

5º CADERNO

ENSAIO SOBRE
OS ARQUIVOS DO RIVOLI
Nuno Leitão

Teatro Municipal do Porto
Rivoli ● Campo Alegre



**CÂMARA MUNICIPAL
DO PORTO**

Presidente
Rui Moreira

**PELOURO
DA CULTURA**

Adjunto
Guilherme Blanc

Diretora Municipal
de Cultura e Ciência
Mónica Guerreiro

Diretora de Departamento
Sofia Alves

**TEATRO MUNICIPAL
DO PORTO**

DIREÇÃO

Direção e
Programação Geral
Tiago Guedes

Chefe de Divisão
de Equipamentos Cénicos
Stela Rato

Assistente de Direção
Francisco Malheiro

PROGRAMAÇÃO

Programa Paralelo
Dina Lopes (coord.)
Rute Pimenta

Quintas de Leitura
João Gesta

PRODUÇÃO

Cristina Oliveira (coord.)
Paulo Covas (coord.)
Carla Moreira*
Marina Freitas*
Tânia Rodrigues*
Bryan Morgado* (assist.)

**ASSESSORIA
DE IMPRENSA
E DIVULGAÇÃO**

José Reis*
Rita Xavier Monteiro*
Leonor Tudela* (assist.)

**FRENTE DE CASA
E RELAÇÕES PÚBLICAS**

Vânia Ferreira (coord.)

**APOIO
ADMINISTRATIVO**

Vitória Sousa
Florbela Casal
Ana Viegas
Ana Margarida Pinto
Emília Sousa
Sara Gonçalves (atendimento
digital assistido)

TÉCNICA

Direção
Pedro Vieira de Carvalho*

Direção de Cena
e Produção Técnica
Luísa Osório*
Vanessa Santos*
Gonçalo Gregório*
Jorge Soares

Som
Tiago Pinto
Luís Carlos Pereira
Ricardo Cabral*

Luz
Romeu Guimarães
Diogo Barbedo
Luís Silva*

Maquinaria
António Silva*
João Queirós*
Paulo Pereira*
Marco Silva

Audiovisuais
Luís Miguel Sousa

MANUTENÇÃO

João Bastos (coord.)
Francisco Choupina

APOIO INFORMÁTICO

DMSI / Paulo Moreira

BILHETEIRA

Armanda Rodrigues
Carlos Ribeiro
Maria da Glória Ribeiro
Paulo Vasconcelos

DESIGN

White Studio

FOTOGRAFIA

José Caldeira

SEGURANÇA

Polícia Municipal do Porto
Securitas

LIMPEZA

Iberlim

*Teatro do Bolhão

**5.º CADERNO – ENSAIO
SOBRE OS ARQUIVOS
DO RIVOLI**

Autoria (Conceito
de Investigação,
Exposição e Publicação)
Nuno Coelho

Textos
Tiago Guedes
Nuno Coelho

Edição
Nuno Coelho

Assistência de Produção
Ana Rita Chibante

Desenho da Exposição
Nuno Coelho
Pedro Treno

Design da Publicação
Nuno Coelho

Impressão
Diário do Porto

Tiragem
400 exemplares

Exposição
De 21 de janeiro
a 24 de março de 2017
Foyer do 3.º piso
Teatro Municipal Rivoli

Agradecimentos
Ana Cristina Vicente
Ana Luena
Ana Vitorino
André Leal Alves
André Tentúgal
António Joaquim Gomes

Carlos Costa
Catarina Martins
Francisco Alves
Gonçalo Alves Costa
Inês Moreira
João Mendes Ribeiro
Jorge Garcia Pereira
Jorge Pinto
Júlio Moreira
Manuela Melo
Maria José Lima
Mónica Guerreiro

Né Barros
Nuno Cardoso
Nuno Carinhas
Paulo Soares
Pedro Aparício
Pedro Carreira
Pedro Ramalho
Rosário Barbosa
Sissa Afonso
Teresa Vaz

e toda a equipa do
Teatro Municipal Rivoli

5º CADERNO

ENSAIO SOBRE
OS ARQUIVOS DO RIVOLI

Nuno Crelho

5.º Caderno
Tiago Guedes
Diretor do Teatro Municipal do Porto

Compreender o que é hoje o Rivoli, um dos dois polos do Teatro Municipal do Porto, passará inevitavelmente pelo entendimento da sua história e pela marca que tem deixado na cidade desde 1932.

Mais do que expor um possível levantamento histórico através dos 85 anos de existência do Teatro, achámos interessante perceber o que está por detrás do que tem sido público e publicitado, incitando assim um mergulho no desconhecido dos arquivos do Rivoli.

O convite feito ao designer e investigador Nuno Coelho prendeu-se com o pertinente trabalho que tem realizado a partir de outros arquivos e do seu interesse sobre a investigação cruzada entre design, história e cultura visual.

Em *Unmapping the World* (2013), um dos quatro eventos principais da Bienal EXD – Experimenta Design em Lisboa, explorou o campo das práticas reativas na realização de mapas, desvendando a aparente neutralidade da cartografia profissional através de trabalhos críticos e poéticos que capturaram verdades plurais sobre nações, fronteiras e o que há de individual dentro dos seus limites. Para *Arquivo da Saboaria e Perfumaria Confiança* (2012), apresentada no âmbito de Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura, desenvolveu uma instalação que dava a observar o espólio de rótulos, que angariou e inventariou de uma forma científica, numa perspetiva mais exploratória, organizado a partir do seu gradiente de cor. A Gorreana, chá dos Açores, e a Viarco, mítica fábrica de lápis de São João da Madeira, foram também estudadas pelo designer, tornando-o um dos mais interessantes investigadores da atualidade no que respeita ao imaginário visual de antigas marcas comerciais portuguesas.

O convite para descobrir os arquivos do Rivoli seguiu com carta branca para deambular livremente pelos interstícios do Teatro, abrir todos os armários fechados, vasculhar nos ditos arquivos mortos e aceder aos arquivos da Câmara Municipal do Porto.

Por isso, os trilhos desta pesquisa foram-se construindo ao sabor das descobertas que este trabalho, próximo da arqueologia cultural, mostrou serem surpreendentes.

O resultado da exposição e da presente publicação é, desta forma, uma investigação autoral a partir da história do nosso Teatro e, acima de tudo, do que estava guardado, do que nunca tinha sido revelado e do que ficou por dizer e por mostrar.

Celebrar o presente do Rivoli passará sempre por homenagear o seu passado, mais ou menos distante, mais ou menos visível, mas sempre repleto de histórias para partilhar.

Da monumentalidade dos arquivos do Rivoli

Nuno Coelho

Autor do projeto

1. Introdução

Para o seu público, o lado visível do funcionamento de um teatro é a sua programação – espetáculos de teatro e de dança, concertos, projeção de filmes, entre outros eventos –, assim como a sua comunicação – cartazes, programas, entre outros elementos. Esse lado visível pressupõe um trabalho de produção, fruto da contribuição das várias estruturas envolvidas na programação, operado nos bastidores e arredado dos olhares do público. Ainda assim, numa outra camada além dos bastidores, há um outro trabalho de produção, fruto da contribuição de vários elementos de uma equipa afeta ao teatro, que faz o equipamento funcionar não só ao nível da sua programação mas também ao da sua gestão quotidiana. Como qualquer atividade, o trabalho de produção e de gestão de um equipamento cultural deixa vestígios físicos – correspondência postal, faxes e emails impressos, comunicações internas, relatórios de atividade, fotografias, comunicados de imprensa, livros, CDs, DVDs, cassetes VHS, entre muitos outros objetos de diferente natureza –, vestígios estes que se acumulam no que normalmente se designa como arquivo ou depósito, ou simplesmente como arrumos ou arrecadações.

5º Caderno – Ensaio sobre os arquivos do Rivoli é um projeto que partiu à procura das várias dependências onde se encontram depositados os vestígios físicos da atividade deste teatro que, pela sua natureza, pareciam irremediavelmente remetidos para a periferia e para o silêncio. Não confinando a sua investigação ao espaço físico do Rivoli, o projeto procurou identificar e integrar outros vestígios que se encontram depositados noutros locais, justificando assim o uso da palavra “arquivos” (no plural) no seu título, remetendo, por isso, para uma noção de dispersão. O projeto materializa-se em dois momentos – uma exposição e uma publicação – em que o primeiro não pretende ter uma perspetiva historicista, antes propõe dar visibilidade a determinados objetos agora transportados para a centralidade do foyer do 3º piso, dando ênfase a narrativas normalmente invisíveis para o público; e em que o segundo não pretende ser um mero registo da exposição, antes pretende tornar público um fragmento do arquivo deste teatro. Em resultado de uma leitura subjetiva e autoral, o projeto pretende ensaiar possíveis novas leituras do que é, ou do que poderá ser, o arquivo do Rivoli.

2. Conceito de arquivo

Quando pensamos em arquivos, recorrentemente imaginamos salas preenchidas por estantes, armários e gavetas, cheias de dossiers de argolas, pastas arquivadoras, caixas e outros objetos avulsos. Imaginamos espaços de pequena ou larga escala, escuros, silenciosos e bafientos, de difícil acesso e arredados da centralidade. Esta imagem é reforçada pelo significado que podemos encontrar nos dicionários que definem a palavra como um “depósito, lugar ou edifício onde se guardam documentos escritos, impressões digitais, fotografias, etc.”¹ ou “lugar de depósito de materiais históricos, tais como papéis velhos, cartas, e relatórios relacionados com um governo, família, organização, etc., guardados particularmente para interesse histórico”². Para lá dos espaços físicos que pressupõem uma localização geográfica ou, por outras palavras, uma morada, podemos também pensar em espaços virtuais aos quais temos acesso através de um endereço web ou de um ícone de *desktop* que nos remete para uma base de dados alojada na web ou no disco rígido de um computador. Ainda assim, quando falamos de espaços virtuais, estes pressupõem sempre a existência de um suporte físico. Não obstante, em ambos os casos, falamos essencialmente de suportes cumulativos de memória externos a nós, lugares de repouso de objetos encarcerados e remetidos para um sono induzido e prolongado.

No entanto, além desta definição que poderá ser entendida como redutora, diferentes autores têm-nos oferecido entendimentos e definições mais complexas do conceito de arquivo, sendo este entendido como uma entidade ativa, discursiva e regulatória. Jacques Derrida vai à raiz da palavra “arquivo” – *arkhê* – e ao seu duplo sentido que significa tanto o começo, a origem e a autenticidade, assim como o comando, a autoridade e o poder. Segundo o autor, o sentido da palavra “arquivo” tem origem no termo grego “*arkheion*”, ou seja, “a residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam, que tinham o poder político, podendo fazer ou representar a lei”³. Enquanto guardiões dos documentos, aos arcontes cabia não só a responsabilidade da segurança física do suporte e do depósito dos documentos, como detinham também sobre eles o direito e a competência ou, por outras palavras, o poder de os interpretar. Esses documentos, que não podiam prescindir de suporte nem de domicílio, eram a lei. Logo, os arcontes eram a autoridade de consignação, ou seja, aqueles que reuniam os signos e que sobre eles exerciam o poder de os interpretar. Para Derrida, todo o arquivo é, portanto, ao mesmo tempo, conservador e instituidor⁴.

Por seu lado, para Michel Foucault, o arquivo “é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas

que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem com o mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas.”⁵ Ainda segundo o autor, “o arquivo não é descritível na sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade. Dá-se por fragmentos, regiões e níveis.”⁶

Devido à multiplicidade de objetos que retém, podemos afirmar que o arquivo é um lugar onde a unidade é impossível, sendo igualmente impossível, desta forma, atribuir-lhe uma única leitura. Nesta perspectiva, através da análise de objetos de diferente natureza e de diversas proveniências, torna-se necessário estabelecer taxonomias e tipologias, assim como cronologias que ajudem a identificar continuidades temporais e momentos de ruptura e de suspensão. Este procedimento metodológico ajudará ao recorte, condição essencial para a formulação de um determinado enunciado, pois dificilmente poderemos imaginar um enunciado que albergue o arquivo na sua dimensão total. O arquivo tem, portanto, uma função essencialmente mnemónica por se tratar de um lugar que facilita a memorização de informação (por fragmentos, regiões e níveis) assim como a associação de ideias. Se, para Foucault, o arquivo é um sistema de discursividade pois “não é o que protege, é o que define o discurso, ou ainda, é o sistema que diferencia os discursos”, para Derrida o arquivo é uma instituição de poder pois “não existe poder político sem o controlo do arquivo”, ou seja, não existe poder sem o controlo do conhecimento, do passado e da autenticidade da história. “Preservamos arquivos porque existe algo neles que define a própria compreensão do mundo, do passado e do presente”.⁷ E como “a construção do futuro é, assim, um processo que não despreza a memória”⁸ neste sentido, mais do que a memória de um passado, o arquivo convoca um futuro.

Se, por um lado, aqueles que detêm as chaves das portas dos arquivos exercem sobre eles não só o poder da sua detenção e retenção mas também o da sua interpretação, por outro convém termos consciência da “constante tensão entre manutenção e repressão (consciente ou inconsciente) da memória [que] decorre desta relação entre o poder e o arquivo”. Ou seja, a “atribuição de unificação, identificação, classificação e consignação (reunir signos), evidencia como estes processos podem servir tanto para abrigar quanto para dissimular, de acordo com os interesses de quem detém o poder sobre o arquivo”.⁹ Ou seja, podemos entender os arquivistas como sujeitos não neutros, não objetivos, nem imparciais. Por seu lado, convém referir que os arquivos, como fonte histórica, são sempre uma construção social (não são universais) e encontram-se em permanente evolução (não são estáveis no tempo)¹⁰. Face a uma eventual perda de memória (perpetrada de forma deliberada ou inconsciente) convém ter presente que “a democratização é diretamente proporcional à participação e ao acesso do arquivo”¹¹. O arquivo é, portanto, um lugar

ambivalente por natureza, podendo incorporar em si valores diferentes, podendo dar lugar inclusivamente a leituras por vezes contraditórias, leituras estas produzidas por todos aqueles que têm acesso a um determinado arquivo. Desta forma, quanto mais democrático for o acesso a um determinado arquivo e, conseqüentemente, quanto mais plurais forem as leituras produzidas a partir dele (de historiadores, antropólogos, etnógrafos, artistas, designers, curadores...), diferentes futuros possíveis se poderão antever e antecipar.

3. O arquivo na arte contemporânea

Atualmente constatamos uma grande diversidade de artistas que trabalham noções de arquivo nas suas obras, colocando uma série de questões e de dilemas sobre como se pode reconstruir e interpretar o passado. Estas obras questionam a assunção de que os arquivos são coleções de documentos objetivos, sugerindo como eles podem moldar a nossa consciência, funcionando como ferramentas de poder¹². Por outras palavras, estas obras propõem reavaliar a certeza que temos do passado, estabelecendo relações entre arquivo e memórias pessoais e coletivas. Devido à nossa ânsia pessoal ou coletiva em arquivar, face ao reduzido tempo disponível para a classificação, paradoxalmente os arquivos correm o risco de se tornarem potenciais lugares de histórias perdidas ou esquecidas. No entanto, apesar de os arquivos poderem constituir espaços de amnésia e de esquecimento, é neles que também ocorrem atos de lembrança e de regeneração, onde a sutura entre passado e presente é realizada¹³. Quando os artistas entram nos arquivos e, a partir destes, produzem as suas obras, pois é neles que encontram a validação dos seus enunciados, eles também irão também servir como agentes históricos de memória.

Okwui Enwezor, no seu texto de abertura do catálogo da exposição *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, afirma que os arquivos “representam cenas de insustentável peso histórico e, por isso, abrem um espaço produtivo para artistas na forma de especulação estética, ética, política, social e cultural”¹⁴. Enwezor define como “fascínio do arquivo” a presente relação estabelecida entre arte contemporânea e a reflexão histórica do passado¹⁵. Na exposição que comissariou em 2008 no International Center of Photography, em Nova Iorque, Enwezor procurou incluir artistas que se apropriaram, interpretaram, reconfiguraram e interrogaram estruturas arquivistas e materiais de arquivo, desenvolvendo e gerando novas leituras históricas e analíticas do arquivo¹⁶. As obras apresentadas foram desenvolvidas em torno da apropriação de arquivos, ou incorporaram metodologias científicas nos seus processos poéticos dando origem a arquivos com taxonomias menos habituais. O próprio nome da exposição, *Archive Fever*, remete para a designação da condição etnográfica do arquivo formulada por Derrida, isto é, “a assunção de que as formas arquivistas têm funções mnemónicas específicas e que funcionam como chave da porta da experiência histórica”¹⁷.

A condição etnográfica do arquivo, especialmente a dependente da linguagem de apropriação, animou consistentemente o paradigma crítico de uma gama de práticas pós-concetuais. O conceito de apropriação encontrava-se na vanguarda da dialética pós-modernista na arte contemporânea, pretendendo obliterar o espaço entre original e cópia. Desta forma, o conceito questionava a relevância da categoria moderna do autor, sendo este considerado como fonte de autoridade e de certeza. Os arquivos encontram-se igualmente dependentes da função da sua autoridade manifesta como fonte principal de verdade histórica, isto é, da desconstrução de mitos modernistas de originalidade¹⁸. Hal Foster afirma que, desde a década de 60 do século XX, a antropologia, a ciência da alteridade, tornou-se a “língua franca” da prática artística e do discurso crítico. Através do uso de princípios etnográficos de participante-observador, os artistas começaram a mapear instituições ou comunidades através da apropriação de imagens e da produção de formatos em série. Por a etnografia ser marcadamente contextual e, por natureza, interdisciplinar, as obras que se inserem nesta noção escolhem a cultura como seu objeto de estudo¹⁹. O autor refere ainda que muitos artistas que trabalham o conceito de arquivo continuam a produzir na categoria de coleção, transformando “lugares de escavação” em “lugares de construção”, sugerindo uma mudança que se afasta da noção melancólica que vê a história pouco mais que traumática. Neste âmbito, a gestão de informação por artistas, que convocam determinadas informações históricas para o presente, dá origem a estruturas arquivistas inteiramente novas²⁰.

4. Memória descritiva da investigação

O sentido democrático de acesso ao arquivo do Rivoli esteve patente no momento da formulação do convite que me foi endereçado no final de 2015 por Tiago Guedes, atual diretor do Rivoli, a fim de produzir o presente projeto. Foi por ele proposta a produção de uma exposição a partir do conceito de arquivo do Rivoli (das suas “entradas”, nas suas próprias palavras), não estabelecendo *a priori* qualquer condicionante concetual. As portas das várias dependências do edifício onde se encontram depositados documentos, testemunhos da atividade deste teatro, foram abertas e fui deixado livremente efetuar “escavações arqueológicas”. Foi igualmente proposta a eventual produção de uma publicação que documentasse o projeto. Nesta perspetiva, como nada se encontrava determinado antes do início do projeto, este iria desenhar-se a partir dos vestígios que iriam ser encontrados. Desde logo, para mim, foi determinante esta noção de liberdade individual dentro da instituição para a produção do presente projeto, aproximando-se este, desta forma, do conceito de “carta branca”.

Para o longo processo de pesquisa e de planeamento que se adivinhava para este projeto, desenhei um plano metodológico que consistiu em: (1) familiarizar-me com a história do

teatro, angariando bibliografia e visitando bibliotecas; (2) realizar visitas a uma série de arquivos, de espólios, de depósitos e de armazéns exteriores ao edifício do Rivoli que retêm, ou que poderiam reter, objetos relacionados com a história do teatro; (3) contactar diversas pessoas ligadas ao passado e ao presente da instituição e realizar entrevistas semi-estruturadas, a fim de tomar conhecimento de pequenas histórias individuais e coletivas; e, por último, (4) passar largas horas dentro das várias dependências existentes no edifício do Rivoli onde se encontram depositados os vestígios físicos da sua atividade. Estes métodos foram realizados essencialmente por esta ordem cronológica, embora por vezes tenham sido realizados em simultâneo. A intenção era a de criar um “cerco” ao Rivoli, ou seja, antecipadamente identificar objetos passíveis de serem incluídos na exposição, antes do início do meu trabalho de campo que teria lugar já no edifício do teatro.

As primeiras obras lidas foram as do jornalista José Gomes Bandeira intituladas *Rivoli Teatro Municipal – 80 Anos de Espectáculos*²¹, de 1993, e *Rivoli – Teatro Municipal (1913-1998) – Breve história de 85 anos de espectáculos e acção cultural*²², de 1998. Apesar do título desta última obra referir “85 anos” como a longevidade deste teatro (em 1998), José Gomes Bandeira tem em conta a inauguração do Teatro Nacional a 5 de dezembro de 1913 como a génese do atual Rivoli. Segundo o autor, o velho Teatro Nacional era um edifício enorme que se estendia desde o atual lado nascente da Avenida dos Aliados, que ainda não existia na altura (aberta em 1917), até à Rua do Bonjardim, onde, de igual forma, ainda não existia a atual Praça D. João I (aberta em 1940). O “Nacional” ocupava também o espaço onde seria mais tarde construída a atual filial da Caixa Geral de Depósitos. Esta tipologia do Teatro Nacional prolongou-se até 1928, ano de início das obras do atual Rivoli, data do respetivo projeto assinado pelo arquiteto e engenheiro Júlio José de Brito. As obras profundas, que reduziram consideravelmente o tamanho do edifício, prolongaram-se até 1931. A inauguração solene do Teatro Rivoli (tomando o empreendimento o seu nome atual) teve lugar a 20 de janeiro de 1932²³. Esta é a data de aniversário que atualmente se comemora, celebrando o Rivoli 85 anos no presente ano de 2017. Porém, se considerarmos a perspetiva de José Gomes Bandeira, considerando a inauguração do “Nacional” como a sua génese, podemos afirmar que diversas atividades culturais têm lugar neste preciso local há, pelo menos, 104 anos.

O Teatro Rivoli de 1932 tinha sido uma iniciativa privada do empresário Manuel José Pires Fernandes, que se manteve na direção do empreendimento até falecer em 1944. Maria Borges, sua filha, passou a dirigir o teatro por mais de duas décadas. Entretanto, em 1940, o Rivoli voltou a sofrer obras, na parte exterior, que lhe conferiram o aspeto atual. As obras de requalificação foram requeridas pelo autor do projeto inicial, o arquiteto e engenheiro Júlio José de Brito, tendo sido chamado o escultor Henrique Moreira para colocar na fachada os baixos relevos que atualmente conhecemos. Tratavam-se essencialmente de obras motivadas por ordem estética – a praça D. João I tinha sido aberta

neste ano e o Rivoli podia ser agora visto de uma posição afastada²⁴. No entanto, estas não são as únicas obras que o Rivoli sofreu ao longo da sua existência. Além de pequenas obras de conservação, houve intervenções significativas em 1926 (introdução do cinema “sonoro”), 1928/32, 1945/36, 1940/42, 1946, 1980, 1987, 1991 e 1995/97²⁵. A atividade do Rivoli é, portanto, constituída por momentos de suspensão, breves ou prolongados.

Também por duas vezes se falou da possível e iminente demolição do edifício, ambas associadas a momentos menos prósperos do empreendimento. A primeira decorreu na década de 60 do século XX e a segunda, já na década de 80 do mesmo século, quando a programação do Rivoli era praticamente inexistente e a função do edifício se encontrava reduzida a uma danceteria. Por esta altura, Maria Borges já não se encontrava à frente do Rivoli (faleceu em 1976), tendo a propriedade do empreendimento passado para a empresa William Graham e, posteriormente, para o Banco Português do Atlântico. Em 1989 a Assembleia Municipal do Porto deliberou a compra do Rivoli, aprovando no mesmo ano o projeto de remodelação do teatro pelo arquiteto Pedro Ramalho. Em 1993, foi nomeada uma nova direção, tendo Isabel Alves Costa ocupado esse cargo, e em 1996 foi criada a Culturporto, organismo com o objetivo de programação, organização e produção do Rivoli. Por esta altura deram-se as obras de requalificação profundas que tiveram lugar entre 1995 e 1997²⁶. Inaugurado em outubro de 1997, o “Rivoli Renovado”, como é referido então pela direção, mais que duplicou a sua área bruta, passando a dispor de um segundo auditório, entre muitas outras dependências anteriormente inexistentes.

O projeto cultural “Rivoli Renovado” durou até finais de 2006 quando, já com um novo executivo camarário, a gestão e programação do Rivoli foram entregues a uma empresa privada, processo que culmina com a extinção da Culturporto em janeiro de 2007. Este novo período dura até 2014, quando o atual executivo camarário decidiu tomar conta novamente da gestão e programação do teatro, numa estratégia que fundiu, em setembro de 2014, os dois teatros municipais da cidade do Porto – o Teatro Municipal Rivoli e o Teatro Municipal Campo Alegre. A primeira temporada da atual direção arrancou em janeiro de 2015, no dia de celebração dos 83 anos deste edifício.

O aprofundamento desta contextualização histórica serviu para identificar as moradas dos vestígios físicos da atividade deste teatro. O arquivo produzido ao longo dos sessenta anos da atividade desta casa de espetáculos, até às obras de 1995/97, “acabou por ser incorporado sob a forma de uma amálgama desconexa de documentos, cuja inteligibilidade em grande parte se perdera. De facto, havia desaparecido completamente o fio condutor da constituição do arquivo, acumulado na sequência da atividade normal e contínua da instituição”; um “acervo de dimensão mediana – correspondente a vinte e dois metros lineares de prateleira”²⁷ que foi incorporado no Departamento de Arquivos da Câmara Municipal do Porto. Neste âmbito, foi publicada em 1997 a obra *Inventário* –

Arquivo do Teatro Rivoli de Maria Teresa Resende²⁸. Por sua vez, tinha sido Ana Cristina Vicente a responsável pelo inventário, distribuição e armazenamento do recheio do Rivoli²⁹.

Posteriormente à consulta desta publicação sobre o arquivo do período que termina em 1995, foram lidas duas obras de autoria de Isabel Alves Costa. A primeira, intitulada *O Desejo de Teatro*³⁰, relata por palavras próprias a sua vida até ser nomeada diretora artística do Rivoli. A segunda, intitulada *Rivoli 1989-2006*³¹, foi, de longe, a mais útil e importante obra de consulta para a minha investigação. Este livro de 376 páginas mapeia toda a política cultural, assim como toda a programação deste teatro, desde a aquisição do mesmo pelo Município do Porto até ao término da direção de Isabel Alves Costa. Trata-se de um arquivo extensivo constituído por palavras e fotografias daquilo que foram os seus treze anos à frente do Rivoli na qualidade de diretora artística (apesar de Isabel Alves Costa ter sido nomeada para o cargo em 1993, esta obra compreende todas as atividades desenvolvidas ao longo de 17 anos). A minha cópia, profusamente anotada e sublinhada, serviu para identificar possíveis existências físicas de objetos que pretendia posteriormente encontrar nos arquivos. De todas as informações anotadas, realcei, na página 337, a seguinte passagem sobre os *Cadernos do Rivoli*, publicação regular iniciada em 2002 e que, até 2004, tinha visto serem editados cinco números:

Paulo Eduardo Carvalho tinha-me, um dia, dito que seria interessante apresentar um número dos Cadernos do Rivoli dedicado às cenografias do Pequeno Auditório. De facto, não sendo este um espaço que previamente estivesse preparado para receber espectáculos de teatro, a verdade é que, ao longo dos anos, e com as melhorias que foram sendo introduzidas, ali se apresentariam inúmeros espectáculos, quase todos criados de raiz. E, dados os condicionalismos, ou melhor, graças aos condicionalismos que a sala impunha, muito do mérito que esses espectáculos tiveram foi graças ao engenhoso trabalho dos cenógrafos. A ideia, parecendo-me excelente, convidei o Paulo Eduardo para coordenar aquele que seria o n.º 5 dos Cadernos do Rivoli. Solicitámos material às companhias (fotografias, desenhos, textos, etc.) e elas responderam, com entusiasmo, ao nosso pedido. Recolhido todo o material nas datas previstas, seguiu-se um inexplicável tempo de espera que foi adiando, sine die, a sua publicação. Quando, finalmente, pareciam estar garantidas e reunidas as condições (?) para a produção dos Cadernos... a direcção decidiu, lamentavelmente, que, dada a situação que se vivia no Rivoli, não fazia sentido a sua edição. E, desta forma, se perdeu mais um pouco da memória daquilo que tinha constituído um dos grande desafios do Rivoli Renovado – o Pequeno Auditório.³²

Os *Cadernos do Rivoli* abriram “um espaço de reflexão e teorização em torno das diversas áreas de programação deste teatro”. Ao *Caderno do Rivoli*, n.º 0 (de 2002)³³, “onde se lembra o que foi, o que é e o que se pretende que seja o Rivoli”³⁴, outros se seguiram em

torno de temas tais como: as questões da simetria, do duplo, do reflexo, tratados no projeto *Capicua 2002 (Caderno do Rivoli n.º 1, de 2003)*³⁵; o Novo Circo (*Caderno do Rivoli n.º 2, de 2004*)³⁶; projeto *Pontapé de Saída*, projeto cultural realizado no âmbito da realização em Portugal do campeonato europeu de futebol (*Caderno do Rivoli n.º 3, de 2004*)³⁷; e a Dança Contemporânea (*Caderno do Rivoli n.º 4, de 2004*)³⁸. Segundo o relato de Isabel Alves Costa, anteriormente citado, perspectivava-se a publicação do *Caderno do Rivoli n.º 5*, em 2005, sob o tema Novas Cenografias. Para este número tinham sido convidadas seis companhias de teatro do Porto que tinham produzido espetáculos a fim de serem apresentados no pequeno auditório. No entanto, devido à “situação que se vivia no Rivoli” (a sua eminente privatização), este caderno nunca chegaria a ser publicado. Parti para as entrevistas e, posteriormente, para os arquivos do Rivoli à procura do paradeiro destes conteúdos. Na altura, desconhecia se iria ter sucesso.

