
CINEMA

8, 9, 10, 11 MAIO '08

AUTOBIOGRAFIAS/
AUTOFIÇÕES

Comissário Augusto M. Seabra

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest



QUARTA 8 A DOMINGO 11 MAIO 2008 · PEQUENO AUDITÓRIO · M/12

PROGRAMA

QUINTA 8 CHANTAL AKERMAN

21h30 *Portrait d'une jeune fille à la fin des années soixante à Bruxelles*, 1994
(versão original em francês sem legendas)

SEXTA 9 TRILOGIA DE BILL DOUGLAS

18h30 *My Childhood*, 1972; *My Ain Folk*, 1973 (versão original em inglês sem legendas)

21h30 *My Way Home*, 1978 (versão original em inglês sem legendas)

SÁBADO 10 FILMES DE TERENCE DAVIES

15h00 *A trilogia – Children*, 1976 / *Madonna and child*, 1980 / *Death and transfiguration*, 1983
(versão original em inglês sem legendas)

18h00 *Distant Voices, Still Lives*, 1988 (versão original em inglês sem legendas)

21h30 *The Long Day Closes*, 1992 (versão original em inglês sem legendas)

DOMINGO 11 OS DIÁRIOS DE MÁRTA MÉSZÁROS

15h00 *Diário para os meus filhos*, 1982 (versão original com legendas em português)

18h00 *Diário para os meus amores*, 1987 (versão original com legendas em inglês)

21h30 *Diário para o meu pai e a minha mãe*, 1990 (versão original com legendas em inglês)

Autobiografias/Autoficções, subjectividades e modos de narração

1

É recorrente que filmes sejam comentados e classificados como “autobiográficos” ou mesmo “confessionais”. Esse estatuto aparece muitas vezes como “evidente” (no sentido literal de se apresentar como matéria de evidência) mas, na falta de categorização precisa, é também escorregadio ou equívoco.

A consolidação de particulares modos de produção de “cinema de autor” arrastou mesmo consigo critérios que podem ser simultaneamente de “validação” e exigência. Em concreto, sucede com frequência, nomeadamente no caso de primeiros filmes, esperar-se, “solicitar-lhes” mesmo, que façam prova de singularidade exibindo as marcas de uma experiência pessoal sustentada na biografia do seu “autor”.

Considerar essa marca pessoal, que aos filmes confere uma “marca autoral”, como fundamentada na experiência biográfica, é um equívoco. Mas ainda assim poderemos de facto perguntar se não há casos, eventualmente mesmo uma corrente de afinidades e paralelismos, em que tal sucede – e, assim sendo, como?

Sendo a “autobiografia” um conceito literário, também a literatura, ou antes,

de modo mais genérico e raso, o campo da produção de livros, demonstra à saciedade que o “critério vivencial”, que se inscreve antes do mais na esfera mediática e sociológica, não é de ordem estética. Mais: os regimes mediáticos vigentes centram-se cada vez mais na produção e apresentação de “factos de vida”, solicitando o *voyeurismo* e a intensificação sensacionalista. São essas razões suficientes para a prudência na definição de obras, e em concreto de obras cinematográficas, como “autobiográficas”.

Assim definida uma precaução genérica, é todavia inegável que, de diversos modos, um cinema enunciado na primeira pessoa vai-se tornando cada vez mais frequente, tal como o registo em material fílmico ou videográfico dos passos de uma vida – quantas vezes, e com quanto maior frequência, desde o próprio acto de nascimento –, como é também inegável o já longo lastro material de diários e auto-retratos filmados, objecto aliás da secção retrospectiva do Doclisboa do ano passado.

A questão existe pois – porque de “questão” teórica e de percepção se trata também. É igualmente uma questão que se prende historicamente com movimentos e percursos cinematográficos.

2

Desde a *nouvelle vague*, desde Truffaut e o seu “alter-ego” Antoine Doinel, a experiência autobiográfica foi parte inerente às singularidades de cineastas como Eustache, Garrel e mesmo Pialat.

