

TEATRO

15, 16, 17 JANEIRO 2015

Pocilga

de Pier Paolo Pasolini

Encenação de John Romão

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest



Texto Pier Paolo Pasolini (Porcile, 1967-1972) **Encenação e tradução** John Romão

Com Albano Jerónimo (Julian), Ana Bustorff (Mãe), Cláudio da Silva (Hans-Guenther), Guilherme Moura (Maracchione), João Lagarto (Pai), Mariana Tengner Barros (Ida), Pedro Lacerda (Herdhitze), Paulo Pinto (Espinosa), Mickael de Oliveira (Clauberg, ex-Ding), André Reis, Wesley Barros e a participação de Afonso Castella, Ágata Pinho, Diana Silveira, Guilherme Simões, Hugo David, João Ferreira, Rodolfo Moreira, Solange Freitas **Cenografia** F. Ribeiro com John Romão **Desenho de luz** José Álvaro Correia

Música Nicolai Sarbib **Espaço sonoro** João Bento **Figurinos** Carolina Queirós Machado

Apoio aos figurinos Rita Lopes Alves **Assistência em digressão** Solange Freitas **Direção técnica** Carlos Ramos **Produção executiva** Stage One **Coprodução** Colectivo 84, Culturgest, Teatro Nacional São João, Teatro Viriato, Teatro Virginia **Residência Artística** O Espaço do Tempo

Apoios anasousaatelier, A Pompadourette, Bienal de Teatro de Veneza, Eira, Europcar, mala voadora, Manteigaria – Fábrica de Pastéis de Nata, São Luiz Teatro Municipal, Teatro da Garagem **Agradecimento** Miguel Pinheiro · Espetáculo coproduzido no âmbito da Rede 5 Sentidos · O Colectivo 84/ Penetrarte é uma estrutura apoiada pelo Governo de Portugal/Secretário de Estado da Cultura/Direção-Geral das Artes

Na sexta-feira dia 16, após o espetáculo, haverá uma conversa com os artistas na Sala 1.

Qui 15, sex 16, sáb 17 de janeiro
21h30 · Grande Auditório · Duração: 1h50 · M16

Lamentação

“Pasolini is me”, é assim que começa a canção “You have killed me” (2006) de Morrissey. Pasolini, o santo enraivecido, não é só um autor do seu tempo mas uma referência que se prolonga na história da poesia, da militância política, do erotismo, do sagrado, da língua. Soube como ninguém determinar o espaço para meter o seu corpo no meio da história, entre a inconstância social e política, mas sempre consciente da execução, oferecendo o seu corpo sacrificial para testar os seus próprios limites. O que faziam, nos anos 60 e 70, os artistas visuais e *performers* no espaço branco e asséptico das galerias de arte, Pasolini fazia-o em fuga ao ar livre, no espaço público, em Casarsa, nos descampados e campos de futebol, na Via Nazionale, na extrema periferia de Roma, nos bairros de Testaccio, Trastevere, Centocelle e Primavalle, em terreno arenoso, nos confins de Marrocos, na paisagem do vulcão Etna, na colina de Matera, na praia de Ostia, em busca da “sacralidade técnica”, como dizia.

Com o díptico cinematográfico *Teorema* (1968) e *Pocilga* (1969), Pasolini centra-se no espaço fechado, na casa. São os únicos filmes e textos sobre o presente em que foram feitos, o momento mais niilista e pessimista de toda a obra de Pasolini em que a crise, a desordem e o desaparecimento são totais. Crise que, no entanto, é uma forma de salvação. Condenado a desaparecer, Pasolini soube expor-se e expor as suas causas até atingir uma super-exposição, e foi assim que descreveu a

escuridão da periferia de Roma dos anos setenta. Recorre a uma imagem dan-tesca para insistir na dimensão antropológica do processo político e social: a constatação do desaparecimento dos pirilampos; os seus sinais discretos e insistentes de copulação, metáfora para as pequenas luzes do contrapoder, são ofuscados pelos grandes projetores do neofascismo, o “fascismo fascista”, como dizia (“O vazio do poder em Itália”, 1975).

Pasolini é claramente um perito em demolições e um mestre do (des)aparecimento. Trabalha permanentemente na tentativa de organizar o “deslocamento” da sua vida terrena para a vida do outro mundo, tal como os jogos linguísticos da sua obra, que se baseiam no conceito de “deslocamento” ou de “mudança de sentido”. São vários os exemplos presentes em *Pocilga*: Julian, confrontado com a aparição de Espinosa, compreende que a decisão que deve tomar já foi tomada antes – “Talvez desaparecer” –, e Pasolini assume-se como um artista mártir: “Para exprimir-me completamente eu devo morrer. A minha morte como sinal linguístico, como montagem do filme da minha vida, será o entendimento de toda a minha obra, será o vértice, o ponto a partir do qual se pode examinar e compreender” (*Projeto de Obras Futuras*, 1964).

Mas a “estética do desaparecimento” (Paul Virilio) renova o sentido do aparecimento. *Pocilga*, em vez de mostrar a ação (*obscaena*), utiliza a palavra para a descrever, envolta de mistério, sim, “porque isto é um poli- cial”. Assemelhando-se ao estado de

“pequena morte” de um Hamlet ou de um Bartleby, a catalepsia de Julian, vista como não-movimento, é uma reação ao excesso de informação e de imagens que povoam o mundo capitalista e o obrigam a agir. Nessa obrigação, como um bloco de chumbo que se impõe na terra, a anulação, a inércia que faz anular o excesso de velocidade: vê-se um Julian que “não é obediente nem desobediente”, “com muito sono”.

Este é um texto longo, escrito depois do “Manifesto para um teatro novo” (1966), em que Pasolini, à semelhança do que acontece em *Teorema* (que filma envolto num silêncio e medo sagrados), assume a sua desconfiança da palavra, mas com uma forma totalmente oposta.

Em *Pocilga*, o subproletariado surge através dos camponeses que Julian/Pasolini, “em vez de os ver inofensivos e elegíacos, / estúpidos e infíeis como são”, vê como heróis. Aos olhos do poder são vistos como um assombro, invadem o espaço como marginais para recordar o desequilíbrio social que Grosz caricaturava. Incertos de ainda viverem, isto é, de serem visíveis aos olhos dos outros, apagam-se em silêncio tal como o corpo sacrificado de Julian que Maracchione descreve. Esta estética do desaparecimento que em *Pocilga* se faz moeda de troca entre corpos e porcos é-nos familiar através da história recente, de uma política que nos entretém com os seus maus truques e passes mágicos. Obras como *8 pessoas remuneradas para permanecer no interior de caixas de papelão* (Guatemala, 1999) ou *100 pessoas escondidas* (Madrid, 2003) de Santiago Sierra ilustram claramente

o processo de dissolução e invisibilidade que marca a sociedade contemporânea.