Simultaneamente, fui procurando outros objetos previamente identificados. Interessou-me explorar o conceito de deambulação de objetos que não foram reaproveitados depois das obras de 1995/97 e que também não foram incorporados no Departamento de Arquivos da Câmara Municipal do Porto. Tomei conhecimento de que determinados objetos tinham sido doados a instituições da cidade, nomeadamente algumas peças de mobiliário ao Balletatro, assim como uma série de candeeiros, mesas, cadeiras e sofás ao Teatro do Bolhão. Segui o rasto destes objetos até estas duas instituições, tendo-os registado fotograficamente. Por sua vez, as letras de néon da fachada com as palavras “Teatro Rivoli”, identificadas numa série de fotografias antigas, não foram encontradas apesar da minha visita realizada ao Matadouro do Porto, que serve atualmente como depósito camarário. No entanto, segundo o arquiteto Pedro Ramalho, o projeto de obras não previa a recuperação destas letras, dada como improvável, possivelmente devido ao grau de degradação das mesmas.

Foram posteriormente consultados os cinco *Cadernos do Rivoli* publicados, assim como o catálogo *3+3 Olhares sobre o Rivoli*³⁹ publicado por ocasião da exposição homónima, comissariada por Bernardo Pinto de Almeida, exposição inaugural do “Rivoli Renovado”, que pretendeu ser “um retrato das diferentes fases do processo de recuperação do imóvel” com trabalhos de A. Pereira de Sousa, Pedro Sena Nunes, Nuno Borges de Araújo, Ângelo de Sousa, Augusto Alves da Silva e Rita Burmester⁴⁰. A restante bibliografia foi encontrada nas bibliotecas da Universidade Católica do Porto, onde foi consultado um programa de música, e do Instituto Politécnico do Porto, onde vim a encontrar uma pequena série de relatórios de estágios sobre o Rivoli desenvolvidos por alunos desta instituição (com especial destaque ao desenvolvido por António Leite, que se debruçou sobre o espólio constituído por quinhentos documentos referentes à programação da Culturporto, que foi conservado por Júlio Moreira, seu antigo diretor executivo). Foi igualmente contactada a biblioteca da Junta de Freguesia de Vilar de Besteiros e São Mosteiro de Fráguas,

em Tondela, onde se encontra depositado o espólio de José Gomes Bandeira, autor dos livros já mencionados sobre a história do Rivoli, desde o seu falecimento.

Posteriormente realizei uma série de entrevistas semi-estruturadas com pessoas que tiveram relação com a história recente do teatro Rivoli, assim como estabeleci contactos, de forma presencial ou por email, com as pessoas envolvidas na produção dos conteúdos do *Caderno do Rivoli n.º 5*, cujos nomes se encontram identificados na lista de agradecimentos da presente publicação, nomeadamente Ana Cristina Vicente, Ana Luena, André Leal Alves, António Joaquim Gomes, Carlos Costa, Francisco Alves, Gonçalo Alves Costa, João Mendes Ribeiro, Jorge Pinto, Júlio Moreira, Manuela Melo, Né Barros, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, Pedro Aparício, Pedro Ramalho, Sissa Afonso, Teresa Vaz, entre outras. Outras pessoas foram igualmente contactadas, apesar de não ter obtido resposta da sua parte em tempo útil.

Atendendo aos diferentes períodos históricos identificados, de uma forma resumida, os vestígios físicos da atividade deste teatro foram localizados em diversas moradas: o arquivo até às obras de 1995/97 foi incorporado no então Departamento de Arquivos da Câmara Municipal do Porto; o arquivo do período entre 1997 e 2006 encontra-se depositado em diversas dependências do edifício do teatro (sendo constituído por programas, cartazes, fotografias, dossiers de imprensa, registos de contabilidade, fotografias, diapositivos, CDs, cassetes VHS com gravações de espetáculos, entre muitos outros documentos). Existe ainda uma pequena série de espólios privados de pessoas relacionadas com a história do teatro, ou que sobre ela se debruçaram, na posse dessas pessoas. Quanto ao período de 2007 a 2014, em que uma empresa privada programou o Rivoli, quase nada se encontrou dentro do teatro.

Por necessidade de foco (de tema) e de economia (de tempo, de recursos e de meios), decidi escolher essencialmente como “matéria-prima” do presente projeto os vestígios que se encontram depositados dentro das instalações desta casa, correspondendo, na sua esmagadora maioria, ao período compreendido entre 1997 e 2006. No entanto, como pude mais tarde constatar, tratam-se de vestígios que correspondem, de grosso modo, a mais de duzentos e vinte metros lineares de prateleira. Além destes, procurei integrar na minha investigação outros vestígios disponibilizados por pessoas que se encontram, de alguma forma, ligadas à história deste teatro, como são disso exemplo os dois documentários *Rivoli – Um Canto da Cidade*, de 1993, e *Rivoli – Um Projecto Renovado*, de 1997, ambos realizados por António Joaquim Gomes e António Augusto Soares, com produção de Paula Magalhães (em 1998 perspetivou-se a produção de um terceiro filme relativo ao primeiro ano de atividade do Rivoli após a sua reabertura, mas não chegou a ser produzido).

5. Sobre o discurso expositivo

Para o presente projeto, não pretendi produzir uma exposição documental da história do Rivoli, antes propus dar visibilidade aos vestígios físicos da atividade deste teatro. Foi minha intenção contar histórias a partir da cultura material, transportando objetos para a centralidade do foyer do 3.º piso, dando ênfase a narrativas normalmente invisíveis para o grande público. Por sua vez, para a publicação que acompanha a exposição, não pretendi que esta fosse documentativa dessa mesma exposição (do tipo catálogo), antes propus que a publicação fosse também ela uma parte integrante e importante – senão mesmo central – da exposição. Foi minha proposta tornar público um fragmento do arquivo que tinha ficado suspenso no tempo. A escolha óbvia recaiu na publicação do *Caderno do Rivoli n.º 5 – Novas Cenografias* quando os respetivos conteúdos foram, finalmente, encontrados no decorrer do trabalho de campo. Foi a partir deste elemento que pude encetar o conceito de resgate e recuperação de uma memória, desta forma possibilitando um ato de lembrança e de regeneração. Foi este o meu enunciado, que tomou forma a partir de uma leitura subjetiva e autoral (assumindo-se nesta perspetiva o projeto como um ensaio) do que para mim se tornou o arquivo do Rivoli. Ao reanimar e tornar visíveis fragmentos suspensos deste arquivo, ao apropriar-me de um poder sobre o documento, sobre a sua detenção e interpretação, pretendi convocar um futuro possível.

Desde cedo, comecei a delinear alguns caminhos possíveis. Apesar de a exposição se inserir nas comemorações do aniversário do Rivoli, não pretendi que a exposição tivesse um pendor historicista ou que fosse celebrativa. De certo modo, tentei não repetir conteúdos nem causar entropia com a exposição *O Palco e a Cidade – Teatro no Porto 1850-1950*. A referida exposição, realizada na Casa do Infante entre os meses de dezembro de 2016 e de março de 2017 (em simultâneo, portanto, com a presente exposição), “apresenta um percurso possível, não exaustivo, pela atividade teatral na cidade do Porto entre 1850 e 1950, numa perspetiva essencialmente histórica”⁴¹. Ao visitarmos a referida exposição, podemos encontrar nela documentos históricos relacionados com a história do Rivoli, entre outras salas de espetáculos, documentos em grande parte provenientes do Arquivo Histórico Municipal do Porto. O conceito geral do meu projeto partiu ao encontro da sua premissa original – a de explorar o conceito de arquivo como objeto de estudo. O próprio dispositivo cénico deveria remeter igualmente para esse conceito. Neste âmbito, interessou-me antes explorar o conceito de arquivo como espaço de histórias potencialmente perdidas ou esquecidas e não tanto o conceito de arquivo como espaço de documentos históricos classificados como tal.

Nesta perspetiva, foi essencial proceder à seleção de uma fração mínima de documentos, que puderam ser avaliados e memorizados como fragmentos de um arquivo. A necessidade de recorte justificou as escolhas de cada um deles – pela atribuição de valor isoladamente

a cada um (pelas histórias que cada um podia contar); pela vontade em criar uma certa noção de ordem e de narrativa visual (criação de sequência); pela sua capacidade em captar a atenção do visitante (fator estético); e pela possibilidade de estabelecer ligações entre eles (criação de unidade). Desta forma, a exposição não implicou a produção de novas peças (excetuando versões *fac-símiles* de algumas que, pela sua natureza, não poderiam ser manuseadas pelo público), resumindo-se a minha ação ao deslocamento desses vestígios previamente existentes de uma determinada localização no arquivo para o dispositivo cénico. O critério de seleção, de deslocamento e, por fim, de “iluminação” de um determinado objeto deveu-se, portanto, ao seu poder narrativo e à relação afetiva que se poderia potenciar com o mesmo pelo público presente.

Para o desenho do dispositivo cénico da exposição, foi usada uma prática comum a partir da construção modular com materiais pré-fabricados, tendo sido criada uma mesa ortogonal quadrada, de 2,5x2,5m, produzida por placas de contraplacado de madeira OSB. Para a escolha dos materiais e das respetivas dimensões, tomei, em conjunto com o arquiteto Pedro Treno, uma série de decisões com base no conceito “as found” difundido pelos arquitetos brutalistas Alison e Peter Smithson. A materialidade é comunicada utilizando a teoria da plasticidade, “um método de calcular dimensões estruturais destinado a obter grande economia”⁴². Desta forma, as placas seguem a modulação standard industrial (2,5x1,25m). As dimensões da mesa foram, portanto, determinadas pela justaposição de duas placas nas suas dimensões originais. Para as laterais, foram utilizadas outras duas placas nas suas medidas originais, aplicando a estas um único corte longitudinal, perfazendo quatro lados. O mesmo princípio foi aplicado à escolha do tratamento, tentando evitar o uso arbitrário da cor, usando materiais nas suas cores originais. No seu todo, a estrutura admite assim “uma composição a partir de componentes comuns já existentes ao invés de os desenhar”⁴³, tendo esta sido concebida e montada posteriormente no local. O mesmo princípio foi aplicado na escolha da estante colocada na mesa, cujo metal foi deixado no seu aspeto original, assim como dos restantes suportes.

Não obstante esta abordagem pragmática, ao colocar esta mesa numa posição central do foyer do 3.º piso, o modo de produção artística adquire uma certa noção de monumentalidade, ou seja, o documento é elevado aqui à categoria de monumento. Ao mesmo tempo, sendo uma espécie de altar, a mesa parece levitar no espaço. Desta forma, a instalação adquire a noção de lugar de reflexão sobre os documentos e das várias relações que se estabelecem entre cada um deles. Apesar de a mesa ser o único elemento em que consiste a exposição, garantindo, por isso, uma noção de unidade entre os diferentes objetos que contém em si, estes foram colocados não numa lógica de unidade homogénea mas num campo de heterogeneidade não hierárquica. Os princípios formais foram também tidos em conta, ao ser produzido um objeto “bruto” que mimetiza o aspeto técnico de um arquivo e que entra, de certa forma, em contraste estético com a

sala “nobre” onde é inserido e apresentado. Desta forma, pretendi estabelecer relações entre evidência e documento, entre memória e história, procurando legitimar os objetos como testemunhos históricos. Com a deslocação da estante do centro para um dos lados, foi estabelecido um percurso em forma de “U” que sugere uma sequência e um possível caminho a ser percorrido.

Esta ideia de acumulação de objetos, que “plasma uma ideia de densidade e [que] gera também uma forte intensidade de estímulos ao visitante”⁴⁴, tinha sido anteriormente explorada no desenho expositivo de Inês Moreira para a exposição *Depósito – Anotações sobre Densidade e Conhecimento*, comissariada por Paulo Cunha e Silva na Reitoria da Universidade do Porto, em 2007, e que tinha sido uma (entre muitas outras) das minhas referências concetuais. Esta exposição foi concebida a partir de peças existentes nos depósitos dos museus da Universidade do Porto, concentrando centenas de objetos singulares numa estrutura informal de andaimes. Da mesma forma, o contraste entre o desenho expositivo e a sala onde este se inseria foi igualmente explorado em *Depósito*.

Nesta presente exposição é apresentado um acúmulo de objetos resgatados do arquivo (dossiers, cartazes, programas, fotografias, papéis, cartas, entre outros) assim como outros recuperados no exterior (documentários, fotografias, entre outros). Interessou-me, por exemplo, colocar cartazes enrolados e programas em pilhas pois o importante é denotar a presença desses documentos enquanto objetos de arquivo e não para estes poderem serem apreciados como peças estéticas. A mesma lógica se aplica a todos os restantes conteúdos. Ao trabalhar a contingência e o recorte, pois é impossível albergar o arquivo na sua dimensão total, a exposição apresenta uma pequena amostra da dimensão total do arquivo. Não obstante, com a centralidade (ou a aura) que estes objetos adquiriram com a presente exposição, torna-se interessante refletir sobre a ideia de que, após o término da mesma, eles serão posteriormente devolvidos para as prateleiras de onde foram resgatados, voltando a diluir-se na imensidão de outros papéis e objetos. Pois voltarão a ser reduzidos à sua condição original de meros fragmentos. (Será mesmo assim?)

6. Notas sobre o 5.º Caderno

Com 5.º *Caderno*, a presente publicação, pretendi tornar públicos os conteúdos do *Caderno do Rivoli n.º 5* cuja publicação se encontrou inicialmente prevista em 2005. No entanto, vi nesta publicação a possibilidade de também documentar a investigação e o processo que antecedeu a produção material do projeto. Se a matéria para o discurso expositivo eram as “entranhas” do Rivoli, que fossem então visíveis nesta publicação as “entranhas” da própria investigação. O projeto assume-se, assim, essencialmente como uma investigação que, da necessidade de divulgação dos seus resultados, se materializa num duplo objeto – uma exposição e uma publicação – podendo mesmo estes dois momentos serem considerados como um único.

Desde o seu início, a investigação carregou em si o fascínio da eventual descoberta dos conteúdos do *Caderno do Rivoli n.º 5*. Desta forma, para a presente publicação, escolhi publicar os conteúdos tal qual foram encontrados no arquivo, sendo esta obra um *fac-símile* em monofolhas. Os conteúdos que se encontram após este texto dividem-se em duas partes: (1) uma série de documentos encontrados no arquivo que denotavam a existência dos conteúdos do *Caderno do Rivoli n.º 5*, antes de estes terem sido encontrados no arquivo; e (2) os conteúdos do *Caderno do Rivoli n.º 5 – Novas Cenografias*.

Relativamente à primeira parte, são apresentadas três folhas avulsas, cada uma delas retirada de um dos “Planos de Actividades e Orçamento” do Rivoli. A primeira folha refere-se a uma primeira versão do “Plano de Actividades e Orçamento de 2005” onde se pode ler que “Está no prelo o: Número 5 Cenografias (do Pequeno Auditório)”. A segunda folha apresenta a versão final do “Plano de Actividades e Orçamento de 2005” onde surge inclusivamente uma menção ao *Caderno do Rivoli n.º 6*: “Em 2005 pretende-se dar continuidade aos Cadernos do Rivoli, para os quais já foi solicitado apoio ao IPLB [Instituto Português do Livro e das Bibliotecas]. Está em fase de negociação um contrato com a editora D. Quixote para a edição e distribuição dos próximos números 5 e 6. Se de facto se efectuar o contrato, a D. Quixote passará imediatamente a distribuir os quatro números anteriores. Os temas propostos para 2005 são: Número 5 Cenografias (do Pequeno Auditório) com coordenação de Paulo Eduardo Carvalho e Número 6 A Encenação do Passado (a partir da mesa redonda com o mesmo título que teve lugar em Novembro de 2004 no Rivoli) com coordenação de Vitor Oliveira Jorge e Marc Augé.” Contudo, a publicação do *Caderno do Rivoli n.º 5* não se dá em 2005, sendo adiada para o ano seguinte, admitindo a direção a possibilidade de publicação de apenas um número. Na terceira folha, referente ao “Plano de Actividades e Orçamento de 2006”, pode ler-se: “Será dada continuidade à publicação dos Cadernos do Rivoli, contudo só será publicado um número”.

Na sequência destas três folhas, reproduz-se a troca de correspondência entre o Rivoli e IPLB – Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, efetuada no âmbito da candidatura ao “Programa de Apoio a Revistas Culturais de 2005”. Trata-se de uma série de documentos que culmina com a recusa do apoio concedido, apesar de este ter sido confirmado, por se admitir que os prazos estipulados não seriam cumpridos. Esta primeira parte termina com a apresentação de pedidos de orçamentos solicitados a gráficas para a produção do caderno, assim como das respetivas respostas.

A segunda parte, relativa aos conteúdos do *Caderno do Rivoli n.º 5*, inicia com a apresentação do índice encontrado, depreendendo-se que para o efeito tinham sido convidadas seis estruturas de teatro sediadas no Porto e que tinham produzido espetáculos de teatro a fim de serem apresentadas no pequeno auditório do Rivoli: são elas Visões Úteis, Ensemble – Sociedade de Actores, Assédio, Teatro Bruto, Teatro Plástico

e Nuno Cardoso [Ao Cabo Teatro]. Todos os textos destas companhias foram encontrados no arquivo, à exceção dos textos de Nuno Cardoso, que não terão chegado a ser produzidos. A acompanhar os textos, as estruturas, à exceção do Visões Úteis, submeteram igualmente imagens (fotografias e/ou desenhos), em alguns dos casos através de um suporte digital (CD). Foram igualmente encontrados conteúdos não identificados no índice, nomeadamente um texto de João Mendes Ribeiro e um texto sobre o pequeno auditório de autoria provável de Sérgio Julião, diretor técnico, e de João Guedes, coordenador da equipa de iluminação. Contactado da minha parte, João Mendes Ribeiro informou-me que o seu texto tinha sido produzido para a Ensemble, daí a inserção do mesmo junto dos restantes desta companhia. No segundo caso, por se tratar de um texto sobre o pequeno auditório, sem ligação direta a uma estrutura específica, decidi colocar este texto logo após o índice e antes dos conteúdos das seis companhias. Todos os conteúdos (constituídos por folhas A4 e CDs), à exceção dos do Visões Úteis, foram encontrados dentro de envelopes A4 que identificavam a respetiva proveniência de forma manuscrita. Decidi reproduzir o aspeto destes envelopes, servindo como separadores entre os conteúdos das diferentes estruturas. Todos os conteúdos (textos e imagens, incluindo aquelas que foram encontrados em suporte digital) encontram-se reproduzidos no final da presente publicação.

Ainda sobre os textos, de assinalar que foram encontradas várias versões de alguns deles, o que corresponde a sucessivas revisões dos mesmos, como denotam as correções e anotações manuscritas. Para a presente publicação, para efeitos de economia (de meios e de atenção do leitor), escolheu-se a versão que se entendeu como sendo a mais recente de cada um deles. Por sua vez, os separadores de cartolina que antecedem as folhas relativas à candidatura ao "Programa de Apoio a Revistas Culturais" e às dos conteúdos do *Caderno do Rivoli n.º 5* reproduzem o aspeto das capas arquivadoras onde, no seu interior, foram encontrados estes documentos. Por último, de referir que os textos de abertura identificados no índice, o de Isabel Alves Costa e o de Paulo Eduardo Carvalho, provavelmente não terão chegado a ser produzidos pois não foram encontrados no arquivo do Rivoli.

Referências bibliográficas

1. Costa, J. Almeida; Melo, A. Sampaio e (1985). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto, Porto Editora (p. 152).
2. Summers, Della (Ed.) (1990). *Longman Dictionary of Contemporary English*. Essex, Logman (p. 44).
3. Derrida, Jacques (2001). *Mal de Arquivo – Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro, Relume (pp. 12-13).
4. Idem (p. 17).
5. Foucault, Michel (2012). *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária (p. 158).
6. Idem (p. 159).
7. Magno, Sara (2011). *A Arte do Arquivo*. Disponível em: <http://telahabitada.blogspot.pt/2011/02/arte-do-arquivo.html> (data de último acesso: 11 de janeiro de 2017).
8. Silva, Paulo Cunha (2007). “A Densidade do Conhecimento” in *Depósito – Anotações sobre Densidade e Conhecimento*. Porto, Editora da Universidade do Porto (p. 9).
9. Macêdo, Silvana (2009). *Mal de Arquivo: A Dinâmica do Arquivo na Arte Contemporânea*. Disponível em: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0402/040211.pdf> (data de último acesso: 11 de janeiro de 2017) (p. 178).
10. Shwartz, Joan M.; Cook, Terry (2002). “Archives, records and power: the making of modern memory” in *Archival Science*, v. 2, n. 1-2. Dordrecht (pp. 1-19).
11. Magno, Sara (2011). *A Arte do Arquivo*. Disponível em: <http://telahabitada.blogspot.pt/2011/02/arte-do-arquivo.html> (data de último acesso: 11 de janeiro de 2017).
12. Enwezor, Okwui (2007). *Archive Fever – Uses of the Document in Contemporary Art*. Nova Iorque, Steidl (p. 7).
13. Idem (p. 47).
14. Idem (p. 33).
15. Idem (p. 35).
16. Idem (p. 23).
17. Idem (pp. 39-40).
18. Idem (pp. 42-43).
19. Foster, Hal (1996). “The Artist as Ethnographer”, in *The Return of the Real*. Cambridge, MIT Press.
20. Foster, Hal (2004). “An Archival Impulse” in *October*, Vol.110, MIT Press (pp. 3-22).
21. Bandeira, José Gomes (1993). *Rivoli Teatro Municipal – 80 Anos de Espectáculos*. Porto, Câmara Municipal do Porto.
22. Bandeira, José Gomes (1998). *Rivoli – Teatro Municipal (1913-1998) – Breve História de 85 Anos de Espectáculos e Acção Cultural*. Porto, Edições Afrontamento.
23. Idem (pp. 12-14).
24. Idem (pp. 20-25).
25. Idem (p. 9).
26. Idem (pp. 37-41).
27. Resende, Maria Teresa (1997). *Inventário – Arquivo do Teatro Rivoli*. Porto, Departamento de Arquivos da Câmara Municipal do Porto (p. 1).
28. Resende, Maria Teresa (1997). *Inventário – Arquivo do Teatro Rivoli*. Porto, Departamento de Arquivos da Câmara Municipal do Porto.
29. Costa, Isabel Alves (2008). *Rivoli 1989-2006*. Porto, Edições Afrontamento (p. 48).
30. Costa, Isabel Alves (2003). *O Desejo de Teatro*. Porto, Edições Afrontamento.
31. Costa, Isabel Alves (2008). *Rivoli 1989-2006*. Porto, Edições Afrontamento.
32. Idem (p. 337).
33. Costa, Isabel Alves (Coord.) (2002). *Caderno do Rivoli n.º 0*. Porto, Culturporto.
34. Idem (p. 2).
35. Costa, Isabel Alves (Coord.) (2003). *Caderno do Rivoli n.º 1 – Capicua 2002*. Porto, Culturporto.
36. Costa, Isabel Alves (Coord.) (2004). *Caderno do Rivoli n.º 2 – Novo Circo*. Porto, Culturporto.
37. Costa, Isabel Alves (Coord.) (2004). *Caderno do Rivoli n.º 3 – Pontapé de Saída*. Porto, Culturporto.
38. Costa, Isabel Alves; Vicente, Ana Cristina (Coord.) (2004). *Caderno do Rivoli n.º 4 – Dança Contemporânea*. Porto, Culturporto.
39. Almeida, Bernardo Pinto (Coord.) (1997). *3+3 Olhares sobre o Rivoli*. Porto, Culturporto.
40. Costa, Isabel Alves (2008). *Rivoli 1989-2006*. Porto, Edições Afrontamento (p. 65).
41. Boas, Gonçalo Vilas (Coord.) (2016). *O Palco e a Cidade – Teatro no Porto 1850-1950* (folha de sala). Porto, Casa do Infante/Arquivo Histórico Municipal do Porto.
42. Treno, Pedro (2015). *Manifesto e Mimese – Passado e Presente no Brutalismo Britânico* (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura). Coimbra, Universidade de Coimbra (p. 29).
43. Ibidem.
44. Moreira, Inês (2007). “Arquitectura e produção no Depósito – sobre o projecto de colaboração com os Museus da U.Porto” in *Depósito – Anotações sobre Densidade e Conhecimento*. Porto, Editora da Universidade do Porto (p. 171).

Biografia

Nuno Coelho (Bruxelas, 1976) é designer gráfico e de comunicação; investigador do CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, da Universidade de Coimbra (UC); e professor auxiliar do Departamento de Engenharia Informática da Faculdade de Ciências e Tecnologia da UC, onde leciona nos cursos de Licenciatura e Mestrado em Design e Multimédia. Doutorado em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da UC, Master em Design e Produção Gráfica pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona e Licenciado em Design de Comunicação/Arte Gráfica pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Como designer independente desenvolveu trabalhos para entidades em Portugal e no estrangeiro, predominantemente para agentes artísticos e instituições culturais. Desenvolve regularmente projetos autorais na interseção entre o Design e a Arte, levantando questões na sua maioria sobre temáticas sociais e políticas. Tem igualmente explorado questões de identidade e memória através da exploração de arquivos de marcas comerciais históricas portuguesas. Realizou trabalhos de curadoria em Design e é autor de dois livros. Participou em exposições e/ou realizou conferências na Alemanha, Austrália, Áustria, Brasil, Canadá, Colômbia, Espanha, Grécia, Itália, Irão, México, Portugal e Sérvia. O seu trabalho pode ser visto em www.nunocoelho.net.

2.2.7 Cedências

A cedência onerosa do Pequeno e Grande Auditório continuou a ser efectuada, segundo as regras estabelecidas no Regulamento de Cedência, nomeadamente às Escolas de Dança.

No sentido de facilitar a calendarização da programação do Rivoli Teatro Municipal, a cedência às Escolas de Dança foi feita preferencialmente dentro de um período especificamente reservado para o efeito, tendo sido escolhida a última quinzena de Maio e/ou de Junho.

2.3 SERVIÇO EDUCATIVO

No sentido de iniciar a criação de um **Serviço Educativo** organizado enquanto departamento autónomo, o Rivoli Teatro Municipal acolheu algumas actividades do Projecto Educativo Municipal: "Porto de Crianças", nomeadamente:

- *Pedro Sem*, pelo Limite Zero para os alunos do 4º ano das escolas primárias,
- Apresentação, pelos alunos das escolas básicas do Porto, dos trabalhos finais resultantes das actividades desenvolvidas dentro do Projecto Educativo.

Em 2005 lançamos as Oficinas do Rivoli, com assinalável êxito, aproveitando os períodos de férias escolares. Assim a primeira Oficina realizou-se em Julho em torno da dança contemporânea e da capoeira e segunda em Dezembro em torno do circo e do malabarismo.

2.4 CADERNOS RIVOLI

Está no prelo o: **Número 5 Cenografias** (do Pequeno Auditório)

O Projecto Bairros que o Rivoli tem vindo a desenvolver, tem por objectivo principal o de articular a sua programação com a Comunidade dos Bairros ditos desfavorecidos social e culturalmente.

Como em 2005 não estão previstas novas produções e há bastante material avulso dos projectos já realizados, foi ponderada a possibilidade de fazer um documentário congregando as diversas experiências, acrescentando imagens (nomeadamente dos bairros de origem das crianças envolvidas), criando um fio condutor (por exemplo através de uma voz off) que dê unidade aos diferentes projectos.

Para além do interesse óbvio de ficar com um objecto de memória dum trabalho exemplar, há ainda a vantagem de este poder ser projectado e comentado noutros locais (nomeadamente na Área Metropolitana do Porto e na Região Norte – o que justificaria o apoio da Delegação Norte do MC) tornando-se assim num motor para novas experiências.

Para isso já foi elaborado um primeiro orçamento pela produtora Laranja Azul (que apenas serviu de valor de referência uma vez que se devem encontrar soluções menos

2.4 CADERNOS RIVOLI

Em 2005 pretende-se dar continuidade aos Cadernos do Rivoli, para os quais já foi solicitado apoio ao IPLB. Está em fase de negociação um contrato com a editora D. Quixote para a edição e distribuição dos próximos números 5 e 6. Se de facto se efectuar o contrato, a D. Quixote passará imediatamente a distribuir os quatro números anteriores. Os temas propostos para 2005 são: **Número 5 *Cenografias*** (do Pequeno Auditório) com coordenação de Paulo Eduardo Carvalho e **Número 6 *A Encenação do Passado*** (a partir da mesa redonda com o mesmo título que teve lugar em Novembro de 2004 no Rivoli) com coordenação de Vitor Oliveira Jorge e Marc Augé.

2.5 PROJECTO BAIROS

O Projecto Bairros que o Rivoli tem vindo a desenvolver, tem por objectivo principal o de articular a sua programação com a Comunidade dos Bairros ditos desfavorecidos social e culturalmente.

Como em 2005 não estão previstas novas produções e há bastante material avulso dos projectos já realizados, foi ponderada a possibilidade de fazer um documentário congregando as diversas experiências, acrescentando imagens (nomeadamente dos bairros de origem das crianças envolvidas), criando um fio condutor (por exemplo através de uma voz off) que dê unidade aos diferentes projectos.

Para além do interesse óbvio de ficar com um objecto de memória dum trabalho exemplar, há ainda a vantagem de este poder ser projectado e comentado noutros locais (nomeadamente na Área Metropolitana do Porto e na Região Norte - o que justificaria o apoio da Delegação Norte do MC) tornando-se assim num motor para novas experiências.

Para isso já foi elaborado um primeiro orçamento pela produtora Laranja Azul (que apenas serviu de valor de referência uma vez que se devem encontrar soluções menos

- Festival Internacional de Jazz do Porto, em 2005 foi a sua 15ª edição. Gera proveitos, contudo insuficientes para a cobertura dos custos;
- Passagem do Ano 2006/07, nomeadamente o Fogo de Artifício e o Baile.

As actividades da Animação da Cidade já previstas e orçamentadas são: o **Concerto de Ano Novo**, o **Concerto de Páscoa** e o **Cinema Fora do Sítio**, em parceria com o INATEL.

