

Teatro

16, 17 e 18 Janeiro '09

The Sound and the Fury (April Seventh, 1928)

O Som e a Fúria (Sete de Abril, 1928)

Um espectáculo

de Elevator Repair Service

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest



Texto William Faulkner **Criação de Elevator Repair Service** **Encenação** John Collins
Cenografia David Zinn **Figurinos** Colleen Werthmann **Desenho de luz** Mark Barton
Desenho de som Matt Tierney **Projeções** Eva von Schweinitz **Direção de cena** Sarah C. Hughes
Director técnico Brian Garber **Coreografia** Elementos da Companhia **Ensaíadora de dança** Katherine Profeta **Assistente de encenação** Rachel Chavkin **Assistente de cenografia** Meredith Ries
Assistente de figurinos Campbell Ringel **Assistente de desenho de luz** Dans Maree Sheehan
Produtora Ariana Smart Truman **Com** Mike Iveson, Vin Knight, Aaron Landsman, April Matthis, Annie McNamara, Randolph Curtis Rand, Greig Sargeant, Kate Scelsa, Kaneza Schaal, Susie Sokol, Tory Vazquez, Ben Williams

Estreia a 15 de Abril de 2008 no New York Theatre Workshop, com o apoio do Dartmouth College.

"The Sound and the Fury (April Seventh, 1928)" foi possível, em parte, graças ao financiamento público do National Endowment for the Arts, do New York Council on the Arts, uma agência estadual, e do New York City Department of Cultural Affairs. "The Sound and the Fury (April Seventh, 1928)" tem ainda apoio financeiro da Edward T. Cone Foundation, da Greenwall Foundation, da Alliance of Resident Theaters-N.Y., do J.P. Morgan-Chase Fund for Small Theatres, do Altria Group, Inc., da Mental Insight Foundation e do Association of Performing Arts Presenters Ensemble Theatre Collaborations Grant Program, uma componente da Doris Duke Charitable Foundation Theatre Initiative. Apoio do REDCAT (Roy and Edna Disney/CalArts Theater).

Um agradecimento especial a Geoffrey Scott, Director literário do New York Theatre Workshop. **Agradecimentos** James C. Nicola, Linda S. Chapman, Harry McFadden, Lynn Moffat, e todo o pessoal do New York Theatre Workshop; Mark Murphy do REDCAT; Laureana Allan; Julie Bleha; Jeff Clarke; Michelle Cohen; Erin Courtney; Efren Delgadillo, Jr.; Mick Lomask; Matt Maher; Laura Mroczkowski; Latif Nasser; Violet Phillips; Scott Shepherd; Lola Simon; Barbara Sloan e T. Randolph Harris; Rob Udewitz; Patrick Woodard; Liza Zapol.

Sex 16, Sáb 17 (21h30) e Dom 18 (17h) de Janeiro
Palco do Grande Auditório · Duração: 2h15, sem intervalo · M12
Espectáculo em inglês, com legendas em português

Os incidentes retratados têm lugar em dezassete dias distintos entre um funeral em 1898 e a véspera da Páscoa de 1928.

A companhia recorreu abundantemente a www.usask.ca/english/faulkner/, uma versão em hipertexto do capítulo "April Seventh, 1928", na tarefa de descodificar a cronologia da história.

A edição de *The Sound and the Fury* usada neste espectáculo é a First Vintage International Edition, de Outubro de 1990. Nota do Editor: "Esta edição de *The Sound and the Fury* segue o texto tal como foi corrigido em 1984. O texto baseia-se numa comparação - sob a direcção de Noel Polk - da primeira edição e dos manuscrito e dactiloscrito originais de Faulkner."

A Culturgest agradece às Publicações Dom Quixote e à tradutora Ana Maria Chaves a permissão para utilizar na legendagem deste espectáculo o texto português de *O Som e a Fúria*.

A tradução foi adaptada e as legendas são operadas por Anita Lopes.