Há três anos, na sequência de uma colaboração numa *performance* de Romeo Castellucci na Bienal de Teatro de Veneza, fechei-me durante três semanas num teatro na Giudecca para trabalhar à volta de *Pocilga*. Convidei o bailarino Damiano Ottavio Bigi (da companhia de Pina Bausch) e as atrizes Piera Formenti e Georgina Oliva para me acompanharem naquela incursão física e visual focada no deserto, na paisagem vulcânica dominada pelo deus da razão/burguesia, em que decorre a segunda linha narrativa de *Pocilga*-filme, inexistente no texto dramático. O que une os dois objetos (filme e peça) é um homem cuja paixão é motivo de escândalo na sociedade. Este Diferente exercita a sua Diversidade secretamente. E o que é certo é que, segundo a norma e segundo a História, é preciso eliminar até ao desaparecimento total tudo o que é anormal, indecifrável e obsceno.

Sobre Cristo morto

Pasolini carrega às costas o peso da monstruosidade da sua diversidade, um pecado mais pesado do que ele próprio. Pasolini/Julian vive uma alegria agónica (*abgioia*) manifestada através do sentimento de culpa causado pela sua Diversidade, segundo o projeto de *autocalúnia* agambeniano: “Se eu dissesse o nome do pecado, haveria quem não lesse sequer a primeira página deste livro”, escreve Pasolini no prefácio de *Actos Impuros*.

Os fenómenos exaltantes produzidos por este objeto de paixão desconhecido

causam-lhe uma deformação que não tem “NADA DE NATURAL”. Este sentimento transita por algumas obras, como em *A Sequência da Flor de Papel* (1968), que remonta ao sentimento de culpa (da inocência) de Édipo Rei; em *O que São as Nuvens?* (1967), à pergunta de Otelo “O que é a verdade?”, Iago responde que “é essa coisa que está dentro de ti e que não podes mencionar porque a partir do momento em que a pronuncias ela deixa de existir”; e em *Pocilga*, Julian nunca nomeia o seu objeto de paixão: “bastava apenas NOMEAR... o que ele ama / e tudo estaria, feliz ou infelizmente, resolvido” diz Ida.

Numa carta à sua amiga Silvana Mauri, Pasolini fala da sua sexualidade comparando-a à zoofilia. Transportava, então, de forma extremamente violenta, uma espécie de culpabilidade monstruosa, comparável a todos os excluídos da sociedade (judeus, negros, camponeses, etc.). Numa Alemanha do pós-guerra, terra de calamidade e onde se confrontam o capitalismo (o Pai) e o neocapitalismo (o seu inimigo político, Herdhitze), impõe-se a produção de ações lucrativas. Pasolini sabia que era objeto de uma “economia libidinosa” (Lyotard), não lucrativa, que se opunha à economia política, o que reforçava a sua catalepsia, a sua impotência e, quando comparado com o extermínio de milhares de crânios de judeus bolcheviques, sabe que a sua anormalidade e o seu mistério ordenam o seu desaparecimento. E aí está novamente Julian/Pasolini, que desce ao nível do subproletariado, dos camponeses que o cumprimentam e o observam sem

julgar, unidos pelo silêncio, pelo segredo daquilo que não é visto aos olhos dos outros.

Trata-se de um caminho solitário e silencioso “por uma estrada escura, cheia de poças”, “cheias de uma luz de lugares de outras vidas”, em direção ao desconhecido, a um êxtase divino consumado com o desaparecimento do seu próprio corpo, “como Cristo na cruz”.

John Romão

E agora, John?

Lembro-me que foi à saída de um espetáculo teu no Negócio (ou foi no Nacional?), há já uns bons anos, e vindo a pé até casa, que me pus a pensar na tua espantosa forma de criar imagens, na simplicidade (“natural”) com que, com tão poucos meios, atacas a desordem da cena, na febril capacidade que tens de invocar a “parte maldita” e naquilo que, desde que te conheço, mais me intriga, a maneira unicamente tua de fazer durar uma imagem, suspendê-la, durar tanto tempo (um tempo lírico, o teu?), que imperceptivelmente se desfaz, como o nevoeiro na costa.

E se... e se..., pensei, te confrontasses com um texto que se organiza sistematicamente contra a imagem, contra o teatro (ou o cinema), pela palavra, que se escapa também ao tempo, texto que dura, complexo, barroco, no limite da racionalidade, nos limites da exposição, um texto realmente impenetrável, indomável? Se tivesses que lutar com um

texto encantatório – que não se deixa prender nos artifícios da cena?

Genet, pensei. Ou um clássico, Webster, os jacobitas. E veio-me à memória aquilo que tanto ouvi dizer a Heiner Müller: a literatura é aquilo que resiste ao teatro.

Queria ver-te lutar, sem perder nem ganhar, lutar apenas, suspenso no teu tempo lírico.

E acho que foi por essa altura que te passei a *Pocilga* de Pier Paolo Pasolini. Queria ver como combatias estes demónios rápidos, estas imagens que em si se fecham, intrigantes, substantivas, imagens que recusam os olhos, este teatro da poesia que suspende o tempo (ah, a tirada de Espinosa!).

Era isso o que queria: que encontrasses antagonistas, que pudesses lutar.

Gosto disso, John.

E todos estes dias penso num teatro suspenso, invisível.

O de Pasolini? O teu?

Jorge Silva Melo



© Bruno Simão

Pier Paolo Pasolini

Pier Paolo Pasolini nasceu a 5 de março de 1922 em Bolonha. Filho de um militar, seguiu o pai nas mudanças dele, mas frequentou o liceu e a faculdade em Bolonha, onde teve como mestres Contini e Longhi e como amigos Leonetti e Roversi, até à licenciatura, em 1945, sobre a linguagem de Pascoli. Passava os verões em Casarsa, na região do Friuli, cidade de origem da mãe. Aí se refugiou depois do 8 de Setembro de 1943, para fugir ao alistamento. Compôs os primeiros poemas em dialeto friulano, *Poesie a Casarsa* (1942), publicados mais tarde junto de outros textos friulanos em *La Meglio Gioventù* (1958). Em 1945 soube que o irmão mais novo Guido tinha sido morto num conflito entre dois grupos de *partigiani* com ideias políticas diferentes. Em 1947 inscreveu-se no Partido Comunista. Depois de ter encontrado trabalho como professor, numa aldeia perto de Casarsa, foi despedido e a seguir expulso do PCI por um obscuro episódio de homossexualidade que causou um processo por corrupção de menores. Esse foi o primeiro de uma lista muito comprida de processos (mais de 30) que deram a Pasolini a consciência da sua diversidade e marcaram o seu destino (e até o seu papel público, que ele próprio criou de marginalizado e rebelde. Devido ao escândalo, em 1949 teve de deixar Casarsa, com a mãe (a relação com o pai já estava estragada), e mudou-se para Roma, vivendo primeiro numa *borgata* (bairro de periferia) e ganhando a vida com explicações e ensino em escolas particulares. A descoberta do mundo do