4. Estratégia de Comunicação

A **Comunicação e Divulgação** continuam prioridades da estratégia da Culturporto e nesse sentido serão afinados todos os veículos de comunicação.

4.1. Página da Internet

A página da Internet será melhorada de forma não só a permitir uma melhor e mais fácil utilização como a introdução de novas valências.

4.2. Trimestral

O desdobrável trimestral de programação geral da Culturporto vai continuar a ser publicado.

4.3. Cadernos do Rivoli

Será dada continuidade à publicação dos **Cadernos do Rivoli** contudo só será publicado um número.

associação de produção cultural

cul tur
PORTO

CADERNOS DO RIVOLI

CANDIDATURA 2005



Res. 860



INSTITUTO PORTUGUÊS DO
LIVRO E DAS BIBLIOTECAS

CADERNOS DO RIVOLI

CULTURPORTO- Assoc. de Produção Cultural

RIVOLI Teatro Municipal - Praça D.João I

4000-295 PORTO

Of.Circ. nº 20 /DACE/2004-18/Outubro

Assunto: Programa de Apoio a Revistas Culturais-2005

O Instituto Português do Livro e das Bibliotecas torna público o Programa em epígrafe, ao qual poderão concorrer as revistas editadas ou a editar por entidades do território de Portugal continental, que reúnam, cumulativamente, as condições definidas no regulamento do Apoio Financeiro a Revistas Culturais.

O Programa de Apoio a Revistas Culturais é um programa anual, realizado sob a forma de concurso público, cuja abertura é divulgada através da publicação de anúncio na imprensa escrita – D.de Notícias, Público, Expresso e Jornal de Letras - e no *site* www.iplb.pt, decorrendo o prazo para a apresentação das candidaturas entre 25 de Outubro e 30 de Novembro do corrente ano.

Todas as revistas opositoras ao concurso deverão formalizar a sua candidatura, obrigatoriamente, através do formulário anexo ao documento “**REGULAMENTO DO APOIO FINANCEIRO A REVISTAS CULTURAIIS**”, aprovado pelo Despacho Normativo nº.47-C/2002, publicado no D.R.nº.239, I Série-B, de 16 de Outubro.

O formulário de candidatura deve ser preenchido sem alterações, e com todos os elementos nele solicitados, nos termos do nº.1 do Artigo 10º daquele regulamento.

As candidaturas ao referido Programa deverão ser enviadas ou entregues, dentro do prazo estabelecido, ao Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, Divisão de Apoio à Criação e Edição, Campo Grande, 83-1º., 1700-088 Lisboa.

Os resultados do concurso serão comunicados, após a sua homologação, a todas as revistas concorrentes através de ofício.

Quaisquer outras informações podem ser solicitadas pelos telef. 21 798 20 70 ou 21 798 20 71 deste Instituto.

Com os nossos melhores cumprimentos,

Director

Rui M. Pereira

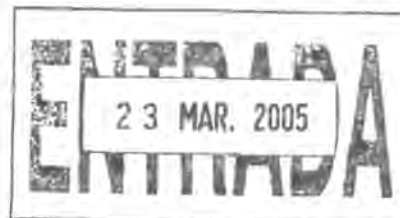
FA/

Anexo: Formulário de candidatura.



INSTITUTO PORTUGUÊS DO
LIVRO E DAS BIBLIOTECAS

MIC
MINISTÉRIO DA CULTURA



Reg.º 286

CADERNOS DO RIVOLI

CULTURPORTO-Assoc. de Produção Cultural

Rivoli Teatro Municipal- Praça D. João I

4000-295 PORTO

Of.Circ.n.º 2 / DACE /2005-Março-17

Assunto: Programa de Apoio a Revistas Culturais-2005

Relativamente ao assunto em epígrafe e em cumprimento do estabelecido pelo Decreto-Lei n.º.6/96, que regula o Código do Procedimento Administrativo, vimos, por este meio, informar V.Ex.ªs. do projecto de decisão do júri de avaliação e selecção das revistas culturais 2005, que será enviado para homologação.

Assim e durante 10 dias úteis, contados a partir do terceiro dia da data do correio, poderão V.Ex.ªs. manifestar por escrito o que se lhes oferecer sobre o assunto.

Esclarecemos, ainda, que o projecto de decisão decorreu da aplicação dos critérios explicitados no regulamento aprovado por Despacho Normativo n.º.47-C/2002, de 16 de Outubro, em correlação com as disponibilidades orçamentais para o apoio a revistas culturais no corrente ano.

Informamos, por fim, que os respectivos processos se encontram disponíveis na Divisão de Apoio à Criação e Edição do Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, todos os dias úteis das 10 às 13 e das 14 às 17 horas.

Em anexo enviamos as listagens referentes ao projecto de decisão acima mencionado.

Sem outro assunto de momento, apresentamos os nossos melhores cumprimentos.

FA/

Anexo: Listas de revistas.

Director

Rui M. Pereira

Artigo 5º
Requerentes e beneficiários

1. Podem candidatar-se aos apoios previstos no presente de direito privado, dotadas de personalidade jurídica, com Portugal continental.
2. Exceptuam-se do disposto no número anterior as instituições e organismos da administração central e local.

Artigo 6º
Modalidade de apoio

1. A concessão de apoio reveste a forma de aquisição de a um limite máximo de 250 destinando-se a ser distribuídas, preferencialmente, pelas bibliotecas da Rede Nacional de Bibliotecas Públicas.
2. As revistas apoiadas devem fazer menção ao apoio recebido através da inclusão na revista, em lugar adequado, dos logótipos do Ministério da Cultura e do IPLB.

Artigo 7º
Concurso público

São abertos concursos públicos para a selecção das revistas regulamento durante o último trimestre de cada ano.

Artigo 8º
Publicitação do concurso

1. O concurso é publicitado pelo IPLB através de instalações, publicado na página da Internet e em quatro
2. O aviso deve mencionar obrigatoriamente as áreas global do apoio financeiro a atribuir, o prazo de entrega e a regulamentação aplicável.

Artigo 9º
Prazo para apresentação

O prazo para apresentação de candidaturas não pode

Artigo 10º
Instrução das candidaturas

1. As candidaturas ao apoio para a publicação de revistas devem ser formalizadas através de requerimento preenchido em formulário próprio, a fornecer pelo IPLB, apresentando todos os elementos nele solicitados.
2. As candidaturas devem ser acompanhadas de certidão do registo comercial da entidade candidata e de declaração assinada pelo seu representante legal, sob compromisso de honra, de que a sua representada tem a situação regularizada relativamente a dívidas por impostos ao Estado e a dívidas por contribuições para a segurança social.

Artigo 11º
Regularização de candidaturas

1. Os candidatos cujas candidaturas não estejam devidamente instruídas nos termos do artigo anterior são notificados para proceder à entrega dos elementos em falta no prazo de cinco dias úteis.

Feliasco

Fla campo
sobre 1 do
per fevor

AP

ASS. Gedeon do Rivoli

DMC:

ESTAR AS DECLARAÇÕES DAS
FIMMULDS E DO SEG. SOCIAL

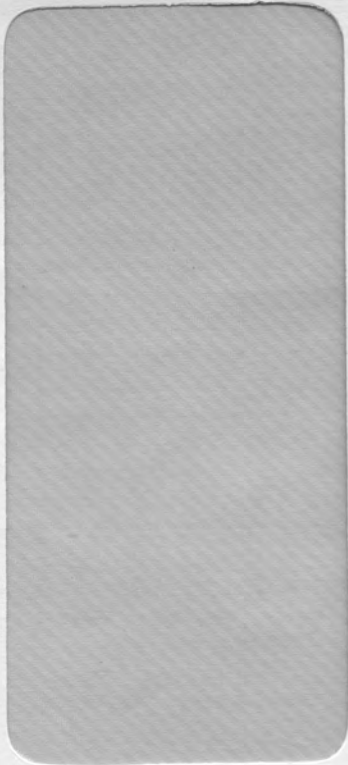
- CERTIDÃO REGISTO COMERCIAL

↓
DMC PDULO

PORTUGAL

CIT

CAMPO GRANDE
(LISBOA)
TAXA PAGA



MC

MINISTÉRIO DA CULTURA



INSTITUTO PORTUGUÊS DO
LIVRO E DAS BIBLIOTECAS

Campo Grande, 83 - 1.º, 1700-088 Lisboa



Reg. 658

CADERNOS DO RIVOLI

CULTURPORTO-Assoc. de Produção Cultural

Rivoli Teatro Municipal- Praça D. João I

4000 295 PORTO

Of. Circ. Nº.7 /DACE/2005

Assunto: Programa de Apoio a Revistas Culturais-2005

Relativamente ao assunto em epígrafe, vimos, por este meio, informar de que por despacho da Senhora Ministra da Cultura, de 8 de Julho do corrente ano, foi autorizado o apoio à Vossa revista, através da aquisição de **150** assinaturas, cujos destinatários são as Bibliotecas da Rede Nacional de Bibliotecas Públicas, com **um (1)** exemplar de cada número, constantes das listas em anexo, para onde deverão enviar todos os números apoiados no âmbito do Programa acima referido, de acordo com a periodicidade apresentada na respectiva candidatura. Desejamos lembrar, entretanto, que aquele envio é da responsabilidade da Direcção da própria revista.

Para além daquelas bibliotecas, solicitamos também o envio de **dois (2)** exemplares de cada número a este Instituto, para a Divisão de Apoio à Criação e Edição, Campo Grande, 83-1º. 1700-088 Lisboa.

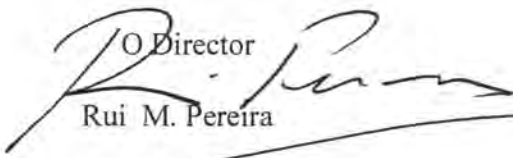
Lembramos, também, que todos os números da Vossa revista deverão fazer menção ao apoio recebido, através da inclusão dos logotipos do Ministério da Cultura e do I.P.L.B. em lugar conveniente.

Entretanto, queremos recordar que o incumprimento da periodicidade respeitante ao presente programa condicionará a aceitação e os apoios de futuras candidaturas.

Por fim, e nos termos do Artigo 15º. do Regulamento do Apoio Financeiro a Revistas Culturais, segundo o qual os apoios financeiros são formalizados através de acordos a celebrar entre o IPLB e os beneficiários, junto remetemos o *Termo de Aceitação do Apoio*, que nos deverá ser devolvido na volta do correio, depois de preenchido e assinado.

Após a devolução daquele documento enviaremos a requisição oficial do montante correspondente ao número de assinaturas acima referido.

Sem outro assunto de momento, apresentamos a Vs.Ex^{as}. os nossos melhores cumprimentos.

O Director

Rui M. Pereira

FA/

Anexo: Listagens e Termo de Aceitação do Apoio.

**PROGRAMA DO APOIO A REVISTAS CULTURAIS
2005
TERMO DE ACEITAÇÃO DO APOIO**

Nos termos do Artigo 6º. do Regulamento do Apoio Financeiro a Revistas Culturais, a concessão do apoio consiste na aquisição de assinaturas da revista apoiada, pelo que a entidade beneficiária do apoio assume, pelo presente documento e nos termos do Artigo 15º. daquele Regulamento, o compromisso de:

- 1 - enviar os exemplares da revista, de acordo com a sua periodicidade, para os destinatários indicados através de ofício pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas;
- 2 - fazer incluir em todos os números da revista abrangidos pelo apoio os logotipos do Ministério da Cultura e do Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, com a menção alusiva a esse apoio;
- 3 - a concessão do apoio só será efectuada após a devolução ao Instituto Português do Livro e das Bibliotecas do presente documento, depois de completado com a indicação do título da revista, da identificação da entidade beneficiária do apoio e com a assinatura do seu responsável;
- 4 - o não cumprimento do estipulado nos números anteriores implica a não aceitação de candidaturas a futuros programas.

(preencher pela entidade beneficiária do apoio)

Título da revista: Cadernos do Rival

Entidade beneficiária do apoio: Culturgarda - Associação de Produção Cultural

Data: 24/10/2005

Assinatura do responsável:



RIVOLI Teatro Municipal

Praca D. João I – 4000-295 Porto – Portugal
Tels.: Geral – 223 392 200; Bilheteira – 223 392 201; Fax – 223 392 202
E-mail: culturporto@culturporto.pt
Contribuinte n.º 503 826 146

Exmº Senhor
Dr. Francisco Alves
Instituto Português do Livro e das
Bibliotecas

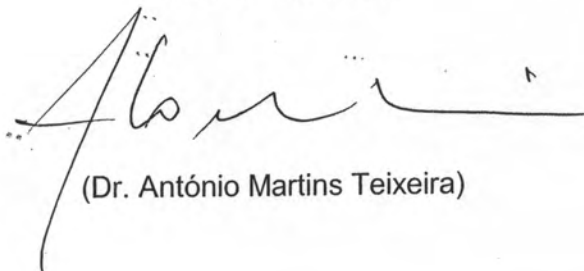
Vimos por este meio enviar o Termo de Aceitação do Apoio do Instituto Português do Livro e das Bibliotecas aos Cadernos do Rivoli.

Desde já gratos pela atenção dispensada, despedimo-nos com toda a consideração

Porto, 24 de Outubro de 2005

CULTURPORTO

Director Executivo



(Dr. António Martins Teixeira)

RIVOLI Teatro Municipal

Praça D. João I – 4000-295 Porto – Portugal
Tels.: Geral – 223 392 200; Bilheteira – 223 392 201; Fax – 223 392 202
E-mail: culturporto@culturporto.pt
Contribuinte n.º 503 826 146

Rivoli Teatro Municipal, 9 de Dezembro de 2005

Exmos Srs
Instituto Português do Livro e das Bibliotecas

Ao cuidado da
Exma Sra Dra
Fernanda Gonçalves

O apoio do IPLB, não só pelo aspecto financeiro, mas também pelo seu significado no panorama editorial português, tem sido de enorme relevância para os Cadernos do Rivoli que a Culturporto vem produzindo. Por isso nos apraz verificar que a candidatura foi de novo avalizada por esse Instituto.

No entanto, analisados os prazos de edição possíveis, entre outros factores, verificamos não poder cumprir cabalmente o estipulado na nossa candidatura, pelo que nos vemos obrigados a recusar o apoio concedido para o ano de 2005.

Pedimos desde já desculpas por qualquer inconveniente causado, renovando os nossos agradecimentos pela atenção prestada aos Cadernos do Rivoli

Culturporto – Associação de Produção Cultural
Gabinete de Comunicação e Imagem

ENVIADO PARA O FAX:

22 906 96 69

Nº Pág.:

1

Data: sexta-feira, 10 de março de 2006

De:	Joana Rosmaninho – Gab. Comunicação
Para:	GRECA – ATT. SR. JOSÉ PINTO

Assunto: PEDIDO DE ORÇAMENTO

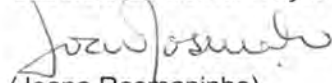
Exmos. Senhores,

Vimos por este meio pedir o V. melhor orçamento para o seguinte trabalho gráfico:

“Cadernos do Rivoli – Dança”, no formato 20,5x25cm, com 100 páginas + capa.
Capa impressa a 2 cores em papel couché mate 250 grs., plasticizada a mate (uma face).
Interior impresso a 2 cores em papel Inasset.
Cosidos e brochados à capa.
1000 exemplares.

Com os melhores cumprimentos,

CULTURPORTO
Gabinete de Comunicação


(Joana Rosmaninho)

POR FAVOR, IGNORAR PEDIDO DE ORÇAMENTO ANTERIOR

 *** RELATÓRIO TR. ***

TRANSMISSÃO OK

S/ TR/RE 2060
 CONECTAR TELEFONE 229069669
 SUBMORADA
 NOME/GRUPO
 HORA INC 10/03 12:06
 T. USADO 00'24
 PGS. 1
 RESULTADO OK

cultur
PORTO
 MUSEU DO TEATRO MUNICIPAL

RIVOLI
 Teatro Municipal
 animação da cidade

ENVIADO PARA O FAX:

22 906 96 69

Nº Pág.:

1

Data: sexta-feira, 10 de março de 2006

De:	Joana Rosmaninho – Gab. Comunicação
Para:	GRECA – ATT. SR. JOSÉ PINTO

Assunto: PEDIDO DE ORÇAMENTO

Exmos. Senhores,

Vimos por este meio pedir o V. melhor orçamento para o seguinte trabalho gráfico:

“Cadernos do Rivoli – Dança”, no formato 20,5x25cm, com 100 páginas + capa.
 Capa impressa a 2 cores em papel couché mate 250 grs., plasticizada a mate (uma face).
 Interior impresso a 2 cores em papel Inasset.
 Cosidos e brochados à capa.
 1000 exemplares.

Com os melhores cumprimentos,

CULTURPORTO
 Gabinete de Comunicação

Joana Rosmaninho
 (Joana Rosmaninho)

ENVIADO PARA O FAX:

22 200 90 51

Nº Pág.:

1

Data: sexta-feira, 10 de março de 2006

De:	Joana Rosmaninho – Gab. Comunicação
Para:	INOVA – ATT. SR. JORGE SILVA

Assunto: PEDIDO DE ORÇAMENTO

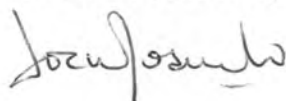
Exmos. Senhores,

Vimos por este meio pedir o V. melhor orçamento para o seguinte trabalho gráfico:

“Cadernos do Rivoli – Dança”, no formato 20,5x25cm, com 100 páginas + capa.
Capa impressa a 2 cores em papel couché mate 250 grs., plasticizada a mate (uma face).
Interior impresso a 2 cores em papel Inasset.
Cosidos e brochados à capa.
1000 exemplares.

Com os melhores cumprimentos,

CULTURPORTO
Gabinete de Comunicação



(Joana Rosmaninho)

POR FAVOR, IGNORAR PEDIDO DE ORÇAMENTO ANTERIOR

 *** RELATÓRIO TR. ***

TRANSMISSÃO OK

S/ TR/RE 2059
 CONECTAR TELEFONE 351 2 2009051
 SUBMORADA
 NOME/GRUPO
 HORA INC 10/03 12:04
 T. USADO 00'36
 PGS. 1
 RESULTADO OK



RIVOLI
 Teatro Municipal
 animação da cidade

ENVIADO PARA O FAX:

22 200 90 51

Nº Pág.:

1

Data: sexta-feira, 10 de março de 2006

De:	Joana Rosmaninho – Gab. Comunicação
Para:	INOVA – ATT. SR. JORGE SILVA

Assunto: PEDIDO DE ORÇAMENTO

Exmos. Senhores,

Vimos por este meio pedir o V. melhor orçamento para o seguinte trabalho gráfico:

“Cadernos do Rivoli – Dança”, no formato 20,5x25cm, com 100 páginas + capa.
 Capa impressa a 2 cores em papel couché mate 250 grs., plasticizada a mate (uma face).
 Interior impresso a 2 cores em papel Inasset.
 Cosidos e brochados à capa.
 1000 exemplares.

Com os melhores cumprimentos,

CULTURPORTO
 Gabinete de Comunicação

Joana Rosmaninho

ENVIADO PARA O FAX:

22 753 72 29

Nº Pág.:

1

Data: sexta-feira, 10 de março de 2006

De:	Joana Rosmaninho – Gab. Comunicação
Para:	LITOGAIA – ATT. EXMO. SR. ENG. DELFIM SOUSA

Assunto: PEDIDO DE ORÇAMENTO

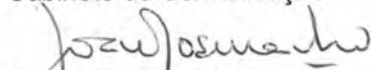
Exmos. Senhores,

Vimos por este meio pedir o V. melhor orçamento para o seguinte trabalho gráfico:

“Cadernos do Rivoli – Dança”, no formato 20,5x25cm, com 100 páginas + capa.
Capa impressa a 2 cores em papel couché mate 250 grs., plasticizada a mate (uma face).
Interior impresso a 2 cores em papel Inasset.
Cosidos e brochados à capa.
1000 exemplares.

Com os melhores cumprimentos,

CULTURPORTO
Gabinete de Comunicação


(Joana Rosmaninho)

POR FAVOR, IGNORAR PEDIDO DE ORÇAMENTO ANTERIOR

 *** RELATÓRIO TR. ***

TRANSMISSÃO OK

S/ TR/RE 2061
 CONECTAR TELEFONE 0227537229
 SUBMORADA
 NOME/GRUPO
 HORA INC 10/03 12:07
 T. USADO 00'24
 PGS. 1
 RESULTADO OK



R I V O L I
 Teatro Municipal
 animação da cidade

ENVIADO PARA O FAX:

22 753 72 29

Nº Pág.:

1

Data: sexta-feira, 10 de março de 2006

De:	Joana Rosmaninho – Gab. Comunicação
Para:	LITOGAIA – ATT. EXMO. SR. ENG. DELFIM SOUSA

Assunto: PEDIDO DE ORÇAMENTO

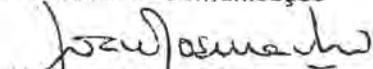
Exmos. Senhores,

Vimos por este meio pedir o V. melhor orçamento para o seguinte trabalho gráfico:

"Cadernos do Rivoli – Dança", no formato 20,5x25cm, com 100 páginas + capa.
 Capa impressa a 2 cores em papel couché mate 250 grs., plasticizada a mate (uma face).
 Interior impresso a 2 cores em papel Inasset.
 Cosidos e brochados à capa.
 1000 exemplares.

Com os melhores cumprimentos,

CULTURPORTO
 Gabinete de Comunicação


 (Joana Rosmaninho)

Joana Rosmaninho

De: owner-culturporto@cobalt.culturporto.pt em nome de Comercial - Greca Artes Gráficas
[comercial@greca.com.pt]

Enviado: sexta-feira, 10 de Março de 2006 18:45

Para: Culturporto Culturporto; jrosmaninho@culturporto.pt

Assunto: cadernos Rivoli

ORÇAMENTO N° 507/06

- "Cadernos do Rivoli" no formato 20,5 x 25 cms. com 100 páginas + capa.
Capa impressa a 2 cores em papel couché mate 250 grms. plasticizada a mate uma face.
Interior impresso a 2 cores em papel IOR 100 grms.
Cosidos e brochados à capa.

1.000 Exemplares 3.190,00 €

Preço Sujeito a IVA

Atentamente
José Pinto





ALFREDO BORGES & IRMÃO, LDA.
 Rua Gonçalves Cristóvão, 299/305 • 4000-270 PORTO
 Telef. 22 205 10 44 / 22 205 19 59 / 22 205 68 39
 Fax 22 200 90 51
 E-mail: inovaprint@mail.telepac.pt

SOCIEDADE POR QUOTAS
 CAPITAL SOCIAL 200.520 € (Euros)
 MATR. CONS. REG. COM. PORTO N.º 15780
 CONTRIBUINTE N.º 500 019 326

CULTURPORTO - Associação Cultural Rivoli
 Ao c/ D. Joana Rosmaninho
 Praça D. João I

4000-295 PORTO

Orçamento : 13981

Data: 2006/03/14

Cliente:452

Descrição	Quant.	Preço
Livros "CADERNOS DO RIVOLI - DANÇA", c/ Capa impressa a 2/0 cores e plasticizada a mató 1 face, em Cartolina Couché Mató 250 grs., e 100 páginas impressas a 2 cores, em Papel 10R 120 grs., cosidas a fio e brochadas á capa, no formato 205x250, fornecendo V. Exas. Artes Finais em suporte informático pronto a efectuar saídas de película	1000	C 2 750,00

Cond.Gerais: SUJEITO AO IVA (b#)

Cond.Pagam.: 30 dias

Em caso de adjudicação, solicita-se o envio da respectiva requisição.



LITOGAIA
ARTES GRÁFICAS, LDA

Para: CulturPorto – gabinete Comunicação

A/C: Sr^a. D. Joana Rosmaninho

Enviada por : Delfim Pinto de Sousa

Orçamento: Cadernos do Rivoli - Dança

Jrosmaninho@culturporto.pt

Fax : 22 339 2202

Data : 15/03/2006

N/ Ref^a : 65ds

Ex.ma. Senhora:

Em resposta a consulta de V. Ex^a., que muito agradecemos, enviamos de seguida o nosso melhor preço para o seguinte trabalho de impressão:

Cadernos do Rivoli c/ 100 pág:

- Formato:** 20,5x25 cm.
- Impressão:** Capa: 2 cores
Miolo: 1/1 cores
- Papel:** Capa: Couchê mate 250 g/m2
Miolo: IOR 100 g/m2
- Acabamento:** Brochado; capa c/ laminação térmica mate
- Quantidade:** 1 000
- Preço:** 2 520,00 € (c/ Iva Incluído)

Condições de venda:

Valores sujeitos a IVA à taxa de 5%. Pagamento a 60 dias.

Dada a natureza específica desta indústria, são admissíveis variações na quantidade da encomenda que poderá rondar os ± 6%.

A execução da encomenda fica condicionada às existências de matérias primas.

Reservamo-nos o direito de recusar o trabalho por motivos de que daremos a respectiva nota.

Agradecemos o envio de uma **REQUISIÇÃO** mencionando o NÚMERO DESTA ORÇAMENTO. Orçamento válido por 90 dias.

Gratos pela atenção dispensada. Com os nossos melhores cumprimentos.

Atentamente

Delfim Pinto de Sousa

**LITOGAIA**
ARTES GRÁFICAS, LDA

Para: CulturPorto – gabinete Comunicação

A/C: Srª, D. Joana Rosmaninho

Enviada por : Delfim Pinto de Sousa

Orçamento: Cadernos do Rivoli - Dança

jrosmaninho@culturporto.pt

Fax : 22 339 2202

Data : 15/03/2006

N/ Refª : 65ds

Ex.ma. Senhora:

Em resposta a consulta de V. Exª., que muito agradecemos, enviamos de seguida o nosso melhor preço para o seguinte trabalho de impressão:

Cadernos do Rivoli c/ 100 pág:

Formato: 20,5x25 cm.
Impressão: Capa: 2 cores
Miolo: 2/2 cores
Papel: Capa: Couché mate 250 g/m2
Miolo: IOR 100 g/m2
Acabamento: Brochado; capa c/ laminação térmica mate
Quantidade: 1 000
Preço: 2 940,00 € (c/ Iva Incluído)

Condições de venda:

Valor sujeito a IVA à taxa de 5%. Pagamento a 60 dias.

Dada a natureza específica desta indústria, são admissíveis variações na quantidade da encomenda que poderá rondar os $\pm 6\%$. A execução da encomenda fica condicionada às existências de matérias primas.

Reservamo-nos o direito de recusar o trabalho por motivos de que daremos a respectiva nota.

Agradecemos o envio de uma **REQUISIÇÃO** mencionando o NÚMERO DESTE ORÇAMENTO. Orçamento válido por 90 dias.

Gratos pela atenção dispensada. Com os nossos melhores cumprimentos.

Atentamente

Delfim Pinto de Sousa

associação de produção cultural

cultur
PORTO

CADERNOS RIVOLI

II

Noas Geográficas

Índice

XXXXXXXX | XXXXXX

Apresentação | Isabel Alves Costa
Espaços do teatro | Paulo Eduardo Carvalho

Visões Úteis 12.294
O mundo, aqui e agora | Visões Úteis
Qual é Coisa, Qual é Sombra? e *667 – O Vizinho da Besta* | Paulo Soares

Ensemble – Sociedade de Actores 18.726
Nós e o Pequeno Auditório | Jorge Pinto
José Matias (Entretém para Quatro Mulheres) | Nuno Carinhas
Uma Cama entre Lentilhas | Jorge Pinto

ASSÉDIO 20.033
Surpresa e reconhecimento | ASSÉDIO
Espaços de respiração | *Billy e Christine* e *Ossário* | Sissa Afonso

Teatro Bruto 4.288
Círculos | Teatro Bruto
Sobre o espaço e os espectáculos | *Azul e Vermelho* | Ana Luena

Teatro Plástico 3.302
Desafios | *A Escola Mistério* e *Nada* | Francisco Alves

Nuno Cardoso
XXXXXX | Nuno Cardoso
XXXXXX | *Valparaíso* | Fernando Ribeiro

XXXXXX | XXXXXX

Teatro Rivoli - Sérgio e João
Gravado em Gênesio Neves Cenógrafos
em 1919

Da madeira à flanela

Era o décimo sexto dia do mês de Outubro do ano de mil novecentos e noventa e sete. O cheiro a projector queimado inundava os corredores. Mais um capítulo da história do Rivoli iria ter início. De cara lavada e já com pouco que ver com o Teatro Nacional de 1913, o Rivoli Teatro Municipal estava na contagem decrescente para os vertiginosos meses da abertura.

Era na realidade um desafio enorme para uma equipa que pouco mais tinha do que a vontade de aprender. Pouco é uma medição feita à distância de oito anos. No departamento de Iluminação tínhamos a noção de que defrontaríamos um enorme desafio, não sabíamos qual a sua dimensão.

Os primeiros meses foram bastante reveladores. O ritmo da programação, a falta de experiência e vários percalços sucedidos, obrigaram-me a centrar as atenções no Grande Auditório. Mas, na realidade, aonde estavam, e estão, as nossas maiores dificuldades era no Pequeno Auditório (PA).

Sentado na plateia contemplo a beleza do espaço. O aconchego da madeira num auditório com uma grande proximidade palco – plateia. Quem o desenhou conseguiu sentir a música que nele se tocava. Essa foi a riqueza que nos permitiu aprender a iluminar com o detalhe merecido a música que por lá passou... O interesse sempre revelado da equipa não deixou perder uma oportunidade para tratar de forma especial todo e cada um dos instrumentos que soava.

Já dissipado o cheiro a queimado, preparava-se para subir ao palco “O Aleijadinho do Corvo”. Estávamos já no mês de Novembro. O palco de madeira clara começou então a transformar-se para dar lugar a uma caixa negra. Foi também aí que a simplicidade da iluminação feita para a música deu lugar à complexa luz do teatro. A criação de um espaço tão limitativo começou a ser questionada. O desafio foi aumentando de tom, a equipa foi aumentando o esforço e as soluções foram tomando forma. O esforço foi dando lugar ao cansaço. O empenho demonstrado para montar cada espectáculo tem a sua compensação quando vemos os excelentes resultados atingidos e o reconhecimento dos parceiros.