Por outro lado, também a figura do “autor cinematográfico” foi de tal modo reconhecida ou colocada no estatuto de legitimação que certos autores se “confundiram” com as suas obras, enquanto sujeitos de uma imagem e de uma aura particulares, com implicações em concretos filmes seus. Foi o caso sobretudo, embora por vias de todo diferentes, de Fellini e de Godard, que de modo directo ou indirecto se projectaram enquanto autores, eles próprios, em filmes.

8 ½ foi a esse título exemplo inaugural, que implicou toda a posterior obra de Fellini, mas em especial *Roma*, *Amarcord* e *Entrevista* – o primeiro desses três tendo mesmo tido o título de difusão internacional de *Roma de Fellini*, caso em que o nome está não *above the title*, mas nele mesmo inscrito. No caso de Godard, às figuras de “alter-ego” a partir de *Sauve qui peut (la vie)*, Paul Godard/Jacques Dutronc nesse filme, o realizador Jerzy/Jerzy Radziwilowicz em *Passion* (figuras eminentemente metonímicas, diferentes das hipóboles metafóricas e demiúrgicas fellinianas), acresceu uma auto-exposição recorrente desde *Scénario du film ‘Passion’*, até ao explícito *JLG par JLG: Autoportrait de Décembre*, este com uma precaução, “autoportrait, pas autobiographie”, que não deixa contudo de ser reveladora da consciência de um campo escorregadio.

Falar em “autobiografia cinematográfica” em sentido estrito coloca outros problemas, que não os da matéria do visível (e eventualmente reconhecível) como “retrato” e “auto-retrato”.

3

Se o conceito de “autobiografia” é de ordem literária, como se pode concretizar em termos cinematográficos, como poderiam ser passíveis de transposição, dois enunciados fundadores como “Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de ce livre”, como Montaigne apresenta os *Ensaio*s, ou “Vou emprender uma coisa sem exemplo. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu”, como Rousseau abre as *Confissões*?

Enunciados como esses (e de que esses foram historicamente paradigmas) estabelecem um protocolo: “A autobiografia, em sentido estrito supõe um compromisso explícito do autor, um ‘pacto’ de veracidade proposto aos leitores”, esclarece Philippe Lejeune, o grande teórico actual do género, cuja obra fundamental se intitula justamente *O Pacto Autobiográfico*. E sendo esse o protocolo pelo qual alguém se narra, como poderá ele ser susceptível de concretização cinematográfica, como poderia um tal tipo de narrativa ser visível, isto é, ser matéria de “verificação” factual e objectual de uma vida também vista por outros?

Ocorre, dir-se-á, uma questão de “linguagem” e de “referente”. Ou, para citar ainda Philippe Lejeune, analisando

Cinema et autobiographie – problèmes de vocabulaire (Revue Belge du Cinema, n.º 19, “L’Écriture du Je au cinema”): “O problema principal parece-me ser o do valor de verdade. O cinema autobiográfico parece destinado à ficção. Não posso pedir ao cinema que mostre o que foi o meu passado, a minha infância ou a minha juventude, não posso senão evocá-las ou reconstituí-las. Esse problema não existe na escrita, porque o signifiante (a linguagem) não tem qualquer relação com o referente”.

Em epígrafe de *Roland Barthes por Roland Barthes* escreveu o autor: “Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman”; “escreveu” ele, e até concretamente “inscreveu”, essa epígrafe sendo à mão e reproduzida por imagem, como que acrescentando um elemento de “veracidade” ao protocolo, sendo que o mesmo todavia instaura um “Roland Barthes – personagem” não estritamente homólogo com o “Roland Barthes – autor” – como já Stendhal na *Vie de Henry Brulard*. Assim, mesmo em textos reconhecíveis como “autobiográficos” se entreabre a possibilidade do romanesco e da ficção.

Sucedeu ser uma observação de Lejeune em *Le pacte autobiographique* que foi detonadora de uma outra categoria. Pós ele a hipótese: “O herói de um romance pode ter o mesmo nome do autor? Nada impede que isso ocorra e poderá ser uma contradição interna de efeitos interessantes, mas de que não há exemplos...”; não interessa agora tanto se tal inexistência de exemplos é imprecidente, mas sim que foi na sequência da observação que Serge Doubrovsky, ensaísta e também romanista, escreveu *Fils*, em que “o herói” se chama... Serge Doubrovsky, a obra sendo

apresentada pelo próprio, como “Ficção de acontecimentos e factos estritamente reais, ou se assim se quiser, autoficção”, – é esse, digamos, o seu protocolo.

