

LEITURAS

o Senhor PAUL

Tankred
Dorst

COM
Ursula Ehler

ENCENAÇÃO ÁLVARO CORREIA



TEATRO
ABERTO

- 3 PERSONAGENS E INTÉRPRETES
- 4 FICHA ARTÍSTICA / FICHA TÉCNICA

TANKRED DORST COM URSULA EHLE

- 5 TANKRED DORST
- 10 IN MEMORIAM
Yvonne Büdenhölzer
- 13 EXPANDIR O REALISMO
Tankred Dorst

O SENHOR PAUL

- 16 O PESO DO MUNDO
Tankred Dorst
- 19 OBLOMOV — O HOMEM ANTIQUADO

A FAVOR DO ÓCIO E DA PREGUIÇA

- 23 APOLOGIA DO ÓCIO
Robert Louis Stevenson
- 25 COMO NÃO FAZER NADA
Jenny Odell

ESPECTÁCULO

- 28 ENSAIOS
- 29 CENÁRIO
André Guedes
- 30 FIGURINOS
Marisa Fernandes
- 31 BIOGRAFIAS

PERSONAGENS E INTÉRPRETES

SENHOR PAUL

MIGUEL LOUREIRO

LUISE

MARIA JOSÉ PASCHOAL

HELM

JOSÉ PIMENTÃO

LILO

LIA CARVALHO

SCHWARZBECK

CARLOS MALVAREZ

ANITA

ÍRIS CAÑAMERO

FICHA ARTÍSTICA

Tradução
Vera San Payo de Lemos

Encenação
Álvaro Correia
Cenário
André Guedes
Figurinos
Marisa Fernandes
Desenho de Luz
Manuel Abrantes
Sonoplastia
Vitória

Com
Carlos Malvarez
Íris Cañamero
José Pimentão
Lia Carvalho
Maria José Paschoal
Miguel Loureiro

FICHA TÉCNICA

Gestão e Direcção de produção
CÉLIA CAEIRO

Assistência de encenação
BRUNO SOARES NOGUEIRA

Direcção de cena
RITA CAPELO

Adereços
MARISA FERNANDES
RITA CAPELO

Execução de adereços especiais
GUILHERME GAMITO
SOFIA FRAZÃO

Pintura de cena
MARTA GUERREIRO

Fotografia de cena
FILIPE FIGUEIREDO

Apoio à cenografia
CARLOS BÁRTOLO

Consultoria
ZÉ MÁGICO

Construção de cenário
e maquinaria
MIGUEL VERDADES
ABEL DUARTE
JOAQUIM ALHINHO

Montagem de luz,
som e vídeo
ALBERTO CARVALHO
BRUNO DIAS
PAULO GOMES

Operador de luz
PAULO GOMES

Operador de som
BRUNO DIAS

Guarda-roupa
CRISTINA RODRIGUES

Comunicação, mediação de públicos
e programa educativo
RAQUEL MONTEZ RAIMUNDO

Assessoria de imprensa
MAFALDA SIMÕES

Comunicação on-line e redes sociais
ANA BALTAZAR
ANA FILIPA LEITE

Tankred Dorst com
Ursula Ehler

TANKRED DORST

Nasceu a 19 de Dezembro de 1925 em Oberlind, na região da Turíngia (Alemanha). Em 1944, foi mobilizado como soldado para a 2ª Guerra Mundial. Esteve nos Estados Unidos e em Inglaterra como prisioneiro de guerra. Libertado em 1947, regressou à Alemanha e fixou-se em Wuppertal, onde retomou os estudos secundários interrompidos pela guerra. Em 1950, inscreveu-se em Germanística e História de Arte na Universidade de Bamberg. Em 1952, mudou-se para Munique, onde prosseguiu os estudos universitários (entretanto alargados à área das Ciências Teatrais), e que acabou por não concluir.

Em 1953, começou a escrever peças para *Das kleine Spiel*, um Estúdio de Marionetas de Munique, dirigido por estudantes. Em 1959, publicou *Die Kurve* [A Curva], a sua primeira peça de teatro. Desde então, escreveu mais de cinquenta peças e versões para teatro, guiões para filmes e libretos para óperas, a maioria dos quais, desde 1970, em colaboração com Ursula Ehler, a sua mulher. Entre as suas peças, representadas em muitos teatros na Alemanha e no estrangeiro, destaca-se como obra magna *Merlin oder Das wüste Land* [Merlim ou A Terra Deserta] (1981).

Em 1992, fundou, com Manfred Beilharz e Ursula Ehler, a Biental Neue Stücke aus Europa [Novas Peças da Europa], um festival de peças de autores europeus contemporâneos, apresentadas nas suas produções originais, que começou

em Bona e continuou até 2014 em Wiesbaden.

Em 2006, aceitou o convite para encenar, em colaboração com Ursula Ehler, *Der Ring der Nibelungen* [O Anel do Nibelungo] para o Festival de Bayreuth.

Ao longo da sua carreira, foi distinguido com inúmeros prémios: Prémio do Teatro Nacional de Mannheim (1959), Prémio da Cidade de Munique (1964), Prémio Gerhart Hauptmann (1964), Prémio de

Literatura da Academia de Belas Artes da Baviera (1983), Carl Schaeffer Playwright's Award (1987), Prémio de Dramaturgia de Mülheim (1989), Prémio Georg Büchner (1990), Prémio E. T. A. Hoffmann da Cidade de Bamberg (1996), Prémio Max Frisch (1998), Prémio de Honra da Cidade de Munique (2005), Prémio Alemão de Teatro DER FAUST (2012).

Depois de mais de quatro décadas a morar em Munique, mudou-se em 2013 com Ursula Ehler para Berlim, onde viria a morrer a 1 de Junho de 2017.



Tankred Dorst em Recklinghausen, a 8 de Junho de 2017.

TEATRO – PEÇAS DE TEATRO

Die Kurve [A Curva]: estreia 26. 3. 1960, Bühnen der Hansestadt Lübeck. Encenação: Hansjörg Urzerath.

Gesellschaft im Herbst [Reunião no Outono]: estreia 2. 7. 1960, Nationaltheater Mannheim. Encenação: Heinz Joachim Klein.

Freiheit für Clemens [Liberdade para Clemens]: estreia 19. 11. 1960, Städtische Bühnen Bielefeld. Encenação: Friedrich Steig.

Große Schmährede an der Stadtmauer [A Grande Imprecação diante das Muralhas da Cidade]: estreia 27. 9. 1961, Bühnen der Hansestadt Lübeck. Encenação: Ulrich Brecht.

Rameaus Neffe. Ein Dialog von Denis Diderot [O Sobrinho de Rameau. Um Diálogo de Denis Diderot]: estreia 28. 9. 1963, Städtische Bühnen Nürnberg- -Fürth, Kammerspiele. Versão: Tankred Dorst. Encenação: Rolf Lansky.

Die Mohrin [A Moura]: estreia 25. 6. 1964, Städtische Bühnen Frankfurt/M. Encenação: Gerhard Klingenberg.

Der gestiefelte Kater oder Wie man das Spiel spielt [O Gato das Botas ou Como se Joga o Jogo]: estreia 18. 12. 1964, Deutsches Schauspielhaus Hamburgo. Encenação: Hans Lietzau.

Der Richter von London [O Juiz de Londres, segundo o original de Thomas Dekker]: estreia 27. 2. 1966, Städtische Bühnen Essen. Encenação: Joachim Fontheim.

Wittek geht um [Wittek anda por aí]: estreia 27. 5. 1967, Düsseldorf Schauspielhaus/Stadttheater Bern. Encenação: Reinhart Spörri/Dieter Stürmer.

Toller: estreia 9. 11. 1968, Staatstheater Stuttgart. Encenação: Peter Palitzsch.

Dem Gegner den Daumen aufs Auge und das Knie auf die Brust [Ao Adversário o Polegar no Olho e o Joelho no Peito]: estreia 12. 5. 1969, WLT-Castrup-Rauxel. Encenação: Roland Gall.

Kleiner Mann – was nun? [Homenzinho – então agora?], segundo o romance homónimo de Hans Fallada: estreia 30. 10. 1972, Schauspielhaus Bochum. Encenação: Peter Zadek.

Eiszeit [Período Glaciário]: estreia 17. 3. 1973, Schauspielhaus Bochum. Encenação: Peter Zadek.

Auf dem Chimborazo [No Chimborazo]: estreia 23. 1. 1975, Schloßpark- -Theater Berlim. Encenação: Dieter Dorn.

Goncourt oder Die Abschaffung des Todes [Goncourt ou A Abolição da Morte, com Horst Laube]: estreia 5. 6. 1977, Schauspiel Frankfurt/M. Encenação: Peter Palitzsch.

Die Villa [A Moradia]: estreia 20. 9. 1980, Staatstheater Stuttgart. Encenação: Jaroslav Chundela/Günter Krämer.

Merlin oder Das wüste Land [Merlim ou A Terra Deserta]: estreia 24. 10. 1981, Düsseldorf Schauspielhaus. Encenação: Jaroslav Chundela.

Ameley, der Biber und der König auf dem Dach [Ameley, o Castor e o Rei no Telhado]. Peça de teatro para crianças: estreia 30. 1. 1982, Burgtheater Viena. Encenação: Peter M. Preissler.

Heinrich oder Die Schmerzen der Phantasie. [Heinrich ou As Dores da Fantasia]: estreia 16. 6. 1985, Düsseldorf Schauspielhaus. Encenação: Volker Hesse.

Ich, Feuerbach [Eu, Feuerbach]: estreia 18. 10. 1986, Residenztheater Munique. Encenação: Volker Hesse.

Der verbotene Garten [O Jardim Proibido]: estreia 5. 3. 1987, Stadttheater St. Gallen. Encenação: Jaroslav Gillar.

Parzival. Auf der anderen Seite des Sees [Parsifal. Do Outro Lado do Lago]: estreia 12. 9. 1987, Thalia Theater Hamburg. Encenação: Robert Wilson.

Korbes: estreia 4. 6. 1988, Deutsches Schauspielhaus Hamburg. Encenação: Wilfried Minks.

Grindkopf [Tinhoso]: estreia 15. 12. 1988, Schauspiel Frankfurt/M., Kammerspiel, Schülerclub. Encenação: Alexander Brill.

Karlos: estreia 6. 5. 1990, Münchner Kammerspiele. Encenação: Dieter Dorn.