Personagens

Jason Compson III, Pai	Randolph Curtis Rand, Ben Williams, Greig Sargeant, Vin Knight
Caroline Compson, Mãe	Annie McNamara, Vin Knight, Greig Sargeant
Quentin Compson III, seu primeiro filho	Mike Iveson, Aaron Landsman
Candace “Caddy” Compson, sua filha	Tory Vazquez, Kate Scelsa, Kaneza Schaal, Annie McNamara
Jason Compson IV, seu segundo filho	Mike Iveson, Vin Knight, April Matthis
Benjamin “Benjy” Compson, seu terceiro filho (nascido “Maury”)	Susie Sokol, Aaron Landsman
Uncle Maury, irmão de Caroline	Mike Iveson
Quentin, filha ilegítima de Caddy	Kaneza Schaal
Dilsey Gibson, cozinheira dos Compsons	Kate Scelsa, Greig Sargeant, April Matthis, Vin Knight
Roskus Gibson, seu marido	Randolph Curtis Rand, Greig Sargeant
Versh Gibson, seu primeiro filho	Vin Knight, April Matthis, Greig Sargeant, Randolph Curtis Rand
T.P. Gibson, seu segundo filho	Ben Williams, Vin Knight, April Matthis, Aaron Landsman, Mike Iveson, Greig Sargeant
Frony Gibson, sua filha	Kaneza Schaal
Luster Gibson, seu filho	Ben Williams, Vin Knight, Greig Sargeant
Mr. Patterson, vizinho dos Compsons	Randolph Curtis Rand
Mrs. Patterson, amante de Maury	Kaneza Schaal
Lavadeiras	Vin Knight, Greig Sargeant, Mike Iveson

Intérpretes, por ordem de entrada

Um jogador de golfe	Randolph Curtis Rand
O seu caddie	Aaron Landsman
Charlie, um pretendente de Caddy	Randolph Curtis Rand
Homem com gravata vermelha, pretendente de Quentin	Mike Iveson
A rapariga dos Burgess	Kate Scelsa
Outra rapariga	April Matthis
Outro jogador de golfe	Greig Sargeant, Ben Williams
Médico	Randolph Curtis Rand
Cangalheiro	Mike Iveson
Sydney Herbert Head, marido de Caddy	Randolph Curtis Rand

Kate Scelsa, Susie Sokol, Vin Knight © Ariana Smart Truman



Sete perguntas a John Collins

De que formas é que o Elevator Repair Service (ERS) trabalhou com textos literários no passado?

Durante muitos anos não trabalhámos de todo com material literário. Na verdade, éramos intencionalmente não-literários nas nossas escolhas. Sempre me entusiasmei mais com texto que não tivesse o teatro como objectivo. Gostava de *found text* e texto tirado de vídeos e filmes.

Quando começámos finalmente a trabalhar com literatura foi por essa razão: não servia para o teatro. Interpretar romances pareceu-me um bom problema para trabalhar. Quando pegámos pela primeira vez n'O *Grande Gatsby* em 1999, não tinha a certeza do que é que queria fazer com ele. Comecei a trabalhar nesse romance encenando cenas que tinham muito diálogo. Cortámos a narração e pegámos no livro como se fosse uma peça. Mas depois de encenar algumas cenas dessa forma, comecei a sentir que tínhamos perdido algo de essencial. O romance era óptimo, afinal, por causa da prosa – não apenas por causa do diálogo ou mesmo por causa da história que contava. Com Fitzgerald, não era preciso melhorar as suas escolhas de palavras e construções frásicas, e não precisava certamente de cortes. Portanto decidi impor-me o desafio – e na altura isso parecia pouco razoável mas apesar disso excitante – de não cortar uma única palavra do texto na minha encenação d'O *Grande Gatsby*. Percebi com essa decisão que um romance, assim trabalhado, era tão

desapropriado para o teatro como um texto encontrado em qualquer outro sítio. Nesse sentido, encaixava no nosso projecto geral de traduzir para o palco obras não-teatrais.

Obrigando-nos a encenar estes romances tal como tinham sido escritos foi um grande desafio – não só porque teríamos de encontrar uma maneira de justificar, teatralmente, o dizer de toda a narração, mas também porque estas eram grandes obras e punham-nos a fasquia muito alta. Não só tínhamos de fazer uma obra teatral substantiva e original como tínhamos de fazê-lo preservando a grandeza destes romances.