subproletariado romano inspirou-lhe – para além de poemas contidos em *Le Cenere di Gramsci* (1957) e *La Religione del mio Tempo* (1961), escritos depois de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* (1943-1949) – sobretudo os romances *Ragazzi di Vita* (1955) e *Una Vita Violenta* (1959), que provocaram grande escândalo, mas lhe asseguraram o primeiro êxito literário. Com os antigos colegas da faculdade Leonetti e Roversi fundou e dirigiu entre 1955 e 1959 a revista *Officina*, que contou com Fortini, Volponi e outros importantes estudiosos e críticos militantes como colaboradores. Começou entretanto a sua atividade no mundo cinematográfico: colaborou em alguns guiões (entre os quais *Le Notti di Cabiria* de Federico Fellini), e a partir de 1961 realizou filmes como *Accattone*, *Uccellacci e Uccellini*, *Il Vangelo Secondo Matteo*, *Edipo Re*, *Medea*, *Il Decamerone*, *Salò o le 120 Giornate di Sodoma*. Muitos desses filmes provocaram escândalo e custaram ao seu realizador outros processos. Nos anos 60 publicou *Il Sogno di Una Cosa* (escrito em 1949), mais poemas (*Poesia in Forma di Rosa*, 1964, *Trasumanar e Organizzar*, 1971), e foi muito ativo como crítico militante em vários diários e revistas (entre outras, dirigiu com Moravia e Carocci a *Nuovi Argomenti*), atividade que, depois da coleção *Passione e Ideologia*, deu vida a muitas publicações, parcialmente pós-tumas: *Empirismo Eretico* (1972), *Scritti Corsari* (1975), *Descrizioni di Descrizioni* (1979). A sua produção teatral conta seis tragédias, cinco delas escritas em 1966: *Calderón*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Porcile*, *Orgia* e *Bestia da Stile*. Pier

Paolo Pasolini morreu assassinado num campo em Ostia, em circunstâncias misteriosas, em 1975.

O teatro de Pasolini em Portugal

O teatro de Pier Paolo Pasolini foi revelado em Portugal por Mário Feliciano, que encenou no Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian, em 1985, *Píladas*. Encenou ainda em 1987 no Teatro do Gymnásio *Calderón*. *Orgia* foi estreada numa encenação de Celso Cleto no Teatro Politeama em 1999. Foi ainda encenada por João Grosso no Teatro Nacional D. Maria II, com apresentações em 2005 e 2006. Em 2006, Pedro Marques encenou este texto, estreado em fevereiro no Teatro Viriato em Viseu e apresentado na Culturgest em março e abril. *Afabulação* estreou no Teatro do Bairro Alto em 1999, com encenação de Luís Miguel Cintra, que em 2014 encenou *Píladas*, apresentado nos teatros nacionais São João e D. Maria II. Também em 2014, Luís Castro adaptou o romance *Petróleo* no Gabinete de Curiosidades Karnart.

Para além destes espetáculos, foram apresentadas em Portugal produções estrangeiras de *Orgia* (1992, Auditório Nacional Carlos Alberto, encenação de Sara Molina), *Pocilga* (2000, Pequeno Auditório do CCB, encenação de Stanislas Nordey) e *Besta de Estilo* (2006, Culturgest, encenação de Antonio Latella), bem como o espetáculo *A História do Soldado*, de Pasolini, Sergio Citti e Giulio Paradisi (1996, Culturgest, encenação de Gigi Dall'Aglio, Giorgio Barberio Corsetti e Mário Martone).

Os Livros Cotovia publicaram *Afabulação*, estando as restantes peças editadas nos Livrinhos de Teatro dos Artistas Unidos.



© Bruno Simão

Pocilga

Sinopse da Primeira Versão

Um jovem sofre todos os fenómenos de um amor trágico (muito sensual, carnal etc. mas sublime): roça a loucura (há uma mulher apaixonada por ele, e a sua mãe etc. (?)). I VISÃO: descida deste jovem ao Hades, no meio dos mais atrozes martírios e carnificinas (a partir do Living Theatre etc.), campos de concentração, câmaras de gás, torturas, napalm etc. etc.: um concentrado de todas as mais horríveis atrocidades etc. etc.: todos os que são martirizados desejavam sê-lo: a pergunta é esta: porque que ele desejavam ser martirizados.

Ao despertar da segunda visão, o jovem (um alemão ou um austríaco: toda a tragédia se passa na Alemanha de Bona) apercebe-se do seu próprio desejo de ser martirizado (?). Nesta altura tem-se a revelação do seu segredo etc. com pormenores da sua biografia, da sua infância etc.: ele só pode amar sexualmente os porcos, nas suas pocilgas (cf. um caso clínico real, a consultar etc. etc.).

II VISÃO: uma utopia, baseada em Espinosa e na filosofia indiana, mas situada poeticamente e irracionalmente num mundo figurativo ocidental (?) etc. etc. (Tudo a estabelecer.) Ele tem a segunda visão no momento em que vai como de costume à pocilga procurar a satisfação dos sentidos. No final da segunda VISÃO (bastante sublime e sem referências ao sexo), é atacado e devorado pelos porcos.

O sonho ou pesadelo ou ação teatral real etc. de Julian é o de estar num navio

negreiro no séc. XVII: e os mártires são os negros, que morrem de doenças ou com as torturas ou assassinados etc. etc. (emblema dos futuros campos de concentração etc.): também entram naturalmente os negreiros.

O seu segredo vem a saber-se assim. O pai é um homem poderoso (industrial etc.) que tem altas aspirações políticas (também entram Erhard e os outros): tem um adversário (por sua vez grande industrial). O pai de Julian numa cena, X, está a falar com um seu informador: este informador dá todos os detalhes do passado político do adversário do pai de J.: foi nazi etc., e dirigiu um campo de concentração (como médico, para experiências com cobaias humanas etc.): tudo isto fará com que o pai de J. possa eliminar o adversário, chamemos-lhe Bunker. E aqui na cena seguinte, Y, o senhor Bunker é anunciado e apresentado: amável discussão, que incide lentamente sobre a saúde de J. Por sua vez, Bunker teve um informador e informa o pai de J. de que J. é um tarado que faz amor com os porcos etc. etc.

Sonha estar (ou melhor, está mesmo) numa grande nave espacial (em direção de um planeta): durante a viagem realiza-se a filosofia de Espinosa (ou alguma outra Utopia; ou o bramanismo).

Pier Paolo Pasolini

Primeiro esboço de um projeto de *Pocilga* concebido inicialmente como diptico de visões.

* Ministro da Economia da RFA entre 1949 e 1969, artifice do milagre económico alemão e sucessor de Adenauer como chanceler. (N. E.)