Fernando Krapp hat mir diesen Brief geschrieben [Fernando Krapp Escreveu-me esta Carta]: estreia 15. 5. 1992, Burgtheater Viena. Encenação: Wilfried Minks.

Herr Paul [O Senhor Paul]: estreia 16. 2. 1994, Deutsches Schauspielhaus Hamburg. Encenação: Jossi Wieler.

Wie Dilldapp nach dem Riesen ging [Como Dilldapp Foi Ter com o Gigante]. Peça de teatro para crianças: estreia 30. 10. 1994, Deutsches Schauspielhaus Hamburg. Encenação: Goetz Loepelmann.

Nach Jerusalem [Para Jerusalém]: estreia 18. 12. 1994, Deutsches Schauspielhaus Hamburg. Encenação: Mathias Hartmann.

Die Schattenlinie [A Linha de Sombra]: estreia 28. 1. 1995, Akademietheater Viena. Encenação: Hans Hollmann.

Die Geschichte der Pfeile. Ein Tryptichon [A História das Setas. Um Tríptico]: estreia 18. 3. 1996, Bühnen der Stadt Köln, Halle Kalk. Música: Manfred Trojahn. Encenação: Tors ten Fischer.

Die Legende vom armen Heinrich [A Lenda do Pobre Heinrich]: estreia 16. 2. 1997, Kammerspiele Munique. Encenação: Jens-Daniel Herzog.

Harrys Kopf [A Cabeça de Harry]: estreia 17. 10. 1997, Schauspielhaus Düsseldorf. Encenação: Wilfried Minks.

Was sollen wir tun. Variationen über ein Thema von Leo Tolstoi [O que Havemos de Fazer. Variações sobre um tema de Leo Tolstoi]: estreia 28. 11. 1997, Schauspiel Bona. Encenação Antoine Uitdehaag; Staatsschauspiel Dresden. Encenação: Tobias Wellemeyer.

Wegen Reichtum geschlossen [Fechado por Motivo de Riqueza]: estreia 14. 3. 1998, Residenztheater Munique. Encenação: Alexander Lang.

Friss mir mein Karlchen nicht [Não me Comas o meu Carlinhos]. Peça de teatro para crianças: estreia (em versão inglesa: Don't Eat Little Charlie) 8. 7. 1999, Cottesloe Theatre, Londres, Theatre Royal Bath Youth Theatre. Encenação: Russ Tunney.

Große Szene am Fluss [Cena Grande junto ao Rio]: estreia 25. 9. 1999, Bayerisches Staatsschauspiel Munique, Allerheiligen Hofkirche. Encenação: Klaus Emmerich.

König Sofus und das Wunderhuhn [O Rei Sofus e A Galinha Mágica]. Peça de teatro para crianças: estreia 28. 9. 1999, Thalia Theater, Halle, Großes Thalia. Encenação: Paula Bettina Mader.

Kupsch: estreia 22. 11. 2001, Deutsches Theater Göttingen. Encenação: Boris von Poser.

Die Freude am Leben [A Alegria de Viver]: estreia 12. 1. 2002, Schauspiel Bona. Encenação: Harald Clemen.

Othoon. Ein Fragment [Othoon. Um Fragmento]: estreia 19. 1. 2002, Schauspiel Frankfurt/M. Encenação: Alexander Brill.

Purcells Traum von König Artus [O Sonho de Purcell com o Rei Artur]: estreia 23. 10. 2004, Hessisches Staatstheater Wiesbaden. Encenação: David Mouchtar-Samorai.

Die Wüste [O Deserto]: estreia 26. 2. 2005, Schauspiel Dortmund. Encenação: Hermann Schmidt-Rahmer.

Ich bin nur vorübergehend hier [Estou aqui só de Passagem]: estreia 7. 10. 2007, Staatstheater Hannover. Encenação Julia Hölscher.

Künstler [Artistas]: estreia 1. 8. 2008, Theater Bremen. Encenação: Christian Pade.

Prosperos Insel [A Ilha de Próspero]: peça publicada em 2008 e ainda não estreada.

Das Blau an der Wand [A Mancha Azul na Parede]: estreia 8. 6. 2016, Festspieltheater, no âmbito do Festival Ruhrfestspiele em Recklinghausen. Encenação: David Mouchtar-Samorai.

CINEMA – GUIÕES E REALIZAÇÃO

Die Kurve [A Curva]: 22. 7. 1961, Westdeutscher Rundfunk. Realização: Peter Zadek.

Die Schelminnen [As Marotas]: 29. 8. 1962, Süddeutscher Rundfunk. Realização: Heinz Rosen.

Große Schmährede an der Stadtmauer [Grande Imprecação diante das Muralhas da Cidade]: 10. 3. 1963, Westdeutscher Rundfunk. Realização: Gerhard Klingenberg.

Der Richter von London [O Juiz de Londres]: 8. 3. 1966, Westdeutscher Rundfunk. Realização: Dietrich Haugk.

Rotmord [Assassínio Vermelho]: 21. 4. 1969, Westdeutscher Rundfunk. Realização: Peter Zadek.

Piggies: 25. 5. 1970, Westdeutscher Rundfunk. Realização: Peter Zadek.

Sand: 26. 10. 1971, Westdeutscher Rundfunk. Realização: Peter Palitzsch.

Der scharlachrote Buchstabe [A Letra Escarlata], guião elaborado com Wim Wenders: 13. 3. 1973, Westdeutscher Rundfunk. Realização: Wim Wenders.

Kleiner Mann – was nun? [Homenzinho – então agora?]: 8. 7. 1975, Westdeutscher Rundfunk. Realização: Peter Zadek.

Dorothea Merz: 23/25. 5. 1970, Westdeutscher Rundfunk. Realização: Peter Beauvais.

Auf dem Chimborazo [No Chimborazo]: 24. 3. 1977, Westdeutscher Rundfunk. Realização: Peter Beauvais.

Klaras Mutter [A Mãe de Klara]: 15. 3. 1978, Westdeutscher Rundfunk. Realização: Tankred Dorst.

Mosch: 23. 9. 1980, Westdeutscher Rundfunk. Realização: Tankred Dorst.

Eisenhans: 23. 2. 1983, Westdeutscher Rundfunk. Realização: Tankred Dorst.

ÓPERA — LIBRETOS

La Buffonata: estreia 3. 4. 1961, Städtische Bühnen Heidelberg. Música: Wilhelm Killmayer. Encenação: Hans Neugebauer.

Yolimba oder Die Grenzen der Magie [Yolimba ou As Fronteiras da Magia]: estreia 15. 3. 1964, Hessisches Staatstheater Wiesbaden. Música: Wilhelm Killmayer. Encenação: Hans Neugebauer.

Die Geschichte von Aucassin und Nicolette [A História de Aucassin e Nicolette]: estreia 12. 12. 1969, Bayerische Staatssoper Munique, Cuvilliers Theater. Música: Günter Bialas. Encenação: Dietrich Haugk.

Der gestiefelte Kater oder Wie man das Spiel spielt [O Gato das Botas ou Como se Joga o Jogo]: estreia 15. 5. 1975, Staatssoper de Hamburgo, no âmbito do Festival Schwetzingen Festspiele. Música: Günter Bialas. Encenação: Günther Rennert.

PEÇAS REPRESENTADAS EM PORTUGAL

A Curva: estreia em 1970, pelo Teatro d'Arte de Lisboa. Encenação: Orlando Vitorino. É novamente representada, juntamente com *No Alto Mar*, de Slavomir Mrozek, pelo Grupo 4, em 1972, no Teatro Tivoli, em Lisboa. Encenação: Fernando Gusmão.

A Grande Imprecação Diante das Muralhas da Cidade: estreia em Janeiro de 1974, numa produção de Os Bonecreiros, no Goethe-Institut, em Lisboa. Encenação: Mário Barradas. É novamente representada, em 1979, pelo Teatro das Beiras, com encenação de Gil Salgueiro Nave, e, em 2004, pelo Teatro dos Aloés, com encenação de José Peixoto. Em 2025, por ocasião da comemoração dos 50 anos de actividade do Teatro das Beiras, a encenação de 1979 é retomada e apresentada em itinerância em vários teatros do país.

Eu, Feuerbach: estreia 1. 1. 1995, numa produção do Cendrev, Teatro Garcia de Resende, Évora. Encenação: Fernando Mora Ramos.

Fernando Krapp Escreveu-me esta Carta: estreia 7. 1. 1997, Teatro Aberto, Lisboa. Encenação: João Lourenço.

Merlim ou A Terra Deserta: estreia 8. 6. 2000, numa co-produção Teatro O Bando/Teatro Nacional São João, Quinta do Vale dos Barris, Palmela. Encenação: João Brites.



Em cima: João Lourenço, Rui Mendes e Morais e Castro em *A Curva* (1972), encenação de Fernando Gusmão.

Em baixo: João Perry e Alexandra Lencastre em *Fernando Krapp Escreveu-me esta Carta* (1997), encenação de João Lourenço.

IN MEMORIAM

Discussões arriscadas

Por ocasião da morte de Ursula Ehler-Dorst

Yvonne Büdenhölzer

Nasci numa sepultura,
e hei-de morrer num berço.
Agora tornei-me Merlim,
a criança velha que tudo sabe.
Um entertainer, feiticeiro, contador de histórias.
Prezado público, deixai que vos conte a minha
história sobre a morte,
para que eu não morra.
(Tankred Dorst, “O actor e a morte”)

E agora, morreu também Ursula Ehler-Dorst, no dia 26 de Fevereiro de 2024, aos 84 anos, no seu apartamento em Berlim. Quando soube da morte da Ursula, o meu primeiro pensamento foi: agora ela está outra vez com o Tankred (1925-2017) – que bom! Pois quem conhece os dois sabe que não se pode pensar na Ursula sem pensar no Tankred nem pensar no Tankred sem pensar na Ursula. Pode soar a dependência, mas a vida deles não era assim. Na minha perspectiva, era uma comunidade simbiótica de trabalho e de vida; eram sinceros, respeitavam-se e sabiam quais eram os pontos fortes (e fracos) um do outro. Eram um casal de artistas e um colectivo de autores único – e foram-no ao longo de mais de 50 anos. Eu admirava isso.