Para lá das circunstâncias concretas, e da coincidência de nomes nesse caso, “autoficção” é um termo que tem cabimento para considerar exemplos de auto-exposição cinematográfica (alguns quase no “estado bruto” de documento, mas ainda assim reelaborados para o filme – Fassbinder no seu episódio de *A Alemanha no Outono*, Nanni Moretti em *Caro Diário* e *Abril*, outros por via de um “alter-ego”, num jogo tanto mais ambíguo quanto é o próprio autor que o interpreta, como os filmes de João de Deus/João César Monteiro), como obras que acumulam sinais de se sustentarem autobiograficamente na experiência dos autores – e é a concreta consideração de casos desses, de alguns dos mais relevantes casos desses, o objecto deste ciclo – *Autobiografias/Autoficções* pois.

4

Face ficcional da retrospectiva de “Diários filmados e Auto-Retratos”, este ciclo apresenta quatro realizadores que de modo persistente e recorrente, filme após filme, foram evocando e reconstruindo as memórias da sua vivência pessoal: os britânicos Bill Douglas e Terence Davies, a húngara Marta Mészáros e ainda a belga Chantal Akerman, autora em que aflora também, de modo mais espaçado mas recorrente, a directa enunciação da experiência pessoal – de resto,

não será por acaso que o seu foi o único caso, além de Godard no já citado *JLG par JLG: Autoportrait de Décembre*, de um autor que para a célebre emissão *Cinéma de notre temps* foi abordado pelo próprio, *Chantal Akerman par Chantal Akerman*.

Portait d’une jeune fille de la fin des années soixante à Bruxelles foi parte de uma série para a Arte, *Tous les garçons et les filles de leur âge* (e é de lamentar que um tal importante conjunto nunca tenha sido exibido em Portugal), uma “coleção” de telefilmes a partir de um conceito comum, a cada autor cabendo fazer uma crónica da adolescência. Dessa “coleção” o exemplo mais conhecido é *Os Juncos Silvestres*, o filme explicitamente de inspiração autobiográfica de André Téchiné (um caso mesmo de *coming out* filmico, evocando a descoberta da sexualidade homo), de resto aquele em que estava previsto de início uma versão televisiva, que tem título próprio, *Le Chêne et le rouseau*, e uma versão mais longa para cinema – ainda que outros filmes, os de Olivier Assayas e de Cédric Kahn, acabassem por ter também versões mais longas, *Eau froide* e *Trop de bonheur*, respectivamente.

O quadro é pois Bruxelas, a época, *la fin des années soixante*, é mais concretizada, *Abril 1968*, esse mesmo momento em que, em país vizinho, um editorialista do *Le Monde* constatava que “la France s’ennuie”.

É uma coincidência feliz que agora esta apresentação em Portugal ocorra no momento em que o 40.º aniversário traz de novo para o debate a “herança de Maio de 68”. Não que *Portait d’une jeune fille...* seja uma directa evocação, propósito que aliás nunca teria cabimento na obra da cineasta belga. Mas a inscrição da data não é por certo accidental.



Portrait d’une jeune fille à la fin des années soixante à Bruxelles de Chantal Akerman

Portait d’une jeune fille... é um filme de descoberta, do sexo e do cinema, num quadro de súbita aceleração, mas também surpreendente no modo como joga com as referências de épocas, com “anacronismos” de um relato não linear, passagens de um tempo a referências de outro, qual “corrente de consciência” como tantas vezes são – desse modo, e não lineares – as evocações da própria vida, como as ficcionalizações de vidas semelhantes.

5

A “Trilogia de Bill Douglas”, a por assim dizer “dupla trilogia” de Terence Davies (a propriamente designada “Trilogia”, *Children, Madonna and Child* e *Death and Transfiguration* constituindo-se como um “tomo um”, com depois *Distant Voices/ Still Lives* e *The Long Day Closes*), a trilogia dos “Diários” de Marta Mészáros.