Como qualquer pequena sala, aparte dos grandes espectáculos que requerem pequenos espaços, recebeu também os grandes espectáculos de quem dava os primeiros passos. Vários foram os técnicos e iluminadores que naquele auditório se iniciaram. Os ciclos de vida do Teatro permitiram que vários técnicos tivessem ali a sua primeira pequena sala de espectáculos, aonde puderam demonstrar as suas qualidades técnico-artísticas.

Com o palco vestido de negro se conta a maior parte da história desta sala. Um aumento ao palco dois acrescentos à teia. Uma flanela aqui, dois tubos ali... Pouco a pouco foram-se criando as soluções para melhorar a capacidade técnica, responder aos requisitos dos iluminadores e oferecer um melhor espectáculo ao público.

A música foi para outra Casa. A flanela negra e o tubo assumiram controlo sobre o espaço. Agora é raro deixarem a madeira respirar.

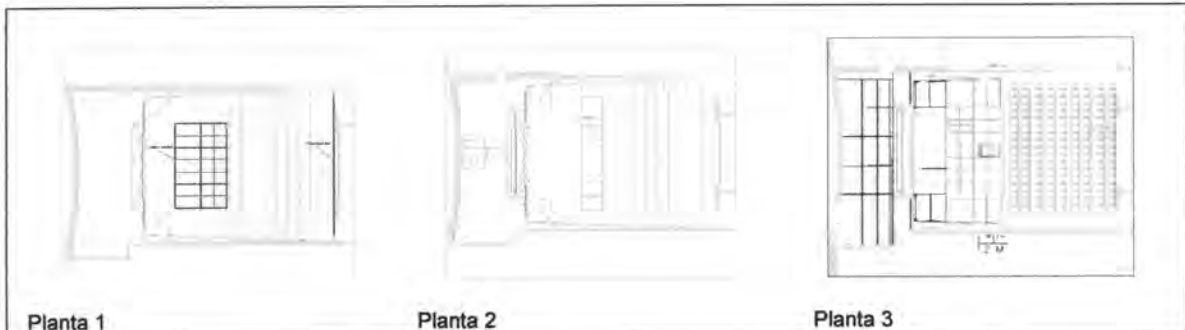
Texto "Ceduro RTM"
Sépio e José → Garza em Ceduro
Novos Cenótipos
em 14/07

Pequeno Auditório do Rivoli Teatro Municipal - Um pequeno grande espaço

É uma bellissima sala, se pensarmos que foi idealizada e criada para conferências, música de câmara e cinema. Temos de o reconhecer pelo seu conforto, visibilidade e acústica.

A emergente necessidade de espaços equipados na cidade para a divulgação de espectáculos e de novos criadores levou-nos a outra questão: Será possível programar espectáculos em tão bela sala? Inequivocamente hoje a resposta resume-se a um: Claro que sim! Com todas as limitações técnicas e estruturais implícitas, obstruções pela falta de caracterização e de investimentos que a potenciem, mas, sim! Esta afirmação é também o início de um desafio a todos os técnicos e criativos envolvidos, às suas capacidades de intervenção e de superar as limitações na adaptação ao espaço.

Por muito controversos os constantes reptos, as suas muito próprias alterações, foram dando lugar à multi-funcionalidade da sala e ao seu perpétuo aperfeiçoamento. Tem sido uma excepcional e acolhedora sala de espectáculos, de todo o tipo e de todo o mundo. É certamente a dedicação ao público e aos criativos da sua cidade, a quem deve a sua maturidade.



Legenda

Planta 1

Sala original: Com o muro a separar o palco do ante-palco e uma teia bastante limitada.

Planta 2

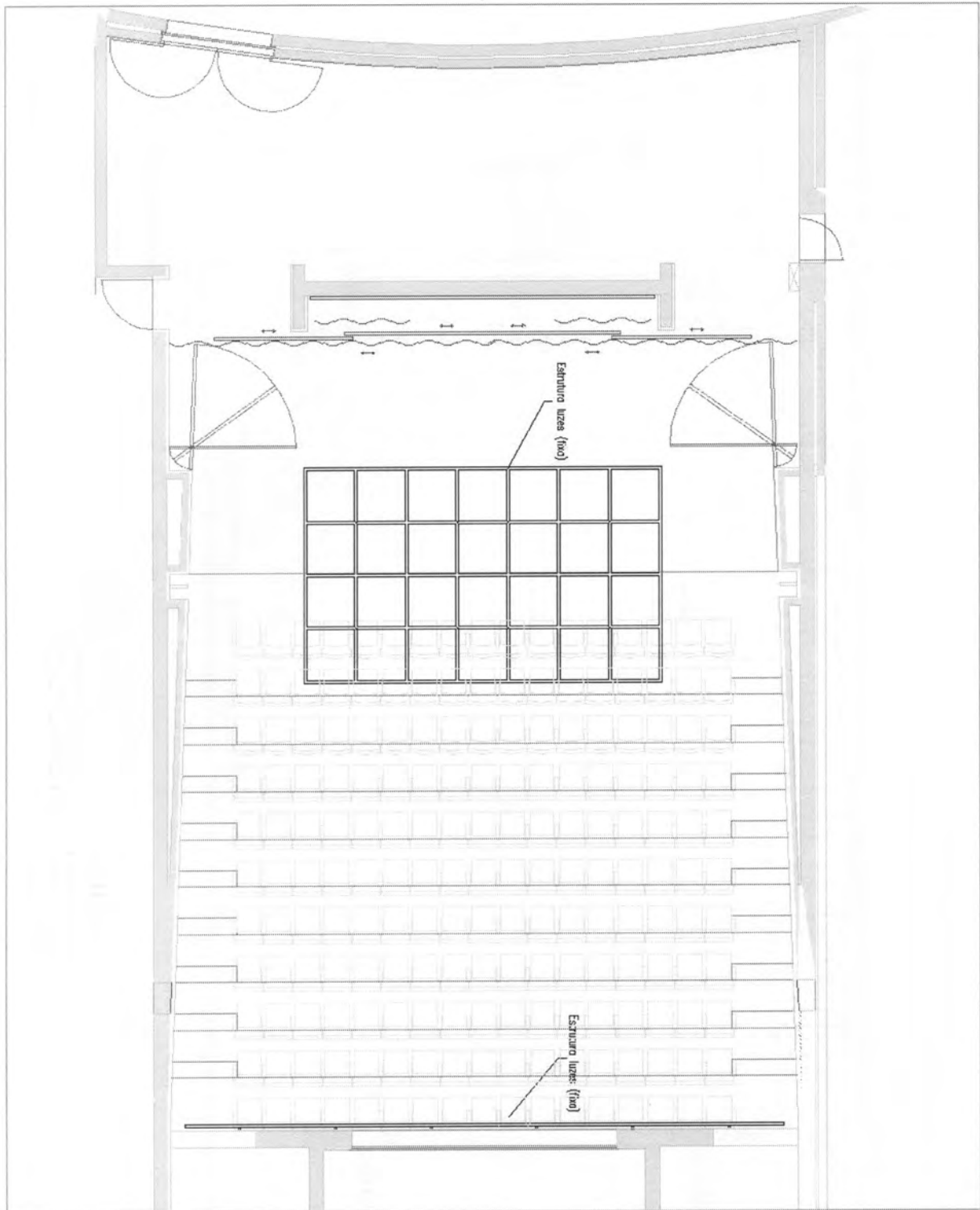
Primeiras intervenções: Retirada do muro, abrindo o espaço para a retro projecção e aumentando a caixa de palco com a junção ao ante-palco, criação do avançado de cena e panejamento para caixa negra e linóleo.

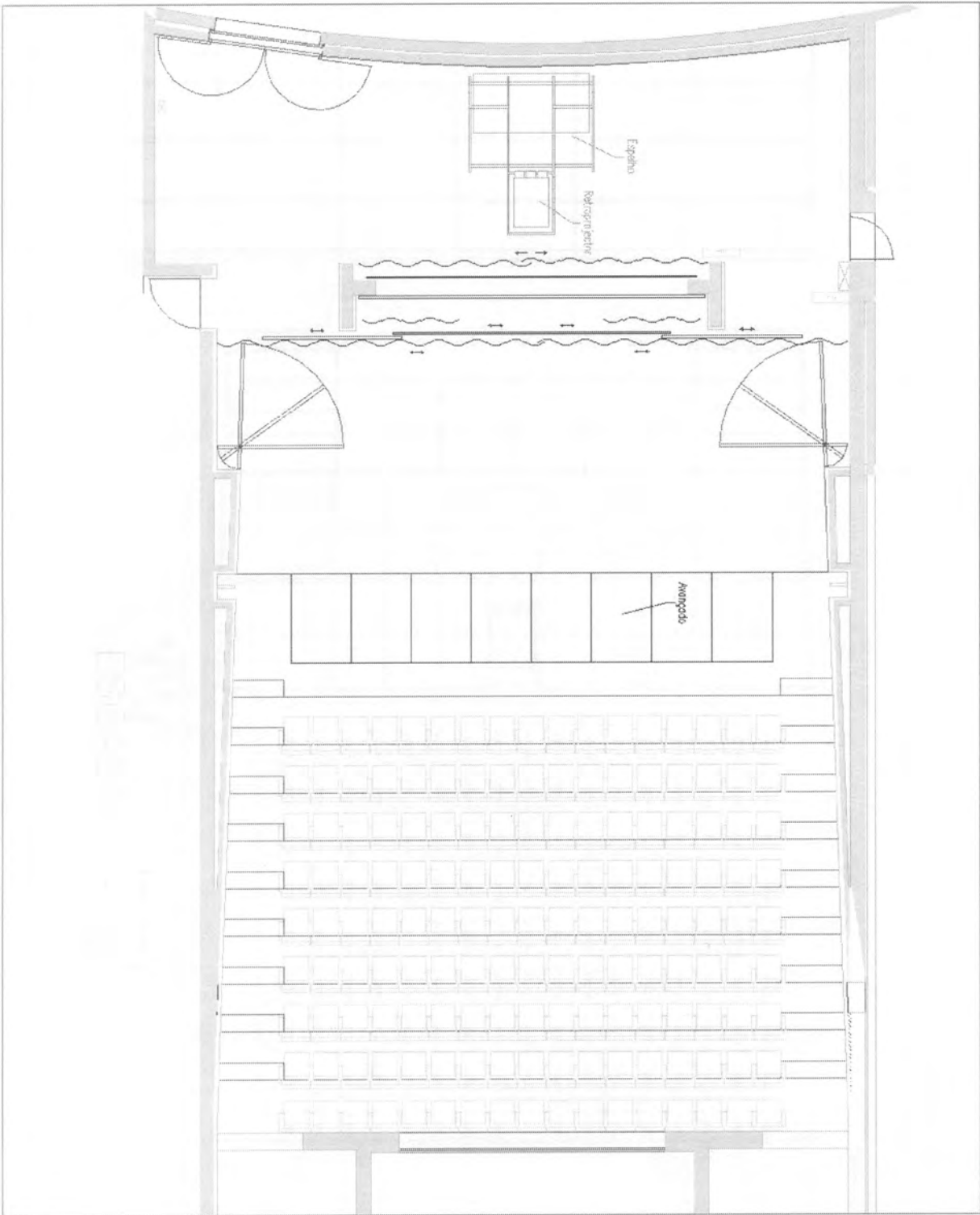
Planta 3

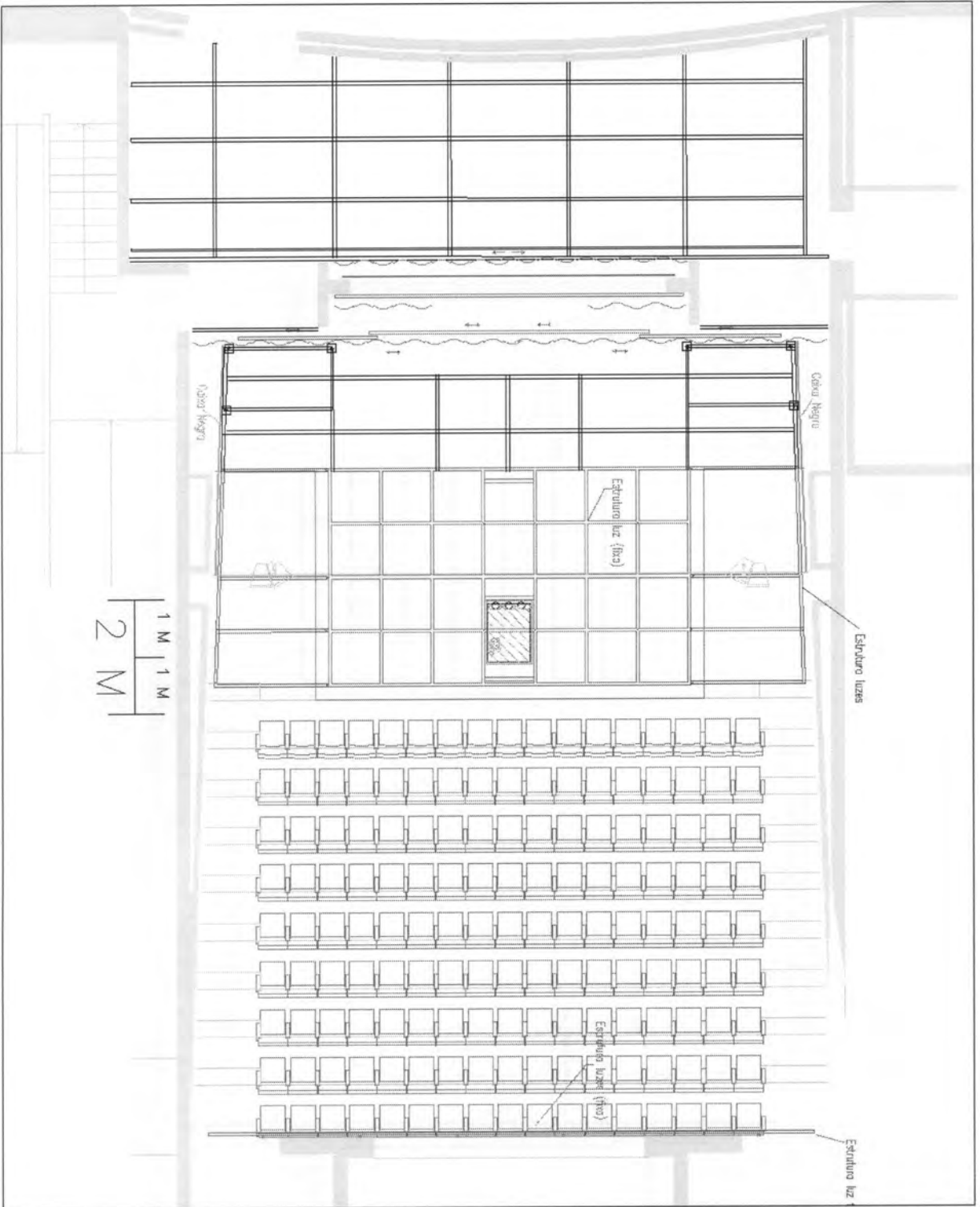
Sala actual: Criação de teia no ante-palco e prolongamento no palco, panejamento específico (pernas e caixa negra) e linóleo preto no ante-palco.

A continuidade da evolução do P. A. acentuará no melhoramento das condições de funcionalidade estruturais (teia / mobilidade), redistribuição de instalações eléctricas e comunicação entre espaços.

Planta teatro
Sérgio e João
quebradas em Cadeado Nova
Canogaça em 1957







Visões Úteis

O mundo, aqui e agora

Visões Úteis

Em Novembro de 1997, o Visões Úteis teve a honra de inaugurar o Pequeno Auditório (P.A.) do Rivoli. Foi com *O Aleijadinho do Corvo*, de Martin McDonagh, com encenação de António Feio e cenografia de Eduardo Loio. Uma história simples para fazer rir e chorar o público dos 8 aos 80. Uma história de vidas isoladas numa ilha irlandesa transposta para uma ilha açoriana mais imaginária que real. Uma forma festiva de inaugurar o P.A. com plateias cheias, mas sem facilitismos.

Mas a festa de estreia não escondeu os problemas de montagem num espaço que desde sempre discutimos, incapazes de compreender a opção por construir uma sala de conferências que, soube-se sempre, a prática reclamaria para a apresentação de espectáculos. E *O Aleijadinho do Corvo* foi ainda marcado pelos problemas técnicos de uma sala que abriu sem director técnico (situação que se mantém passados mais de 8 anos!) e transformou os actores em electricistas do momento. Ainda hoje, não podemos deixar de olhar com um sorriso para as fichas azuis e brancas que povoam a teia do P.A.

Em 2000, estreámos no mesmo P.A. *Recado aos Corações Despedaçados*, de Gregory Motton, com direcção de Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira e realização plástica de Paulo Soares. Este foi um espectáculo particularmente importante no cimentar da cumplicidade entre o Visões Úteis e Gregory Motton, autor que é uma influência muito importante no traçado da linha dramática específica do Visões Úteis. Durante duas semanas, trabalhamos em Londres com o autor, na descoberta desta escrita de uma simplicidade dolorosa, na qual as personagens não ambicionam mais do que ser “normais”.

Com *Qual é Coisa, Qual é Sombra?*, em 2002, voltámos ao P.A. com crianças do Bairro do Aldoar. Foi um espectáculo criado a convite do Rivoli, com dramaturgia e direcção de Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira e espaço cénico de Paulo Soares, em que o Rivoli, durante o mês de trabalho com aquelas crianças, se transformou num espaço mágico, capaz de atirar o medo para trás das costas.

A partir de 2003, os espectáculos que o Visões Úteis apresentou no P.A. (alguns estreados anos antes noutros locais) são claramente representativos da actual especificidade do trabalho desta companhia. Quando, em 1999, o Visões Úteis decidiu abandonar a lógica do encenador convidado, iniciou-se um novo ciclo de trabalho orientado pela necessidade de pesquisa e laboratório a nível formal e de conteúdo. Passaram a predominar os trabalhos dirigidos pelos responsáveis artísticos da companhia e a criação dramática conquistou especial relevo. A orientação artística do Visões Úteis é cada vez mais acompanhada de uma profunda reflexão sobre o modo como a produção teatral tem que se dirigir aos problemas e características reais da população efectiva do país a que pertencemos e em que trabalhamos. Partilhamos os temas que nos inquietam aqui e agora, procurando as formas de percepção que mais potenciem os conteúdos. Experimentamos novas relações de fruição na escrita e no espaço, o que tem naturalmente um peso forte nas opções cenográficas.

667 – *O Vizinho da Besta*, com dramaturgia e direcção de Ana Vitorino, Carlos Costa e Catarina Martins e cenografia de Paulo Soares estreou no P.A. em 2003. Uma aparente história sobre o mal ali mesmo ao lado, que é um retrato da (in)comunicação. À frente do público abre-se o corredor de um cliché de lar, importando menos a acção

no espaço comum que o equívoco que o espaço de passagem permite ler.

Em 2004, no âmbito da comemoração dos 10 anos do Visões Úteis, apresentámos no P.A. *Seis Gaivotas*, com dramaturgia e direcção de Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira e direcção plástica de Laia Oms, um espectáculo estreado em 2000. O palco do PA tornou-se simultaneamente palco e bastidores de um ensaio aberto de uma companhia de teatro. A proposta consistia em unir *A Gaivota*, de Tchekov, e *Seis Personagens à Procura de Um Autor*, de Pirandello. Mas a companhia falha. E, ao falhar, fala ao público de arte, de teatro e de pessoas.

2005 foi o ano da estreia no Porto de *O Inimigo*, a partir de Ibsen, espectáculo com dramaturgia e direcção de Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira e cenografia de Paulo Soares, que estreara em 2004, na Casa das Artes de Famalicão. Um texto emblemático da dramaturgia ocidental sobre manipulação e arrogância que é hoje assustadoramente fundamental. O jogo sem verdadeiros heróis em que se vai cavando o fosso entre os que manipulam, os que são manipulados e os que assistem a tudo de sobrolho erguido.

Nestes oito anos de espectáculos no P.A., fomos aprendendo a lidar com as limitações da sala. Sabemos hoje sem hesitações que projectos podem ou não conviver com este permanente compromisso entre sala de espectáculos e sala de conferências.

Desafiámos Paulo Soares, responsável pela cenografia na maior parte dos espectáculos que o Visões Úteis apresentou no P.A., a lembrar dois dos processos: *Qual é Coisa, Qual é Sombra?*, de 2002, e *667 – O Vizinho da Besta*, de 2003. Dois espectáculos que estrearam no P.A.

No Visões Úteis, temos, desde sempre, apostado no desenvolvimento de formas que permitam ir ao encontro de soluções estéticas. E, no desenvolvimento da nossa escrita dramática, está sempre presente a escrita do espaço e logo, também, o espaço cénico e a sua relação com o público. A perspectiva é essencial à apreensão e é geradora do desconcerto necessário à disponibilidade da fruição. O processo de criação no Visões Úteis assenta, por isso, no diálogo constante entre a direcção artística que concebe e escreve os espectáculos e os criadores responsáveis pelas diversas áreas que o constroem. Desenvolvemos com Paulo Soares uma forte cumplicidade que marcou os espectáculos do Visões Úteis entre 2000 e 2004, partilhando processos muito diferentes entre si.

Em *Qual é Coisa, Qual é Sombra?*, o objectivo foi desenhar um espaço à medida dos meninos que o habitavam: um espaço construído para e sobre os intérpretes; um palco transformado em caixa mágica para as crianças/intérpretes e moldura de um retrato de anjos para quem os olhava da plateia. A cenografia, como todo o processo, tinha de resgatar os meninos do bairro escondido para os raios de sol.

Em *667 – O Vizinho da Besta*, o desafio estava no olhar do público. Tratar o mal partindo do normal, criar a tensão no conforto sereno do que já se conhece, precisava simultaneamente de uma linguagem óbvia e desconcertante. Uma das primeiras opções, que marcou toda a escrita, foi dar ao corredor da casa, o espaço onde nada se passa, o centro da cena; criar uma cruz de trilhos de passagem entre os espaços íntimos e os espaços comuns, entre o lar e o mundo lá de fora. O “T” que define o espaço de representação do P.A. adequou-se a este desafio como a nenhum outro.

Qual é Coisa, Qual é Sombra? e 667 – O Vizinho da Besta

Paulo Soares

Trabalhar com crianças é sempre um enorme desafio, quanto mais não seja porque temos muito medo de não conseguir acompanhar a sua desmedida imaginação. No espectáculo *Qual é Coisa, Qual é Sombra?*, este desafio foi redobrado, porque se tratavam de crianças muito especiais que era imperioso transportar para o mundo do não concreto, um mundo de sonho e fantasia onde tudo é possível. Impunha-se, portanto, transformar o espaço do Pequeno Auditório nesse mundo que é das crianças e onde, muitas vezes, nós adultos temos dificuldade em entrar. Um mundo onde desaparecessem os vestígios da vida de todos os dias, onde os animais falam, as árvores são mágicas e andam, e o que é agora um elefante passa a ser um guarda-chuva logo a seguir. Era muito claro para mim que aquela cenografia tinha de partir das ideias das crianças. Por isso, acompanhei os ensaios vendo toda a história ganhar forma e baseando o meu trabalho nas conversas que tinha com eles, nas improvisações e nos desenhos que foram fazendo sobre alguns dos temas que lhes eram sugeridos. A fase seguinte foi pegar nos desenhos e em elementos importantes da história, para os juntar, conferindo-lhes alguma coerência plástica e uma forma cenográfica.

O grande desafio, naquele trabalho, era transformar o Pequeno Auditório num espaço muito amplo, imenso, interminável, uma tela onde as crianças pudessem pintar a sua imaginação. Como a ideia principal era o medo da sombra, nada melhor do que ter uma superfície branca onde todas as sombras se projectassem de uma forma muito definida.

Criei também um espaço próprio para a narradora, pois era essencial que ela estivesse integrada no cenário, mas ao mesmo tempo um pouco à parte. Uma vez que estava a trabalhar a dicotomia luz/sombra, achei que era interessante iluminar essa zona com muitas lâmpadas; pirilampos que esvoaçavam em seu redor, iluminando o espaço de uma forma mágica.

Alguns dos elementos presentes na cenografia tinham uma forte ligação ao espaço exterior: as tendas que eram as casa dos habitantes, a areia que cobria todo o chão daquela aldeia, ou mesmo os globos de vidro que continham em si um mar de todas as cores. Estes elementos tentavam transmitir um pouco a magia que está presente em situações do mundo real. Como o deslumbramento que sentimos, pelo menos enquanto crianças, quando vamos acampar e passar a noite numa casa pequenina, vivendo a imensa aventura de ouvir o vento a uivar lá fora, quando estamos lá dentro aconchegados no saco cama. A alegria de pisar a areia e a imensidão da praia, a felicidade que é para uma criança quando chegam os primeiros dias de Verão e pode finalmente ir para a praia e construir castelos, fazer pistas de corrida, travar batalhas heróicas, rebolar e jogar à bola, sem se preocupar em magoar os joelhos no alcatrão duro e sujo da rua onde mora e brinca tantas vezes.

Em *667 – O Vizinho da Besta*, quis, por um lado, criar um espaço que representasse o ideal de casa de uma família urbana, de tal forma que tudo o que se apresentasse aos nossos olhos fosse perfeito: cores, texturas, profundidade, divisões da casa, *design* interior. Por outro lado, quis trabalhar a ideia de que as paredes das diferentes divisões da casa eram imaginárias, permitindo o jogo teatral e aumentando tecnicamente o espaço de representação. O meu ponto de partida para aquela cenografia foram as inúmeras revistas de arquitectura e *design* de interiores, catálogos de tintas, mobiliários, etc., para assim reunir os elementos fundamentais daquilo que é, supostamente, a casa ideal. No entanto, não queria ficar pela simples representação de uma imagem e fui-me apercebendo, ao longo do processo, que a imagem que temos da

casa ideal não passa disso mesmo, de uma imagem. Todas as casas que vemos nas revistas da especialidade são cuidadosamente preparadas, são perfeitas, desde o *pot pourri* cheiroso, até ao *Livro de Pantagruel* cuidadosamente colocado ao lado de um belíssimo arranjo floral, do qual caíram já algumas pétalas, para nos dar a agradável sensação de Outono, num ambiente descontraído e Zen. Foi neste sentido que trabalhei todo o espaço, levando esta ideia ao extremo, de tal forma que, a certa altura, o cenário se tornasse demasiado “perfeito”, demasiado *clean*, demasiado “plástico”. Cheguei, por fim, a uma ideia de espaço mostruário, um espaço que é um cenário onde habitam personagens que fazem de família feliz, perante o olhar de um público que se passeia numa feira de habitação e tenta escolher a sua casa perfeita. Em última análise, aquele cenário era um cenário dentro de um cenário. Existiam, no entanto, alguns elementos de estranheza: a profundidade demasiado acentuada, os poucos elementos de mobiliário que davam a ideia de uma casa sem vida, desumanizada. A altura do balcão e dos bancos que eram demasiado desconfortáveis e, ainda assim, o único lugar onde a família podia estar toda junta durante as refeições. A janela, que sendo uma ligação ao mundo exterior, era feita de um material que não permitia essa ligação visual, transformando-se numa barreira física, em forma de grades, que encerrava os personagens num espaço que, apesar de conter a ideia de amplitude, com pontos de fuga muito marcados, se apresentava como claustrofóbico. Tentei sempre jogar com a ideia de um espaço perfeito que, no fundo, encerrasse em si toda a imperfeição das pessoas que o habitavam.

foto: Aleijadinho

O Aleijadinho do Corvo, de Martin McDonagh, enc. António Feio, cenografia de Eduardo Lóio, 1997 (Pedro Carreira), fot. Limamil.

foto: Gaivotas

Seis Gaivotas, texto e direcção de Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira, direcção plástica de Laia Oms, 2000 (Fernando Moreira), fot. Paulo Pimenta.

foto: Inimigo

O Inimigo, a partir de Henrik Ibsen, dir. Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira, cenografia de Paulo Soares, 2004 (Ana Vitorino), fot. Paulo Pimenta.

foto: Recado

Recado aos Corações Despedaçados, de Gregory Motton, dir. Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira, realização plástica de Paulo Soares, 2000 (Carlos Costa e Catarina Martins), fot. Paulo Pimenta.

foto: sombra01

Qual é Coisa, Qual é Sombra?, texto e dir. Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira, espaço cénico de Paulo Soares, 2002 (Ana Vitorino, Augusto Pereira, Carla Pinto, Carlos Costa, Catarina Martins, Daniel Oliveira, Diogo Fernandes, Flávio Ribeiro, Hélder Mendes, Joana Inês Oliveira, Joana Mafalda Neves, Lúcia Pereira, Marisa Macieira, Pedro Carreira, Vanessa Pinho e Vanessa Teixeira), fot. Paulo Pimenta.

foto: sombra02

Qual é Coisa, Qual é Sombra?, texto e dir. Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira, espaço cénico de Paulo Soares, 2002 (Augusto Pereira, Carla Pinto, Carlos Costa, Catarina Martins, Daniel Oliveira, Diogo Fernandes, Flávio Ribeiro, Hélder Mendes, Joana Inês Oliveira, Joana Mafalda Neves, Lúcia Pereira, Marisa Macieira, Pedro Carreira, Vanessa Pinho e Vanessa Teixeira), fot. Paulo Pimenta.

foto: sombra03

Qual é Coisa, Qual é Sombra?, texto e dir. Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira, espaço cénico de Paulo Soares, 2002 (Diogo Fernandes, Joana Inês Oliveira, Vanessa Teixeira e Pedro Carreira), fot. Paulo Pimenta.

foto: sombra04

Qual é Coisa, Qual é Sombra?, texto e dir. Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira, espaço cénico de Paulo Soares, 2002 (Joana Mafalda Neves e Vanessa Pinho), fot. Paulo Pimenta

foto: sombra05

Qual é Coisa, Qual é Sombra?, texto e dir. Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira, espaço cénico de Paulo Soares, 2002 (Daniel Oliveira), fot. Paulo Pimenta.

foto: besta01

667 – O Vizinho da Besta, texto e dir. Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira, cenografia de Paulo Soares, 2003 (Fernando Moreira), fot. Paulo Pimenta.

foto: besta02

667 – O Vizinho da Besta, texto e dir. Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira, cenografia de Paulo Soares, 2003 (Catarina Martins e Fernando Moreira), fot. Paulo Pimenta.

foto: besta03

667 – *O Vizinho da Besta*, texto e dir. Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira, cenografia de Paulo Soares, 2003 (Ana Vitorino), fot. Paulo Pimenta.

foto: besta04

667 – *O Vizinho da Besta*, texto e dir. Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira, cenografia de Paulo Soares, 2003 (Ana Azevedo e Fernando Moreira), fot. Paulo Pimenta.

foto: besta05

667 – *O Vizinho da Besta*, texto e dir. Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira, cenografia de Paulo Soares, 2003 (Ana Azevedo, Ana Vitorino, Carlos Costa e Fernando Moreira), fot. Paulo Pimenta.