Ursula Ehler, nascida em 1939 em Bamberg, começou a sua carreira artística com o curso de Escultura na Academia de Belas Artes de Munique, trabalhou como bibliotecária na Bi-

blioteca Estatal da Baviera, também em Munique, e, tal como Tankred Dorst, trabalhou no Estúdio de Marionetas Kleines Spiel [Teatro em Ponto Pequeno], nessa mesma cidade. Foi aí que, em meados dos anos 60, os caminhos dos dois se cruzaram. O Tankred estava a escrever *Toller* e falou-lhe sobre isso. «E eu não podia nem queria imaginar que esse encontro acabaria por nos tornar tão próximos e tecer uma teia de vida e trabalho», descreveu Ursula Ehler mais tarde.

Apeça *Período Glaciário*, estreada em 1973 em Bochum, foi a primeira obra criada em conjunto. «Vamos reescrever o teatro!» era o lema de Peter Zadek, o encenador da estreia absoluta da peça.

Tankred Dorst e Ursula Ehler escreviam as suas peças num diálogo permanente. «A nossa vida é uma conversa», disse Dorst sobre o modo como colaboravam. Como colectivo de autores, inventavam as figuras juntos, conversando sobre elas, colocando-as em conflito, vivendo com elas. As personagens e as suas acções surgiam num jogo dramático de pingue-pongue, no qual trocavam ideias cénicas um com o outro. Muitas vezes, nesse processo criativo, partilhavam opiniões, mas eram bastante diferentes para terem «discussões arriscadas», como disse Ursula Ehler. «Não é um trabalho tranquilo, discutimos e negociamos, pomos de lado e recomeçamos.»

Outra característica única desta dupla de artistas é a variedade de temas, géneros e formas de expressão artística entre os quais os dois se moviam com facilidade: prosa, teatro, peças radiofónicas, cinema. Não eram apenas autores, mas também realizadores – e, não menos importante, curadores de festivais.

A Bienal de Bona

À pergunta sobre o que havia de especial nos dois, eu responderia: eles eram permanentemente e constantemente curiosos! Curiosos sobre o mundo que era o seu «material», sobre as pessoas, especialmente sobre a geração mais jovem. Mas também eram curiosos em relação a outros autores – e não me refiro a Tchekhov, Büchner ou Hauptmann, de quem se sentiam próximos –, mas sim em relação à concorrência e, acima de tudo, estavam interessados nos seus colegas internacionais.

Em 1982, fundaram, juntamente com Manfred Beilharz, o Festival de Autores Bonner Biennale [Bienal de Bona], porque queriam saber «o que se escrevia na Europa». Foi aí que conheci, há 25 anos, Ursula Ehler e Tankred Dorst. Quando fizemos a curadoria das Neue Stücke aus Europa [Novas Peças da Europa], aprendi muito com eles: com o seu olhar destituído de preconceitos, actual e sempre reflexivo sobre a dramaturgia contemporânea.

Os dois adoravam viajar pelo mundo – e, como eram dos autores de língua alemã mais representados internacionalmente, as apresentações das suas obras eram muitas vezes o destino das suas viagens: *Merlim* no Vietname, *O Senhor Paul* no Brasil, *Eu, Feuerbach* na Turquia. Era nessas viagens que eles mais gostavam de escrever – em hotéis e cafés, rodeados de pessoas e línguas.

À curiosidade juntava-se a sua ousadia: eram corajosos em todos os sentidos, destemidos até. Era precisamente o difícil, o quase impossível, que os atraía. Ser capaz de fazer uma coisa também comporta correr riscos, achavam Ehler e

Dorst, e era assim que decidiam, na próxima vez, seguir um novo caminho. Enfrentavam repetidamente novos desafios artísticos. Fizeram a sua estreia como encenadores de ópera em Bayreuth, onde encenaram a tetralogia completa *O Anel do Nibelungo*.

Ehler e Dorst, esses autores versáteis, com uma criatividade inesgotável, deixaram mais de 50 peças teatrais em todos os géneros: drama, comédia, teatro de marionetas, teatro para crianças, contos de fadas, parábolas, farsas, peças didácticas, peças radiofónicas, libretos, peças para televisão e guiões de cinema. A maioria publicada pela editora Suhrkamp.

Com as suas peças e os seus temas, reagiam às grandes mudanças do mundo. E com os seus temas persistentes e tonalidades variadas, colocavam o teatro sempre perante novos desafios, nunca o serviam, mas desafiavam-no sempre. Nos anos 70 e 80, era impensável encontrar a programação de um teatro sem uma peça de Dorst/Ehler. E hoje? «Somos também filhos do nosso tempo», gostava de dizer Tankred Dorst. A Ursula e o Tankred escreveram sempre para o seu tempo, mas vale igualmente a pena descobrir a intemporalidade da sua obra.

A história do Senhor Paul, por exemplo, que se mantém na sua fábrica de sabão e não quer vender a sua propriedade a nenhum especulador da nova era, pode ser interpretada como um comentário à venda das nossas cidades. Ou uma peça mais recente de Dorst/Ehler, intitulada *Estou aqui apenas de passagem*: um olhar implacável sobre a velhice numa sociedade em que as pessoas chegam a idades cada vez mais avançadas e as mudanças demográficas exigem estilos

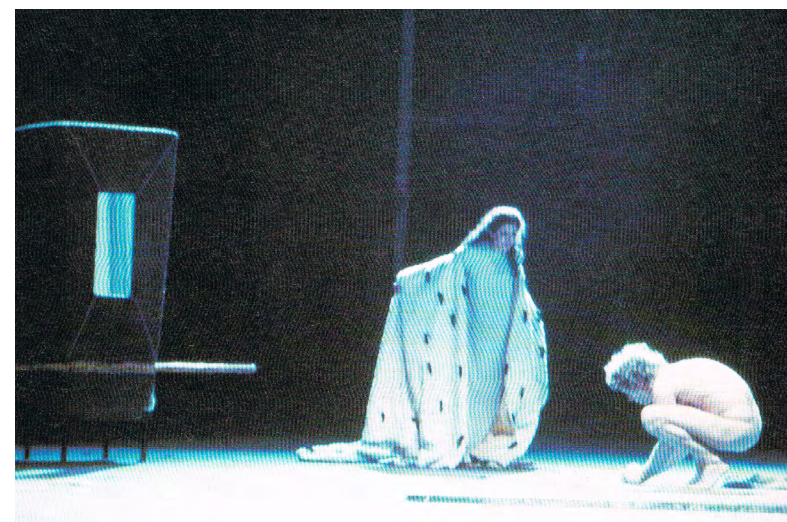
de vida completamente novos. *Merlim ou A Terra Deserta*, com 15 horas de duração e 97 cenas, a sua obra-prima, que descreve a fragilidade da civilização, é também um espelho do nosso presente, que precisa urgentemente de novos valores e orientação. E o ensaio sobre o mal em *Korbes* é intemporal na sua universalidade.

A Ursula e o Tankred estavam a trabalhar num libreto até pouco antes da morte dele. Tratava do empreendedorismo na região da Renânia e de Friedrich Engels, com três macacos a desempenhar os papéis principais. Para a Ursula, foi muito difícil reerguer-se após a morte do Tankred. Faltava-lhe a outra metade.

Estou muito feliz por teres conseguido fazer isso por mais alguns anos, querida Ursula. O teu interesse pelo teatro, pelo cinema, pela arte e pelas pessoas ligadas a essas áreas nunca diminuiu. As tuas vindas ao Berliner Theatertreffen [Festival de Teatro de Berlim] e as conversas estimulantes contigo foram sempre um enriquecimento para mim.

«Quem diria diria diria», escreveste no dia 25 de Outubro de 1981 no vosso diário comum, após a estreia absoluta, inesperadamente bem-sucedida, de *Merlim*, em Düsseldorf. Isso soa como um bom lema de vida para o teu espírito aberto e optimista, o teu calor humano, a tua energia permanente e a tua curiosidade incansável. Querida Ursula, agora estás novamente reunida com o teu Tankred. Fiquem bem!

Büdenhölzer, Yvonne (2024). "Riskante Auseinandersetzungen. Zum Tod von Ursula Ehler-Dorst", in *Theater Heute*, April 2024, pp. 68-69.



Merlin (1981), encenação de Jaroslav Chundela.

EXPANDIR O REALISMO

Excerto de uma conversa

Tankred Dorst

Estou sempre a tentar criar uma dramaturgia diferente, nova, que vá além da dramaturgia simples, por assim dizer burguesa, e que também não seja uma continuação do teatro épico brechtiano. O que eu quero apresentar também precisa de encontrar uma dramaturgia própria.

Reparo cada vez mais que parto muito de imagens. Tenho imagens na cabeça ou rudimentos de cenas, trechos de diálogos, às vezes apenas fragmentos, que a minha timidez me impede de começar logo a inserir numa ordem dramática.

Sinto então que a dramaturgia convencional está demasiado orientada para a funcionalidade: como se pode contar uma história emocionante com poucas personagens? Esse é um dos princípios básicos da dramaturgia convencional. E na dramaturgia burguesa existe sempre a exigência de as personagens se transformarem. Isso vem de Gustav Freytag, creio eu, que diz que as personagens têm de passar por uma catarse, que, de alguma forma, no fim têm de ser diferentes do que eram no início. É um ideal bonito. Mas não vejo nenhuma correspondência para isso na vida. A vida também não tem um enredo rigoroso, nem um desenrolar ordenado. E as pessoas – pelo menos as que me rodeiam – também não se estão constantemente a transformar, como talvez fosse desejável. Portanto, trata-se apenas de uma exigência teatral, que talvez

resulte da esperança. De qualquer forma, é uma dramaturgia que acredita no progresso. E eu próprio não acredito muito nessas coisas, cada vez menos. E acho que as peças deviam corresponder ao estado de espírito do autor. Não consigo escrever de outra maneira que não seja como sou, como me sinto, nem no conteúdo nem na forma. A bem dizer, cada vez menos.

Na verdade, há duas coisas que me fascinam: uma é a realidade, que eu até anoto para a conseguir fixar – diálogos, por exemplo. Durante algum tempo, tive até uma forte tendência para me agarrar à realidade, ao que considerava ser a realidade e que, de certa forma, também é realidade: o modo como as pessoas realmente falam, como o ser humano se expressa através da linguagem ou o que pode expressar através da linguagem e o que não consegue expressar. Chego sempre à conclusão de que a nossa noção de realidade é demasiado restrita. E a realidade no teatro é ainda mais restrita: uma sala com pessoas que conversam e interagem entre si e protagonizam cenas dramáticas. Se pensarmos bem, até a ordem dramática é uma perda de realidade. A realidade é muito mais ampla, muito maior, e as nossas ideias são, naturalmente, tão reais quanto aquilo que vemos diante dos nossos olhos. Não existe apenas uma realidade dos olhos e dos ouvidos, mas uma da cabeça inteira, que também deveria ser representada, se se estiver com esse enfoque na realidade.