Não será uma mera coincidência serem “trilogias” (de resto só não foi possível incluir neste ciclo os filmes de Jacques Nolot, agora, depois de *Avant que j’oublie*, designados também como “trilogia”, os

anteriores sendo *L'Arrière pays* e *La Chatte à deux têtes*, caso tanto mais particular de autoficção quanto o próprio Nolot é o protagonista). Para além das muitas diferenças, esta coincidência assinala os casos distintivos em que a evocação pessoal de factores biográficos foi trabalhada de modo prosseguido – como se o “tempo”, a crono/logia do trabalho de memória, não se compadecesse com afloramentos ditados por critérios estandardizados de produção. O “tempo”, os modos do “tempo”, como afinal também na “média metragem” de Akerman.

As estruturas temporais e as conseqüentes figurações são aliás um importante vector para atender às características de cada um dos projectos. Ou também, no que será uma outra perspectiva, o modo como se inscrevem os directos sinais da experiência biográfico, os modos declaradamente pessoais de inscrição do real.

Há nos filmes do escocês Bill Douglas e do inglês Terence Davis (ambos católicos, note-se, o que é importante) uma aproximação reconhecível aos quadros do “realismo britânico”. O que fazem é

todavia investir pela subjectividade radical da experiência pessoal o pressuposto de “objectividade” desse realismo.

My Childhood, My Ain Folk, My Way Home – não há outro caso assim, como a da trilogia de Bill Douglas, em que um cineasta tenha tão claramente enunciado que estava a narrar algo que lhe é específico, o que há de mais irredutivelmente pessoal na sua experiência, a própria vida.

Será caso de dizer que é a trilogia de Douglas, o autor, de Jamie, a personagem, e de Stephen Archibald, que ao longo dos anos lhe foi dando corpo, caso prodigioso de total coerência entre os propósitos da evocação e o modo de figuração. A âncora da evocação é de facto o corpo de Jamie/Stephen Archibald, o qual crescendo vai voltando (“my way home”) ao seu território singular, a infância das memórias – e poucas evocações da infância existem com esta intensidade na arte cinematográfica.

“Assim tocamos sem dúvida no paradoxo mais misterioso da obra cinematográfica (e histórica) de Bill Douglas: partir em busca do tempo perdido como de uma terra rigorosamente

desconhecida, repor em cena o seu próprio passado como se ele (e o seu espectador) só soubesse o mesmo que a criança que ele era, reencontrar, neste puro presente, de uma memória vertical e instantânea, sem passado nem futuro, esses ‘blocos de infância’ inassimiláveis – para tomar de Deleuze e Guattari uma expressão que eles retomavam de Kafka a propósito de Dickens (precisamente dois autores que o adolescente Jamie descobre em *My Way Home*) – que farão ‘gaguejar’ o miúdo escocês no adulto inglês em que de facto Bill Douglas nunca se quis tornar. É uma História que nos permite assumir enfim plenamente, sem jogos de

palavras, a reivindicação demasiada vezes leviana, de um *cinema menor*” – escreveu Patrice Rollet (“La Lumière fossile de l'enfance” em *Passages à vide, eclipses, exils du cinéma*), aproximação particularmente pertinente a *Kafka, para uma literatura menor* de Deleuze e Guattari – e que aliás, sem prejuízo do que é tão particular a Bill Douglas, nos abre as portas de uma elucidação a outros propósitos de base autobiográfica, e desde logo também os de Akerman e Terence Davis, nessa reivindicação de uma “menoridade” que é a da experiência pessoal, como Kafka se obstinou em anotar no Diário os traços da sua singularidade.



My Ain Folk de Bill Douglas



My Way Home de Bill Douglas



A trilogia – *Children / Madonna and Child / Death and Transfiguration* de Bill Douglas

Bill Douglas (1934-1991) fez apenas mais um filme, *Comrades*, esse pelo contrário bem longo de 180 minutos, todavia na mesma convicção que o tempo de duração se prende não com “formatos” estandardizados mas com a matéria narrativa. É uma evocação de um grupo de trabalhadores que formaram um dos primeiros sindicatos rurais e que foram desterrados para a Austrália – e simultaneamente uma evocação do



Distant Voices, Still Lives de Terence Davies



The Long Day Closes de Terence Davies

tempo perdido das lanternas mágicas. É um filme da memória comunal, como a Trilogia o é da memória pessoal.