FUSIBLE

versão alterada

ENSEMBLE-Sociedade de Actores

Nós e o Pequeno Auditório

Jorge Pinto

No manifesto de apresentação do projecto Ensemble-Sociedade de Actores, em 1997, ao fazermos, em cinco pontos, um exame da situação das principais salas de teatro, das suas relações com as estruturas e os públicos, propúnhamos claramente que se reflectisse sobre a adequação dos espaços existentes às novas exigências da cultura teatral e dos seus agentes. (Seria interessante lembrar aqui o que se referia nesses cinco pontos: “1- (...) o Teatro Rivoli em processo de remodelação (...) será um espaço aberto a projectos diversificados (...) sem companhia residente”; “2-... o Teatro Nacional S. João recentemente equipado e com quadros técnicos (...) mantém afastada a ideia da criação de uma companhia residente”; “3-... o Auditório Nacional Carlos Alberto vai continuar a acolher as mais diversas manifestações culturais (...) não terá companhia residente”; “4- A Seiva Trupe, que aguarda a construção do teatro da Universidade, apresenta as suas produções no ANCA e na Cooperativa do Povo Portuense”; “5- O TEP utiliza a título precário o pequeno auditório da Casa das Artes, cedido pelo MC...”.)

O debate sobre o “lugar teatral” – aqui definido na sua relação física e arquitectural com a cidade, considerado o seu papel sócio-cultural – tinha tomado grande relevo no plano mais geral do debate que mantínhamos sobre as questões da cultura teatral e dos caminhos a trilhar pelos seus agentes. Assim, era para nós fundamental, ao traçarmos um novo projecto, ter a consciência das ideias que iriam reger o panorama da produção teatral da cidade nos próximos anos, da melhor maneira de conjugar os nossos objectivos, com os dos demais intervenientes. Desse esforço resultou de imediato, no primeiro ano da nossa existência, o início de um processo de co-produções e colaborações que se manteve até hoje, num plano de co-habitação construtiva, dinâmica, que resultou no bom aproveitamento dos equipamentos, aqueles e outros. No caso do Rivoli Teatro Municipal, começámos por inaugurar o Grande Auditório, em co-produção com a Culturporto e com os Artistas Unidos, com *A Tragédia de Coriolano*, de William Shakespeare, em 1997.

Foi, depois, com as “Atmosferas” que chegámos ao Pequeno Auditório. As “Atmosferas” são, para nós, “espectáculos experimentais, que partem de climas, actores, e espaços dados, para chegar a personagens, enredos e textos”. *Atmosfera Lorca*, em 1998, foi o primeiro desses exercícios a ser apresentado no Pequeno Auditório (em horário também experimental: a hora do almoço). Emília Silvestre foi a intérprete, que desenhou o espectáculo em todas as suas facetas, textos, ritmos, cenário, assistida apenas por um desenhador de luz, o José Nuno Lima. Quisemos que a construção desse clima, dessa primeira “atmosfera”, que se propôs ir muito para além da forma de recital, fosse resultado de um impulso, uma inspiração individual. O “cenário” da Emília era uma presença organizada de elementos figurativos, distribuídos e iluminados de forma a que o percurso da sua observação, forçosamente descontínuo, interrompido, remetesse para o espaço lúdico da actriz, já que ele se tornava o meio unificador que o espectador procura. As paredes e o tecto do palco, fisicamente muito próximos, como que se afastavam à medida que o clima se aprofundava, num plano de abstracção que viríamos a procurar outras vezes no mesmo palco, que para nós sempre constitui o principal desafio.

Ainda em 1998, voltámos ao Pequeno Auditório com outra “Atmosfera”, *Arte da Conversação*, texto que encomendámos a Luísa Costa Gomes para os actores do Ensemble. A criação cenográfica, como todo o espectáculo, foi daquela vez um impulso não individual mas colectivo. Manteve-se o princípio do elemento figurativo como imagem numa imagem

wantén - r

e desta

cultural, não um *décor*. Mas, naquele espectáculo, as paredes aproximavam-se, o clima admitia a própria estrutura física do teatro, o espaço cénico *era* o lugar teatral; a presença do piano e do pianista em relação permanente e aberta com os actores reforçava essa identidade.

Em 2001, a peça foi *Depois do Ensaio*, de Ingmar Bergman, com encenação e cenário de João Paulo Costa. O espaço real, físico do próprio edifício do Rivoli não podia ser mais admitido. Vogler, uma das personagens, diz: “Anna! Escuta o silêncio, aqui, no palco. Tenta imaginar toda esta energia espiritual, todos estes sentimentos, sinceros ou simulados, estes risos, este furor, estas paixões e sei lá que mais...”; para também se referir ao espaço por cima, ao grande auditório nos termos físicos e concretos que o espectador identifica, introduzindo uma coordenada espacial que, à partida, não se imagina que o P.A. possa conter: a verticalidade.

José Matias, de Luísa Costa Gomes, com encenação e cenografia de Nuno Carinhas, em 2002, e *Uma Cama entre Lentilhas*, de Alan Bennett, com encenação e cenografia de Jorge Pinto, em 2003, foram os trabalhos que escolhemos para uma exposição mais desenvolvida, pelos seus autores, por acharmos interessante experimentarmos como é que a exploração bem sucedida das coordenadas espaciais, de lateralidade e profundidade, produzia nos dois casos efeitos opostos, embora em resposta ao mesmo desafio: caber lá.

Em 2004, levámos à cena *Piolhos e Actores*, de Sanchis Sinisterra, um texto escrito para ser representado em qualquer espaço, desde o mais convencionalmente teatral ao “teatralizável”. Não há cenário, ou há um “não cenário”. O palco deve estar como as personagens o encontram. Limitámo-nos a uma organização física – um estrado com as dimensões adequadas –, de forma a dar uma leitura mais eficaz da peça. Terá sido o momento em que o espaço foi o mais concreto: o lugar dos corpos dos actores.

A nossa mais recente experiência no P.A. foi com uma peça de Arnold Wesker, *Cartas de Amor em Papel Azul*, servida por uma cenografia que, seguindo estruturalmente as indicações do autor, se aproximava mais do cenário convencional, impondo-se o menos possível, mas permitindo – e este foi, mais uma vez, um desafio difícil num espaço tão reduzido – criar diferentes as dimensões físicas necessárias para as diferentes dimensões psicológicas que a encenação exigia.

Regressaremos ao P.A. outras vezes, com novos desafios, nunca esquecendo que, de qualquer maneira, ele está lá quando lá chegarmos, com a sua dimensão, as suas coordenadas, mas também com a sua poética, com os seus fantasmas. Poremos à prova as suas capacidades e os seus limites, mas será sempre o lugar do nosso corpo, da nossa prática lúdica na conquista do imaginário.

José Matias (Entretém para Quatro Mulheres)

Nuno Carinhas

Há espectáculos que à partida são acontecimentos. É o caso da estreia de originais acabados de escrever por encomenda, para serem representados, coisa rara. Tal expectativa merece “espaço”. De reconhecimento, de construção e, por último, de apresentação. No caso, *José Matias*, um divertido “entretém” escrito à maneira de Luísa Costa Gomes, sobre quatro personagens femininas e um cão, tecido de curtas cenas confessionais.

Para espaço de trabalho, foi-nos posta à disposição a magnífica sala de ensaios do Rivoli Teatro Municipal, aberta a espelhos e pátios exteriores, onde fomos compondo áreas de jogo, amanhadas de sentidos e estratégias de concomitância: no mesmo espaço comum, em alternância, os interiores da casa Desta, Daquela e da Outra (Maria Antónia e a sua filha Carla, Cristina e Helena). Cenas ao espelho, fugas para as casas de banho, portas a abrir e a fechar, bancos corridos, cadeiras, bancadas de camarim, cortinas de correr, mesas de trabalho. Tudo materiais próprios do lugar, tudo branco, asséptico e operativo. Lá fora, chuva ou sol, ou só dia e noite, um fora contido, a dar para outras vidraças.

1, eu
alternân
cia
bold

Durante a permanência, fui-me habituando ao lugar dos ensaios deste ensaio sobre os afectos no feminino – tema e variações em espaço aberto. Num lugar comum – cada uma em sua casa, em seus coitos de intimidades expostas, espaços habitados à vez – como num *stand* de situações, um arquipélago, onde o encenador foi acomodando o guião em função do amplo ambiente apelativo. Tão apelativo, que sugeri que o espectáculo fosse dado a ver na dita sala de ensaios. Por razões de segurança e de acesso, tal não foi exequível.

bold

Passámos então para o Pequeno Auditório, espaço para o qual a produção sempre estivera agendada.

Nada mais constrangedor do que a falta de espaço quando se experimentou uma narrativa em espaço aberto. (Pelo contrário, “intimizar” uma narrativa em espaço aberto é o mais ligeiro dos exercícios quando se conta com a cumplicidade de um iluminador experimentado).

Quando *José Matias* se estava a apropriar de um lugar de acção semelhante a um estúdio com qualidades polivalentes, por onde se podiam fazer entrar os olhares – pondo e retirando paredes, ou simplesmente prescindindo delas para ver “através” –, a passagem para um espaço acanhado – onde a plateia se continua pelo palco, que dentro tem duas pequenas paredes estruturantes que cortam a meio a profundidade –, demos lugar à implantação da narrativa tirando partido da frontalidade.

it/ico

(Num momento de inconfessável sobressalto, achei que, como dizem os “mouros”, seria como “meter o Rossio na Rua da Betesga”.)

No Pequeno Auditório, o “objecto televisivo”, amplo e neutro da sala de ensaios, transformou-se num objecto bidimensional, para onde a acção foi transposta. Para dentro de uma caixa sem truques, de perspectiva forçada. Uma interessante rentabilização da dificuldade, obrigando a uma mudança de ponto de vista.

bold

a obriga

Querendo continuar a apostar nas características próprias do lugar de representação, tratou-se de tirar partido da arquitectura e do revestimento das paredes que se continuam pelo palco dentro, apropriando-as enquanto superfícies “naturalmente” cenográficas.

O jogo das actrizes pelos percursos do espaço aberto, que o guião sugeria na sala de ensaios, passou a ser um jogo em corredor.

it/ico

bcb

Os três espaços que protagonizavam as três diferentes casas (sala de jantar, quarto e cozinha), compostos de objectos comuns (mesa, cadeiras, sofá, televisor, porta de espelhos, bancada de cozinha, frigorífico recheado de legumes frescos), que emparelhavam com representações fotográficas de objectos comuns (como um armário gigante que a dada altura Helena tentava mover de lugar), colavam-se em sequência, como numa prancha de banda desenhada onde se recortavam as quatro mulheres em acção.

Ficou-me a vontade de transpor a narrativa para outro suporte, gravada em espaços reais, interiores e exteriores, acrescentando as deambulações panorâmicas entre a Foz, Gaia e Leça, possíveis lugares textuais das andanças furtivas do “fantasma” José Matias pelo Grande Porto. (Nesse caso, Lika, o cão de peluche de Maria Antónia, que com ele monologava, rebolando-se os dois, seria um cão a sério, grande e velho).

Quer dizer que este texto duplamente ~~experimentando e~~ experienciado, continua a suscitar a minha curiosidade, para além da vontade de, assim, o dar a ver ao maior número de espectadores. Mas esta é uma vontade recorrente: a de que o Teatro não fique nas gavetas ou, tão só, nas “memórias de papel”.

Uma Cama entre Lentilhas **Jorge Pinto**

Uma Cama entre Lentilhas e *A Grande Oportunidade* são dois monólogos da série *Talking Heads* que Alan Bennett escreveu em 1987 para a BBC. Num e noutro, como no geral da sua escrita, encontramos personagens que a literatura dramática tende a ignorar ou a marginalizar. São pessoas comuns, vidas sem a mínima visibilidade, incapazes de qualquer rasgo de coragem, de vigor, sem força de espírito. Sujeitos de acontecimentos pequenos, mínimos, que, vistos à lupa de Bennett, se tornam enormes, sugerem tragédias humanas imensas, perturbadoras.

As duas mulheres que aqui nos falam a partir da margem das suas sociedades – embora não sejam marginais – abrem-se a uma incursão aguda na sua natureza, permitindo uma clara compreensão das suas existências, bem diferente da percepção que as personagens têm de si próprias, como quase sempre acontece com as gentes que povoam a obra de Bennett. Estranha comunicação que, aqui e além, se calhar quase sempre, se calhar sempre, condena os seus monólogos a solilóquios. O denominador comum é a solidão. Mas estas mulheres não se cruzam. Susan, a esposa dum vigário anglicano, mulher triste e amargurada, entre os deveres da sacristia e a admiração e protagonismo social que a comunidade presta ao marido, sente-se fatalmente em segundo plano. Incapaz de mudar de vida, refugia-se no álcool, depois no adultério, construindo uma prisão consciente onde sobrevive entre a amargura e o cinismo. A outra, Lesley, uma atriz sem talento, que procura um lugar no mundo competitivo do cinema. Fútil, incapaz de perceber a realidade, fala da sua experiência como figura secundária de um filme erótico, como se fosse um trabalho de excelência e de profissionalismo.

Ao sentirmos que estas duas peças podiam integrar um mesmo espectáculo, já se estava no ponto de partida para a sua construção, já o diálogo entre encenação e cenografia estava estabelecido, já essas funções eram inseparáveis. Também é verdade que fui sempre cenógrafo das minhas encenações. Essa dupla função existiu sempre em mim como um só impulso, mesmo antes da passagem pelo TEP. Na verdade, a minha “carreira” de cenógrafo começa com as minhas primeiras experiências de encenação. O momento da escolha dos textos é o mesmo da escolha do espaço físico e também o do aparecimento dos espaços imaginários, de sonho, numa topologia do psiquismo que terá de ser traduzida, antes de tudo, num clima cénico.

No caso de *Uma Cama entre Lentilhas*, propunha-me criar o isolamento de cada mulher, o espaço real de cada atriz, o seu confessionário, mas também a presença do imenso espaço à volta, que elas não vêem, numa marginalidade que é só de consciência. O cenário e os elementos cénicos não deveriam sugerir um universo social, mas sim um universo psíquico. Por outro lado, também não sentia que pudesse haver um espaço duplo, e um qualquer traço de união, um qualquer elemento unificador de duas realidades, que proporia naturalmente comparação, e aqui não havia por que fazer o público comparar estas duas mulheres, antes, apenas, identificar cada uma delas. Foi esse o primeiro desafio: criar um objecto uno, uma realidade só, “um” espectáculo e não “duas” peças somadas.

Vejamos então as características materiais do Pequeno Auditório, começando pela relação entre cena e sala. A plateia em anfiteatro e a sua proximidade do palco responde bem à ideia do espectáculo: a observação à lupa dos pequenos acontecimentos da vida confessada por aquelas mulheres, a incursão aguda nas suas existências, de que falava acima. Quanto à gestão das coordenadas espaciais do palco, sendo certo que não podíamos contar com a verticalidade, era preciso fazer “desaparecer” o tecto. A presença do

equipamento de luz: há muito que o público a neutraliza naturalmente, num código já inscrito na sua relação com este lugar teatral, como noutros; e quanto à horizontalidade, profundidade ou lateralidade, todas deviam concorrer para criar uma zona de representação abstracta e isolada, era preciso fazer desaparecer também as paredes. Mas a “caixa negra” é sempre uma presença forte, e quanto mais próxima mais incómoda. Era fundamental, para além dum desenho de luz que a anulasse como imagem, que todas as outras imagens, físicas e psíquicas, criadas na representação, nos afastassem dela.

O chão, muito visível no P.A., e todos os elementos lá colocados, os corpos das actrizes também, deviam conter o todo significativo do espectáculo. Muito cedo surgiu o conceito de ilha... e o percurso deste conceito: que espécie de ilha? Quem a criou, quem a mantém? Quem está na ilha? Pode abandonar-se a ilha, querendo? O que se sente na ilha? Na ilha está uma mulher, Susan, fora está a outra mulher... então pode estar-se fora, o território fora da ilha é habitável. Susan sente-se calma e cómoda na frieza do granito, aqui e além olha, e sentimos que vê e ouve, a outra mulher, experimenta a medo, em silêncio, um contacto com o “mar” de plástico que a cerca, e nunca ousa pisá-lo. Ao contrário, Lesley caminha sobre ele numa forma descontraída e muito ruidosa, ocupando diferentes posições, enquanto “faz coisas” perfeitamente comuns, como ler uma revista; também ela se sente cómoda em todo o espaço que percorre. Mas ao assistir às “vidas” que alternadamente as duas mulheres vão contando, não as comparamos, antes identificamos, através das impressões que nos comunicam, o ambiente psicológico de cada uma. A ilha paira, acima dum material plástico de cor nada marinha, a pedir-nos para concebermos coisa diferente do mar, um universo psíquico.

Os objectos cénicos dominantes eram as duas esculturas de mulheres, sem braços nem pernas. A sua presença imóvel disputava com a actriz, nos primeiros momentos do espectáculo, o código referencial de personagem. Mas estas esculturas não “mostravam”, e muito menos “se” mostravam: sugeriam um clima psicológico, causavam impressões, relacionavam-se com as personagens, ora intensamente, ora levemente. Eram projecções corpóreas do espírito possível de cada uma das mulheres, uma qualquer figuração mimética determinada não por uma realidade concreta, mas pelas imagens que se tem dessa realidade, imagens culturalmente elaboradas. Recordemo-las: uma era um corpo nu, deitado, sem cabeça, numa sexualidade doce; uma projecção de Susan. Mas não era a personagem que a projectava, éramos nós que a víamos permanentemente junto dela, percebendo, aqui e além, aquilo que Susan não era, podia ter sido, ou se condenou a não ser. A personagem nunca lhe tocava, sentia apenas de leve a sua presença, detendo-se, por vezes, alguns momentos, a observá-la com um olhar vago... A outra era um corpo nu, com pequenos artificios de roupa ou não, de pé, com cabeça, penteado e uma sensualidade quase infantil; uma projecção de Lesley. Esta personagem tocava-lhe, apoiando-se na sua frieza de gesso como num ombro amigo, olhando-a por vezes, como a pedir a sua aprovação, e, no final, entreteendo-se a pintar-lhe cores no cabelo.

O mais interessante nesta dupla presença era que a observação da relação dum personagem com a sua projecção se completava na observação da relação da outra personagem com a sua projecção.

À excepção dos dois vestidos das mulheres – os únicos elementos figurados na imagem total do espectáculo, rigorosamente desenhados com todos os códigos perceptivos absolutos –, os códigos perceptivos são relativos.

O espectáculo impunha-se como um processo de formação de imagens na sensibilidade e inteligência do espectador, reproduzindo assim o processo pelo qual, na vida, a consciência e a sensibilidade se enriquecem com imagens novas. Uma obra viva.

Cenografia para a peça “When God Wanted a Son”, de Arnold Wesker

Quando Deus quis um filho

De um modo geral, a natureza e a percepção de um espectáculo são condicionadas e mesmo alteradas pelas condições da sua exibição, de acordo com as características físicas do teatro. Nesse sentido, é fundamental para a concepção do espectáculo perceber a singularidade de cada lugar, a natureza da sua construção e os condicionalismos da arquitectura, enquanto estímulo para a criação de novos lugares. Cada projecto cenográfico constitui, simultaneamente, um desafio e um tributo à arquitectura: aquilo que a arquitectura reclama, ao entrar no território do espectáculo, é o desafio dos limites que o próprio espectáculo lhe impõe. É neste contexto que, na cenografia para a peça *When God Wanted a Son*, as preexistências são integradas no projecto, procurando tirar partido das suas qualidades específicas e explorar todo o potencial do espaço do auditório. Pretende-se que a arquitectura e o espaço cénico sejam assumidamente autónomos, mas complementares, e que o critério da aproximação a cada um deles seja virtualmente arbitrário.

O cenário proposto altera significativamente a percepção do espaço preexistente e (re)inventa a sua arquitectura, pela interposição de novos elementos, procurando sublinhar o palco como o lugar do efémero, daquilo que está em trânsito, por contraste com a estrutura física do espaço envolvente, que assinala, essencialmente, durabilidade e permanência. A utilização de painéis verticais em vidro, rigorosamente colocados a meio do palco, permite reconfigurar o espaço de representação, distinguindo zonas encerradas ou ocultas e eventuais obstáculos, mas também novos percursos, ocupações e perspectivas, que reforçam a sua permeabilidade e permitem entrever as imagens projectadas no fundo da cena ou os elementos cénicos que estão de costas para os espectadores. A utilização de materiais transparentes e reflectores permite ainda sugerir o desdobramento ou prolongamento do espaço do palco e romper com a visão frontal da cena, questionando a fronteira do próprio palco e os limites da representação.

A transparência e a aparente leveza dos painéis de vidro, contrastam com o peso e a clausura do espaço do auditório, criando uma evidente tensão entre o aspecto flutuante, quase imaterial, do cenário e a solidez ou gravidade que caracteriza a construção do teatro. Essa dicotomia entre a leveza e o peso, entre a aparência diáfana do objecto

cénico e a materialidade do espaço que o envolve, é talvez a mais simples formulação das perplexidades que levaram à concepção desta cenografia. Ela caracteriza um território neutro, na sua forma e materialidade elementares, mas conceptualmente complexo, nas múltiplas significações que desencadeia.

O cenário procura traduzir um mundo invertido e reflectir a intensidade fugaz das relações contemporâneas. O projecto propõe uma resposta minimal, quer do ponto de vista formal, quer no que toca à elaboração dos dispositivos, referenciada nas qualidades plásticas e na estética de espaços austeros e depurados.

Os materiais são articulados numa construção simples, metamorfoseável pela incidência e intensidade da luz e pelos reflexos criados, permitindo diferentes interpretações e leituras do espaço consoante a perspectiva, o momento do espectáculo ou a posição do espectador. Essa estrutura ligeira, aparentemente imaterial, passível de ser atravessada e devassada pelo olhar, num jogo de permeabilidade entre público e privado, entre exterior e interior, só adquire "espessura" e revela a sua efectiva materialidade com a intervenção dos actores. As superfícies transparentes que delimitam o espaço interior constituem uma espécie de vitrina onde se expõe a vida doméstica. Estas paredes transparentes não cerceiam o contacto com o mundo exterior; pelo contrário, permitem visualizar o interior da casa, apelando ao sentido "voyeur" do espectador que, assim, vai desvendando a intimidade. Nesse sentido, confirma-se a premissa de que "ao contrário da transparência moderna - que era cristalina, por isso, ideológica e moralista - a transparência contemporânea é translúcida, difusa, aproximando-se, na sua espessura concreta, do opaco. (...) Uma clareza que se deslocou para o obscuro. Onde antes prevalecia a permeabilidade, existe agora o reflexo. O mundo contemporâneo é um encadeamento de espelhos que a "nova" transparência permite interpretar ou reproduzir. " (Ana Vaz Milheiro, in "Transparência", In Si(s)tu nº 5 e 6, Janeiro/Junho 2003, Porto, p. 124)

A presença do vidro proporciona uma reprodução dinâmica de imagens e gera uma certa indefinição das formas, mas também, o encerramento, a delimitação do espaço. "Permite, ainda, pela forma como manipula os efeitos de reflexão (e de transparência) acentuar o jogo de proliferação de imagens das personagens, reproduzindo-as vertiginosamente entre realidade e virtualidade" (Ricardo Pais), desafiando o olhar e a capacidade cinemática de fragmentar e reestruturar aquilo que se vê (numa espécie de "labirinto do olhar"). Constitui, simultaneamente, uma tentativa de romper a leitura geral do palco e alterar a percepção que dele tem cada espectador, imóvel, no seu lugar.

Por outro lado, a utilização do vidro, as transparências e a própria organização do espaço cénico, assinalam um ténue obstáculo entre o real e o imaginário, traduzindo o conflito entre a autenticidade e o artifício. Permitem ainda trabalhar a ideia de espaços intermédios, liminares, e explorar essa ambiguidade para reforçar a sua dimensão psicológica. Esta espécie de limbo (hibridez) entre dois espaços/mundos constitui um lugar de fragilidade permanente.

A tensão entre a bidimensionalidade das imagens projectadas no fundo do palco e a tridimensionalidade do dispositivo cénico subverte a delimitação do território da representação e a noção de interioridade. Nesse sentido, a instalação cénica manipula discretamente o espaço e não serve apenas de enquadramento às imagens, como se de uma moldura se tratasse. As imagens projectadas e o objecto cénico interagem e complementam-se, como peças de um mesmo organismo, configurando um espaço de ambiguidade e contaminação.

Coimbra, 29 de Maio de 2006.

João Mendes Ribeiro

Legendas Ensemble

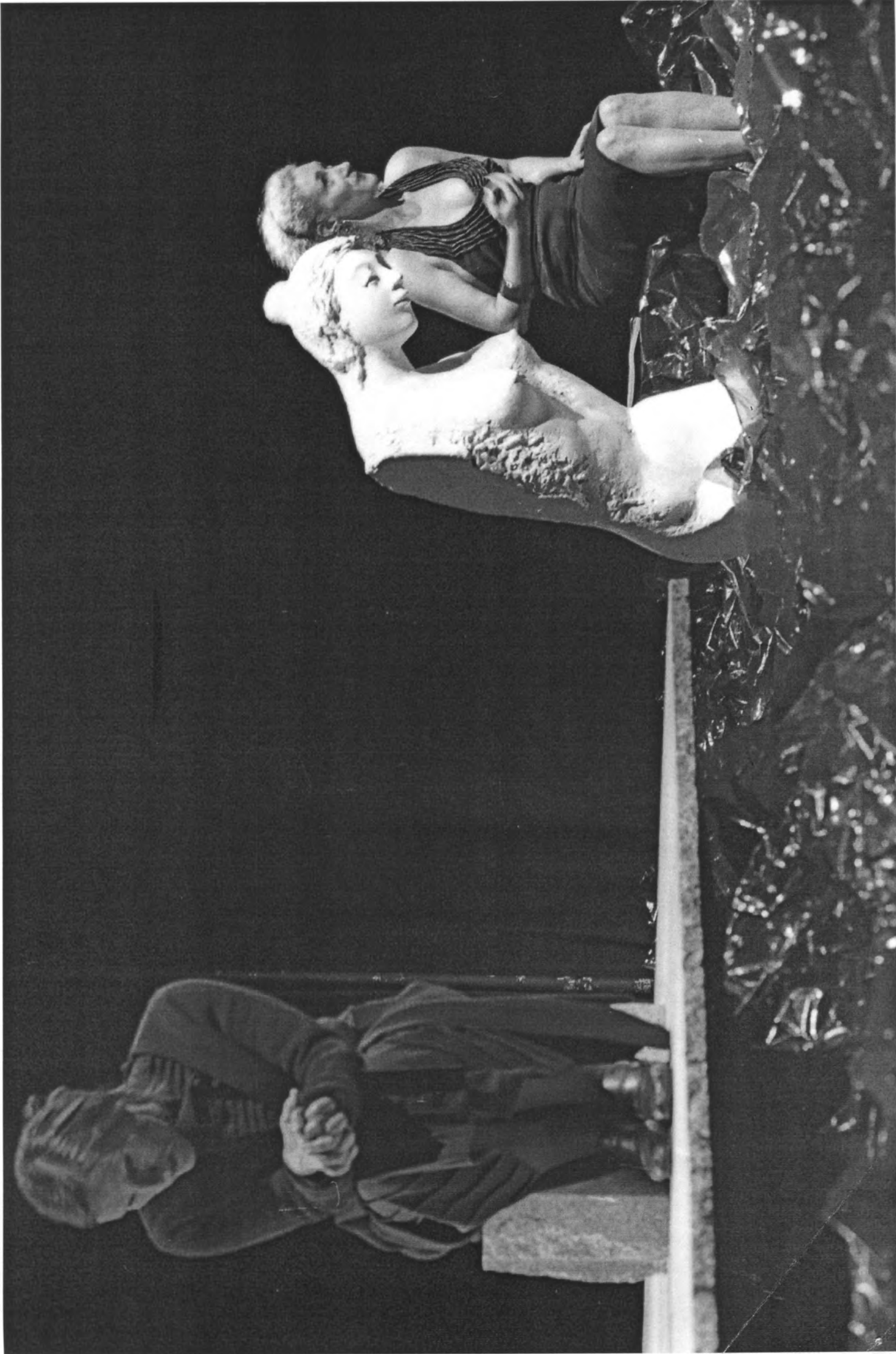
José Matias, de Luísa Costa Gomes, encenação e cenografia de Nuno Carinhas, 2002
(XXXXX), fot. XXXXX.

(...)

Uma Cama entre Lentilhas, de Alan Bennett, encenação e cenografia de Jorge Pinto, 2003
(Emília Silvestre e Luísa Cruz), fot. XXXXXX.