Essa era uma das razões. Por outro lado, descobri que, com a psicologia e a sociologia, também estreitámos muito a

nossa visão do ser humano, que essas duas ciências não são suficientes para explicar o que é um ser humano, o que se passa dentro de um ser humano. Daí surgiu o meu desejo de atacar ou dissolver a dramaturgia burguesa como um todo. Mas nisso também reside um perigo, nomeadamente o da falta de compromisso, da perda de controlo. Quando se abandona a dramaturgia da acção, perde-se um pouco a inevitabilidade interna do desenrolar da acção. O único critério para este tipo de escrita é o sentimento pela causa, mas eu acho que esse sentimento já está em mim de um modo muito claro. É evidente que se trata de um sentimento subjectivo. Na verdade, não quero abandonar o realismo, apenas expandi-lo.

1990

Dorst, Tankred; Ehler, Ursula (1999). "Realismus", in Günther Erken (ed.), *Werkstattberichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, pp. 107-108.



Ursula Ehler e Tankred Dorst

PAUL

**O que é que se faz com uma pessoa
que não sai do lugar?
Está ali, não se vai embora.
Pedem-lhe, fazem ameaças,
mas ela não se mexe.
Talvez lhe dêem pancada.
Talvez isso a ponha em movimento.
Ou talvez não.**

O PESO DO MUNDO

Sobre *O Senhor Paul*

Tankred Dorst

O senhor Paul, a pessoa estranha que vive naquela antiga fábrica, abandonada e em ruínas, é uma figura, uma personagem, que esteve muito tempo na minha cabeça. Por várias razões. Primeiro, porque conheci alguém assim. Morava no mesmo andar que eu. Em Wuppertal, há muitos anos. Era uma pessoa estranha, muito culta, extraordinariamente culta, que vivia com a irmã naquela casa antiga.

Tinham tido uma fábrica de candeeiros. O edifício ainda existia. Mas a fábrica faliu, foi à ruína, muito cedo, logo com a introdução da electricidade. Eles não se tinham conseguido adaptar à mudança. Só sei disso pelos relatos da minha mãe, que os conhecia desde a juventude.

Lembro-me de um corredor comprido e escuro naquela casa antiga, que eu tinha de percorrer de manhã, quando ia para a escada. No fundo desse corredor, havia uma porta que geralmente estava aberta ou entreaberta. E quando estava completamente aberta, eu via uma parede bastante vazia com uma estante com livros, muito desorganizados. Mas o que mais me impressionava era uma lâmpada pendurada no tecto por um fio e, debaixo dessa lâmpada, um escadote alto. Aparentemente, morava ali alguém que ainda tinha energia para enroscar a lâmpada, mas não para guardar a ferramenta, ou seja, o escadote. Observei isso durante semanas, meses. Até que um dia, comecei a conversar com ele.

Era um homem corpulento, parecia um insecto; ficava deitado num sofá na outra sala, onde passava os dias com a irmã, vestindo uma camisa que lhe tinha sido oferecida, mas sem colarinho. E ali estava ele, deitado.

Naquela época, eu era muito jovem e queria fazer alguma coisa, queria começar a fazer alguma coisa no mundo, envolver-me em alguma coisa, e tentei transformar uma pequena e antiga fábrica de sabão em pó do meu avô, onde ainda havia dois empregados, numa outra coisa. Falhei completamente. A empresa já estava falida quando comecei. Não foi só por culpa minha que ela não prosperou. Mas isso é outra história. Aquele Paul não tinha nada a ver com a fábrica. Dava-se apenas o caso de morarmos os dois na casa da frente. A fábrica ficava logo atrás. Naquela época, havia uma pequena indústria fluorescente ao longo do rio Wupper, que tinha surgido na época de Friedrich Engels, que também era natural de Wuppertal.

O Friedrich-Engels-Ring, mencionado na peça, não fica na antiga RDA, como se poderia pensar, mas em Wuppertal. Mas isso não importa. Estou apenas a contar a história tal como ela se passou. A forma como é vista hoje, como um espectador de hoje a vê, pode ser completamente diferente. Era a época do «milagre económico». Mas, naquele ambiente, não havia nada disso. Havia o Senhor Paul, e nada se transformou. E, nesse sentido, é possível estabelecer uma

certa relação com a situação actual: embora não tenhamos um milagre económico, temos, por assim dizer, reconstrução e fracasso.

Para mim, o fascinante era que esse senhor Paul não saía do quarto, ou quase nunca saía, era como um peso pesado naquele apartamento, algo que não se podia tirar dali. E, naquela época, pensava às vezes, quando conversava com ele, que eu também era como ele e tinha medo de ser assim. Tinha-me surgido a imagem de uma armadilha, era isso que aquele ambiente era, para quem queria ser activo, uma armadilha na qual se entrava. Mas visualmente a situação também era assim: as pequenas indústrias ao longo do rio Wupper estavam sediadas em edifícios industriais de um andar, com telhados inclinados. E depois havia um pátio e, em seguida, o edifício da frente. E quando se olhava do edifício da frente para o pátio fechado (a saída dava-se através de uma passagem no edifício da frente), pensava-se: quando se está lá dentro, não se consegue sair. E essa imagem da armadilha instalou-se em mim, também no sentido figurado, para esta história. E que a minha actividade também resultava dessa situação, de eu tentar afastar-me daquela pessoa. Acho que o cerne desta história é isto e não tanto um problema social.

Na peça *O Senhor Paul*, também não se trata de ele ser empurrado para a miséria, mas, por assim dizer, apenas para outro quarto. Trata-se de um problema mais filosófico do que sociológico.

Eram, sobretudo a irmã, o que se pode chamar pessoas finas. Via-se isso no que restava da mobília e na roupa que

ela, principalmente, usava, e no modo como se comportavam, nas maneiras, nas convenções, que os distinguiam. Isso era muito evidente. Tinham uma arrogância burguesa, numa situação de extrema pobreza. E isso também era muito fascinante.

Este senhor Paul sempre foi uma figura assustadora na minha família, porque a minha mãe achava muito grave que alguém não trabalhasse, não se envolvesse, não assumisse responsabilidades por nada, não quisesse fazer nada, que fosse, por assim dizer, como um bebé enorme, que se exclui das lutas e dos problemas do mundo e ainda associa a isso uma certa filosofia. Mas primeiro vem a preguiça, e é a partir dela que se constrói a filosofia. Não é uma ideia a que se chegou e que depois leva a pessoa a agir de determinada maneira.

Mais tarde, encontrei uma carta que a minha mãe escreveu ao meu irmão. Nela, ela dizia que eu não ia ser nada na vida, que eu era incapaz de fazer fosse o que fosse, que era muito preguiçoso. E que isso a deixava triste ao ponto de desejar que eu nem sequer tivesse nascido. E que o meu fim seria como o daquele senhor Paul.

Hoje, não preciso de me sentir diminuído por ser preguiçoso e não ter feito nada na vida. Já fiz muitas coisas ao longo da minha vida profissional. Já não tenho medo de falhar, de não ser capaz de alcançar nada. Para mim, racionalmente, essa questão já está resolvida há muito tempo.

Mas acredito que seja um medo mais profundo, que vai além daquilo que a psicologia pode alcançar. Para mim, aquele senhor Paul não é apenas um problema psicológico, mas

uma questão que me preocupa repetidamente ao longo da vida. De um modo geral, o ser humano não quer ser culpado. Não queremos ser culpados. Na verdade, não queremos sequer ter nascido. Não queremos participar nos horrores do mundo. E, acima de tudo, não queremos ser culpados. Mas isso não é possível.

Com o nascimento, caímos num mundo de horror, participamos nele e também temos a nossa parte de culpa. Não há como escapar a isso. Para mim, isso também está fortemente ligado ao senhor Paul. O senhor Paul é alguém que virou as costas à sociedade, mas o seu afastamento não o torna inocente.

Há muitos anos que tento lidar com isso no teatro ou no cinema. Mas nunca o consegui realmente. O meu sofrimento dramático consistia em não conseguir pôr o senhor Paul em movimento. E isso é, naturalmente, a história – mas também foi um problema dramático.

No ano de 1686, a 8 de Junho, dois nobres, que se encontravam a caminho de Chur na Suíça, depararam com uma criança pequena deitada junto de um arbusto, enrolada num pano de linho. Um deles teve compaixão e mandou o criado apear-se e pegar na criança para que esta pudesse ser levada para a próxima aldeia e aí receber cuidados. Quando este se apeou, agarrou a criança e a quis levantar do chão, não o conseguiu fazer. Os dois nobres admiraram-se e mandaram o outro criado apear-se também e ir ajudar. Mas ambos, com toda a força das suas mãos, não foram capazes de a mover sequer do sítio onde estava.

Irmãos Grimm, *A criança pesada*

Encontrei nos Irmãos Grimm esta pequena história sobre a criança pesada, em que dois cavaleiros passam por um campo a cavalo, vêem uma criança pequena sentada no campo, querem levá-la consigo, não querem deixá-la ali sentada, e os dois criados juntos não conseguem tirar a criança dali, não conseguem levantá-la. É demasiado pesada. Aqui também se esconde a história de São Cristóvão, de Cristo, que é tão pesado. Flaubert descreve isto muito bem em muitas histórias, e também vem descrito na Bíblia, é claro. São Cristóvão, esse São Cristóvão gigante, carrega essa criança pequena, e isso é, por assim dizer, o peso do mundo. E eu também vi um pouco desse peso do mundo no senhor Paul.

1993

Dorst, Tankred; Ehler, Ursula (1999). "Das Gewicht der Welt. Zu >Herr Paul<," in Günther Erken (ed.), *Werkstattberichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, pp. 197-200.



OBLOMOV — O HOMEM ANTIQUADO

Tankred Dorst e Ursula Ehler conversam com Joachim Lux

Joachim Lux (JL): *Há anti-utopistas, Oblomovs, que à partida assumem uma atitude de recusa. O vosso «Senhor Paul» é uma pessoa assim. Um mundo moderno e dinâmico tenta expulsá-lo de casa, e ele – uma pessoa verdadeiramente «antiquada» – fica simplesmente sentado. Objectivamente talvez seja um perdedor, mas é precisamente no recuar que ele ganha força. É isso que o torna tão simpático.*

Uma parábola sobre a colisão da mentalidade pacata da extinta República Democrática Alemã com os virtuosos do telemóvel do capitalismo de Manchester?