2. Depois da encenação *ipsis verbis* d'O *Grande Gatsby* de Scott Fitzgerald em *Gatz*, porquê outro romance? Porquê Faulkner, e porquê este livro e este capítulo?

Depois de *Gatz* descobri que continuava a sentir-me muito atraído pelo tipo de estilo claro, simples e modernista da escrita de Fitzgerald. Quis continuar a trabalhar com texto como ponto de partida. Ao longo dos anos, quando começávamos um novo projecto no ERS, fazíamos-lo tomando uma direcção completamente diferente da do trabalho recém-terminado. Desta vez, no entanto, achámos que nos íamos desafiar a nós próprios tentando fazer a mesma coisa outra vez. Sabia que se escolhêssemos outro romance eu só o podia fazer abandonando as soluções que encontrámos em *Gatz*. Um novo romance, pareceu-me, apresentaria desafios igualmente temíveis, mas iria precisar de um novo conjunto de soluções. Pelo menos era essa a minha esperança. Portanto esco-

lhamos outro romance daquele período, mas um que trouxesse para o espectáculo um estilo e uma estrutura completamente diferentes.

A primeira parte d'O *Som e a Fúria* sempre me tinha entusiasmado e intimidado. A prosa de Faulkner cria um grande enigma, e ao mesmo tempo é muito intensa emocionalmente. Trazer para o palco essa narrativa complicada e não-linear foi um grande problema a resolver. Decidi limitar-me a esse capítulo porque apresentava o problema formal mais desafiante. Também era o que abarcava mais tempo, narrativa-mente falando, já que era composto da colecção de memórias de uma personagem ao longo de 30 anos. Cada um dos outros capítulos abarcava apenas um único dia.

O próprio Faulkner afirma ter escrito o capítulo de Benjy primeiro e insiste que apenas escreveu os capítulos seguintes como tentativa de explicar o primeiro. Gostava da perspectiva de pegar na sua inspiração inicial e iluminá-la ao interpretá-la ao vivo.

Por fim, a nossa decisão de escolher Faulkner vem de um interesse mais geral em recorrer à literatura do Sul dos Estados Unidos. Cresci na Geórgia e sempre me interessou especialmente a literatura sulista porque é a literatura do lugar de onde eu venho. Há mais alguns elementos da companhia que vêm do Sul e esta obra deu-lhes a oportunidade de irem buscar inspiração a experiências muito pessoais para criarem os seus papéis.

3. Qual foi a importância de ter estreado o espectáculo off-Broadway, no New York Theatre Workshop?

Foi assustador. Trabalhar com o New York Theatre Workshop foi um grande prazer. Foi-nos fornecido espaço para ensaiar e imenso apoio, e tudo isso ajudou-nos a fazer uma peça muito ambiciosa. Mas eu estava nervoso porque, embora *Gatz* não tivesse sido visto por muita gente em Nova Iorque, tinha ganho uma grande reputação. E aqui estávamos nós, experimentando outro grande romance – e um muito mais difícil – com toda a gente à espera de algo como *Gatz*. E ainda por cima era garantido que teríamos muito mais público para esta peça, já que estaríamos a apresentá-la off-Broadway (em vez de off-off-Broadway). Mas contas feitas, depois de muitas alterações e revisões e trabalho duro, estou muito contente por termos tido a oportunidade de apresentar este espectáculo num palco tão importante e para um público tão numeroso.

4. É preciso ter lido O *Som e a Fúria* para perceber / apreciar o espectáculo?

Não. O nosso espectáculo não faz referência ao livro, limita-se a lê-lo em voz alta palavra por palavra (com alguns poucos cortes). Acho que é possível vir ver o espectáculo com expectativas diferentes se já se leu o livro, mas lê-lo não é um pré-requisito para ter acesso à experiência total do espectáculo. Pegamos na ordenação do texto e na sua linguagem por atacado. Não lhe juntamos nem rearrumamos nada. Também não tentamos explicar ou simplificar o livro. Pode parecer a algumas pessoas que pegámos num texto simples e o fizemos complicado, mas na verdade estamos apenas a apresentar o romance



tal como foi escrito. Portanto acho que quero que o público saiba que estamos a ser muito fiéis à estrutura do romance.