Ocorre, de facto, que se possa mesmo considerar uma “dupla trilogia” de Terence Davies, a propriamente designada “Trilogia”, *Children, Madonna and Child* e *Death and Transfiguration*, com depois *Distant Voices/Still Lives* e *The Long Day Closes*. O âmago, o núcleo ficcional, do desejo e da memória, é sempre o mesmo: a infância e adolescência, a família e o pai prepotente, a sexualidade interdita, tanto mais “pecaminosa” quanto o quadro é fortemente marcado pela religião.

Não há uma linearidade cronológica, ora se voltando repetidamente à infância e puberdade, ora o autor projectando-se no seu futuro, o estatuto paradoxal do tempo sendo matéria primordial do propósito cinematográfico. É questão de “blocos” também, de blocos e de fragmentos de pontos de vista, um espelho obsessivo, mesmo se um espelho quebrado.

Será então outro aspecto a considerar como estas re-articulações temporais são comuns a Douglas, Davies e Akerman.

6

Nisso é de todo diferente a trilogia de Marta Mészáros, *Diário para os meus filhos*, *Diário para os meus amores*, *Diário para o meu pai e a minha mãe*, títulos sintomáticos de um desejo de transmissão e testemunho, aos próximos (é aliás também, apesar do seu aparato produtivo, um projecto em “família”, com o filho de Mészáros, Miklos Jancsó Jr., como director de fotografia, e o seu segundo marido, o actor polaco Jan Nowicki, como protagonista) e à generalidade.

Tempo houve em que o cinema húngaro, o mais (relativamente) aberto do “bloco de leste” nos era (relativamente) conhecido, tempo que foi o dos anos 70, após o 25 de Abril.

Para além das circunstâncias de distribuição que se alteraram, esse momento histórico correspondeu também à maior intensidade da “Escola de Budapeste”, enfrentando a história recente da Hungria ou com esse olhar designado “micro-realista”, de que foram notáveis exemplos *Nove Meses* e *Adopção*, dois dos filmes de Mészáros estreados em Portugal.



Diário para os meus filhos de Márta Mészáros

Desse olhar há ainda resquícios nos “Diários”, no que se tecem também em gestos quotidianos, tanto quanto na busca do pai e na narrativa da História da Hungria, do estalinismo e do comunismo real.

Sendo a narrativa de Julie, tão evidentemente, em tantos pormenores, a projecção pessoal de Marta Mészáros, os “Diários” são também a reivindicação de narrar uma História dolorosamente “Maior”.

O seu fundamento autobiográfico aproxima-se das “Memórias”, nisso mesmo também sendo mais condicionados pela evidente preocupação da acessibilidade do relato transmitido, respeitando a sequência da cronologia – já que, como se notará, se todas as propostas deste ciclo são também relatos

Diário para os meus amores de Márta Mészáros



Diário para o meu pai e a minha mãe de Márta Mészáros

da descoberta do cinema por parte dos seus autores e correspondentes pessoais ficcionais, no caso de Mészáros isso corresponde a uma determinação obstinada de deixar a História impressa na película, para que outros também a conheçam.

E não é pequeno propósito narrar, com uma amplitude sem paralelo, a História real da tragédia do comunismo burocrático.

AUGUSTO M. SEABRA

CHANTAL AKERMAN

Portrait d'une jeune fille de la fin des années 80 à Bruxelles

1994, Bélgica/França, 1h00

Realização e argumento Chantal Akerman

Com Circé Lethem (Michèle), Julien
Rassam (Paul), Joëlle Marlier (Danielle)
e Cynthia Rodberg (Mireille)

TRILOGIA DE BILL DOUGLAS

My Childhood

1972, Reino Unido, 48 minutos

Realização e argumento Bill Douglas

Produção British Film Institute

Produtor Geoffrey Evans

Fotografia Mick Campbell

Montagem Brand Thumin

Com Stephen Archibald (Jamie), Hughie
Restorick (Tommy), Jean Taylor Smith (avó),
Karl Fiesler (Helmut), Bernard Mckenna
(pai de Tommy), Paul Kermack (pai de
Jamie), Helena Gloag (mãe de Tommy),
Ann Smith (enfermeira), Helen Crummy
(professora)