Tankred Dorst (TD): Pode-se entender assim. Mas a peça tem raízes completamente diferentes, a sua criação tem um longo historial. Já nos anos 60, conversei com o Peter Zadek sobre um tema semelhante. Eu andava sempre à procura de uma maneira de pegar no assunto, mas nunca chegava a escrever a peça.

Ursula Ehler (UE): Durante muito tempo, o tema era como um peixe podre que tínhamos em casa; não tínhamos propriamente vontade de lhe pegar. Ficou muitos anos para ali, cheirava mal, não desaparecia, voltava sempre a vir ao de cima. Fazia barulho, incomodava, mas não tomava realmente forma. No entanto, o Senhor Paul já tinha aparecido no filme *Mosch*, no final dos anos 70.

TD: Em *Mosch*, o Senhor Paul era uma personagem secundária, interpretada por Ulrich Wildgruber. Estava lá, simplesmente, sem necessidade dramática. – Mas escrever uma peça sobre um homem preguiçoso, que não se mexe – como é que isso se faz? Ele tem de ser um obstáculo, tem de perturbar as intenções dos outros pela sua mera presença. O Senhor Paul mora com a irmã numa antiga fábrica de sabão abandonada.

Quando a peça ficou pronta e foi encenada, interpretaram-na como uma história sobre a RFA e a RDA após a queda do Muro: alguém herdou a fábrica e quer abrir uma lavandaria – o Senhor Paul tem de sair, mas o Senhor Paul fica. A peça remonta às vivências dos anos 50, à época do milagre económico. Só a pequena fábrica de sabão do meu avô, que eu deveria salvar, é que não florescia. E havia uma pessoa como o Senhor Paul a morar do outro lado do pátio, numa casa velha e escura. Às vezes, eu conversava com ele. Ele estava sempre deitado no sofá e nunca se levantava, um refractário que se mantinha afastado de tudo.

UE: Um insecto gordo e preguiçoso.

TD: Sim, ele ficava deitado num sofá todo puído, sem estar doente, simplesmente assim... Ele fascinava-me. Por outro lado, odiava-o, porque tinha sempre medo de ser como ele.

Toda a minha actividade naquela pequena fábrica de sabão baseava-se exclusivamente no medo de ser também uma pessoa passiva, que um dia ficaria simplesmente deitada no sofá. A peça surgiu dessa mistura de aversão e fascínio. Trata-se, portanto, de um tema fundamental na vida humana: activo e passivo. Como a peça foi encenada alguns anos após a queda do Muro, quando a antiga RDA se empenhava activamente num novo começo e esperava um milagre económico, a peça foi associada a isso. A menção à Friedrich-Engels-Allee fez com que alguns encontrassem aí a confirmação dessa leitura, mas, na verdade, essa referência remetia para Wuppertal, a cidade onde Friedrich Engels nasceu.

UE: Na peça, alguém imita um papagaio e diz «Coco é o maior ladrão de sempre». O público em Berlim riu muito. Os espectadores interpretaram a frase como uma alusão a Schalck-Golodkowski, cuja agência vendia antiguidades e objectos de valor expropriados no estrangeiro para obter divisas. A agência chamava-se «Koko». Quatro anos depois, na centésima apresentação, ninguém mais riu nessa parte. Durante um tempo, as coisas ficam presas no tempo, depois caem novamente. *O Senhor Paul* não é uma peça sobre o estado de espírito dos alemães após a reunificação. Caso contrário, não teria sido encenada tantas vezes no estrangeiro.

TD: Para outras nações, a reunificação é apenas uma nota de rodapé na história mundial. – As peças são entendidas de forma diferente em momentos e lugares diferentes.

UE: Como na Polónia, por exemplo...

TD: Em Cracóvia, a peça foi encenada num edifício antigo, muito deteriorado, de banhos rituais, no bairro judeu de Kasmierz. Quando o jovem vai ter com o velho judeu, que ainda vive como um fantasma na cave, com a irmã e a rapariga com atraso cognitivo, e diz: «Por favor, saia daqui, Senhor Paul, queremos abrir uma lavandaria», surgem significados completamente diferentes. A diversidade de significados é o que dá vida a uma peça.

JL: *É curioso que justamente Oblomov, um modelo social em extinção, se torne uma figura simpática.*

TD: O público tem de estar do lado do Senhor Paul, embora ele não seja de maneira nenhuma uma figura totalmente positiva.

UE: Na verdade, ele é um espírito maléfico e não é de todo uma pessoa moral. Mas é atraente pela sua imaginação e astúcia. Sempre o vimos como um parente de Merlim.

TD: Ele não se move, mas faz com que os outros se movam.

UE: O Senhor Paul está sentado como um papa-formigas gigante num funil e, ainda assim, determina a lei da acção. Quando alguém se aproxima dele, a borda desfaz-se e o outro cai como presa do papa-formigas gigante.

JL: *Nas vossas peças, cidadãos ou artistas completamente diferentes – como Toller, d’Annunzio, Feuerbach, Tolstói ou mesmo Merlim – saem do seu tempo e tornam-se outsiders. O Senhor Paul é alguém que se opõe conscientemente ao seu tempo; há pessoas que se tornam outsiders devido ao seu destino. O pobre Heinrich é acometido pela lepra e tem de se afastar da sociedade.*

UE: É claro que a questão é: a que se deve aspirar na vida, a estar no meio da sociedade, no centro, será que isso existe mesmo? Ou é mais aliciante viver à margem? Deve-se ceder às forças centrífugas ou centrípetas?

TD: A minha simpatia e o meu interesse vão para os que estão à margem. Foi sempre assim.

JL: *O ser humano, como espécie biológica, é na verdade o mais adaptável que se pode imaginar. Só as baratas o superaram. Seja num apartamento de oito metros quadrados no 21º andar de um arranha-céus numa cidade gigantesca ou no campo a cultivar batatas, o ser humano adapta-se.*

TD: Também ideologicamente. Eu sempre me interessei por aqueles que não o fazem. Que não o querem fazer. Que não o conseguem fazer. E pelas razões para isso. Quem não quer ou não consegue adaptar-se, sucumbe.

Dorst, Tankred (2001). “Oblomov / Der antiquierte Mensch”, in *Merlins Zauber*. Mitarbeit Ursula Ehler, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, pp. 66-70.



O Senhor Paul em Tóquio, 1999, encenação de Jossi Wieler.



A Favor do Ócio e da Preguiça

APOLOGIA DO ÓCIO

Robert Louis Stevenson

BOSWELL: O ócio é fatigante.

JOHNSON: Isso acontece, caro senhor, porque estando os demais ocupados, nos falta companhia; mas se todos fossem ociosos, nunca nos aborreceríamos; passaríamos o tempo a entreter-nos uns aos outros.

Nos dias de hoje, quando todos sentimos a obrigação, sob pena de nos vermos condenados *in absentia* pelo delito de lesa-respeitabilidade, de laborar em alguma actividade lucrativa com um zelo próximo do entusiasmo, qualquer clamor da facção oposta, dos que se contentam com o suficiente e preferem ficar à parte a observar, terá sempre o seu quê de fanfarronice. E no entanto não deveria ser assim. O chamado ócio, que não consiste em fazer nada mas sim em fazer muitas das coisas não reconhecidas pelas formulações dogmáticas da classe dominante, tem tanto direito a afirmar a sua posição como o próprio trabalho. É certo que muito pode ser dito com justiça a favor do trabalho; mas também há algo que pode ser dito contra, e é isso que eu, na presente ocasião, pretendo fazer.

Se recordarmos a nossa educação, certamente não serão as vívidas, preenchidas e instrutivas horas de gazeta que nos trarão arrependimento; acharíamos de longe preferível omitir alguns daqueles períodos tristonhos, entre o sono e a vigília, dentro da sala de aula. Pela minha parte, assisti a muitas lições quando era novo. Ainda recordo que o girar de um pião se deve à estabilidade Cinética. Ainda recordo que a enfiteuse não é uma doença, nem o estilicídio um crime. Mas embora

não pretenda esquecer estes fragmentos de ciência, não lhes atribuo o mesmo valor que a outras ninharias que aprendi ao ar livre, enquanto vadiava.

O excesso de actividade, na escola ou no colégio, na igreja ou no mercado, é sintoma de uma vitalidade deficiente; enquanto a capacidade para o ócio implica um apetite ecuménico e uma vigorosa identidade pessoal. Existe uma classe de pessoas, vulgares e quase-mortas, que mal têm consciência de estarem vivas excepto em pleno exercício de alguma ocupação convencional. Levem um destes indivíduos ao campo, ou numa viagem marítima, e vereis como anseia por regressar à secretária ou ao gabinete.

A devoção perpétua ao que um homem considera o seu trabalho só pode ser sustentada negligenciando todas as outras coisas. E não é de forma alguma uma certeza que o trabalho de um homem seja a coisa mais importante. De uma perspectiva imparcial, parece evidente que muitos dos papéis mais sábios, virtuosos e proveitosos no Teatro da Vida são desempenhados gratuitamente, e são vistos, pelas pessoas em geral, como produto do ócio. Pois nesse Teatro, tanto o cavalheiro que deambula, como a criada que canta, como o diligente violinista no fosso da orquestra, mas também os espectadores que observam e batem palmas na plateia, todos cumprem o seu papel e todos contribuem para o resultado geral. Pois sem dúvida que dependemos da competência de advogados e corretores, dos

guardas e sinaleiros que nos permitem circular rapidamente de um lado para o outro, e do polícia que patrulha as ruas para nos manter em segurança; mas não sentimos também alguma gratidão para com outra espécie de benfeitores, aqueles que nos fazem sorrir quando nos cruzamos com eles, ou que temperam as nossas refeições com boa companhia?

Os prazeres são mais proveitosos do que os deveres, porque, tal como a virtude da misericórdia, não são forçados e oferecem uma dupla bênção. Duas pessoas bastam para um beijo, enquanto uma festa admite uma dúzia; mas sempre que existe um elemento de sacrifício, o favor é conferido com sofrimento e, entre pessoas generosas, recebido com confusão. Não há dever tão subestimado como o dever de ser feliz.

Ao sermos felizes semeamos no mundo benefícios anónimos, que permanecem desconhecidos até para nós mesmos, ou que, quando são finalmente revelados, não surpreendem ninguém tanto como aquele que os semeou.