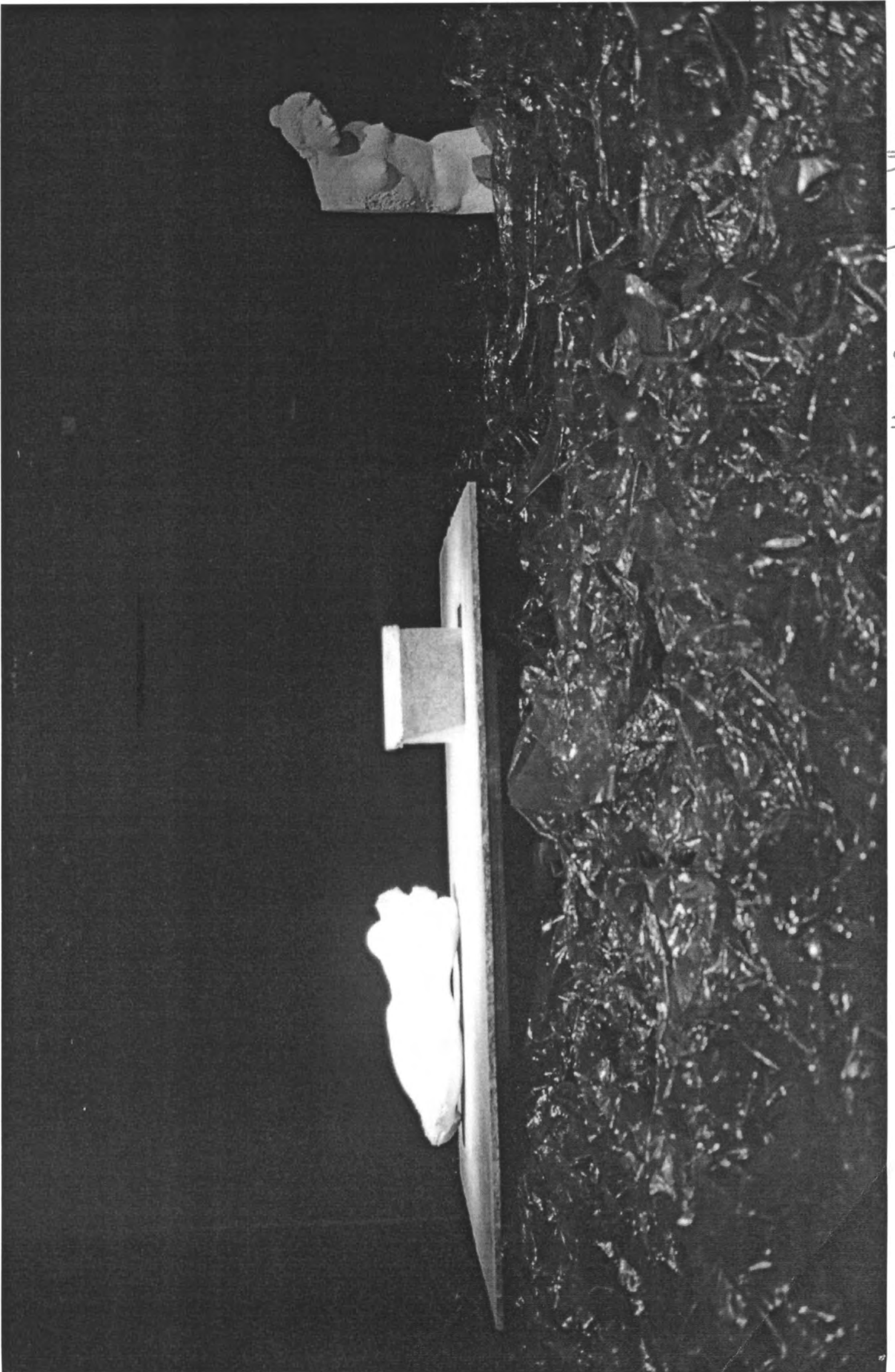
Uma Cama entre Lentilhas, de Alan Bennett, encenação e cenografia de Jorge Pinto, 2003
(Emília Silvestre), fot. XXXXXX.

Uma Cama entre Lentilhas, de Alan Bennett, encenação e cenografia de Jorge Pinto, 2003,
fot. XXXXXX.



Uma cena entre lentilhas
Ensemble

~~Edição~~ gravada em Cadeim N107
conoscoras 1957



Uma Casa com Ventilador

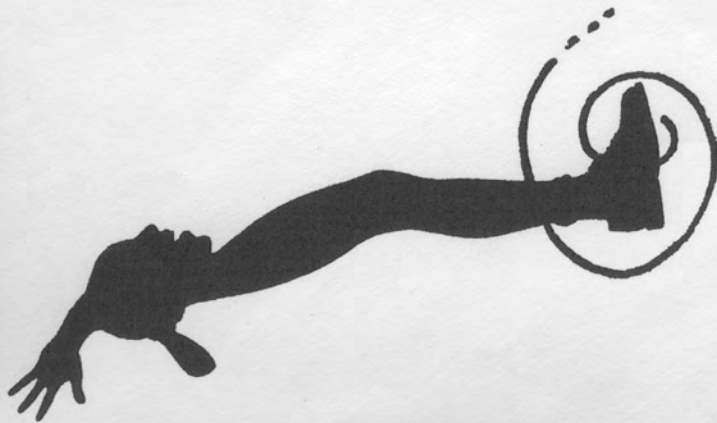


Ultra come anche l'altro

ensemble

Sociedade de actores

Tv. da Telheira 4475-674 Avioso (St.ª Maria)



Das Isabel Almus Costa



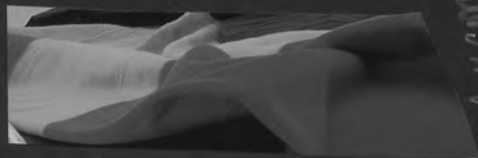










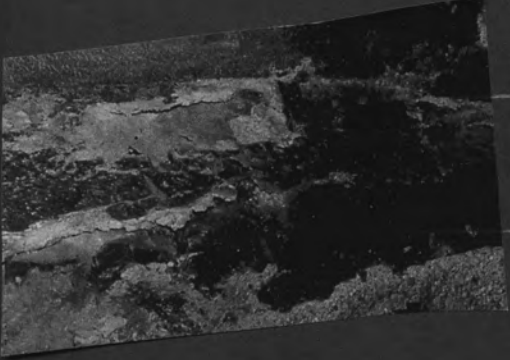


today am

white vest
white vest



GRANITO?



the f...
mar f...
mar f...
p...?

can...
y...
V



can?
#stair



can... 3 canos!



Handwritten scribbles and lines in the background.

ASSIDIO
DIRIGES P

Revisão JZ 31/08/06

ASSÉDIO (Associação de Ideias Obscuras)

Surpresa e reconhecimento

ASSÉDIO

Embora a ASSÉDIO tenha surgido, em finais de 1998, com uma ficção assumidamente dramaturgicamente, empenhada na revelação das mais variadas manifestações da escrita contemporânea para teatro, a companhia sempre se assumiu como um projecto eminentemente teatral e, por isso, atento e empenhado na exploração das múltiplas linguagens da cena. Foi assim que um dos seus elementos fundadores, Cristina Costa, cedo foi convidada a alargar as suas já comprovadas competências no domínio da criação de figurinos à concepção do espaço cénico ou da cenografia para os espectáculos da ASSÉDIO. Foi dentro de uma mesma estratégia de investimento artístico que, para outros espectáculos, foram convidados a colaborar com a companhia criadores a ela externos como o cenógrafo João Sotero, o encenador e cenógrafo Nuno Carinhas e a cenógrafa Ana Vaz. E tem sido em obediência a um mesmo princípio estratégico de desenvolvimento artístico que, mais recentemente e de forma regular, a artista plástica Sissa Afonso vem sendo desafiada a explorar o domínio vasto do desenho do espaço cénico.

Qualquer projecto de cenografia, enquanto linguagem responsável pela criação, mais ou menos metafórica, de um espaço desejavelmente amplificador das palavras e dos corpos através dos quais se desenvolve a ficção dramática, variará não só em função dos estímulos e exigências várias sugeridas pelo texto, quando ele existe, mas também em articulação com as características e contingências do próprio espaço de representação. Por exemplo, a cenografia minimalista de Nuno Carinhas para *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*, de Brian Friel – uma pequena mesa e um número variável de cadeiras – conheceu concretizações distintas e reforçou dimensões muito diversas da ficção frieliana quando o espectáculo foi, primeiro, apresentado no “imenso” palco do Teatro Nacional S. João e quando foi, meses mais tarde, transplantado para uma das mais claustrofóbicas salas do antigo espaço d’A Capital, em Lisboa.

Nos seus oito anos de actividade, em regime de co-produção ou simples acolhimento, a ASSÉDIO já estreou ou apresentou os seus espectáculos numa multiplicidade de espaços, quase todos eles “convencionais”, que, por curiosidade histórica nos atrevemos aqui a listar por curiosidade histórica: Rivoli Teatro Municipal (Pequeno e Grande Auditório), Teatro Nacional S. João, Auditório e, depois, Teatro Carlos Alberto, Teatro do Campo Alegre, Centro Cultural de Belém (Sala de Ensaio e Pequeno Auditório), Balleteatro Auditório, Culturgest (Pequeno Auditório), antigo espaço A Capital (duas salas distintas), Auditório da Biblioteca Almeida Garrett, Estúdio Zero, Teatro Vila Velha (em S. Salvador, Bahia, Brasil), Teatro Académico de Gil Vicente (sala e bar), Teatro Municipal de Bragança, espaço do Teatro da Garagem, Maus Hábitos, Casa das Artes de Famalicão (Pequeno e Grande Auditório), Cine-Teatro da Covilhã, Teatro Sá de Miranda, Teatro Garcia de Resende e Teatro Viriato.

O Rivoli Teatro Municipal terá sido, contudo, o espaço onde a ASSÉDIO estreou ou apresentou um maior número de espectáculos, e onde foi sempre magnificamente recebida, tanto pela sua direcção artística, como pelas diversas equipas de técnicas e de produção. No seu Grande Auditório, estreou a primeira versão de *(A)tentados*, de Martin Crimp, a 22 de Setembro de 2000, com uma cenografia, assumida pelo colectivo da companhia, que recuperava e reformulava a modular estrutura de metal concebida

por João Sotero para *Peça com repetições*, do mesmo Crimp, estreada no ano anterior, no então Auditório Carlos Alberto; apresentou *Distante*, de Caryl Churchill, em Dezembro de 2002, com um espaço cénico assinado por João Cardoso e Nuno Meira; e ainda *Supernova*, de Abel Neves, com cenografia de Márcio Meireles, uma iniciativa do Dramat/TNSJ, então dirigido por Fernando Mora Ramos, e na qual a ASSÉDIO assegurava um mero papel de “colaboração”.

O número de estreias ou apresentações no seu Pequeno Auditório é muitíssimo superior. Listemos, então, os nove espectáculos da companhia que foram aí estreados, ou cuja concepção cenográfica original havia já contemplado a sua ulterior apresentação nesse espaço, acrescentando-lhes a identificação da responsabilidade pela cenografia e a data de estreia: *Belo?*, de Gerardjan Rijnders, cenografia de Cristina Costa, estreia a 22 de Julho de 1999; *Doze nocturnos em teu nome*, com textos de Maria Gabriela Llansol e música de Amílcar Vasques Dias, direcção plástica de Cristina Costa, 17 de Julho de 2001; *Cinzas às cinzas*, de Harold Pinter, cenografia de Cristina Costa, primeira apresentação no Rivoli a 15 de Março de 2002, embora o espectáculo já tivesse estreado no espaço A Capital, a 21 de Fevereiro, numa produção com a companhia Artistas Unidos; *Rum e vodka*, de Conor McPherson, estreia a 12 de Abril de 2003, e *Uma noite em Novembro*, de Marie Jones, estreia a 9 de Julho do mesmo ano, ambos sem indicação dos responsáveis pela cenografia; *Billy e Christine*, de Jennifer Johnston, cenografia de Sissa Afonso, estreia a 11 de Março de 2004; *Testemunha*, de Cecilia Parket, cenografia de Sissa Afonso, estreia a 15 de Setembro do mesmo ano; *Contra a parede + Menos emergências*, de Martin Crimp, cenografia de Sissa Afonso, estreia a 27 de Dezembro também do mesmo ano; e *Ossário*, de Mark O’Rowe, cenografia de Sissa Afonso, estreia a 12 de Março de 2005.

À excepção de *Rum e vodka* e de *Uma noite em Novembro*, cujo espaço minimal foi resolvido colectivamente, privilegiando sobretudo a sua funcionalidade para os monólogos interpretados respectivamente por Paulo Freixinho e João Cardoso, os últimos quatro espectáculos referidos reflectem a vontade de renovar as possibilidades de colaboração e desenvolvimento de uma mesma equipa, na qual se destacam, para além de Sissa Afonso, os nomes de Bernardo Monteiro, nos figurinos, e de Nuno Meira, no desenho de luz (excepção feita a *Ossário*, onde essa valência foi assumida por outro nosso colaborador, Bruno Santos). Em dois desses espaços, *Billy e Christine* e *Contra a parede + Menos emergências*, contámos também com a linguagem vídeo, assegurada por Alexandre Azinheira.

Como todos aqueles que já passaram por aquele espaço facilmente reconhecerão, pela sua polivalência, o Pequeno Auditório não é um espaço especificamente – o mesmo seria dizer técnica e arquitectonicamente – concebido para teatro, facto que coloca sempre alguns problemas na concepção de cenografias para os espectáculos que lá se apresentam. Mas como em arte, o melhor modo de enfrentar um problema, por muito complicado que ele se revele, é transformá-lo em desafio, tem sido com renovado estímulo que a ASSÉDIO e os seus colaboradores têm abraçado a concepção de espaços cénicos para aquele espaço.

Na sequência de metodologias criadas e desenvolvidas nos seus primeiros meses de funcionamento, e em reconhecimento da natureza formativa de cada experiência, a ASSÉDIO vem regularmente ensaiando uma prática criativa que tenta conciliar as irreduzíveis responsabilidades individuais com o apelo à intervenção participada de todos aqueles envolvidos na criação do espectáculo. Esta prática, que nos atreveríamos a apresentar como íntima e quase privada, tem conhecido naturais variações de intensidade, como quando, por exemplo, é convidado a colaborar connosco um qualquer criador externo, no domínio da encenação e/ou da cenografia, situação em que a

companhia tende a adoptar a metodologia sugerida pelo criador convidado. Em quase todas as outras situações, o núcleo de criativos associados ao espectáculo tende a acompanhar de forma participada as diversas fases de concepção e desenvolvimento do espectáculo, com particular incidência no domínio da definição do espaço cénico. Assim, uma primeira proposta, consubstanciada numa mera exposição verbal, num desenho ou, desejavelmente, já numa maqueta, dá lugar a uma troca de impressões, destinada sobretudo a interrogar as suas possibilidades funcionais e expressivas. Dessa e de outras discussões subsequentes é que resulta a definição do projecto cenográfico, sujeito ainda a novas, embora habitualmente mais tímidas correcções, na fase da sua materialização e instalação. Se, por um lado, o facto de a companhia não dispor de um espaço próprio, o que a obriga a prazos muito curtos de montagem e instalação, tem limitado a amplitude artística deste processo, por outro, a mesma realidade tem contribuído para o desenvolvimento de uma cada vez maior disciplina associada aos processos criativos.

A estreia e apresentação recorrente de espectáculos no Pequeno Auditório do Rivoli têm também obrigado a um esforço renovado de imaginação, de modo a tornar a ocupação daquele espaço já para todos nós tão reconhecido num exercício de surpresa, evitando que criadores, intérpretes e os próprios espectadores possam sentir algum eco não desejado de anteriores experiências cénicas. Esta situação aproxima-se, de forma tão sedutora como perigosa, da sensação que experimentaríamos se tivéssemos “casa própria” e nela apresentássemos regularmente os nossos espectáculos. Para lá do fascínio que pode estar associado à criação cénica num novo espaço, convencional ou não, o conhecimento íntimo e experimentado de uma sala, equipada tecnicamente de forma adequada, tem, no nosso caso, potenciado experiências criativas extraordinariamente positivas. Foi justamente para recuperar, de forma mais desenvolvida, duas das mais recentes e, para nós, mais felizes dessas experiências – *Billy e Christine* e *Ossário* –, que convidámos a agora também cenógrafa, por direito próprio, Sissa Afonso.

Espaços de respiração

Sissa Afonso

Pensar o espaço cénico significa, para mim, fazer uma interpretação plástica da leitura de um texto, sendo que no trabalho que tenho desenvolvido com a Assédio, é do objecto dramaturgico que parto para a criação do espaço da cena. Embora a esse primeiro dado se somem depois os constrangimentos da sala e as opções artísticas que conduzem o trabalho mais global da encenação, foi por essa abordagem ao texto que decidi iniciar o meu testemunho.

Billy e Christine, de Jennifer Johnston, apresentado em 2003, foi o espectáculo para o qual fiz a primeira cenografia destinada ao Pequeno Auditório do Rivoli Teatro Municipal. O espectáculo é constituído por dois monólogos, reunidos pela companhia, escritos pela mesma autora, embora em momentos diferentes. O registo é quase radiofónico, o discurso apresenta-se sem didascálias – dois personagens falam de si, sem se cruzarem, cabendo aos criadores cénicos organizar as suas histórias numa vivência comum. Tratam-se de confissões de dois seres que imaginamos juntos, mas que nos contam separadamente os seus segredos, ânsias e mágoas, em testemunhos que expõem a sua relação conjugal e, ao mesmo tempo, também a própria história dos conflitos políticos e religiosos da Irlanda do Norte:

Billy: Esta é a minha terra. Há mais de vinte anos que a cultivo ... e antes de mim cultivou-a o meu pai. Não é por dever. Deus sabe o que nos vai na alma. (...) Os meus terrenozitos. A minha casa com o velhote às portas da morte e a Christine. Estéril.

Christine: Não sou capaz de deixar que estranhos aqui entrem e encontrem coisas a que apontar o dedo. Estranhos. Sabe Deus quantos por aí têm passado nestas últimas semanas. Paspalhos. (...) Uns poucos chegam mesmo a parar, param mesmo junto ao portão e esticam as cabeças para fora da janela. Sinto-me insultada. A curiosidade matou o gato. Apetecia-me abrir a porta e gritar-lhes isso. A curiosidade matou o gato.

Pensámos, desde o início, em criar espaços distintos para os dois personagens: com base na informação veiculada pelo texto, optámos por colocar Billy no exterior e Christine dentro de casa.

Estas coordenadas constituíram, sumariamente, o ponto de partida para o meu trabalho. Se, por um lado, nunca quis a divisão geométrica do palco, nem mudanças de cena pontuadas por adereços simbólicos (a árvore para Billy ou o sofá para Christine), por outro, queria algo que estivesse sempre lá, mesmo que invisível, queria o “lugar” deles, como se a qualquer momento uma qualquer outra personagem pudesse irromper pelo espaço.

Decidi começar por ultrapassar a área habitual de representação determinada pelo palco do Pequeno Auditório do Rivoli, fazendo avançar esse mesmo palco para além dos seus limites usuais, acabando por ocupar toda a área disponível à mesma cota do palco, ou seja, a parte que fica atrás do ecrã utilizado para a projecção de cinema. Criei, assim, um rectângulo com um estrangulamento a meio, onde implantei uma parede que deslizava, susceptível também de se transformar em porta. E propus um desafio ao encenador: distanciar o público do interior da casa, pô-lo não a ver, mas a “espreitar” a Christine em casa, através dessa distante porta entreaberta. O interior da casa seria não exposto, mas sugerido.

Essa porta, portão ou parede tornou-se o eixo transformador do espaço: fechada, projectava-nos para o exterior, uma espécie de canteiro na parte da frente do palco; aberta para a esquerda, permitia-nos vislumbrar a casa de Christine; aberta para a direita, aquele mesmo canteiro abria-se sobre o lado esquerdo da casa, num percurso até

ao horizonte, sugerido pela projecção de vídeo na parede do fundo. Um tapete de pó de tijolo cobria o chão do referido canteiro – desenhava a área de percurso, remetendo-nos, naturalmente, para o exterior, pela sua textura solta e pela cor que recortava o actor e o horizonte. (Lembro-me de reflectir, divertida, sobre a escolha da cor laranja para o chão: o “espaço verde” aparecia, assim, tingido na sua cor quase complementar e, contudo, recuperando a cor que o imaginário do texto me tinha evocado, através das múltiplas referências à Ordem de Orange e às fitas cor-de-laranja caindo sobre as costas dos seus membros). Os materiais escolhidos foram a madeira e o tijolo, materiais naturais, crus, que nos remetem para uma província que pretendi intemporal. Daí também a opção pelo desenho depurado e contemporâneo, em madeira maciça, do banco de jardim ou a geometria da parede de 4x4 m em ripas de madeira, revestida a tinta de cimento.

Esta explicação sumária, feita na primeira pessoa, parece-me naturalmente redutora, pouco rigorosa, injusta. Todo o trabalho emerge e apoia-se na equipa. Embora algumas ideias possam partir e/ou confluir na pessoa do encenador, a acção de cada interveniente depende dos outros, do entendimento do objecto como um todo, fazendo com que o trabalho nunca seja concluído isoladamente, mas antes completado pelos outros que lhe dão continuidade, que o reconfiguram.

Quem “pinta” o exterior ou a interioridade fecha o espaço ou alarga-o em horizonte. Quem nos permite sentir o pó que salta do chão ou lança o poderosamente contra os nossos olhos é a luz. Por isso, a cenografia é também um trabalho “nosso”: do Nuno Meira, pelo que nos dá a ver, do Bernardo Monteiro, que recorta e figura os corpos, inscrevendo-se nos territórios cromáticos definidos e, neste espectáculo, também ainda do Alexandre Azinheira, a quem ficámos a dever, entre outras coisas, a palavra “horizonte”.

Em *Ossário*, de Mark O’Rowe, uma peça também irlandesa, era numa outra Irlanda que as personagens inscreviam os seus destinos. Nas palavras do próprio autor, tratava-se de:

um lugar ficcional na Irlanda, uma pequena cidade abandonada por qualquer espécie de bondade, na qual todo o tipo de transacções, sejam elas físicas, comerciais ou emocionais, têm lugar a um nível violento e desumano. É como uma espécie de cidade de fronteira, sem leis, é a história de três mulheres diferentes que decorre durante um período de seis horas, e é basicamente sobre esse pequeno vislumbre de bondade, essa tentativa de sobreviver num lugar tão completamente perdido e desumano.

Três personagens, três mulheres, três monólogos, três narrativas que se cruzam para nos contar uma história, passada algures num território entre o pesadelo e a realidade. Através da sucessão de intervenções monologadas, multiplicam-se as visões sobre um mesmo conjunto de acontecimentos violentos, servidas por uma linguagem ágil, inventiva e veloz, erguida da sarjeta às alturas da mais surpreendente poesia, como sugeria Paulo Eduardo Carvalho no breve apontamento que escreveu para o programa.

O texto é fértil em referências ao espaço físico, à sujidade, pobreza e feiura, onde se incluem os despojos de um matadouro e um ribeiro insalubre. Pus, mais uma vez, de lado a possibilidade de o cenário decalcar a sordidez sugerida pelo texto, com ambientes suburbanos, grafitis ou lixo, por exemplo. A riqueza do ritmo e a abundância das imagens, num registo quase cinematográfico, parecia-me pedir silêncio à volta do texto, espaço para a sua respiração. Mais uma vez, o cenário não devia ser nem redundante, nem ilustrativo.

Num primeiro momento, a proposta traduziu-se numa instalação composta por elementos modulares, uma espécie de paredes, com a mesma dimensão, suspensas, de modo a sugerirem um desmoronamento. O objectivo era criar um ambiente inquietante, em que esses painéis trespassavam os limites físicos do palco, como um baralho de

cartas gigante em queda, criando ângulos agressivos de encontro às personagens. Sendo um projecto escultórico e abstracto, era também um ambiente que continha uma unidade formal, que imaginei como uma espécie de silêncio opressivo.

Já depois de iniciados os ensaios, e porque a natureza deste trabalho é também orgânica, o encenador (João Cardoso) tinha concluído que as personagens teriam de permanecer sempre em palco, imóveis, quando, na verdade, aquele primeiro projecto fora pensado como um espaço para percursos, para deslocações errantes.

Voltei então ao início, com base nessas novas premissas, mas mantendo os mesmos elementos modulares. Decidi isolar as três personagens, sentá-las numa espécie de cacifos. Mas como permanecia a ideia de esmagamento evocada no primeiro projecto, decidi usar a escala desproporcionada da altura das paredes, ainda mais ampliadas, elevando-as do chão cerca de 25cm. O resultado foi, literalmente, “encafiar” as três mulheres dentro de caixas de 3.75m x 1.50m, sentadas em pequenas cadeiras. A dada altura, agradou-me perceber que esta disposição de paredes suspensas, juntamente com os figurinos, tinha criado uma sugestão de casas de banho públicas, tendo trazido, porventura, um pendor mais confessional aos monólogos.

Surgiu, mais uma vez, a necessidade de uma clara caracterização e delimitação do espaço de representação, de conferir unidade àquele território. E seria no chão do palco, pela sua privilegiada visibilidade, que, mais uma vez, teria de o fazer. A opção, desta feita, foi cascalho de granito cinzento, depositado num rectângulo que, acompanhando os três cacifos, avançava horizontalmente para além destes, contrapondo a sua frontalidade, mas reforçando a simetria. O cascalho transportava consigo agressividade e frieza, acrescentando uma produtiva ambiguidade ao ambiente. O figurinista (Bernardo Monteiro) potenciou maravilhosamente esta ideia, insistindo em descalçar as actrizes. Ampliou a dureza e a frialdade dos materiais, ao quase despir aquelas mulheres, tornando-as mais frágeis e pequenas, expondo-lhes a carne em contacto com a pedra e a sua nudez contra o cinza metalizado das paredes.

Surge, de novo, inevitavelmente, o “nós”. O cenário por si só é uma instalação incompleta, grosseira, ele só existe porque existe a acção de todos os outros – a ficção dramática, a luz, os figurinos, o ambiente sonoro e/ou musical, a representação dos actores. E se pude escrever este texto, foi porque a experiência de trabalhar com a Assédio tem sido pródiga e honesta nas discussões, nos entendimentos e nas críticas, criando-me condições privilegiadas para arriscar e aprender. E porque os mais “invisíveis” não são menos preciosos, permito-me terminar com uma nota de reconhecimento à inteligência lúcida e generosa do Paulo Eduardo Carvalho, nas fases de discussão dos meus projectos, e ao engenho do Américo Castanheira, na sua materialização.

Legendas imagens ASSÉDIO

Belo?, de Gerardjan Rijnders, enc. João Cardoso, cenografia de Cristina Costa, 1999 (Anabela Fernandes, João Pedro Vaz e Rosa Quiroga), fot. Pedro Carneiro.

Cinza às Cinzas, de Harold Pinter, enc. João Cardoso e Rosa Quiroga, cenografia de Cristina Costa, 2002 (João Cardoso e Rosa Quiroga), fot. Ana Pereira.

Uma Noite em Novembro, de Marie Jones, dir. João Pedro Vaz, cenografia da ASSÉDIO, 2003 (João Cardoso), fot. Ana Pereira.

Contra a Parede + Menos Emergências, de Martin Crimp, enc. João Cardoso, cenografia de Ana Pereira, 2004 (Rosa Quiroga e João Cardoso, em projecção vídeo), fot. Ana Pereira.

Contra a Parede + Menos Emergências, de Martin Crimp, enc. João Cardoso, cenografia de Ana Pereira, 2004 (Rosa Quiroga, Lúcia Roque e Paulo Freixinho), fot. Ana Pereira.

Billy e Christine, de Jennifer Johnston, enc. João Cardoso e Rosa Quiroga, cenografia de Sissa Afonso, 2004 (João Cardoso), fot. Ana Pereira.

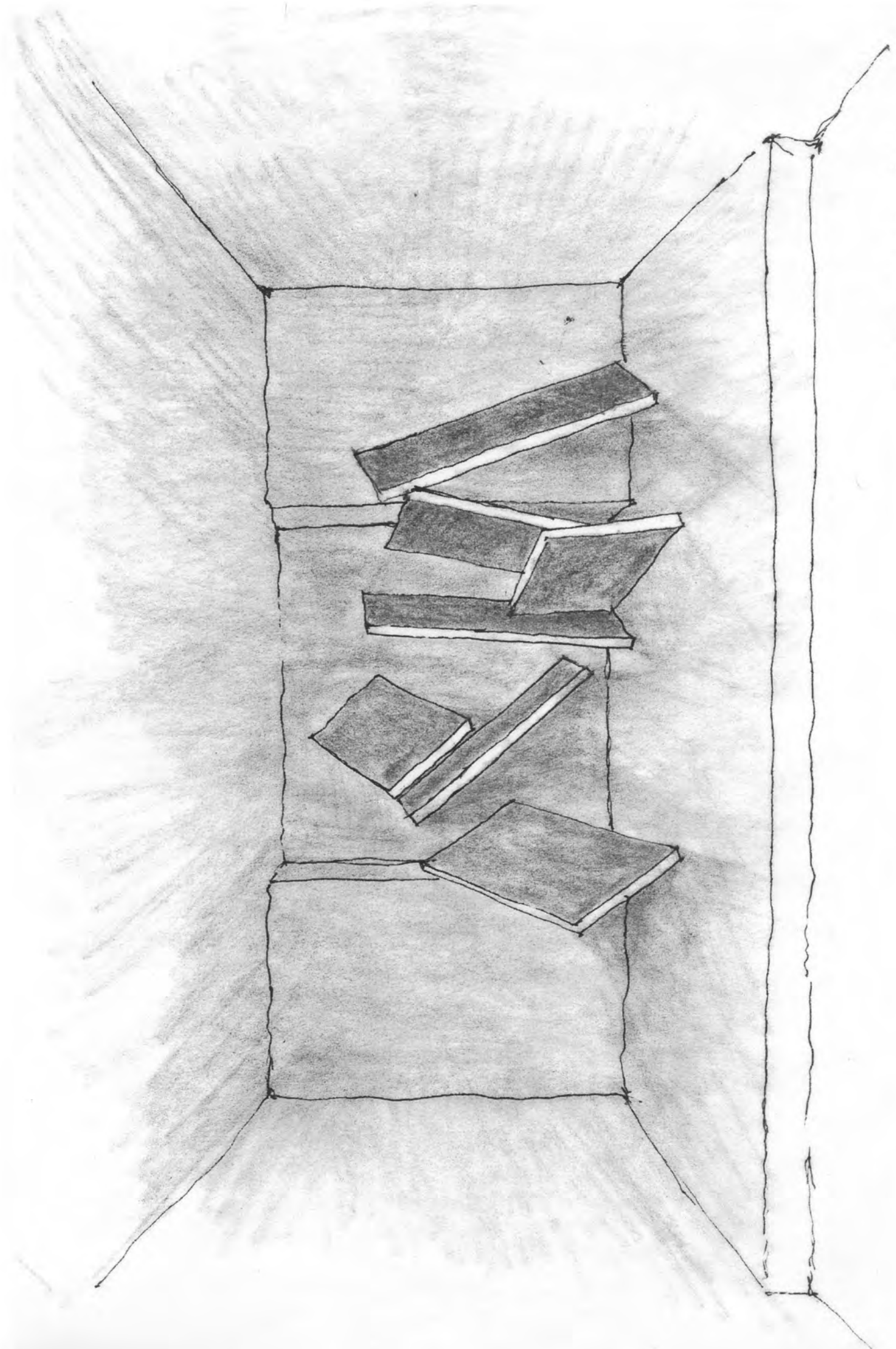
Billy e Christine, de Jennifer Johnston, enc. João Cardoso e Rosa Quiroga, cenografia de Sissa Afonso, 2004 (Rosa Quiroga), fot. Ana Pereira.