5. Cada parte do livro é à sua maneira incompleta (um “falhanço”, diz Faulkner), e a noção do todo surge da acumulação destes “falhanços”. Diz-se normalmente de uma peça de teatro que é incompleta, sendo o espectáculo a preencher as lacunas. No vosso espectáculo tentaram preencher as lacunas ou permanecer fiéis a essa incompletude? Como é que decidiram “falhar” ao traduzir este texto para o palco?

Diria que o nosso objectivo foi permanecermos fiéis, religiosamente fiéis, ao tipo de incompletude apresentado no primeiro capítulo. É uma incompletude narrativa (criada pela mente de Benjy, que salta constantemente de um tempo para outro, de uma memória para outra) que

cria, através da acumulação, uma personagem completa (Benjy). Também cria um retrato completo daquela família. Na sua imperfeição, um conjunto de cenas desconjuntadas e cheias de arestas, este capítulo atinge o seu próprio tipo de perfeição. Ou, se não perfeição, atinge algo que é profundamente verdadeiro na sua desarmonização.

Ao aceitarmos a verdade daquela caótica confusão, esperámos conseguir atingir outra verdade paralela na nossa encenação. Acho que há algo de fascinante nesse tipo de compromisso com o material que se tem. E por mais difícil e não-linear que este material seja, permanecer fiel à sua especial incompletude era para mim prometedora. Acredito fortemente em trabalhar desta maneira, enfrentando de caras as aparentes imperfeições dos textos em vez de evitar a natureza problemática do seu estilo.

6. Quais foram as principais decisões que tomaram em termos de distribuição das personagens, cenografia, som... e em que altura do processo foram tomadas? De que forma é que diferiam das de *Gatz*?

Tomámos cedo uma decisão sobre a distribuição que surgiu de termos descoberto, na internet, uma versão do livro descodificada e em hipertexto. Com a ajuda de um site de uma universidade canadiana conseguimos determinar quando é que cada salto no tempo ocorria no livro e identificar os vinte e tal episódios distintos que são descritos. Benjy lembra-se de todas estas cenas diferentes da sua vida que abarca 30 anos. Por vezes a sua mente salta de 1928 para 1898 e depois para 1910 tudo no espaço de alguns parágrafos. Uma vez identificadas estas costuras no livro, decidimos mudar a distribuição de cada vez que a cena mudava. Foi uma maneira de indicar essas mudanças em vez de aplanar a técnica narrativa essencial do autor. (Se conservássemos a distribuição de cena para cena seria muito complicado perceber que a mente de Benjy tinha ido para um sítio muito diferente.) Sabíamos que corríamos o risco de tornar dessa forma o romance *mais* confuso, mas pareceu melhor amplificar o caos estrutural do romance ao invés de escondê-lo.

O cenário surgiu-me de uma forma mais intuitiva. Queria que tivesse lugar num único espaço. Apesar de todos os tempos e locais diferentes que o romance abarca, é muito singular na medida em que tudo se passa na cabeça de Benjy. É só através da singularidade da perspectiva de Benjy que somos

capazes de viajar tão facilmente através do tempo no romance. Para além disso, parecia impraticável tentar representar cada um dos cenários descritos. Tentar fazer com que o cenário correspondesse a cada situação transformaria a viagem alucinante de Faulkner pela mente de Benjy num descarrilamento de mudanças de cena. Não queria isso.

O cenário específico que escolhi – uma espécie de sala de estar intemporal de uma família sulista – veio de uma imagem que tinha na minha própria cabeça da sala de estar da minha avó quando eu era criança. Pensava nessa sala como um pouco assustadora e misteriosa. Estava sempre um pouco escura e tinha uma colecção de mobílias de épocas diferentes. O poder estranho que eu atribuí a essa sala permaneceu comigo. Portanto imaginei que seria um bom substituto para o cérebro sombrio, perturbado e misterioso de Benjy. O aspecto específico do cenário foi desenvolvido pelo nosso cenógrafo, David Zinn, que se inspirou na fotografia de William Eggleston.