Se uma pessoa não consegue ser feliz sem ser ociosa, então ociosa deve permanecer. É uma doutrina revolucionária; mas, devido à fome e à pobreza, é uma doutrina da qual não devemos abusar; e, dentro de limites razoáveis, será uma das verdades mais incontestáveis em todo o Edifício da Moralidade.

Podemos não gostar de o admitir, mas não existe uma única pessoa cujos serviços sejam indispensáveis. O próprio Atlas não passava de um cavalheiro no meio de um pesadelo prolongado! E no entanto vemos mercadores que se esforçam por acumular grandes fortunas e acabam no tribunal das falências; escribas que laboram nos seus pequenos artigos até que o seu temperamento se transforma numa cruz para todos

carregarem, como se o Faraó tivesse ordenado aos escravos que fabricassem agulhas em vez de erguerem pirâmides; e jovens que trabalham até à morte, para serem transportados em carros fúnebres adornados com plumas brancas. Não é de supor que algum mestre-de-cerimónias terá sussurrado aos seus ouvidos a promessa de um destino magnífico? E que essa tépida bala pela qual viveram uma farsa se dirigia ao centro do universo inteiro? E no entanto não é esse o caso. As metas pelas quais prescindem da sua valiosa juventude podem, tanto quanto sabem, ser quiméricas ou prejudiciais; as glórias e riquezas que ambicionam podem nunca chegar, ou chegar apenas quando já lhes são indiferentes; e tanto eles como o mundo que habitam são tão insignificantes que a mente gela só de o contemplar.

Excertos de Stevenson, Robert Louis (2018). *Apologia do Ócio*, trad. Rogério Casanova, Lisboa: Antígona, pp. 9- 31.

COMO NÃO FAZER NADA

Jenny Odell

Quero deixar claro que não estou a encorajar ninguém a parar completamente de fazer coisas. Na verdade, acho que «não fazer nada» — no sentido de recusar a produtividade e parar para ouvir — implica um processo activo de escuta que procura as repercussões da injustiça racial, ambiental e económica e traz mudanças reais. Considero «não fazer nada» tanto uma espécie de dispositivo de desprogramação como um sustento para aqueles sentimentos que são demasiado dissimulados para agir de forma significativa. Nesse âmbito, a prática de não fazer nada tem várias ferramentas para nos oferecer quando se trata de resistir à economia da atenção.

A primeira ferramenta tem a ver com a reparação. Em tempos como estes, recorrer a períodos e espaços para «não fazer nada» é de extrema importância, porque sem eles não temos como pensar, reflectir, curar e sustentar-nos – individual e colectivamente. Existe um tipo de não fazer nada que é necessário para se acabar por fazer alguma coisa. Quando a sobreestimulação se tornou um facto da vida, sugiro que reimaginemos #FOMO como #NOMO, “the necessity of missing out” [a necessidade de se perder alguma coisa], ou, se isso for incómodo, #NOSMO, “the necessity of sometimes missing out” [a necessidade de, às vezes, se perder alguma coisa].

Esta é uma função estratégica do nada e, nesse sentido, pode-se classificar o que eu disse até agora como um «cuidar de si». Mas, se assim for, que seja um «cuidar de si» no sentido activista que Audre Lorde lhe deu na década de 1980, quando disse que «cuidar de mim mesma não é autoindulgência, é autopreservação, e isso é um acto de guerra política». É uma distinção que importa fazer nos dias de hoje, quando a expressão «cuidar de si» é utilizada para fins comerciais e corre o risco de se tornar um cliché. Como disse Gabriele Moss, autora de *Glop: Nontoxic, Expensive Ideas That Will Make You Look Ridiculous and Feel Pretentious* (um livro que parodia a goop, o império de bem-estar altamente dispendioso de Gwyneth Paltrow): o cuidar de si “está prestes a ser arrancado aos activistas e transformado numa desculpa para comprar um óleo de banho caro”.¹

A segunda ferramenta que o não fazer nada nos oferece é uma capacidade refinada de ouvir. Já mencionei a Escuta Profunda, mas desta vez refiro-me a ela no sentido mais amplo de nos compreendermos uns aos outros. Não fazer nada é manter-se imóvel para poder perceber o que está realmente ali. Como disse Gordon Hempton, um ecologista acústico que grava paisagens sonoras naturais: “O silêncio não é a ausência de alguma coisa, mas a presença de tudo”.² Infeliz-

¹ Marisa Meltzer, “Soak, Steam, Spritz: It’s All Self-Care,” The New York Times, 10 de Dezembro de 2016: <https://www.nytimes.com/2016/12/fashion/post-election-anxiety-self-care.html>.

mente, o nosso envolvimento constante com a economia da atenção significa que se trata de uma coisa que muitos de nós (incluindo eu) talvez precisemos de voltar a aprender.

Mencionei anteriormente o problema da velocidade, mas este também é um problema de escuta e de corpos. Na verdade, existe uma conexão entre 1) a escuta no sentido corporal da Escuta Profunda e 2) a escuta no sentido de eu compreender a perspectiva do outro. Ao escrever sobre a circulação de informação, Franco Berardi faz uma distinção que é especialmente útil aqui, entre o que ele chama conectividade e sensibilidade. Conectividade é a rápida circulação de informação entre unidades compatíveis — um exemplo seria um artigo que acumula muitas partilhas muito rapidamente e sem reflexão por pessoas com ideias semelhantes no Facebook. Com a conectividade, ou se é compatível ou não se é. Nesta transmissão de informação, as unidades não mudam, nem a informação.

A sensibilidade, por outro lado, envolve um encontro difícil, estranho e ambíguo entre dois corpos diferentes que são, eles próprios, ambíguos — e esse encontro, essa percepção, requer e ocorre no tempo. Além disso, devido ao esforço de percepção, as duas entidades podem sair do encontro um pouco diferentes do que eram antes. Pensar sobre sensibilidade lembra-me uma residência artística de um mês em que participei na Sierra Nevada. Não havia muito para fazer à noite, então uma das artistas e eu às vezes sentávamo-nos no telhado e ficávamos a observar o pôr do sol. Ela era ca-

tólica e do Midwest; eu sou a ateia típica da Califórnia. Tenho ótimas recordações das conversas pausadas e sinuosas que tivemos lá em cima sobre ciência e religião. E o que me impressiona é que nenhuma de nós convenceu a outra — o objectivo não era esse —, mas nós ouvimo-nos e saímos de lá diferentes, com uma compreensão mais subtil da posição de cada uma.

Portanto, a conectividade é uma partilha ou, inversamente, um gatilho; a sensibilidade é uma conversa pessoal, seja ela agradável ou difícil, ou ambas as coisas. Obviamente, as plataformas *online* favorecem a conectividade, não apenas por serem *online*, mas também por motivos lucrativos, já que a diferença entre conectividade e sensibilidade é o tempo, e tempo é dinheiro.

À medida que o corpo desaparece, também desaparece a nossa capacidade de empatia. Berardi sugere uma ligação entre os nossos sentidos e a nossa capacidade de compreender, pedindo-nos para “formular hipóteses sobre a ligação entre a expansão da infoesfera... e o desmoronamento da membrana sensorial que permite aos seres humanos compreender aquilo que não pode ser verbalizado, aquilo que não pode ser reduzido a sinais codificados”.³ No ambiente das nossas plataformas *online*, “aquilo que não pode ser verbalizado” é considerado excessivo ou incompatível, embora cada encontro pessoal nos ensine a importância das expressões não verbais do corpo, já para não mencionar a presença muito concreta do corpo que está à minha frente.

² Gordon Hempton, “Welcome to One Square Inch: A Sanctuary for Silence at Olympia National Park”: <https://onesquareinch.org/>.

³ Franco Berardi, *After the Future* (Oakland, CA: AK Press, 2011), 68.

Mas, além do cuidar de si e da capacidade de (realmente) ouvir, a prática de não fazer nada tem algo mais amplo para nos oferecer: um antídoto para a retórica do crescimento. No contexto da saúde e da ecologia, as coisas que crescem descontroladamente são frequentemente consideradas parasitárias ou cancerosas. No entanto, vivemos numa cultura que privilegia a novidade e o crescimento em detrimento do

cíclico e do regenerativo. A nossa própria ideia de produtividade baseia-se na ideia de produzir uma coisa nova, ao passo que não tendemos a ver a manutenção e o cuidado como igualmente produtivos.

Excerto de Odell, Jenny (2019). *How to Do Nothing*. Resisting the Attention Economy, Brooklyn, NY: Melville House Publishing, pp. 22-25.