My Ain Folk

1973, Reino Unido, 55 minutos

Realização e argumento Bill Douglas

Produção British Film Institute

Produtor Nick Nascht

Fotografia Gale Tattersall

Montagem Peter West, Brand Thumin

Com Stephen Archibald (Jamie);

Hughie Restorick (Tommy); Jean Taylor
Smith (avó); Bernard Mckenna (pai de
Tommy); Munro (avó de Jamie); Paul
Kermack (pai de Jamie); Helena Gloag
(pai da mãe)

My Way Home

1978, Reino Unido, 1h12

Realização e argumento Bill Douglas

Produção British Film Institute

Fotografia Ray Orton

Montagem Mick Audsley

Com Stephen Archibald (Jamie), Paul
Kermack (pai de Jamie), Jessie Combe
(mulher do pai), William Carrol (Archie)

FILMES DE TERENCE DAVIES

A TRILOGIA:

Children

1976, Reino Unido, 46 minutos

Argumento e realização Terence Davies

Produção British Film Institute

Com Phillip Maudesley (Robert Tucker),
Nick Stringer (pai)

Madonna and Child

1980, Reino Unido, 30 minutos

Argumento e realização Terence Davies

Produção British Film Institute

Com Terry O'Sullivan (Robert Tucker),
Sheila Raynor (mãe)

Death and Transfiguration

1983, Reino Unido, 26 minutos
Argumento e realização Terence Davies
Produção British Film Institute
Com Wilfrid Brambell, (Robert Tucker idoso), Terry O'Sullivan (Robert Tucker de meia-idade)

Distant Voices, Still Lives

1988, Reino Unido, 1h24
Argumento e realização Terence Davies
Produção British Film Institute
Produtores Jennifer Howarth, Colin MacCabe
Fotografia William Diver
Com Freda Dowie (mãe), Pete Postlethwaite (pai), Lorraine Ashbourne (Maisie), Jean Boht (tia Nell), Carl Chase (tio Ted), Chris Darwin (Red)

The Long Day Closes

1992, Reino Unido, 1h25
Argumento e realização Terence Davies
Produção British Film Institute, Channel Four Films
Produtores Ben Gibson, Colin MacCabe
Fotografia Michael Coulter
Com Marjorie Yates (mãe), Leigh McCormack (Bud), Anthony Watson (Kevin), Nicholas Lamont (John), Ayse Owens (Helen), Tina Malone (Edna), Jimmy Wilde (Curly)

OS DIÁRIOS DE MÁRTA MÉSZÁROS

Diário para os meus filhos

1982, Hungria, 1h47
Realização e argumento Márta Mészáros
Fotografia Miklos Jancsó Jr.
Produção Budapest Film Studio
Produtor István Nemeskürty
Com Zsuzsa Czinkóczi, Anna Polony, Jan Nowicki, Mari Szemes, Pál Zolnay

Diário para os meus amores

1987, Hungria, 2h21
Realização Márta Mészáros
Argumento Márta Mészáros, Éva Pataki
Fotografia Miklos Jancsó Jr.
Produção Budapest Film Studio, Hungarofilm, Mokép
Produtor Ferenc Szohár
Com Zsuzsa Czinkóczi, Anna Polony, Jan Nowicki, Mari Szemes, Pál Zolnay

Diário para o meu pai e a minha mãe

1990, Hungria, 1h59
Realização Márta Mészáros
Argumento Márta Mészáros, Éva Pataki
Fotografia Miklos Jancsó Jr.
Montagem Éva Kárment
Produção Budapest Film Studio
Produtor Gábor Hanákó
Com Zsuzsa Czinkóczi, Adél Kováts, Kertész Péter, Mari Töröcsik, Teri Tordai, Éva Szabó, Ildikó Bánsági, István Hirtling, Jan Nowicki, Anna Polony