O som surgiu muito cedo no espectáculo. Assim que começámos a encenar o texto *ipsis verbis*, a partitura de Matt Tierney tornou-se a cola que segurava tudo em palco. Com a permanência do cenário físico, o som (tal como a luz) podia assinalar as mudanças de forma que o público as fosse capaz de pressentir imediatamente. Com o som podíamos criar atmosferas subtis que representavam os diferentes locais do romance e também sugerir um mundo para lá daquela sala.

Estas decisões sobre o cenário e o som foram muito parecidas com as que tomámos para *Gatz*, embora não

as tivéssemos tomado por essa razão. Gosto de ver um espaço fixo mudar gradualmente com variações subtis de som e de luz. Acho que é uma oportunidade para trabalhar o inconsciente do público enquanto ouve as palavras com a parte consciente do cérebro.

7. O que é que aprenderam sobre a escrita de Faulkner? E sobre pôr literatura em palco? E sobre o Sul, e a América?

Como sulista nado e criado, não posso dizer que o livro me tenha realmente ensinado algo que não soubesse ou suspeitasse sobre o lugar de onde vim. Mas acho que a complexidade do romance diz muito acerca da complexidade das culturas interligadas de brancos e negros no sul. Não me parece que Faulkner estivesse a tentar falar ao seu leitor do Sul em geral. Embora ache que se possa ganhar uma noção de proporções ao entrar tão fundo na vida de uma família particularmente sulista.

Sobre a escrita de Faulkner aprendi que o seu estilo aparentemente desconjuntado tem uma tremenda integridade. Experimentámos colocar o texto por ordem cronológica a certa altura durante o processo e descobrimos que dessa forma perdia a força. Foi nessa altura que percebi que havia um lirismo belíssimo na estrutura de Faulkner em associação livre.

Sobre a literatura como material de teatro, aprendi, felizmente, que não há regras infalíveis sobre como fazer. Mesmo o tipo de compromisso que fizemos com a apresentação integral do texto, em *Gatz*, não foi sempre a melhor solução para *The Sound*

and the Fury. A literatura forte é um alvo fugidio. *O Som e a Fúria* resistia persistentemente a quaisquer regras que experimentássemos criar para o encenar. Exigia uma revisão constante das nossas estratégias para o transformar em teatro. Isso tornou o processo difícil e muitas vezes frustrante, mas recordou-me que um grande livro é um grande livro por causa da escrita e das palavras. Isto parece um truísmo, mas é uma grande lição para aprender uma e outra vez quando se encena a escrita de um grande autor. O romance, no fim de contas, vai permanecer um romance – não uma história, não uma peça, não um espectáculo, não matéria-prima para a experiência de um qualquer encenador. Vamos sempre perder a batalha de transformá-lo em teatro. Mas a luta vale sempre a pena. E acho que o que resulta da nossa tentativa, numa tarefa afinal impossível, é um espectáculo que é honesto e revelador.



Faulkner e O Som e a Fúria

William Faulkner

William Cuthbert Falkner nasceu em New Albany, Mississípi, a 25 de Setembro de 1897, filho de Murry Cuthbert Falkner e Maud Butler. Alterou mais tarde a grafia do nome para Faulkner. Com quatro anos mudou-se para a cidade de Oxford, no condado de Lafayette, modelo para o condado ficcional de Yoknapatawpha que surgiria nos seus livros. A história da sua família e da região marcaram profundamente a sua escrita. Durante a I Guerra Mundial alistou-se primeiro na força aérea canadiana e depois na britânica (a sua altura não lhe permitiu entrar no exército americano).

Escreveu o primeiro romance, *Soldier's Pay*, em 1925, depois de ter sido influenciado por Sherwood Anderson a experimentar a ficção (antes publicara poesia). Casou com Estelle Oldham em 1929. No início dos anos 40 foi convidado por Howard Hawks a trabalhar como argumentista em Hollywood, oferta que aceitou por razões monetárias. Colaborou nos guiões dos filmes de Hawks *The Big Sleep* (a partir de Chandler) e *To Have and Have Not* (a partir de Hemingway). Recebeu o prémio Nobel da literatura em 1949. Ao longo da vida sofreu de um caso sério de alcoolismo. Morreu de ataque cardíaco em Byhalia, Mississípi, a 6 de Julho de 1962.