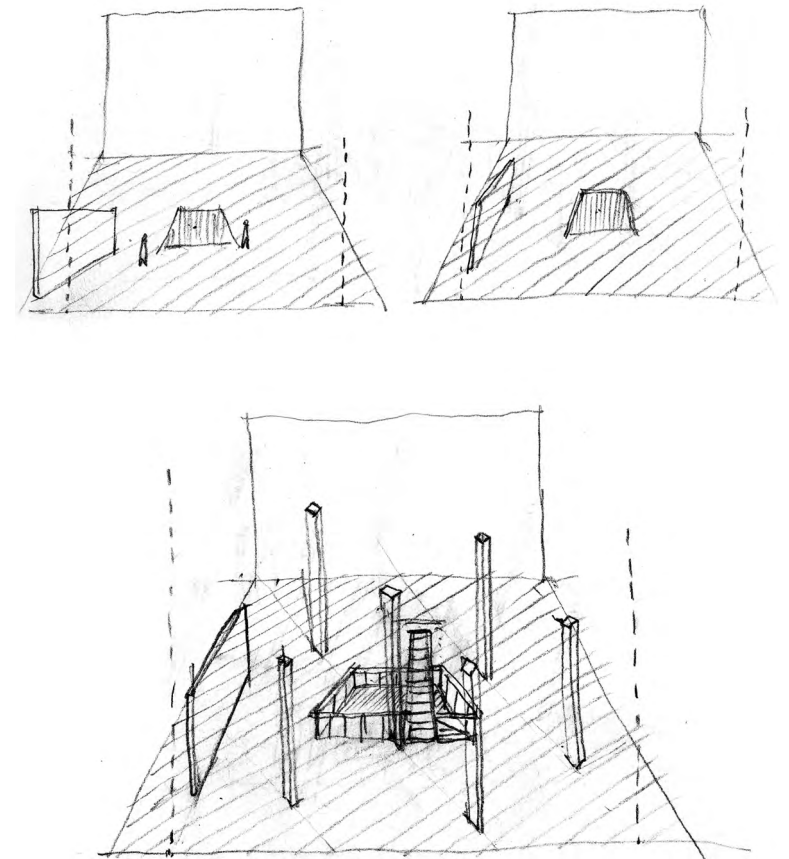
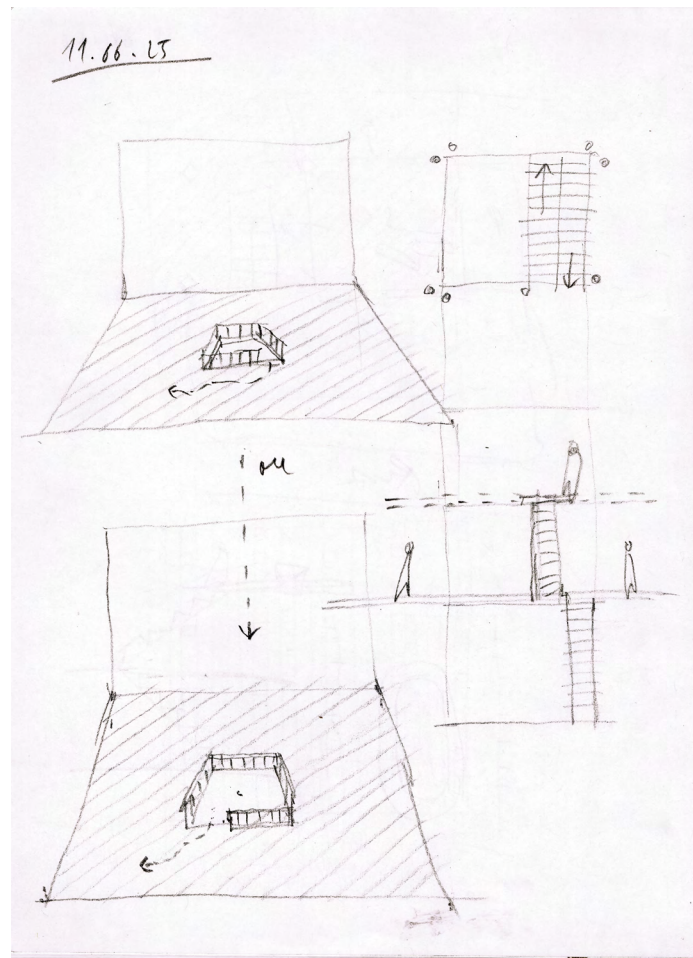


John Knight, *The Right to be Lazy*, instalação permanente, Berlim, Hamburger Bahnhof, desde 2009.



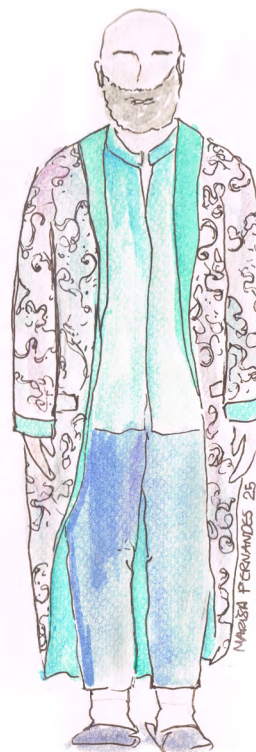
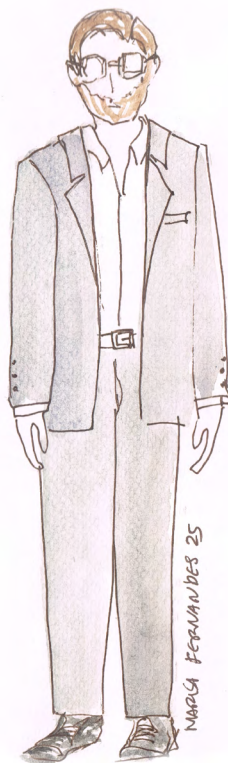
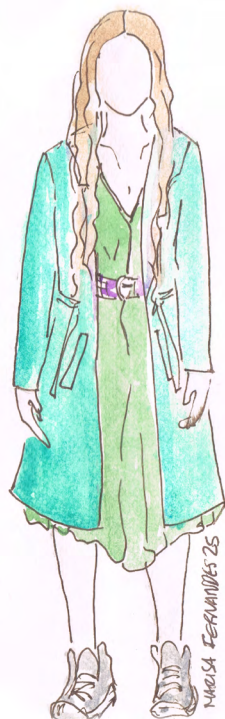
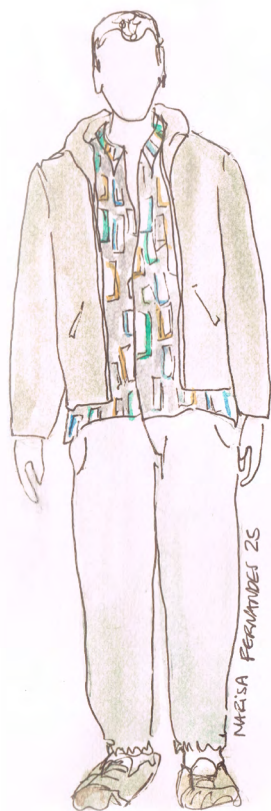
CENÁRIO

ANDRÉ GUEDES



FIGURINOS

MARISA FERNANDES





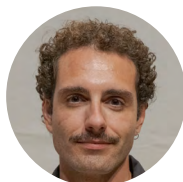
ÁLVARO CORREIA

Curso de Encenadores/Formação de Atores da ESTC e Curso de Formação de Atores da Comuna. Pós-Graduação em Ciências da Comunicação - Variante Comunicação e Artes, da FCSH-UNL. Em teatro, trabalhou como ator e encenador na Comuna - Teatro de Pesquisa. Foi também encenador na Casa Conveniente, no Teatro Nacional D. Maria II, no Teatro da Trindade, no Teatro Aberto, na Companhia de Teatro de Almada/Teatro Municipal Joaquim Benite e encenou o projecto individual PROMETEU/ARTAUD. Fez parte dos elencos de filmes de Luís Filipe Rocha, Jorge Silva Melo, Pedro Filipe Marques, António Pinhão Botelho, Tiago Guedes e Paulo Abreu. Participou em séries de televisão, dobragens e locuções, das quais destaca *Equador*, *A Noite Sangrenta*, *Os Boys* e *Glória*. É Professor Adjunto do Departamento de Teatro da ESTC, onde lecciona Interpretação desde 2000. Foi Vice-presidente e Director do Departamento de Teatro da ESTC de 2012 a 2018.



ANDRÉ GUEDES

Estudou Arquitetura (FA-UL) e Antropologia do Espaço (FCSH-UNL). É doutorando na Faculdade de Belas Artes (UL). As suas instalações, performances, intervenções no espaço público e projetos editoriais conciliam a pesquisa documental com o trabalho de campo, constituindo-se como uma reflexão sobre a actividade humana na concepção do espaço e das organizações sociais e políticas. Colaborou na concepção do espaço cénico de obras de teatro e dança, nomeadamente de Álvaro Correia, Miguel Loureiro, Vera Mantero, Miguel Pereira e Martine Pisani. No Teatro Aberto, fez a cenografia de *Os Filhos* (2022) e de *Um Homem Inofensivo* (2023), encenações de Álvaro Correia. Foi distinguido com o Prémio de Artes Plásticas União Latina (2007) e com o Portuguese Art Awards da Visiting Arts UK e Fundação Gulbenkian-UK (2008).



BRUNO SOARES NOGUEIRA

Licenciou-se em Teatro/Actores na Escola Superior de Teatro e Cinema. Em teatro, entre outros, foi dirigido por Álvaro Correia, David Pereira Bastos, Jorge Andrade, Maria João Luís e Sónia Baptista. Em cinema trabalhou com Ivo Ferreira. No Teatro Aberto, fez assistência de encenação a Álvaro Correia nos espectáculos *Os Filhos* de Lucy Kirkwood (2022), *Um Homem Inofensivo* de Luís António Coelho (2023) e *O Senhor Paul* de Tankred Dorst (2025).



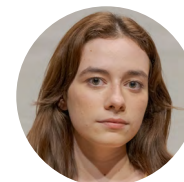
CARLOS MALVAREZ

Licenciado em Teatro - Ramo Actores pela ESTC. Profissional desde 2008, trabalhou com Cristina Carvalhal, João Pedro Vaz, Diogo Infante, Cucha Carvalheiro, Nuno Nunes, Nuno Cardoso, Catherine Marnas, Tiago Vieira, José Peixoto, Sara Barros Leitão, Jorge Silva, João Lourenço, Gonçalo Amorim e outros. Nomeado para o prémio SPA de Melhor Actor (*Purga*, 2011). Co-fundador do Teatro do Azeite. Professor convidado na Academia Mundo das Artes. Participa em vários projectos de televisão e cinema sob a direcção de Solveig Nordlund, António Pedro Vasconcelos, João Maia, Andrew Hunt.



CÉLIA CAEIRO

Mestre em Gestão Cultural pela UCP e licenciada em Ciências da Comunicação, variante de Cinema, pela FCSH-UNL. Estreia-se em teatro em 2001, com o encenador Paulo Filipe, no CCB, e inicia a sua colaboração com o Teatro Aberto em 2002 como directora de cena. Em 2008 integra a equipa fixa do Teatro Aberto, primeiro na área do marketing e depois na produção e gestão da cooperativa. Actualmente, é directora de produção e comunicação, coordenando também a montagem dos espectáculos do Teatro Aberto.



ÍRIS CAÑAMERO

Estudou na Escola Profissional de Teatro de Cascais e é licenciada no ramo de Actores pela Escola Superior de Teatro e Cinema. Estudou também violino na Escola de Música do Conservatório Nacional. Trabalhou com encenadores como Álvaro Correia, Carla Bolito, Vânia Rovisco e Teresa Gafeira e, em 2024, estagiou na Companhia de Teatro de Almada, participando no espetáculo *A Sorte que Tivemos!*. Colaborou posteriormente com a companhia em diversas produções, incluindo *Uma Barragem contra o Pacífico*, em 2025. Actualmente faz parte do elenco da novela *Vitória*, produzida pela SP Televisão.



JOSÉ PIMENTÃO

Curso de Formação Profissional de Atores da ACT (2013-2016). Trabalhou com encenadores como António Pires, Diogo Infante, João Garcia Miguel, John Romão, João de Brito, André Murças, Luís Moreira e Silvia Costa. Colaborou em cinema e audiovisual com Baran Bo Odar, Ivo M. Ferreira, João Nuno Pinto, Lucy Forbes, Bernardo Lopes e Vicente Alves do Ó, entre outros. Nomeado ao Sophia 2018 para Melhor Ator Principal pela sua prestação em *Al Berto*. Trabalha também como realizador e DJ.