A peça

A história de *Pocilga*, contada em onze episódios, começa a 21 de março de 1967, por ocasião do vigésimo quinto aniversário de Julian, rebento da alta burguesia industrial alemã. Com ele está a herdeira de uma outra grande família burguesa, Ida, que procura obrigar o esquivo Julian a falar da relação entre ambos (primeiro episódio). No episódio seguinte, alguns meses depois, Ida tenta convencer Julian a participar na primeira marcha alemã pela paz em Berlim. Mas Julian declara que não tem opiniões e não quer dizer a Ida o que vai fazer durante a sua ausência. No terceiro episódio, o Pai e a Mãe de Julian comentam a decisão do filho de não participar na marcha: o Pai não percebe se o filho está com ele ou contra ele. Ida regressa e aceita que ele a beije, se Julian lhe revelar o seu segredo; mas ele não reage (quarto episódio). A partir do mês de Agosto em que se realizou a marcha, Julian está cataléptico: Ida e a Mãe estão à sua cabeceira, sem conseguirem saber por quem é que Julian está apaixonado (quinto episódio). O detetive Hans-Guenther refere que Herdhitze, adversário do Pai, é, na realidade, um seu velho companheiro de estudos que, durante a guerra, se dedicara a pesquisas de medicina criminal sobre os judeus e depois desaparecera sem deixar rasto, tendo feito uma plástica facial (sexto episódio). No sétimo episódio, aparece Herdhitze que conta ao Pai a sua *escalation* económica, e acaba por revelar que sabe o segredo de Julian, quando este vai visitar a pocilga da quinta. Julian está agora

melhor e revela a Ida que a grande e inesperada fusão económica entre o Pai e Herdhitze se baseou na troca de “uma história de porcos por uma história de judeus”; e, depois da despedida de Ida, que se casará com um sólido reformista, reflete sobre a impossibilidade de revelar o objeto do seu amor (oitavo episódio). Durante a festa da fusão entre os dois impérios económicos (nono episódio), Julian vai à pocilga, onde encontra Espinosa. Diante do rapaz, o filósofo abjura a *Ética* e a Razão que produziram “o teu pai humanista e o seu sócio tecnocrata”. No último episódio, a festa da fusão é interrompida por alguns camponeses que aparecem para contar que Julian foi devorado pelos porcos.

Nas duas tragédias concebidas em 67, Pasolini aproxima-se de situações mais contingentes, que parecem contrastar com o paradigmático simbolismo das obras precedentes. *Calderón* leva-nos à Espanha franquista e à luta entre a consagração do poder e a impossibilidade da revolta, enquanto *Pocilga* tem como ambiente histórico e social a Alemanha atual, para denunciar a continuidade entre o poder burguês e o nazismo, tema já abordado no teatro em 60, por Sartre, em *Os Sequestrados de Altona*, mas sobretudo por Roversi que, em *Unterdenlinden*, publicado em 65 e representado no Piccolo Teatro de Milão, em 67, imagina uma nova e grotesca parábola hitleriana no interior do atual sistema capitalista e industrial. *Pocilga*, escrito a partir do Outono de 67, respira uma atmosfera de surreal alegoria, análoga em certos versos a *Unterdenlinden*.

Particularmente significativos são os esboços iniciais desta tragédia, que Pasolini concebe segundo o modelo do projeto de escrita dantesca iniciado com *A Divina Mimesis*. O rascunho da primeira versão faz intuir uma intriga semelhante à estrutura do contemporâneo *Calderón* e simultaneamente à de *Nel' 46!*; Julian sonha com uma descida aos infernos, em que todos desejam ser martirizados. Desperta e descobre o seu segredo: só é capaz de amar sexualmente os porcos. Há depois um sonho com um navio negreiro, e um outro com uma nave espacial... Da viagem aos infernos Pasolini escreve ainda algumas cenas, nas quais fazendo de Vergílio está Zaùm, personificação do conceito formalista do valor autónomo do aspeto fonético da palavra em relação ao semântico, que se acompanha a bandido brechtiano, embora seja “preferível (...) que confiemos no Living Theatre”.

Nesta primeira versão infernal, Pasolini faz referência a Sade, referindo o *Marat-Sade* de Peter Weiss, de que acaba de ser publicada a tradução italiana na Einaudi (outubro de 1967). É significativa a referência ao dramaturgo alemão que realiza, precisamente nestes anos, uma pesquisa artística que une a forma do verso à tensão ideológica e política. O particular estilo grotesco do *Marat-Sade* contribui justamente para situar *Pocilga* num nível de composição diferente do dos dramas anteriores, com uma práxis sistemática do escárnio e da grotesca invenção linguística, pelo menos na primeira versão, como se pode intuir nestas citações de Pasolini e de Weiss, respetivamente:

O primeiro, Cock, é um cangalheiro de Lock,
o segundo, No-Cock, é um cozinheiro de Pock; o terceiro,
Cock-Cock, é um maricas de Kape-Kennedy;
O quarto Kake-Cock, é um coração de ouro; o último,
Kay-Cock, vive nos docks de New-Amok.

Aqui na nossa companhia representado (...)
é toda a condição e todo o estado
Vede um exemplo disso nestas quatro personagens (...)
Cucurucu Polpoche e Kokol
e também o venal Rossignol.

Também em *Pocilga*, na sua versão definitiva, se nota a presença subterrânea de Shakespeare na estratégia de ocultação-afastamento adotada por Julian em relação a Ida, como uma nova *Ofélia* que Hamlet procura manter longe dos seus inomináveis segredos. Não faltam, além disso, os *topoi* da literatura teatral, revelados através dos diálogos cómicos que restituem o verso à conversação do teatro burguês, num contínuo desviar da tensão da narrativa, jogando, de vez em quando, com o registo irónico ou grotesco. Um exemplo é a “revelação” do verdadeiro nome de Herdhitze pelo detetive:

Hans-Guenther: Boas novas, senhor Klotz!

Pai: Aaaah, felicito-te, caro Hans-Guenther!

Hans-Guenther: Obrigado, senhor

Klotz!

Pai: Boas novas então...

Hans-Guenther: O SR. HERDHITZE NÃO É MAIS DO QUE O SENHOR HIRT!

Pai: Hirt!!

Hans-Guenther: *Ad majora*, senhor Klotz!

Pai: *Ad majora*, caro Hans-Guenther!

Até o momento mais espiritual e misterioso, o aparecimento de Espinosa (em carne e osso e, na realidade, como uma aparição sagrada e não como “sombra” e no delírio como acontece com Sófocles em *Afabulação*) é introduzido por uma fala em que o filósofo de Seiscentos é confundido com o médico, como numa comédia de equívocos surrealista:

Julian: O senhor é o novo médico?

Espinosa: Não, sou Espinosa.

Julian: Quem?