Entre os seus romances podem destacar-se: *Soldiers' Pay* (1926), *Mosquitoes* (1927), *The Sound and the*

Fury (1929), *As I Lay Dying* (1930), *Sanctuary* (1931), *Light in August* (1932), *Pylon* (1935), *Absalom, Absalom!* (1936), *The Unvanquished* (1938), *If I Forget Thee Jerusalem* (1939), *The Hamlet* (1940), *Go Down, Moses* (1942), *Intruder in the Dust* (1948), *Requiem for a Nun* (1951), *A Fable* (Prémio Pulitzer, National Book Award, 1954), *The Town* (1957), *The Mansion* (1959), *The Reivers* (Prémio Pulitzer, 1962). Poesia: *Vision in Spring* (1921), *The Marble Faun* (1924), *The Earth, a Poem* (1932), *A Green Bough* (1933), *Mississippi Poems* (1979).

É provavelmente a Victor Palla que se deve a introdução da obra de Faulkner em Portugal, com um volume de contos por si escolhidos e traduzidos, publicado em 1948 (antes do prémio Nobel) pela Atlântida, em Coimbra, na Antologia do Conto Moderno. A partir de final dos anos 50 (e até ao início dos anos 70) os romances começam a ser publicados com regularidade pela Portugália, Minerva, Europa-América, Ulisseia e Arcádia, com tradutores como Luís de Sousa Rebelo, Alfredo Margarido ou Jorge de Sena: *Sartoris, Santuário, O Mundo Não Perdoa* (*Intruder in the Dust*), *Os Invencidos, Requiem por uma Freira, Na Minha Morte, Luz de Agosto, O Homem e o Rio* (*The Old Man*), *A Aldeia* (*The Hamlet*), *Os Ratoneiros* (*The Reivers*), *Palmeiras Bravas*.

A primeira tradução portuguesa de *The Sound and the Fury* é de Mário Henrique Leiria e H. Santos Carvalho e foi publicada pela Portugália em 1960. *O Som e a Fúria* foi também editado na Dom Quixote em 1994. É esta editora que nos últimos anos tem publicado consistentemente a obra de Faulkner, normalmente em novas traduções de

Ana Maria Chaves: *Luz em Agosto, Palmeiras Bravas/ O Rio Velho* (*The Old Man*), *Absalão, Absalão!, Desce, Moisés, Santuário, Na Minha Morte*.

Sobre a escrita de O Som e a Fúria

Pode contar-nos algo sobre a altura em que escreveu a primeira parte, parecer tão complicada, e pergunto-me se a escreveu tal como fez com as *Palmeiras Bravas*.

FAULKNER — Começou como um conto, era uma história sem intriga, sobre algumas crianças mandadas para fora de casa durante o funeral da avó. Eram demasiado novas para que se lhes pudesse contar o que se passava e viam as coisas apenas lateralmente em relação às suas brincadeiras infantis, que era a lúgubre tarefa de retirar o corpo da casa, etc., e depois surgiu-me a ideia de que podia ter tirado muito mais da ideia da inocência cega e auto-centrada, tipificada por crianças, se uma daquelas crianças tivesse sido verdadeiramente inocente, isto é, um idiota. Portanto nasceu o idiota e depois interessei-me pela relação do idiota com o mundo em que estava mas com o qual nunca seria capaz de lidar e onde é que ele poderia ir buscar a ternura, a ajuda, para escudá-lo na sua inocência. Falo de “inocência” no sentido em que Deus o cegou à nascença, quer dizer, o fez imbecil à nascença, não havia nada que ele pudesse alguma vez fazer acerca disso.

[...]

Escrevi aquela mesma história quatro vezes. Nenhuma delas estava certa, mas tinha-me angustiado tanto que não podia deitar nada daquilo fora e começar de novo, portanto publiquei

[o romance] com as quatro secções. Não foi de todo um *tour de force* deliberado, o livro é que cresce assim. Porque eu ainda estava a tentar contar uma história que me comovia muito e de cada vez eu falhava, mas foi tanta a angústia envolvida que não a podia deitar fora, como a mãe que teve quatro maus filhos, que era melhor para ela se tivessem sido todos eliminados, mas não podia abandonar nenhum deles. E é por essa razão que tenho a maior ternura por esse livro, porque falhou quatro vezes.