LIA CARVALHO

Formação: Escola Profissional de Teatro de Cascais/Escola Superior de Teatro e Cinema. Desde 2009, participou em espectáculos encenados por Renato Godinho, Tiago Vieira, Bruno Bravo, Álvaro Correia, Diogo Infante, João de Brito, Hugo Franco, Sara Inês Gigante, Tónan Quito, João Pedro Vaz. Trabalhou em televisão e cinema, destacando *Amor Impossível* de António Pedro Vasconcelos, *Verão Danado* de Pedro Cabeleira, *Bem Bom* de Patrícia Sequeira e *Viver Mal* de João Canijo. Foi distinguida com o prémio da Fundação GDA para Melhor Actriz Secundária.



MAFALDA SIMÕES

Mestre em Ciências da Comunicação – Estudos dos Media e do Jornalismo pela FCSH-UNL. Licenciada em Teatro pela UE. Coordenou o Departamento de Comunicação dos Artistas Unidos (2010-2013) e o Departamento de Comunicação e Produção do Teatro do Eléctrico (2014-2024). Foi responsável pela Assessoria de Imprensa do Pasaporte da Dança e pelo Festival CUMPLICIDADES (2018 e 2020). Coordenou a Assessoria de Imprensa e as Redes Sociais da Mostra de Teatro de Almada (2018-2023). Foi Assessora de Imprensa da Casa da Dança de Almada e no Festival TRANSBORDA (2021-2024). Colabora desde 2019 com o Teatro Aberto e, desde 2024, desempenha funções de promoção e assessoria de imprensa no Teatro São Luiz.



MANUEL ABRANTES

Alentejano de Cabeção. Vivendo desde o primeiro dia em que nasceu num mundo artístico. Formou-se em Luz, Som e Efeitos Cénicos na Academia Contemporânea do Espectáculo, em 2014. Em 2017, termina Licenciatura em Teatro, ramo Produção, na ESTC, onde em 2025 leciona a cadeira de Práticas de Produção – Processo Criativo. Trabalhou e trabalha com algumas pessoas, em alguns espetáculos, em algumas instituições. Apesar de tudo, é apaixonado pelo que faz e promete deixar terminar. É Desenhador de Luz freelance.



MARIA JOSÉ PASCHOAL

Nascida na ilha do Faial, Açores, veio para o continente com quatro anos. Aqui completou o ensino secundário no então Liceu de Oeiras. Ingressou no Instituto das Novas Profissões, onde concluiu o curso de Guia-Intérprete. Reaberto o Curso de Arquitectura, licenciou-se na ESBAL. Estreou-se no espaço do Teatro Aberto com a peça *Casamento Branco* da Companhia Nacional de Teatro Popular. Posteriormente, tira o curso de atores e encenadores do Conservatório Nacional de Lisboa. Atriz da Companhia de Teatro Hoje, sita no Teatro da Graça, por oito anos até à sua extinção. Freelancer desde então, trabalhou com mais de 30 encenadores e participou em várias telenovelas e séries para a televisão.



MARISA FERNANDES

Licenciada em Design de Cena pela ESTC e pós-graduada em Educação Artística pela FBAUL. Inicia a sua carreira como assistente de cenografia e figurinos de António Lagarto em 2009. Como cenógrafa e figurinista, tem trabalhado com João Lagarto, Rita Neves, Dinarte Branco, o Biombo-Teatro, Rui Neto, Marta Dias, João Lourenço, Ricardo Neves-Neves e Cleia Almeida. Em paralelo, trabalha desde 2011 no Teatro Aberto, como responsável pelos sectores de Adereços e Assistência de Cenografia.



MARTA GUERREIRO

Formada pela Escola Artística António Arroio em Realização Plástica do Espectáculo e licenciada em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa, foi professora de Actividades Lúdico-Expressivas no ensino básico. Colaborou pela primeira vez com o Teatro Aberto na construção do cenário para o projecto *Não Vos Arrancarei a Língua - Momentos Há em que as Palavras nos Abandonam* (2024). Foi ainda assistente de cenografia e figurinos em *Nora Helmer* (2025) e fez parte do coletivo de criação do espectáculo *Um Urso no Universo* (2025).



MIGUEL LOUREIRO

Formação no IFICT e na ESTC. Estreia-se como actor profissional em 1995 e de lá para cá trabalhou com Luís Miguel Cintra, Nuno Carinhas, Luís Castro, Lúcia Sigalho, Carlos J. Pessoa, Projecto Teatral, Bruno Bravo, Jean Paul Bucchieri, Rogério de Carvalho, Nuno Cardoso, Cão Solteiro, Mala Voadora, Bob Wilson, entre outros. Como encenador, levou à cena Molière, Almeida Garrett, Joe Orton, Genet, Tchekhov, Marguerite Duras, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Ésquilo, entre outros. Desde Junho de 2023 é Director Artístico do Teatro Municipal São Luiz.



RITA CAPELO

Licenciou-se em Design de Cena na Escola Superior de Teatro e Cinema. Trabalhou como aderecista, cenógrafa e figurinista em vários projectos. Destaca o trabalho com Ricardo Neves-Neves e Maria João Luís, João Lourenço, Bernardo Beja, teatroàfaca, Teatro Bastardo, Universo Paralelo e Rugas. Foi elemento do júri das Marchas Populares de Almada em 2019, na categoria de Cenografia (Arcos e Adereços). Estreou-se em direcção de Cena em 2021 com a ópera *Mahagonny* no Teatro Aberto.



VERA SAN PAYO DE LEMOS

É investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi docente do Departamento de Estudos Germanísticos dessa Faculdade (1975-2021), onde leccionou Alemão, Didáctica de Alemão, Tradução e Estudos de Teatro. No teatro, trabalha regularmente desde 1980, nas áreas da tradução e da dramaturgia, com o encenador João Lourenço, no Teatro Aberto. Publicou artigos sobre teatro, sobretudo nos programas dos espectáculos em que trabalhou. Colaborou na tradução e coordenou a edição dos quatro primeiros volumes do *Teatro 1, 2, 3, 4* de Bertolt Brecht (Livros Cotovia, 2003-2007). Recebeu o Prémio Austriaco de Tradução pelas peças *As Presidentes* (1997) e *Peso a mais Sem peso Sem forma* (2004), de Werner Schwab, o Prémio da Crítica 2003 e a Medalha Goethe 2006.



VITÓRIA

Lisboa, 1990. É licenciada pela ESTC no Curso de Actores e Pós-Graduada em Arte Sonora / Processos Experimentais pela FBAUL. Trabalha como compositora, sonoplasta, atriz e criadora para espetáculos desde 2011. É Workshop Leader de Música no TUMO desde 2024. É guitarrista, vocalista e compositora de Vitória & The Kalashnicoles. A banda lançou o álbum de estreia - *Sentimental Machine Gun* - em Fevereiro de 2024.

CONTACTOS

TEATRO ABERTO
NOVO GRUPO DE TEATRO, C.R.L.
Praça de Espanha
R. Armando Cortez
1070-375 Lisboa
Tel. +351 213 880 086
relacoespublicas@teatroaberto.com
www.teatroaberto.com

BILHETEIRA

Quarta a Domingo 14H00 - 19H00
Reservas 213 880 089
bilheteira@teatroaberto.com (até 1 hora
antes do início do espectáculo)
OUTROS LOCAIS DE VENDA
Bilhetes à venda nas lojas CTT
FNAC | El Corte Inglés | www.bol.pt

PREÇOS

17.00€ normal
8.50€ jovem (até 30 anos)
13.60€ sénior (mais de 65 anos)
11.90€ espectador frequente

ACESSOS

AUTOCARROS
716 · 726 · 746 · 756
METRO
[Linha Azul · Linha Vermelha]
Praça de Espanha · São Sebastião
AUTOCARROS TST
[Margem Sul]
Praça de Espanha
OUTROS AUTOCARROS
[outras proveniências]
Sete Rios
COMBOIOS
[Linha de Sintra · Linha da Azambuja]
Sete Rios · Entrecampos

EQUIPA

Cooperativa
ANTÓNIO CASIMIRO, CÉLIA CAEIRO
(DIRECÇÃO), FERNANDA CARVALHO,
FRANCISCO PESTANA (DIRECÇÃO), IRENE
CRUZ, JOÃO LOURENÇO, MELIM TEIXEIRA
(DIRECÇÃO), VERA SAN PAYO DE LEMOS

Direcção artística
JOÃO LOURENÇO

Dramaturgia | Programação
VERA SAN PAYO DE LEMOS

Direcção musical
JOÃO PAULO SANTOS

Gestão de produção / Comunicação
Edifício
CÉLIA CAEIRO

Contabilidade / Controle de gestão
SARA FRANCISCO

Comunicação / Mediação de públicos
Programa educativo

RAQUEL MONTEZ RAIMUNDO
Arquivo / Edição de vídeo / Site
ANA FILIPA LEITE

Design de comunicação
MÓNICA LAMEIRO

Consultora de media
MAFALDA SIMÕES

Comunicação on-line / Redes sociais
ANA BALTAZAR

Direcção de cenografia / Adereços
MARISA FERNANDES

Direcção de cena / Cenografia / Adereços
RITA CAPELO

Guarda-roupa / Armazém
CRISTINA RODRIGUES

Maquinaria / Mecânica de cena

MIGUEL VERDADES
ABEL DUARTE
JOAQUIM ALHINHO

Luz / Som / Vídeo
ALBERTO CARVALHO
BRUNO DIAS

Bilheteira
ANA BALTAZAR
CÉSAR MIRANDA

Frente de Casa
ANDRÉ ALMEIDA
BEATRIZ PEREIRA
JOÃO GRAÇA
SÉRGIO BAÍA

Recepção / Edifício
CLÁUDIA CAIRES

Limpeza
TMLJ FACILITY SERVICES

Segurança
RONSEGUR / COPS

PARA LEITURAS COMPLEMENTARES
E DOCUMENTAÇÃO SOBRE O ESPECTÁCULO
O SENHOR PAUL, CONSULTE O PROGRAMA
DISPONÍVEL NA BILHETEIRA
E NO FOYER DO TEATRO.





TEATRO
ABERTO

2025