Ossário, de Mark O'Rowe, enc. João Cardoso, cenografia de Sissa Afonso, 2005 (Isabel Queirós, Rosa Quiroga e Alexandra Gabriel), fot. Ana Pereira.

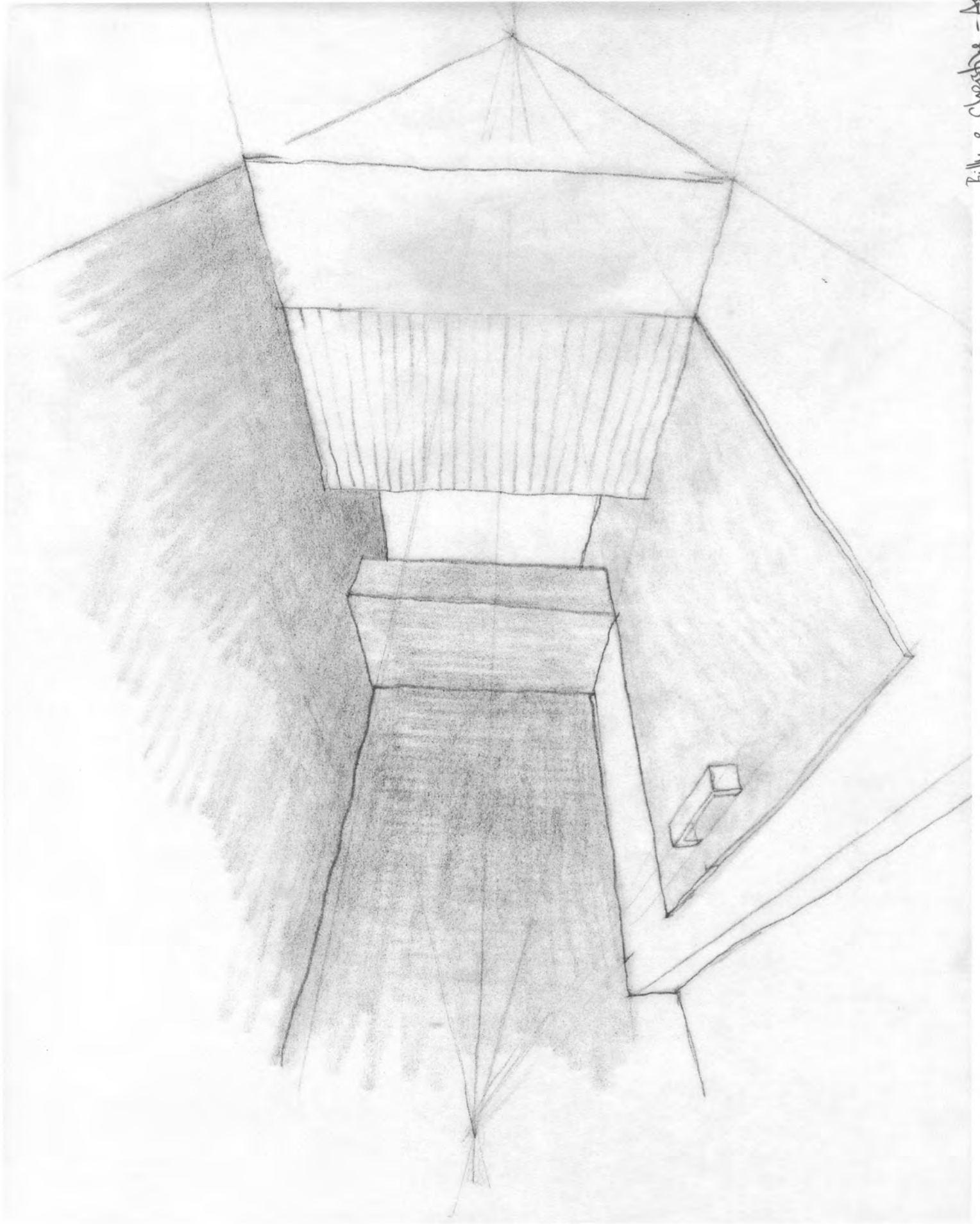
Ossário, de Mark O'Rowe, enc. João Cardoso, cenografia de Sissa Afonso, 2005 (Isabel Queirós), fot. Ana Pereira.

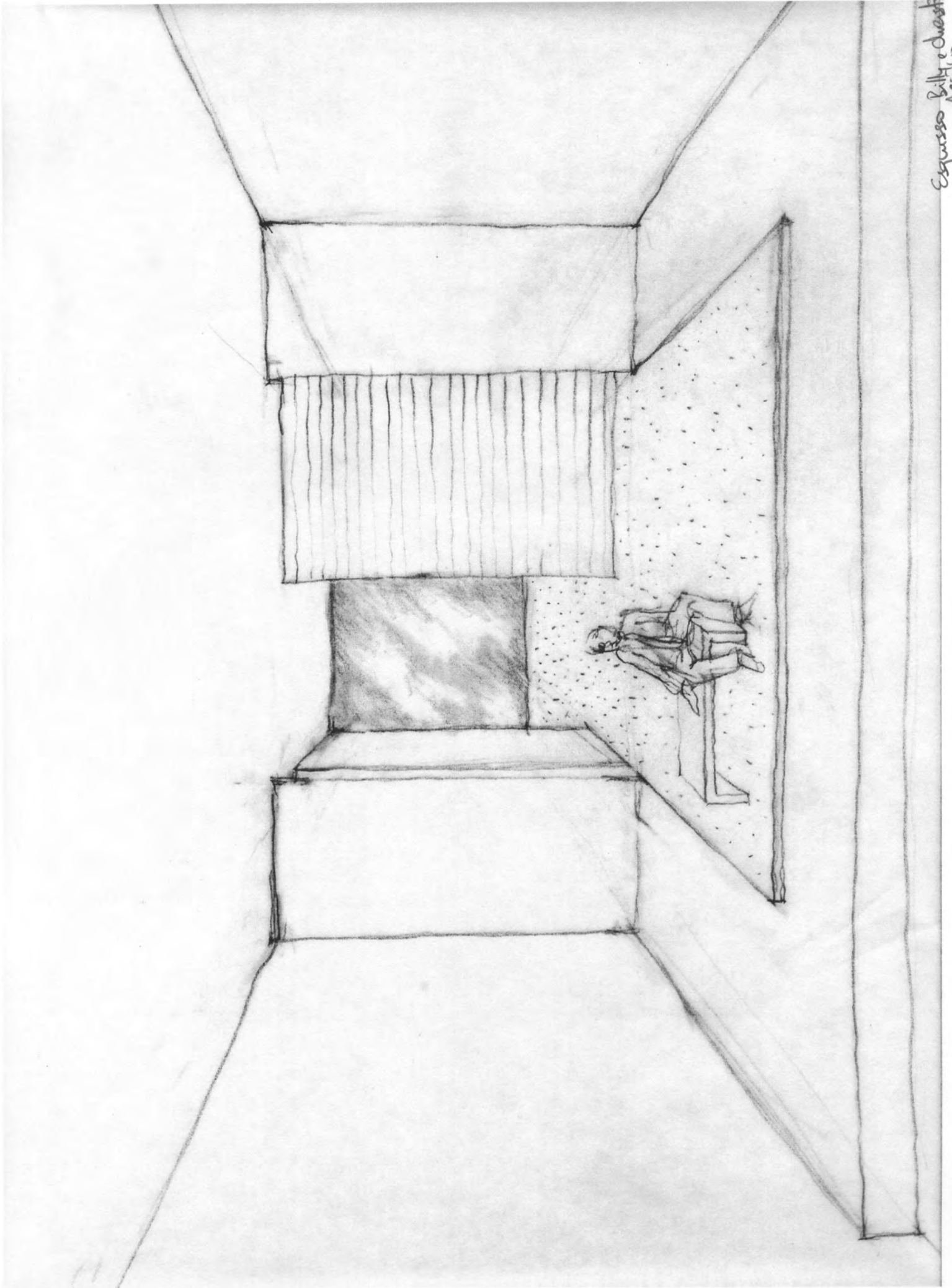
Ossário, de Mark O'Rowe, enc. João Cardoso, cenografia de Sissa Afonso, 2005 (Alexandra Gabriel), fot. Ana Pereira.

Ossário, de Mark O'Rowe, enc. João Cardoso, cenografia de Sissa Afonso, 2005 (esquiço do cenário de Sissa Afonso).

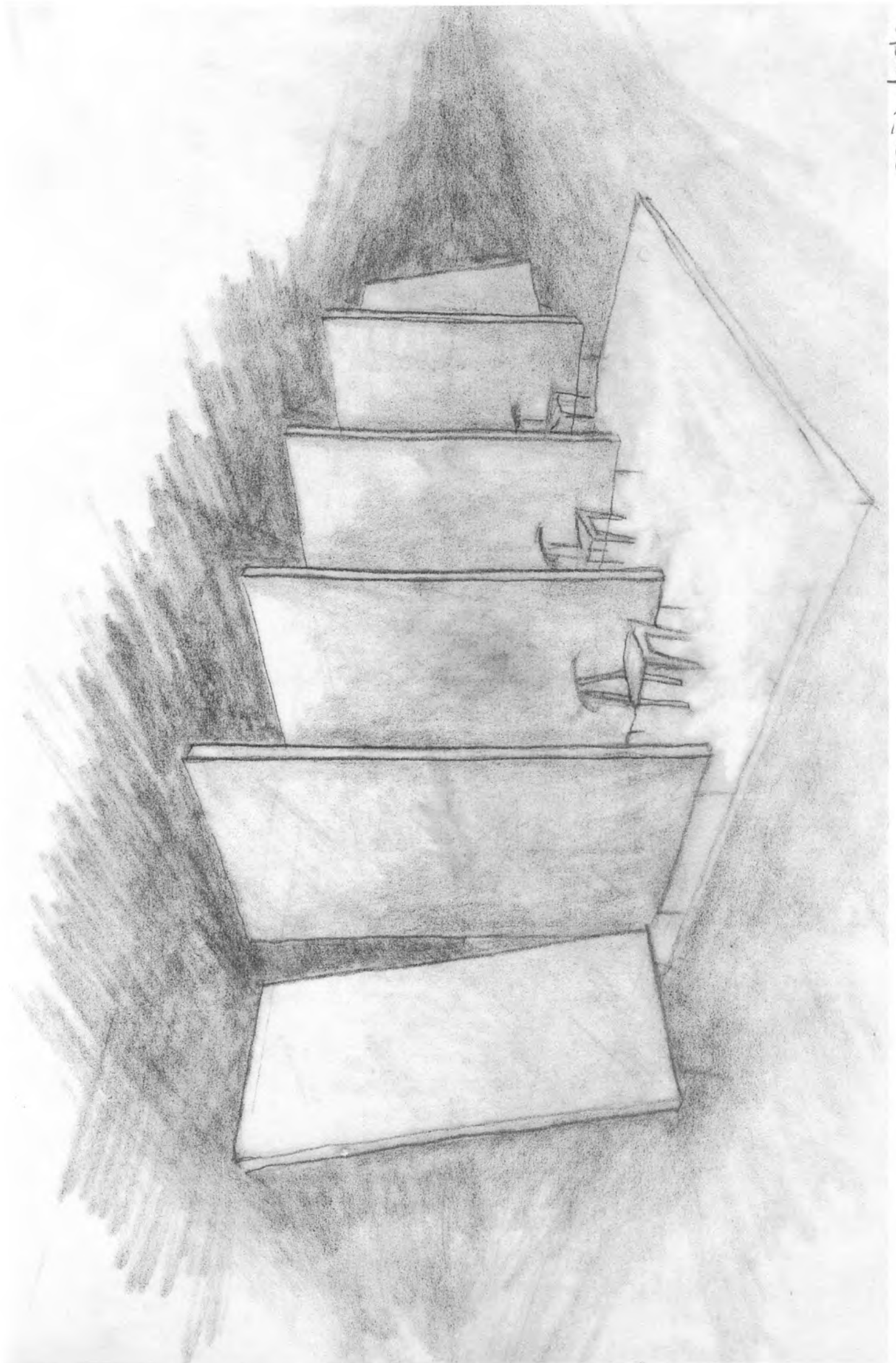


1.º projeto Ossênio - Assédio





Espresso Billy e Quattro
A5520

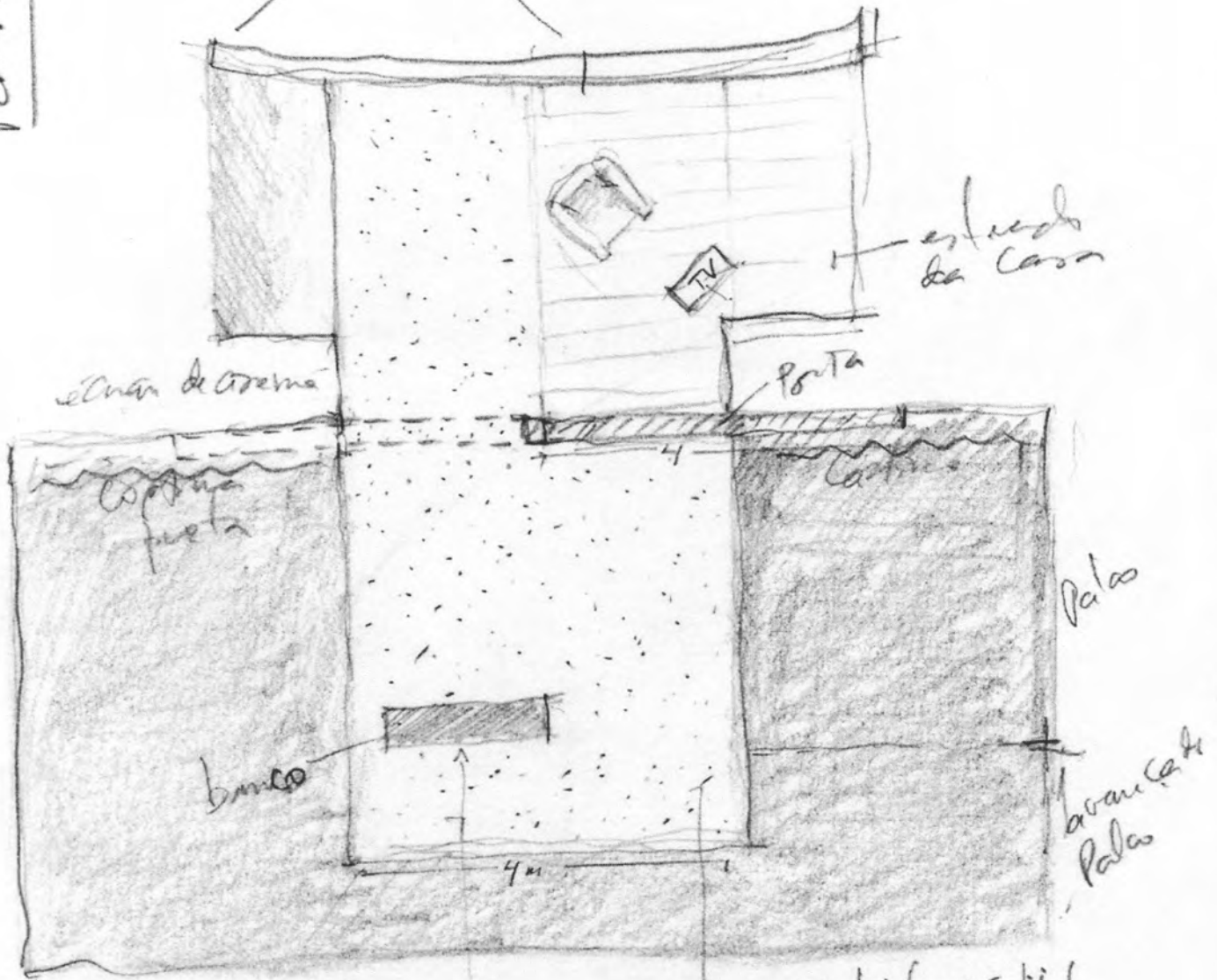


osseino, besedo

PLANTA

Billy e Christine
Assados

Parede de
projeção



Platô

caixa 4 tapete p/ tijolo
perfil 4.6cm







Belo.jpg



Billy e Christine 1.jpg



Billy e Christine 2.jpg



Billy e Christine 3.jpg



Billy e Christine 4.jpg



BVilly e Christine 5.jpg



Cinzas ás cinzas.jpg



Contra a parede + Menos emergências 1.jpg



Contra a Parede + Menos Emergências 2.jpg



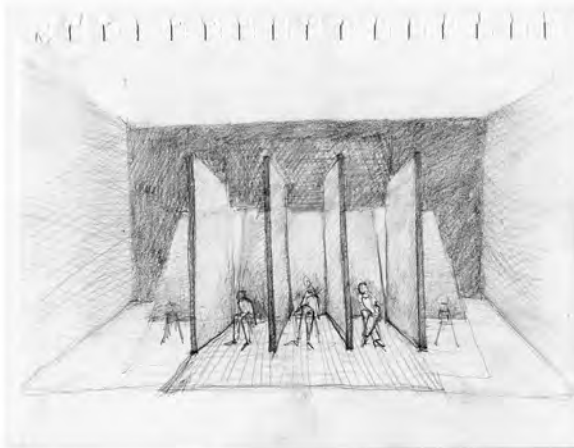
Ossário 1.jpg



Ossário 2.jpg



Ossário 3.jpg



Ossário 4.jpg



Uma noite em Novembro.jpg

Teach
Broth

TEATRO BRUTO

Círculos

Teatro Bruto

O Teatro Bruto já realizou diversos espectáculos no P/A do Rivoli Teatro Municipal, nomeadamente, *Azul*, *Vermelho* e *O Diário de Vaslav Nijinski*. Respondendo ao convite dos organizadores destes *Cadernos* para falarmos um pouco destas experiências, a companhia optou por distinguir os espectáculos *Azul* e *Vermelho*, porque, inseridos num mesmo ciclo de programação, transmitiram a nível espacial ambientes completamente distintos ou mesmo opostos. Interessante foi também mergulhar agora nesse momento e tentar recapitular os propósitos e os desafios desse projecto.

Ao longo do ano 2001, o Teatro Bruto realizou o terceiro e último momento do “Círculo da Cor”, com a produção de quatro espectáculos: *Azul*, *Amarelo*, *Vermelho* e *Primárias* – três cores, três encenadores, três interpretações e uma última produção colectiva, *Primárias*, que encerrou o ciclo, traduzindo o cruzamento das diversas linguagens artísticas dos três espectáculos que a haviam precedido.

Na altura, o espaço do Pequeno Auditório do Rivoli surgiu como aquele que melhor servia este projecto, devido à sua dimensão, ao apoio técnico de que dispunha e à afluência de público que a sala já tinha entretanto adquirido. A nossa opção era a de realizar pequenos espectáculos, com o mesmo elenco base de actores, o mesmo desenhador de luz, o mesmo videoplasta e um cenário criado para acolher as propostas dos três encenadores.

Azul, *Amarelo* e *Vermelho*, foram realizados em co-produção com a Culturporto. Dois destes espectáculos foram apresentados no Pequeno Auditório do Rivoli Teatro Municipal. A proposta para o espaço cénico tinha como pressuposto servir os propósitos dos três espectáculos integrados no espaço do Pequeno Auditório.

Sobre o espaço e os espectáculos

Ana Luena

A minha opção enquanto cenógrafa foi a de criar duas estruturas neutras, onde estavam fixadas calhas, que possibilitavam a circulação de painéis. As calhas podiam ser colocadas em vários pontos da estrutura, permitindo a variação e do número de painéis e do seu tratamento plástico. Criei, desta forma, uma solução que jogava com planos, capazes de dar a ilusão de vários espaços e de explorar a profundidade da sala. Assim, o fechamento que o palco do pequeno auditório apresenta passava despercebido e integrado no cenário.

Azul, com encenação João Paulo Costa, foi um espectáculo criado em torno dos últimos dezasseis anos da vida e obra de Marguerite Duras, marcados pela omnipresença de Yann Andréa no universo duraseano.

Uma das estruturas foi montada atrás do fechamento do palco e a outra, na frente deste, criando assim a noção de um só espaço, percorrido por painéis brancos, inspirados nos biombos orientais. O fundo era uma tela branca onde surgiam projectadas imagens vídeo em movimento, algo sempre vivo inspirado na intemporalidade da escrita.

Em *Vermelho*, a teia tecia-se em torno de um travesti, Maryposa, e de um crime, seguindo a boa tradição de um filme policial, com alguns outros ingredientes que o género exige: sangue, mistério, paixão, violência e traição. O humor era a palavra de ordem de um texto que se pretendeu que fosse leve e sem quaisquer pretensões de ordem ontológica ou filosófica. Puro divertimento, *Vermelho* foi, simultaneamente, uma modesta e assumida homenagem à estética cinematográfica de Pedro Almodôvar, onde a cor vermelha, o humor e o trágico coexistem de forma admirável.

A tela de projecção foi montada no fechamento do palco e as duas estruturas logo em frente. Tratava-se de um ambiente fechado e escuro, onde surgiam apontamentos de cor nas soluções criadas para as diferentes cenas, como em planos de cinema. As imagens de vídeo projectadas na tela eram os separadores das cenas, funcionando também como fundo decorativo. Alguns dos painéis eram partes do *décor*, que se escondiam por detrás dos painéis pretos e, quando necessário, eram descobertos, criando assim os diferentes espaços onde a acção decorria: uma sala (um sofá vermelho e preto e dois painéis pretos como parede de fundo), um bar (um painel com moldura em alumínio e um acrílico laranja, onde se estendia um pequeno balcão) e um duche (dois painéis que corriam em simultâneo, um com azulejos azuis e o outro um acrílico branco que, com a luz, deixava transparecer o contorno do corpo da actriz).

Textos Comprimidos

quando em Cadeado
Nas Conexões em

17/07

Legendas fotos Teatro Bruto

nijinski

Diário de Vaslav Nijinski, enc. João Paulo Costa, cenografia de Ana Luena, ano (Mário Santos), fot. Margarida Ribeiro.

Azul 1

Azul, enc. João Paulo Costa, cenografia de Ana Luena, 2001 (Mário Santos e Miguel Rosas), fot. Margarida Ribeiro.

Azul 2

Azul, enc. João Paulo Costa, cenografia de Ana Luena, 2001 (Mafalda Portocarrero), fot. Margarida Ribeiro.

Azul 3

Azul, enc. João Paulo Costa, cenografia de Ana Luena, 2001 (Mafalda Portocarrero e Mário Santos), fot. Margarida Ribeiro.

Vermelho 1

Vermelho, enc. Pedro Mendonça, cenografia de Ana Luena, 2001 (Mafalda Portocarrero), fot. Margarida Ribeiro.

Vermelho 2

Vermelho, enc. Pedro Mendonça, cenografia de Ana Luena, 2001 (Miguel Rosas e Teresa Roby), fot. Margarida Ribeiro.

Vermelho 3

Vermelho, enc. Pedro Mendonça, cenografia de Ana Luena, 2001 (Miguel Rosas e Teresa Roby), fot. Margarida Ribeiro.

compact disc

CD-R
700MB/80MIN

IMATION

compact disc
Recordable

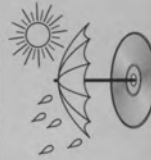
IMATION

CD-R 52x 700MB/80MIN

M^C D^{MA}. ISABEL MLVES COSTA

DE TEATRO BRUTO

MATERIAL PARA CADERNOS RIVOLI





azul1.tif



azul2.tif



Azul3.jpg



nijinski.jpg



vermelho1.tif



Vermelho2.jpg



Vermelho3.jpg

Teatro

Flácheo

Teatro Plástico

Desafios

Francisco Alves

1) Aquilo que melhor define a experiência de criar um espectáculo (qualquer espectáculo) para o Pequeno Auditório do Rivoli, traço Teatro Municipal, é, num primeiro momento, a imediata rejeição do próprio espaço e, depois, o modo como todas as suas flagrantes limitações e inadequações se impõem como desafio e barreira a vencer.

⊗ Sendo nesta sala que tem lugar a esmagadora maioria da produção teatral “independente” da cidade do Porto, mais tarde, o acto de, continuamente, criar “contra uma parede” poderá ainda servir de reflexão sobre as condições e sentido da criação teatral portuense e portuguesa.

Assim, os espaços cénicos dos espectáculos do Teatro Plástico criados para este local transportavam em si estes dilemas, pelo modo como tentavam alterar e subverter a percepção do mesmo.

⊗ Em XXXX, *A Escola Mistério*, três monólogos de Paul Selig para a mesma actriz, apresentou-se como um ensaio intimista sobre a tensa relação entre corpo e imagem. As três personagens que Júlia Correia foi sucessivamente incorporando (literalmente despindo e vestindo em cena a fúria de uma fundamentalista religiosa, o desespero de uma alcoólica lésbica e a solidão de uma patrona das artes) existiam, fugazmente, no estreito percurso entre um painel e uma cadeira vazia, num equilíbrio instável entre presença real e imagem virtual, excessiva proximidade e desejo de magia. Ou o Eu e o seu duplo em *close-up*.

As duas versões de *Have I None*, de Edward Bond (*Nada e Nada #2*, em 2003 e 2004, respectivamente) partilhavam o mesmo espaço cénico, propondo para esta genial e tragicómica parábola política situada em 2075 uma reflexão sobre o tempo e a repetição. Assim, dois elencos de gerações diferentes, em torno de um elemento e personagem axial comum, ocuparam em sucessão o mesmo (imutável?) contentor metálico onde a tragédia da repetição da história e a aparente ausência de saída humana se materializa. Uma casa/contentor de colonato construída com os mesmos painéis de obras públicas que quotidianamente nos delimitam e cercam, definindo a relação urbana entre público e privado, estado e cidadão.

2) *A Escola Mistério* e as duas versões de *Nada* (as únicas criações do Teatro Plástico para o P.A. do Rivoli) foram espectáculos de natureza muito diversa. É pois natural que as soluções cenográficas apresentadas se oponham tão directamente.

Todo o espaço cénico de *A Escola Mistério* se construía num movimento do fundo do palco para a plateia, lançando-se sobre o espectador. Três plataformas metálicas suspensas sobre um chão de terra materializavam as moradas transitórias que as personagens iam ocupando e sob as quais jazia, semi-enterrado, o lixo de cada uma – as suas memórias e segredos (materiais de limpeza; bíblias; pornografia/latas e garrafas vazias; comida para gatos; livros de poesia/embalagens de perfumes e cosméticos; frascos de comprimidos; espelhos).

Com as duas versões de *Nada* (que opunham directamente o conforto alcatifado e burguês da pequena sala à frieza totalitária do cenário) pretendeu-se potenciar as características claustrofóbicas do auditório e integrar os espectadores no espaço

metálico e opressivo da casa/contentor, acentuando o movimento descendente da plateia para o palco e tendo uma porta central como saída única e ponto de fuga.

A Escola Mistério, de Paul Selig, enc. ?????????, cenografia de Francisco Alves, 2001 (Júlia Correia), fot. Cristina Pinto e Pinto.

Nada#2, de Edward Bond, enc. e cenografia Francisco Alves, 2005 (Glória Férias, João Paulo Costa e Nuno Simões), fot. Inês d'Orey.