Faulkner at Nagano,
Ed. Robert A. Jelliffe, 1956

Escrevi este livro e aprendi a ler. [...] [Quando] terminei *O Som e a Fúria* descobri que há de facto algo a que o termo esfarrapado de Arte não só pode como deve aplicar-se aquilo. Foi nessa altura que descobri que tinha passado por tudo o que eu alguma vez tinha lido, de Henry James a Henty aos crimes nos jornais, sem fazer distinção nenhuma nem digerir nada daquilo, como uma traça ou uma cabra. Depois de *O Som e a Fúria* e sem ceder a abrir outro livro que fosse e numa série de repercussões ao retardador como uma trovoadas de Verão, descobri os Flauberts e os Dostoievskis e os Conrads cujos livros tinha lido há dez anos. Com *O Som e a Fúria* aprendi a ler e desisti de ler, já que nunca mais li nada.

Nem pareço ter aprendido nada desde então.

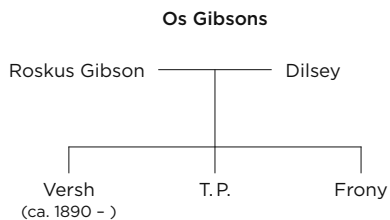
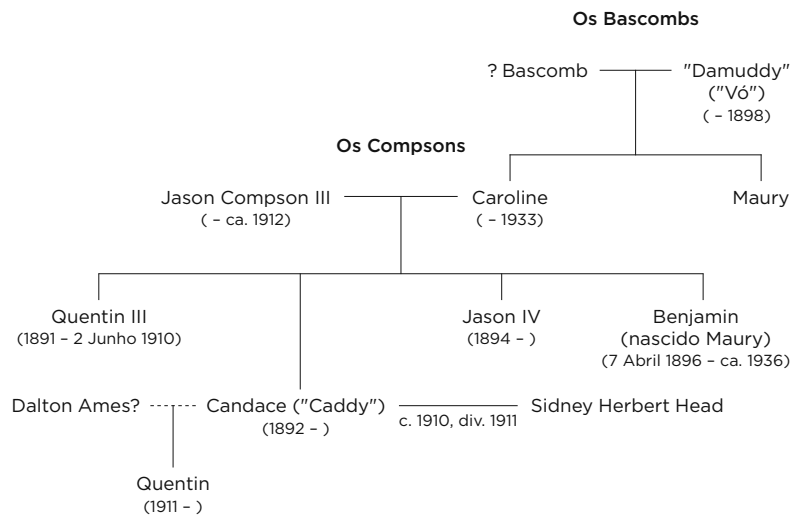
“An Introduction for *The Sound and the Fury*”, *The Southern Review*, nº 8, 1972

Macbeth, Acto V, Cena 5, de Shakespeare

To-morrow, and to-morrow, and to-morrow
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time,
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury
Signifying nothing

Amanhã e amanhã e amanhã
Insinua-se este ritmo mesquinho dia após dia
Até à última sílaba de tempo registado,
E todos os nossos ontens iluminaram parvos
A caminho da morte poeirenta. Apaga-te, vela breve!
A vida não é mais que uma sombra ambulante, um pobre actor
Que se pavoneia e aflige durante a sua hora no palco
E depois não se ouve mais. É um conto
Contado por um idiota, cheio de som e fúria
Não significando nada





A Companhia

Elevator Repair Service é uma companhia teatral nova-iorquina fundada pelo encenador John Collins e um grupo de actores em 1991. Desde essa altura, o ERS construiu uma obra muito bem recebida apresentando-se em teatros da baixa de Nova Iorque, assim como em vários locais dos Estados Unidos e da Europa. Os seus espectáculos fazem-se em torno de um vasto leque de materiais, incluindo formas literárias, dramáticas e cinematográficas. Combinam comédia *slapstick*, cenários de alta e baixa tecnologia, textos literários ou *found text*, objectos encontrados e mobília deitada fora, assim como um estilo coreográfico altamente desenvolvido. Desde 2001, o ERS tem concentrado o seu trabalho em adaptações cénicas experimentais de textos literários, especialmente a obra de autores americanos do século XX. É nesta linhagem que se insere *Gatz*, que esteve na Culturgest em 2007, e *The Sound and the Fury (April Seventh, 1928)*.