Espinosa: Espinosa.

Julian: Aqui, na pocilga?

Espinosa: Sim, aqui, na pocilga contigo.

Julian: Mas como...

Stefano Casi

I Teatri di Pasolini, Ubulibri, 2005

Tradução de Ana Campos para a Revista *Artistas Unidos*, n.º 16, junho de 2006

Da peça ao filme

No epistolário, a primeira menção de *Pocilga* é de novembro de 1968, numa carta a Jacques Tati. Pasolini oferece um papel no filme com o mesmo título ao ator francês, e apresenta-lhe a personagem que deveria interpretar como “personagem pensada autonomamente

para o teatro” (“*Pocilga*”, explica, “é o texto de uma tragédia em verso”, só num segundo momento adaptado “a Hulot para o cinema”).

O argumento para o filme, adaptado do texto teatral, data provavelmente do Outono de 1968: o texto já não é em verso mas em prosa, e as didascálias tornam-se muito mais detalhadas e “narrativas”. Na passagem, depois, do argumento ao filme efetivamente realizado nota-se uma reaproximação à maior *secura* do texto teatral (...).

Nota sobre *Pocilga* in *Teatro* de Pier Paolo Pasolini, Mondadori, 2001

O filme

Esta nova *máquina de produzir sentido* é a implementação de um jogo de palavras bastante simples: as palavras *corpos* e *porcos* estão numa relação anagramática, duas distribuições diferentes das mesmas letras, da mesma Letra (veremos qual), do mesmo modo que *Pocilga* é dado como a dupla narração de um mesmo acontecimento.

1. O que há de comum – tirando as letras – entre Porcos e Corpos? São objetos de prazer: os corpos são feitos para serem amados e os porcos para serem comidos. Mas com uma condição: que sejam por isso desprezados. Sobretudo se são – como é aqui o caso – *inteiramente* devotados ao prazer, “prostituídos”: nenhuma parte do corpo que não seja (mais ou menos) erógena, nenhuma parte do corpo que não seja (mais ou menos) comestível. Reconhecemos aqui a moral cristã que faz do ressentimento a condição do prazer, pano de fundo de toda a obra

pasoliniana. Corpos e porcos serão portanto objeto de uma mesma ocultação, de uma mesma depreciação: escondidos, encurralados, negados, odiados, censurados. Ária demasiado conhecida para que nos demoremos nela.

2. Ora, em *Pocilga, um jovem, em vez de amar os corpos, come-os; outro, em vez de comer os porcos, ama-os.* É porque se enganaram na palavra e portanto no filme. A sua transgressão é desde logo o resultado fortuito de uma inversão dos termos, de uma má leitura, de um erro de distribuição, de que Pasolini assume todas as consequências, atento ao nascimento obrigatório de (pelo menos) um sentido. O escândalo já não está tanto na gravidade ou no horror dos temas abordados, mas no

facto de eles (o canibalismo, a zoofilia) terem sido suscitados sem necessidade, por *jogo*.

3. “Eu disse: Deus, se soubesse, seria um porco. Aquele que (suponho que estaria, nessa altura, mal lavado, despenteado) levaria a ideia até ao fim, mas que teria ele de humano? Para lá de tudo, mais e mais longe, ele próprio em êxtase sobre um vazio. E agora? Tremo” (Georges Bataille).

4. Condenado e prestes a morrer, Clémenti [o jovem canibal], num momento magnífico, diz com efeito: “Matei o meu pai, comi carne humana e tremo de alegria.” Para além disso, o pai de Leáud [Julian] compara-se de bom grado a um porco. Se se aceitar ver por trás dos Corpos e dos Porcos a imagem



© Bruno Simão

única do Pai, os dois painéis da alegoria iluminam-se um pouco, mas em sentido inverso. No primeiro, nada proíbe de ver na personagem de Clémenti Cristo *recusando* ser o filho de Deus: em vez de se oferecer aos fiéis (eucaristia), é ele que come os outros (e faz mesmo alguns discípulos). Estranha reconciliação entre o crucificado e Diónisos. A morte do Pai corresponde a morte do Logos, daí o silêncio de um filme sem palavra. O logos, os discursos, a logorreia triunfam pelo contrário no episódio Léaud; é que através do seu amor pelos porcos, Léaud afirma a sua submissão ao pai (nazi). Será também ele devorado.

Serge Daney

Cahiers du Cinéma, n.º 217,
novembro de 1969

* A linha narrativa do jovem canibal é uma invenção do filme, inexistente na peça. (N. E.)



John Romão

John Romão (1984) estudou teatro na Escola Superior de Teatro e Cinema. Fez o curso internacional de teatro Nouvelle École des Maîtres, dirigido por Rodrigo García, e estudou Estéticas e Teorias da Arte Contemporânea na Sociedade de Belas Artes.

Em teatro trabalhou como ator e cocriador com Romeo Castellucci, Rodrigo García, Paulo Castro, Jorge Andrade, Tiago Rodrigues, Jorge Silva Melo, Francisco Salgado, Nilo Gallego, Maria João Machado, Marcos Barbosa e Harvey Grossman, e com os coreógrafos Jean-Paul Bucchieri e Mariana Tengner Barros.

Tem dirigido as suas peças desde 2002: *Teorema* a partir de Pasolini (São Luiz, Rivoli, 2014), *Cada Sopro* de Benedict Andrews (Teatro da Politécnica, 2013), *Eu Não Sou Bonita, Eu Sou o Porco* de Angélica Liddell e Paulo Castro (ZDB, 2012), *Horror* (TNDMII, 2011), *No Word to a Soul* (Bienal de Teatro de Veneza, 2011), *Massacre* cocriado com Paulo Castro (Citemor, 2011), *Hambre* (La Casona Iluminada, Buenos Aires, 2011), *Agamémnon* de Rodrigo García (São Luiz, 2011), *Morro como País* de Dimitris Dimitriádis (Citemor, 2010), *O Arco da Histeria* inspirado em Louise Bourgeois (ZDB, 2010), *A Direção do Sangue* a partir de José Tolentino Mendonça (2008), *Paisagem e Silêncio* de Harold Pinter (2006), *Distante* de Caryl Churchill (2004), entre outros. Apresentou as suas peças em Portugal, Espanha, Itália, Alemanha, Noruega, Eslováquia, Brasil e Argentina.

Desde 2005 é assistente de encenação e dramaturgia do autor e encenador hispano-argentino Rodrigo García: *Daisy, Gólgota Picnic, C'est comme ça et me faites pas chier, Cruda, Vuelta y Vuelta, Al Punto, Chamuscada, Et Balancez mes Cendres sur Mickey, Autocompassion, Llevanten la Cabeza del Suelo Cabrones*. Colaborou como performer e assistente de encenação de Romeo Castellucci em *Attore, Il Tuo Nome Non È Esatto*.