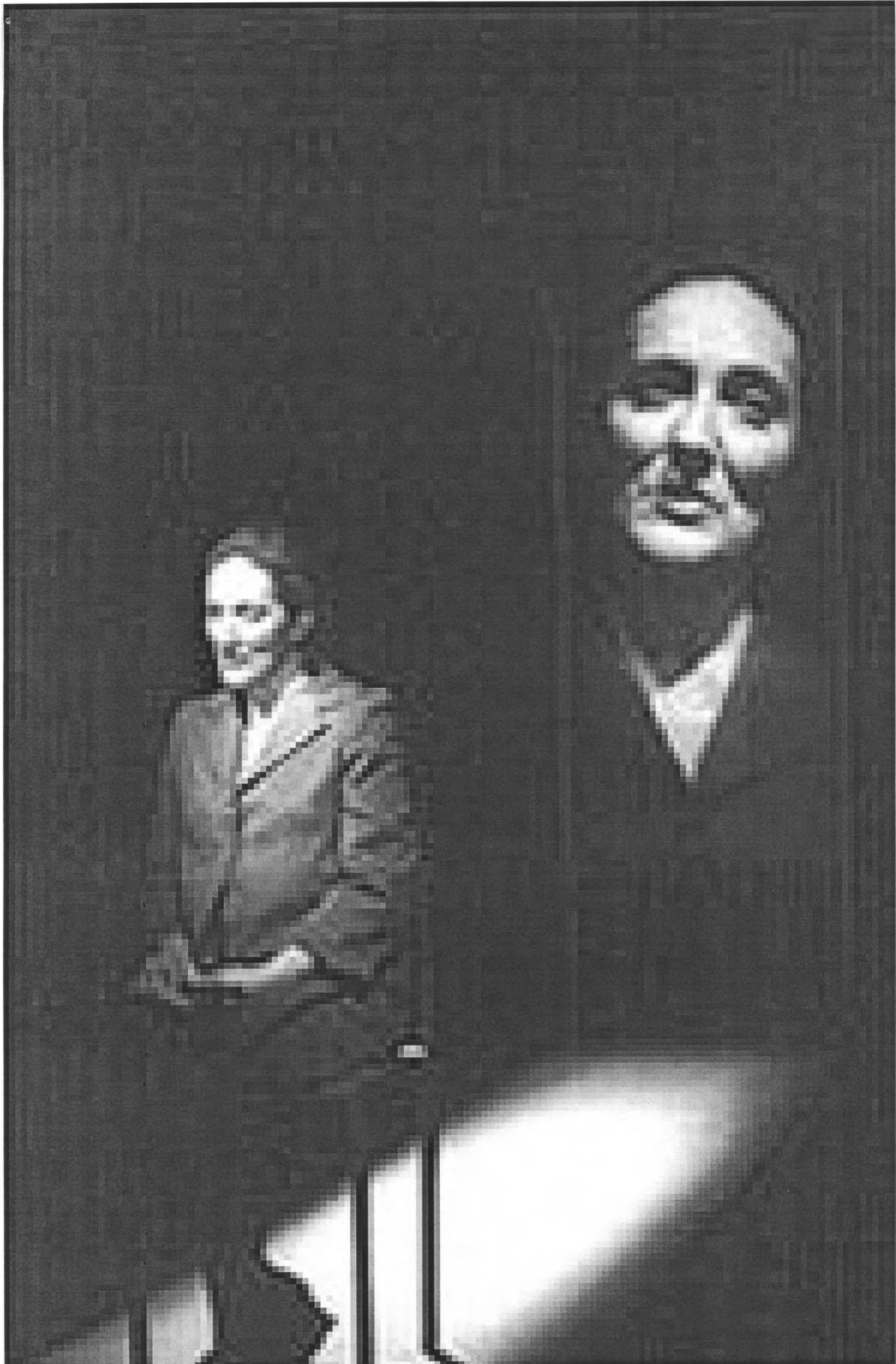
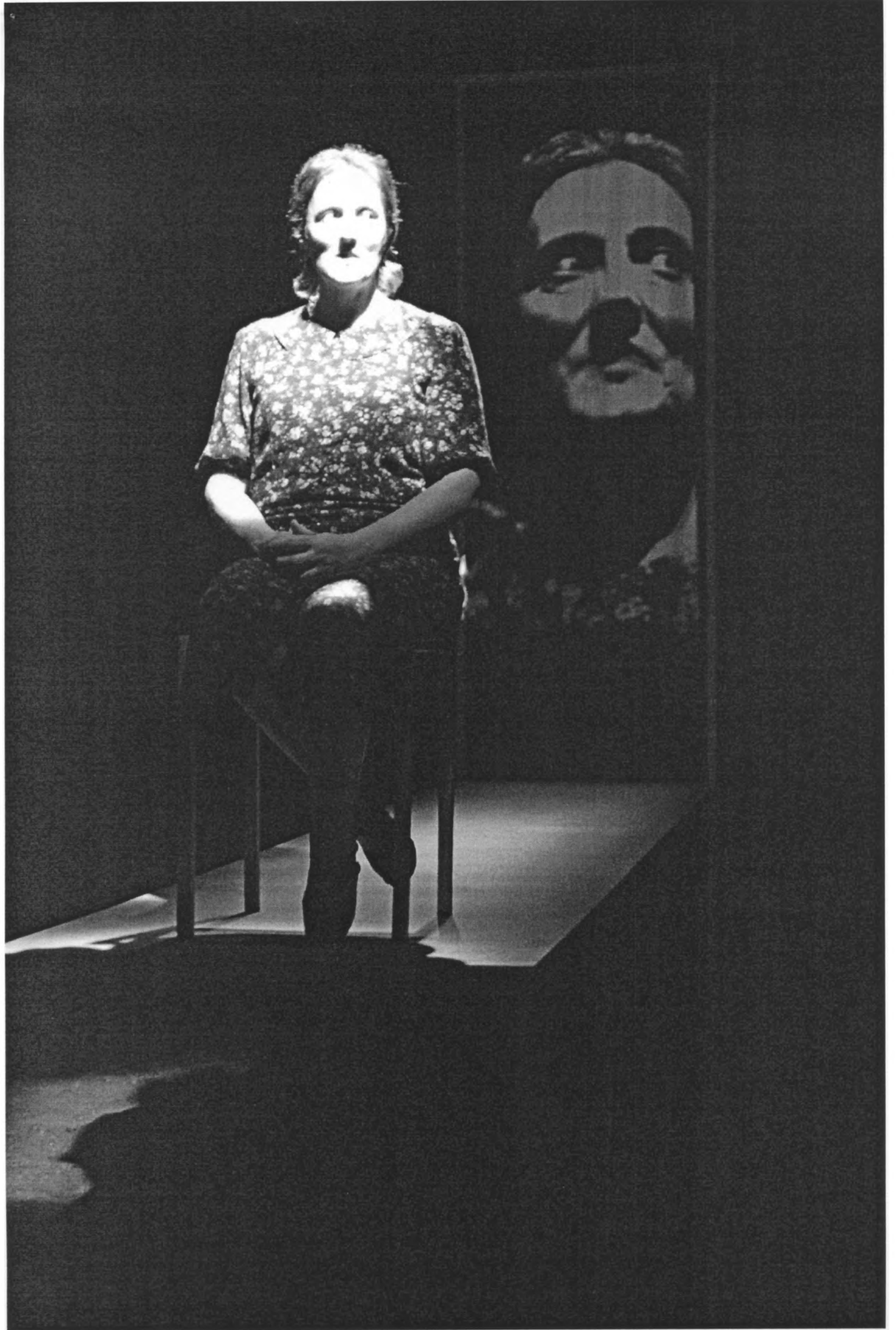
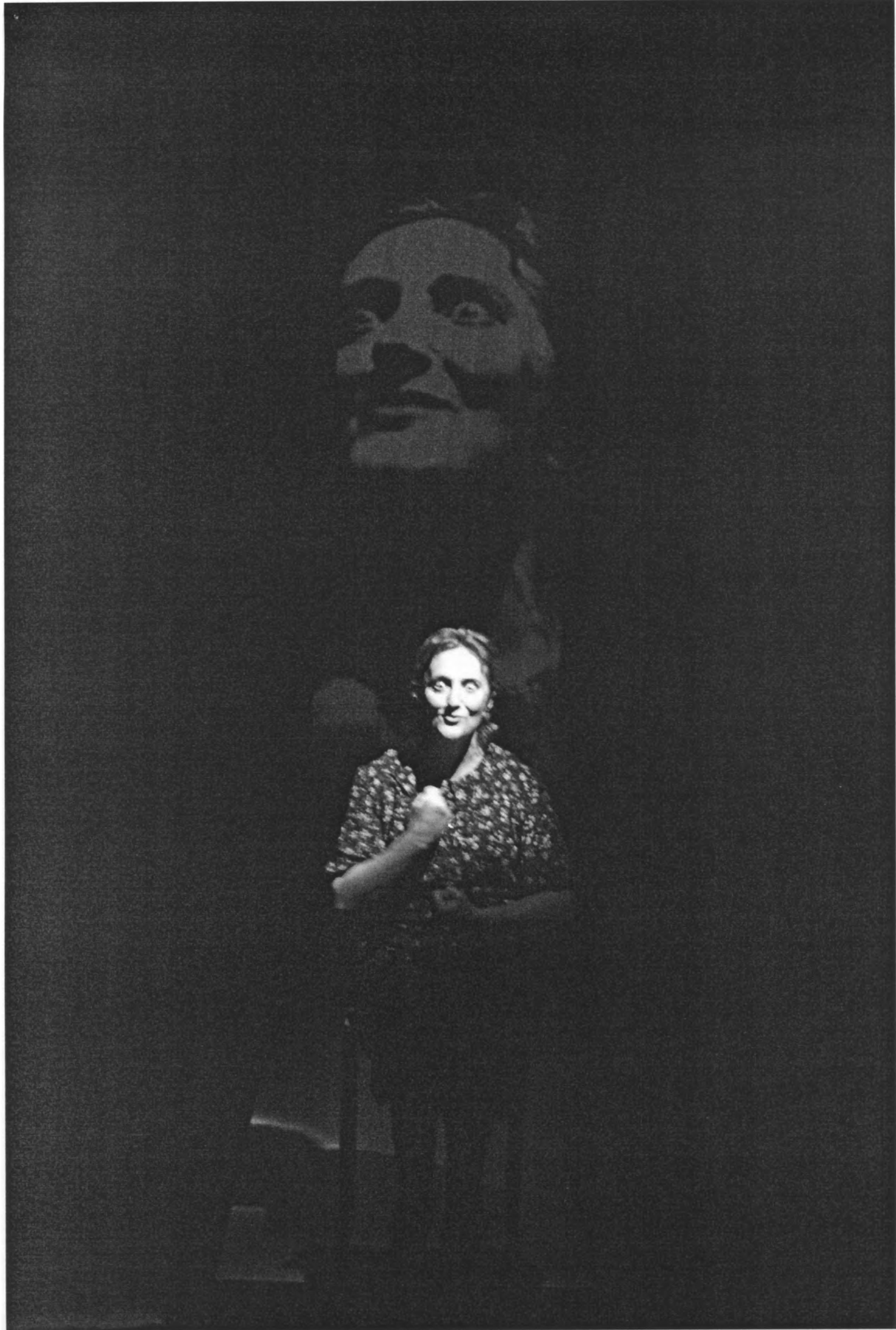
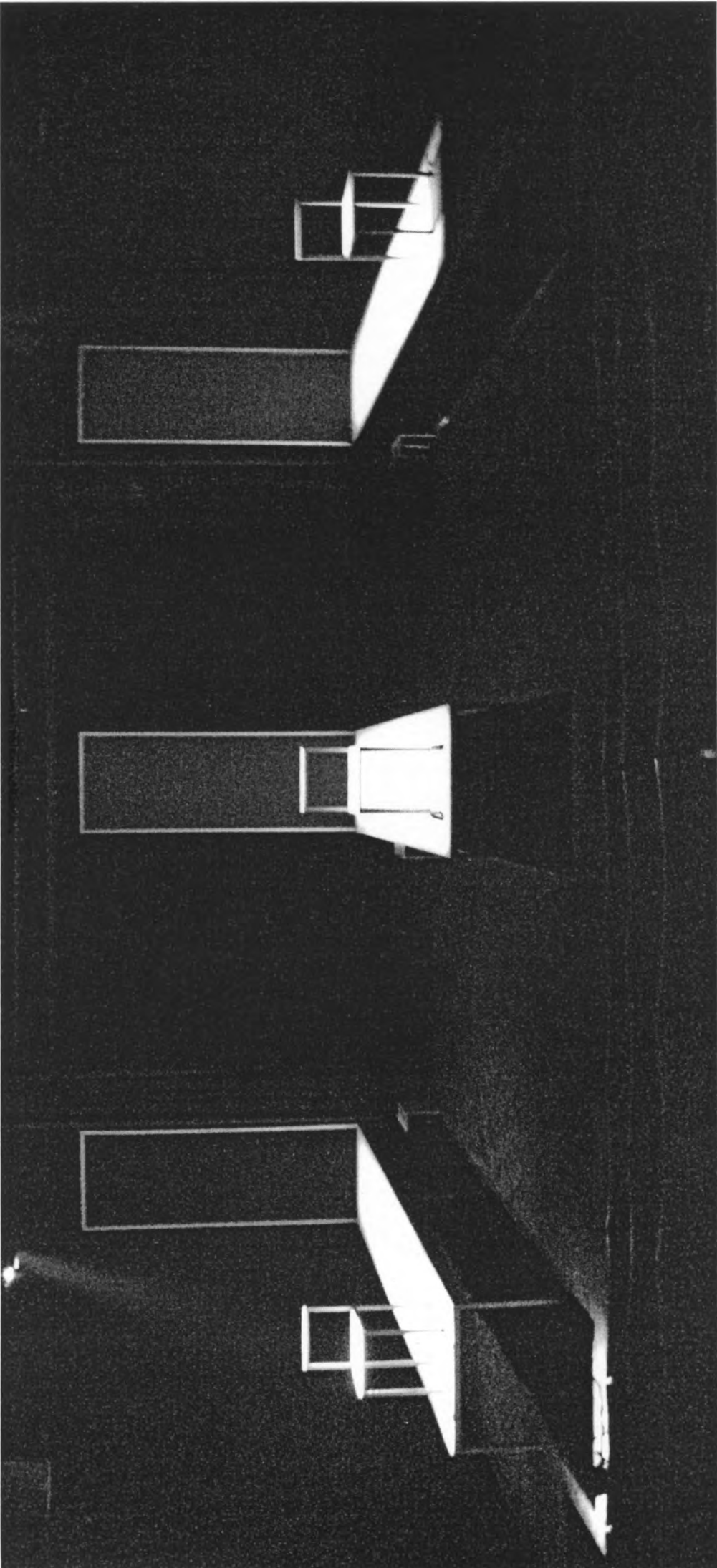


Foto Plástico - Gravedes Cordeiro
Nunes Carreogatores MST

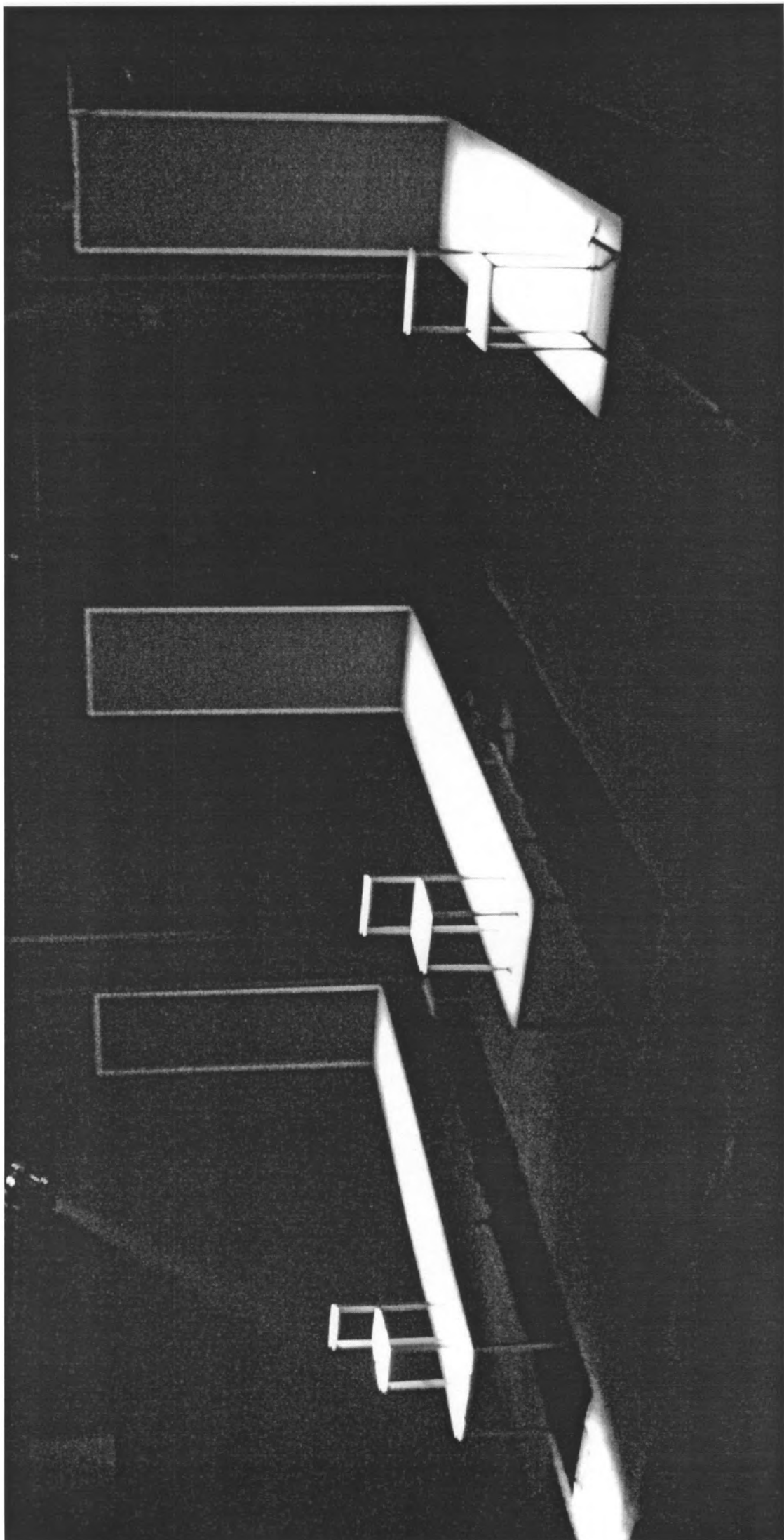


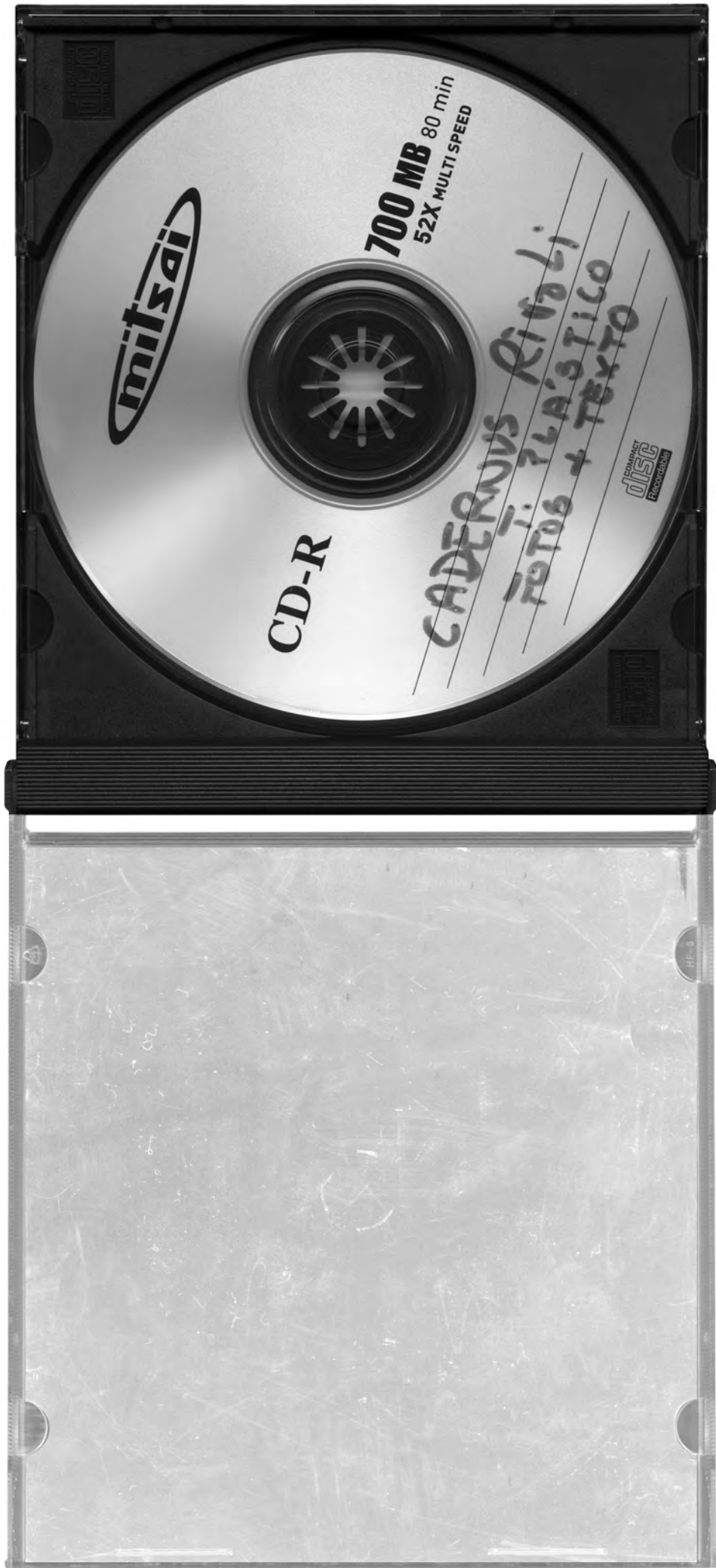






H₂C + 6 polos





Mitsai

Mitsai

700 MB 80 min
52X MULTI SPEED

CD-R

CADERNUS Rivali
TÍT: PLÁSTICO
FOTOS + TEXTO

COMPACT
disc
RECORDING

Mitsai

IF-3

IF-3



ID050136.tif



ID050163.tif



ID050176.tif



ID050293.tif



ID050295.tif



ID050339.tif



ID050404.tif

Nova Cadiso

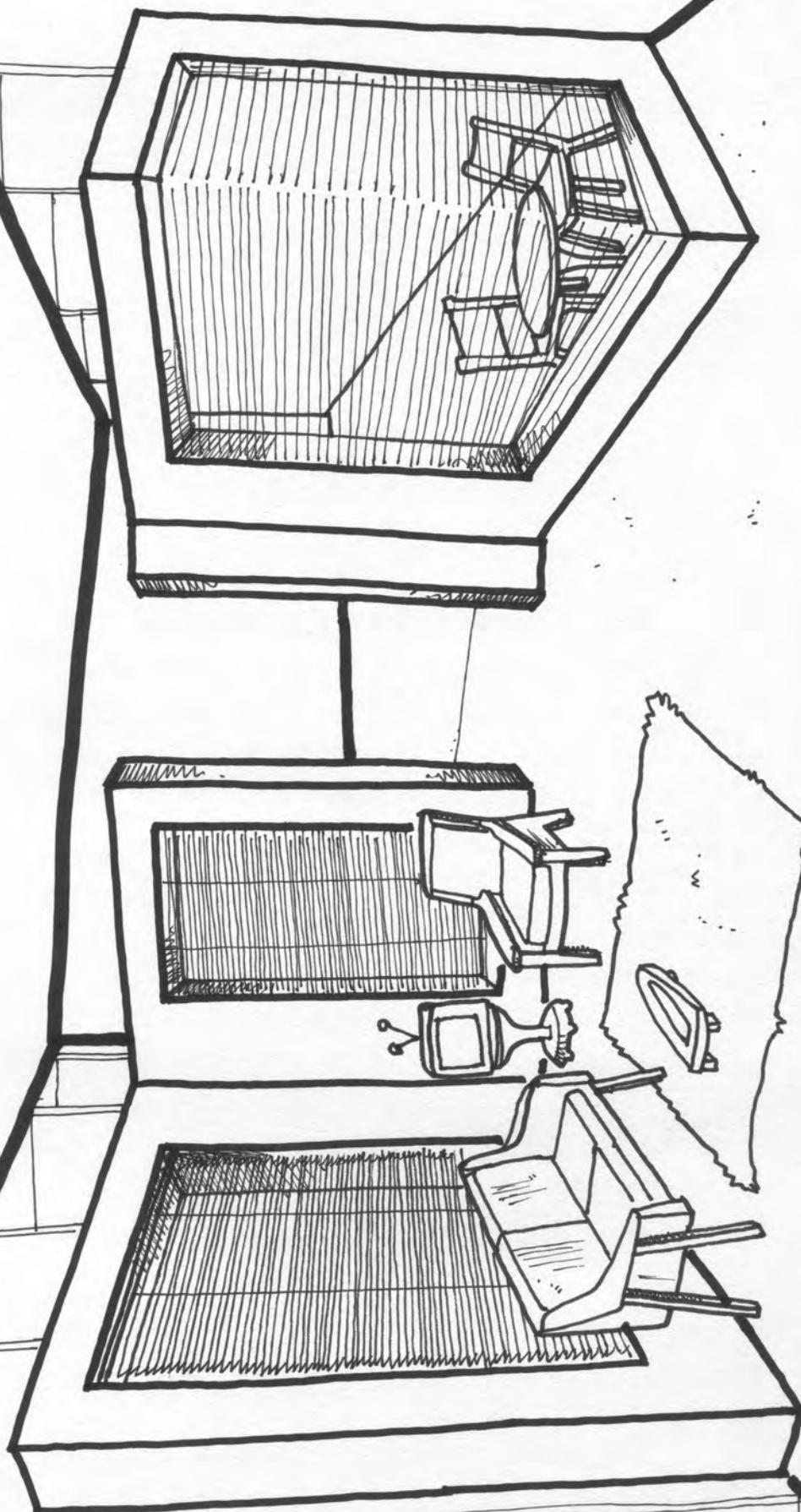
2002 / 03

PRODUÇÃO. AO CABO TEATRO /
CULTURPORTO
CULTURGEST
ENCENAÇÃO. NUNO CARDOSO

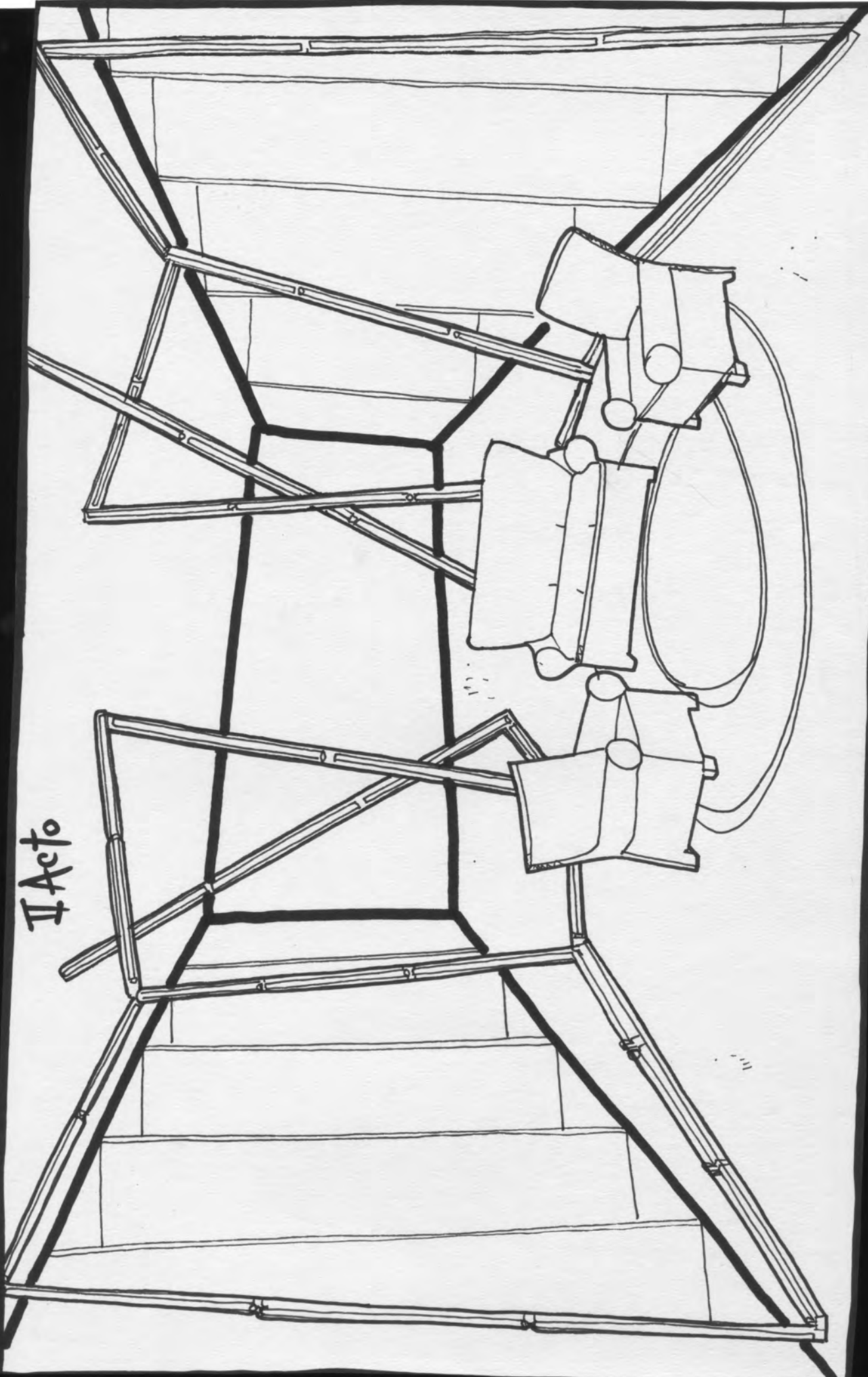
RIVOLI TEATRO MUNICIPAL. PORTO
AUDITÓRIO DA CULTURGEST. LISBOA

DON DELLILO
VALPARAÍSO

I Acto



II Acto















1.jpg



2.jpg



3.jpg



4.jpg



5.jpg



6.jpg



7.jpg



8.jpg



9.jpg



10.jpg



11.jpg



12.jpg



13.jpg



14.jpg



15.jpg



16.jpg



17.jpg



18.jpg



19.jpg



20.jpg



21.jpg



22.jpg



cena 2.jpg



cena 8.jpg



cenario.jpg



lacerd3.jpg



lacerda 9.jpg



lacerda 10.jpg



lacerda estore.jpg



rita lacerda.jpg



rita sofa.jpg



rita tv.jpg



ritas.jpg



ritex.jpg



todos.jpg



tv 1 copy.jpg



tv 2.jpg



tv 3.jpg



tv 4.jpg