PRÓXIMO ESPECTÁCULO

TEATRO SEX 16, SÁB 17, DOM 18 MAIO

PANOS

palcos novos
palavras novas

Pequeno Auditório e Palco do Grande Auditório · M/12

Ácido Desoxirribonucleico
de Dennis Kelly

Fim de Linha
de Letizia Russo

A Vida em Vénus
de Luísa Costa Gomes

Escudos Humanos
de Patrícia Portela

Terceiro festival de encerramento dos PANOS, um projecto que alia o teatro escolar/juvenil à nova dramaturgia. Inspirando-se no Connections do National Theatre de Londres, todos os anos há peças novas encomendadas a escritores reconhecidos, com apenas duas condições: escreverem para actores

Justamente de Ali Smith pela E. S. Albufeira (2007)



entre os 12 e os 18 anos; preverem um tempo de espectáculo não superior a uma hora.

Nos anos anteriores apresentaram-se textos de Hélia Correia, Jacinto Lucas Pires, Mark Ravenhill, Alexandre Andrade, Armando Silva Carvalho e Ali Smith. Esta edição começou com um *workshop* em Novembro, onde cada uma das peças foi trabalhada separadamente com os autores, os responsáveis dos grupos e, por cada texto, um encenador-orientador: Tessa Walker, Pedro Marques, Ana Tamen e Pedro Penim. Seguiu-se o período de ensaios, prevendo-se que as estreias aconteçam até ao fim de Abril. Nesse momento far-se-á uma selecção que permita apresentar, neste festival de encerramento, dois espectáculos por cada texto.

Os portadores de bilhete para o espectáculo têm acesso ao parque de estacionamento da Caixa Geral de Depósitos.

CULTURGEST, UMA CASA DO MUNDO

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

PRESIDENTE

António Maldonado Gonelha

VICE-PRESIDENTE

Miguel Lobo Antunes

ADMINISTRADORA

Margarida Ferraz

ASSESSORES

DANÇA

Gil Mendo

TEATRO

Francisco Frazão

ARTE CONTEMPORÂNEA

Miguel Wandschneider

SERVIÇO EDUCATIVO

Raquel Ribeiro dos Santos

João Cardoso ESTAGIÁRIO

DIRECÇÃO DE PRODUÇÃO

Margarida Mota

PRODUÇÃO E SECRETARIADO

Patrícia Blázquez

Mariana Cardoso de Lemos

Jorge Epifânio

Judite Jóia

EXPOSIÇÕES

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Mário Valente

PRODUÇÃO E MONTAGEM

António Sequeira Lopes

PRODUÇÃO

Paula Tavares dos Santos

MONTAGEM

Fernando Teixeira

CULTURGEST PORTO

Susana Sameiro

COMUNICAÇÃO

Filipe Folhadela Moreira

Marta Fernandes ESTAGIÁRIA

Sara Nogueira ESTAGIÁRIA

PUBLICAÇÕES

Marta Cardoso

Rosário Sousa Machado

ACTIVIDADES COMERCIAIS

Catarina Carmona

SERVIÇOS ADMINISTRATIVOS E FINANCIEROS

Cristina Ribeiro

Paulo Silva

DIRECÇÃO TÉCNICA

Eugénio Sena

DIRECÇÃO DE CENA E LUZES

Horácio Fernandes

ASSISTENTE DE DIRECÇÃO CENOTÉCNICA

José Manuel Rodrigues

AUDIOVISUAIS

Américo Firmino CHEFE DE IMAGEM

Paulo Abrantes CHEFE DE AUDIO

Tiago Bernardo

ILUMINAÇÃO DE CENA

Fernando Ricardo CHEFE

Nuno Alves

MAQUINARIA DE CENA

José Luís Pereira CHEFE

Alcino Ferreira

TÉCNICO AUXILIAR

Álvaro Coelho

FRENTE DE CASA

Rute Moraes Bastos

BILHETEIRA

Manuela Fialho

Edgar Andrade

Paula Pires Tavares

RECEPÇÃO

Teresa Figueiredo

Sofia Fernandes

AUXILIAR ADMINISTRATIVO

Nuno Cunha

COLECÇÃO DE ARTE DA CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

María Jesús Ávila

Valter Manhoso

Maria del Sol Aragón ESTAGIÁRIA

Edifício Sede da CGD

Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa

Tel 21 790 51 55 · Fax 21 848 39 03

culturgest@cgd.pt · www.culturgest.pt