Lecionou a disciplina de Teatro na Escola Superior de Dança de Lisboa (2009-2011). Em 2012-2013, dirigiu o grupo de teatro universitário GTN - Grupo de Teatro da Universidade Nova de Lisboa. Como convidado de Romeo Castellucci e em sua representação, participou no projeto *Voyages du Kadmos*, projeto de novos encenadores europeus do Festival de Avignon 2013.

Recebeu alguns prémios: categoria de Teatro dos Prémios Novos 2014 e categoria de Teatro dos Jovens Criadores Nacionais 2012, entre outros.

www.johnromao.com

José Álvaro Correia

Licenciatura em Design e Produção na ESMAE. Bacharelato em Teatro – Produção/Luz & Som, na ESMAE. Como professor dirigiu o Curso Técnico de Operador de Luz do projeto nacional Arte Em Rede (2005) e foi professor de Iluminação na Pós-Graduação de Teatro da Escola Superior de Educação do Porto (2005), Iluminação no Curso de Teatro e Dança da Escola Ballet-Teatro do Porto (2006), entre outros. Costuma trabalhar com regularidade

com o encenador Nuno Cardoso (TNSJ, TeCA) e concebeu desenhos de luz para os encenadores e coreógrafos John Romão, Adriano Luz, Né Barros, António Pires, Dora Fonseca, Ricardo Aibéo, Marco Martins, Carlos Pimenta, José Martins, Marina Nabais, Marcos Barbosa, Almeno Gonçalves, Jonh Retallack, Ana Lacerda, Aydin Teker, Maria João Machado, Emília Silvestre, Paulo Castro, Rogério de Carvalho, Luis Miguel Cintra, Sérgio Praia, João Lourenço, Marco Almeida, Francisco Alves, Andrzej Sadowski, Luís Assis, Mário Barradas, António Fonseca, Sandra Faleiro, entre outros. Foi diretor técnico do curso de Dança do programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística, CAM – Fundação Calouste Gulbenkian.

F. Ribeiro

Nasceu em Lisboa, em 1976. Iniciou a sua formação artística na área da Pintura, com Alexandre Gomes, em 1992, tendo completado o Bacharelato em Realização Plástica do Espetáculo (1998) e a Licenciatura em Design de Cena (2008) na ESTC. Concluiu igualmente o curso de Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa e o curso de Ilustração da Fundação Calouste Gulbenkian. Na área do teatro, concebeu espaços cénicos para espetáculos dirigidos por Alberto Villareal, Ana Luísa Guimarães, Andrzej Sadowski, António Durães, António Feio, António Fonseca, António Pires, Carla Maciel, Cláudia Gaiolas, Denis Bernard, Dinarte Branco, Fernando

Moreira, Gonçalo Waddington, Joana Antunes, João Mota, Joaquim Horta, John Romão, José Carretas, José Pedro Gomes, José Wallenstein, Luís Assis, Manuela Pedroso, Manuel Coelho, Marcos Barbosa, Marina Nabais, Natália Luiza, Nuno Cardoso, Nuno M. Cardoso, Paula Diogo, Pedro Carraca, Pierre Woltz, Rogério Nuno Costa, Tiago Rodrigues, Tim Carroll, Tónan Quito e Victor Hugo Pontes.

Nicolai Sarbib

Natural de Inglaterra, formou-se em design na Ar.Co em Lisboa e na School of Visual Arts em Nova Iorque. Procurou desde sempre estabelecer uma relação conciliatória entre as artes visuais e a música, numa lógica de complementaridade. Desde 2010 fez música para desfiles de moda para Ana Salazar ou Aleksandar Protic e para instalações como *A Estufa* de Miguel Flor (Internacional Fashion Showcase, 2014). Criou as bandas sonoras dos filmes *King Ghob* (2012) e *Werther Effect* (2013), dos artistas João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira e mais tarde no seu vídeo *O Santo Vertical* para a RBMA. Em 2014 foi convidado para compor a banda sonora do convite de aniversário do Lux e estreou-se em teatro com música para *Teorema* de John Romão. O seu disco de estreia foi lançado pela berlinense Discos Capablanca, e participou em compilações exclusivas lançadas pela parisiense Colette e Le Bonbon Nuit. Em Portugal é um dos membros do coletivo multidisciplinar Fungo.

João Bento

Nasceu no Fundão em 1980. Vive em Lisboa. Licenciado em Artes Plásticas pela ESAD. Desde 2004 compõe e desenha som para performances, dança, filmes experimentais, peças de teatro e *video live acts*. O seu trabalho articula instrumentos analógicos/electrónicos e objetos sonoros, usados num contexto multidisciplinar. Destaca no seu percurso os trabalhos *366 Sound Daily Project*, instalação áudio criada para a Trienal de Arquitetura de Lisboa (2013) e as criações sonoras para *Untitled Natura* e *Don't Ask, Don't Tell* com Ben J. Riepe Company (2011-12), *Secalharidade* (2012) e *I Am Sitting in a Room Different from the One You Are in Now* (2014) com João Fiadeiro, *Canções i Comentários* com Rui Catalão (2014), *Tsunamismo* (2013) com Elizabete Francisca. Os seus projetos foram apresentados em Portugal, Espanha, França, México, Alemanha, Índia e Bangladesh.

Carolina Queirós Machado

Nasceu no Porto há 31 anos. Frequentou o curso de design gráfico da FBAUP. Concluiu em 2007 o curso de Design de Moda do IED em Barcelona. Viveu em Londres, onde frequentou os cursos de Styling e London Fashion na Central Saint Martin. Regressou a Portugal em 2008. Desde então criou uma marca própria e assumiu em 2009 funções como designer da coleção de criança na empresa Throttleman. Foi produtora de moda e *stylist* das revistas *Happy Woman* e *WINK, Pestana Lifestyle*

Magazine. Participou na organização de eventos na Bread & Butter (Barcelona); fez o curso de Gestão de Empresas de Moda (CITEX); fez o *styling* para campanhas de várias marcas e o guarda-roupa dos participantes nos Festivais RTP da Canção de 2012 e 2014.

Albano Jerónimo

Frequentou o Curso de Teatro em Formação de Atores da ESTC. Em teatro trabalhou com Luís Fonseca, Ricardo Gageiro, Fernanda Lapa, Cristina Carvalhal, Diogo Infante, João Mota, Isabel Medina, John Retallack, Tiago Guedes, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Nuno M. Cardoso, Rui Mendes, Beatriz Batarda, Cláudia Lucas Chéu, Nuno Cardoso, Mickael de Oliveira e John Romão, entre outros. Em cinema trabalhou com Luís Fonseca, José Fonseca e Costa, Raúl Ruiz, Sérgio Graciano, Marco Martins, Francisco Manso, José Farinha, Sandro Aguilar, Pedro Varela, Miguel Gaudêncio, Gonçalo Galvão Teles, Solveig Nordlund, Vicente Alves do Ó, Valeria Sarmiento, Henrique Pina, Christian von Castelberg, Luís Galvão Teles, entre outros. Em televisão participou em várias novelas e séries. Recentemente fez formação com Anatoly Praudin, Robert Castle, Thomas Richards, Polina Klimovitskaya e Lais Corrêa.