Espectáculos produzidos:
 1991-1992 - *Mr. Antipyrene, Fire Extinguisher*
 1992 - *Marx Brothers On Horseback Salad*
 1992-1993 - *Spine Check*
 1993-1994 - *McGurk: A Cautionary Tale*
 1993-1994 - *Language Instruction: Love Family vs Andy Kaufman*
 1995-1996 - *Shut Up I Tell You (I Said Shut Up I Tell You)*
 1996-1998 - *Cab Legs*
 1998 - *Total Fictional Lie*
 1999 - *Language Instruction: Love Family vs Andy Kaufman* (reposição)
 1999-2002 - *Highway To Tomorrow*
 2001-2002 - *Room Tone*
 2003-2006 - *Gatz*
 2005-2006 - *No Great Society*
 2007-2008 - *The Sound and the Fury (April Seventh, 1928)*

Mais informações: www.elevator.org

Nuno Rebelo e DJ Olive

Ciclo 'Isto é Jazz?'

Comissário: Pedro Costa

Jazz Dom 18 de Janeiro

Pequeno Auditório · 21h30

Duração aproximada: 1h00 · M12

© Rodrigo Amado



Guitarra e objectos amplificados Nuno Rebelo
Turntables e electrónicas DJ Olive

Depois de feita a experiência durante três dias no Vooruit em Gent (Bélgica) e num concerto em Lisboa integrado no ciclo *Palavras Desencarnadas*, DJ Olive e Nuno Rebelo ficaram a pensar em novos pretextos para desenvolver o seu trabalho conjunto, em que explorassem um contexto musical de forte carácter experimental. Rebelo e Olive são sobejamente conhecidos por serem inclassificáveis e por procurarem continuamente novos pretextos para a sua arte, sejam eles electrónicos, ambientais, de cariz mais pop ou mais orgânico. Para esta ocasião especial foi-lhes feito o desafio de apresentarem uma criação inspirada em modelos jazzísticos.

DJ Olive é um músico impossível de catalogar. Cresceu em Boston, Nova Scotia, Trinidad, Rhode Island e Austrália e, nos anos 1990, foi co-fundador da organização Lalalandia Entertainment Research Corporation que organizou em

Brooklyn alguns dos mais memoráveis *after-hours* da época. Multipolyomni e We (com DJ Spooky, Sub Dub e Byzar, Liminal) são dois dos mais notáveis projectos que criou. O álbum *As is* com os We (1997) foi considerado um clássico *ambient/dub/hip-hop* numa fusão muito experimental.

Nuno Rebelo, após um início de carreira nos anos 1980 onde ganhou visibilidade como líder dos Mler lfe Dada, dedicou-se às músicas experimentais e à composição de música para dança, teatro e cinema. Foi o autor do hino da Expo'98 e é hoje reconhecido internacionalmente como um dos mais importantes guitarristas portugueses da música improvisada. Em 1993, começou a aplicar à guitarra portuguesa as técnicas até então desenvolvidas na guitarra eléctrica, tendo-a baptizado de guitarra portuguesa mutante.

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

Conselho de Administração

Presidente

António Maldonado

Gonelha

Administradores

Miguel Lobo Antunes

Margarida Ferraz

Assessores

Dança

Gil Mendo

Teatro

Francisco Frazão

Arte Contemporânea

Miguel Wandschneider

Serviço Educativo

Raquel Ribeiro dos Santos

Ana Feteira Monteiro

estagiária

Direcção de Produção

Margarida Mota

Produção e Secretariado

Patrícia Blázquez

Mariana Cardoso

de Lemos

Jorge Epifânio

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

Joana Bernardo

estagiária

Publicações

Marta Cardoso

Rosário Sousa Machado

Maria Ana Freitas

Actividades Comerciais

Catarina Carmona

Serviços Administrativos e Financeiros

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 áudio

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 Sousa

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

Isabel Corte-Real

Valter Manhoso

Edifício Sede da CGD

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

Tel: 21 790 51 55 · Fax: 21 848 39 03

culturgest@cgd.pt · www.culturgest.pt

Culturgest, uma casa do mundo