Ana Bustorff

Nasceu no Porto em 1959. Estreou-se como atriz em 1977. Participou em vários espetáculos interpretando

autores dramáticos como Karl Valentin, Musset, Büchner, Ionesco, Turgueniev, Corneille, Beckett, Pinget, Strindberg, Kroetz e Shakespeare, entre outros, encenados por Rui Madeira, Stephan Stroux, Miguel Guilherme, Mónica Calle, Luís Castro, São José Lapa, Fernanda Lapa, Jorge Fraga, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Nuno M. Cardoso, John Romão, Paulo Castro, Nuno Cardoso, etc. Para além do teatro tem trabalhado também em cinema (com Joaquim Leitão, João Canijo, Edgar Pêra, Eduardo Guedes e Ruy Guerra, entre outros), televisão e publicidade.

Cláudio da Silva

Estreou-se no teatro em *O Sonho* de Strindberg (com o grupo Acaso). Entre 2000 e 2004 trabalhou com os Artistas Unidos, em diversas encenações de Jorge Silva Melo, encenando também *O Meu Blackie* (2001) de Arne Sierens, no Teatro Paulo Claro e no São Luiz. Trabalhou com o Teatro Praga *O Canto do Noitibó* a partir de Al Berto, *Spangsgiving Day* e *O Desejo Agarrado pelo Rabo* de Picasso. Trabalhou também com Miguel Loureiro, Carla Bolito, Rui Catalão, Nuno Cardoso, com João Fiadeiro nos projetos *Existência* (2000) e *AICNÊTSIXE* (2001), em várias encenações de Manuel Wiborg, com Carlos J. Pessoa, com Inês Medeiros e com a dupla João Galante & Ana Borralho. Trabalhou com John Romão em *Morro como País*. Em cinema trabalhou com Solveig Nordlund em *A Filha* (2002), com Jorge Cramez em *Venus Velvet*

(2002) e recentemente foi protagonista do *Filme do Desassossego* de João Botelho, a partir de Fernando Pessoa.

João Lagarto

Estudos de atuação no Conservatório de Lisboa e ator profissional desde 1974. Trabalhou como ator, encenador e tradutor em mais de 80 peças de teatro. É fundador de quatro grupos de teatro – Centro Cultural de Évora (1975), Maizum (1981), Alta Recreação (1984) e Teatro da Malaposta (1988). O primeiro filme em que participa é *Histórias Selvagens* de António Campos (1978), tendo desde então trabalhado com diversos realizadores – Luis Rocha, Walter Salles Júnior, Ruy Guerra, João Mário Grilo, Joaquim Leitão, Toni Verdaguer, Laurence Ferreira Barbosa, Bertrand Tavernier, Luís Galvão Teles, José de Sá Caetano, João Botelho, Manuel Mozos... Na televisão integra os elencos de algumas telenovelas (*A Banqueira do Povo*, *Os Lobos*, *Lusitana Paixão*, *Resistirei...*) e de várias séries (*Cluedo*, *Ballets Rose*, *Os Polícias*, *A Febre do Ouro Negro*, *Os Távoras*, *A Vida Privada de Salazar...*). Apresenta o programa *Mesa à Portuguesa*. Participou, como responsável pela área de teatro, no lançamento da Escola de Circo – Chapatô. Professor de atuação no IFICT e no Curso de Teatro da Universidade de Évora.

Mariana Tengner Barros

Licenciada em dança pela Northern School of Contemporary Dance

(Inglaterra, 2003). Estagiou no Ballet Theatre Munich, sob a direção artística de Philip Taylor (2004). Completou o Programa de Estudo e Criação Coreográfica do Fórum Dança em 2009. Como criadora apresentou *And So?... The End* (2010), *Après le Bain* (2011), *The Trap* (2011, vencedor do Prémio do Público Jardin D'Europe), *Peça do Coração: For Him* (2012) e *A Power Ballad* (2013), dueto com o coreógrafo Mark Tompkins, trabalhos apresentados em Portugal, Inglaterra, França, Espanha, Bélgica, Áustria e Uruguai. Coreografou *End of Transmission* para o Ballet Contemporâneo do Norte e *Dance Against The Machine* para a companhia londrina Edge-The Place (2014), ambos em colaboração com Jonny Kadaver. Como intérprete destaca o trabalho com os coreógrafos Filip van Huffell, Rui Horta, Né Barros, Vera Mantero, Francisco Camacho, Carlota Lagido, Tiago Cadete e Rafael Alvarez; e com o encenador John Romão. Colaborou com vários artistas em diferentes projetos, salientando: Agnieszka Dmochowska, Said Dakash & The Resistance Movement, Tiago Rodrigues, Pedro Bandeira, António Mv, Nuno Miguel, Rogério Nuno Costa, Mickael de Oliveira, Vânia Rovisco, Nuno Ferreira, Filipe Lopes, João Costa Espinho, João Ferro Martins, João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, Abraham Hurtado, Mark Tompkins, Deborah Hay e Davis Freeman. Desde 2013 é artista associada à EIRA.

Pedro Lacerda

Nasceu em 1971, completou o curso de formação de atores na ESTC. Desde 1997 trabalha como ator em teatro, televisão e cinema. Trabalhou em teatro com Luis Miguel Cintra, Jorge Silva Melo, Carlos J. Pessoa, Christine Laurent, Daniel Worm d'Assumpção, Nuno Nunes, Joana Craveiro. Em cinema com Inês Oliveira, Jeanne Waltz, José Fonseca e Costa, Seixas Santos, Edgar Feldman, Catarina Ruivo, João Botelho, etc. Participa ocasionalmente em séries e telenovelas na televisão, como *Conta-me Como Foi*, *Vila Faia*, *Lua Vermelha*, *I Love It*, entre outras. Encenou *Lenz* de Büchner e *hOtel* a partir de Shakespeare.

Paulo Pinto

Em 1988 completou o curso de atores do IFICT. Em teatro trabalhou com Tónan Quito, Bruno Bravo, António Feio, Ana Tamen, São José Lapa, Alberto Lopes, José Maria Vieira Mendes, Jorge Silva Melo, João Miguel Rodrigues, Franzisca Aarflot, Fernando Gomes, João Brites, António Pires, Lúcia Sigalho, Adriano Luz, António Capelo, Luis Miguel Cintra, Adolfo Gutkin, Filipe La Féria e Rogério de Carvalho. Em cinema trabalhou com Alberto Graça, Sérgio Graciano, Raúl Ruiz, Werner Schroeter, Inês Oliveira, Margarida Cardoso, Miguel Gonçalves Mendes, Ivo Ferreira, Rita Palma, Gonçalo Luz, Rita Nunes e João Pinto Nogueira. Encenou o espetáculo *Apartado 147, LX* a partir das cartas de Fernando Pessoa a Ophélia Queiroz

e *O Principezinho* de Saint-Exupéry. Em televisão participou em várias séries e telenovelas.

Mickael de Oliveira

É licenciado e mestre em Estudos Artísticos – Variante Teatro, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e doutorado na área da dramaturgia contemporânea portuguesa e europeia, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Escreve para teatro desde 2004. Cofundou o Colectivo 84, para o qual escreve, e tem colaborado com as companhias Cão Danado (Nuno M. Cardoso) e Teatro Nova Europa (Luís Mestre). É diretor-adjunto do Teatro Académico de Gil Vicente (Coimbra) e professor convidado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Guilherme Moura

Frequenta o 3.º ano do curso de teatro da Escola Profissional de Teatro de Cascais. Participou em diferentes propostas artísticas com direção de John Romão: no espetáculo *O Arco da Histeria* (2010), na leitura radiofónica de *Anjinhos* de Rodrigo García (2011) e no espetáculo *Teorema* (2014).

Wesley Barros

É *skater*, estuda informática e participou enquanto *skater*/ator no espetáculo *Teorema* de John Romão (2014).

André Reis

É *skater*, estudou fotografia no Ar.Co e participou enquanto *skater*/ator no espetáculo *Teorema* de John Romão (2014).

Colectivo 84

O Colectivo 84 é uma estrutura fundada em 2004. Sob a direção artística de John Romão (ator e encenador) e Mickael de Oliveira (dramaturgo e investigador de Estudos Teatrais), esta associação aposta na difusão e produção das artes performativas contemporâneas, focando-se no teatro de criação e na dramaturgia portuguesa e europeia.

A programação do Colectivo 84 continua a tentar responder ao significado sempre perturbador do termo “contemporâneo”. O que significa Contemporâneo para o Colectivo 84? A resposta abarca quatro pontos: 1) estruturar a sua programação através de uma temática do nosso tempo; 2) defender uma ideia transversal de contemporaneidade de formas artísticas transfronteiriças (altermodernidade); 3) uma noção clara de desejo de fomentar a criação da dramaturgia portuguesa dramática e pós-dramática; 4) fomentar a metodologia da criação teatral, ultrapassando entraves impostos pelo conceito clássico de “encenação”, na busca de uma experimentação, acompanhada por artistas, pensadores e criadores do nosso tempo.

O Colectivo 84 é uma estrutura subsidiada pela Direção-Geral das Artes – Secretário de Estado da Cultura.

Recebeu apoios de entidades privadas, públicas e ministeriais no âmbito nacional e internacional: Direção Geral das Artes – Secretaria de Estado da Cultura, Direção Regional de Cultura do Centro e Fundação Calouste Gulbenkian, tendo estabelecido coproduções com Teatro Nacional D. Maria II, São Luiz Teatro Municipal, Culturgest, Teatro Académico de Gil Vicente, Festival Citemor, Festival Materiais Diversos, Festival Temps d'Images, Galeria Zé dos Bois, RDP Antena 2, Teatro La Laboral, Meteorit Theater, Stone/Castro e Konstanz Theater. Teve apoios do Instituto Camões, do Goethe Institut e do Programa Cultura da União Europeia (2007-2013).

colectivo84.blogspot.com



SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA



TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO PORTO



O INTELÉ E MEMBRO DA



TEATRO VIRGINIA



Estrutura financiada por:



SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA



SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA



Próximo espetáculo

Alexandra Grimal e Giovanni di Domenico

Ciclo “Isto é Jazz?”

Comissário: Pedro Costa

Jazz Sex 16 de janeiro

Pequeno Auditório · 21h30 · Dur. 1h · M6



© Helene Collon

O que podia ser uma limitação formal - o duo de piano com instrumento de sopro, uma formação mais usada na música clássica - eles transformam num jogo de exploração de possibilidades, entre o escrito e o tocado espontaneamente, que salta para fora das margens estabelecidas. Pode soar-nos familiar, mas depressa se instala um delicioso inconformismo.

Próximo espetáculo de teatro

Eurovision + Israel + Tear Gas

Três espetáculos de Pedro Zegre Penim para o Teatro Praga

Teatro

Sex 13, sáb 14, dom 15 fevereiro · M12



© Tiago Bartolomeu Costa

A Europa e Eu: três espetáculos e dez anos de trabalho entre o universal e a autobiografia, o mistério e a razão, gregos e judeus. *I AM EUROPE* é o título oficioso deste retrato a três velocidades de um mapa antropomórfico.

Mais informações em www.culturgest.pt

Conselho de Administração**Presidente**

Álvaro do Nascimento

Administradores

Miguel Lobo Antunes

Margarida Ferraz

Assessores**Dança**

Gil Mendo

Teatro

Francisco Frazão

Arte Contemporânea

Miguel Wandschneider

Serviço Educativo

Raquel dos Santos Arada

Pietra Fraga

Direção de Produção

Margarida Mota

Produção e Secretariado

Patrícia Blázquez

Mariana Cardoso

de Lemos

Jorge Epifânio

Exposições**Coordenação de Produção**

Mário Valente

Produção

António Sequeira Lopes

Paula Tavares dos Santos

Fernando Teixeira

Culturgest Porto

Susana Sameiro

Comunicação

Filipe Folhadela Moreira

Estagiários:

Ana Pessoa

Bruno Pereira

Publicações

Marta Cardoso

Rosário Sousa Machado

Atividades Comerciais

Catarina Carmona

Patrícia Blazquez

Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro

Paulo Silva

Teresa Figueiredo

Direção Técnica

Paulo Prata Ramos

Direção de Cena e Luzes

Horácio Fernandes

Assistente de Direção Cenotécnica

José Manuel Rodrigues

Audiovisuais

Américo Firmino

(coordenador)

Ricardo Guerreiro

Suse Fernandes

Iluminação de Cena

Fernando Ricardo (chefe)

Vitor Pinto

Maquinaria de Cena

Nuno Alves (chefe)

Artur Brandão

Técnico Auxiliar

Vasco Branco

Frente de Casa

Rute Sousa

Bilheteira

Manuela Fialho

Edgar Andrade

Clara Troni

Receção

Sofia Fernandes

Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

Coleção da Caixa Geral de Depósitos

Isabel Corte-Real

Inês Costa Dias

Maria Manuel Conceição

Estagiária:

Mariana Frazão

Edifício Sede da CGD

Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa, Piso 1

Tel: 21 790 51 55 · Fax: 21 848 39 03

culturgest@cgd.pt · www.culturgest.pt

Culturgest, uma casa do mundo