

Teatro/Dança

"Deserve" no Alcantara Festival

"Cratera" nos Festivais Gil Vicente

A mãe das peças de Pinter

Hoje nas Caldas da Rainha, e a partir de quarta-feira em Almada, os Artistas Unidos juntam "O Quarto" a "Comemoração". Quarenta anos de Pinter, tal como ele os quis ver. **Clara Campanilho Barradas**

O Quarto + Comemoração

De Harold Pinter. Pelos Artistas Unidos. Encenação de Jorge Silva Melo. Com Cândido Ferreira, Daniel Martinho, João Meireles, João Miguel Rodrigues, Lia Gama, Sylvie Rocha, entre outros.

Caldas da Rainha. Centro Cultural e de Congressos. R. Dr. Leonel Sotto Mayor. De 4/06 a 5/06. 6ª e Sáb. às 21h30. Tel.: 262889650. 7€ a 10€.

Almada. Teatro Municipal - Sala Principal. Av. Professor Egas Moniz. De 9/06 a 20/06. 4ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 212739360. 6€ a 13€.

Três semana depois da estreia do díptico "Comemoração". "A Nova Ordem Mundial" no Centro Cultural de Belém, os Artistas Unidos fazem outra investida em Harold Pinter: sai "A Nova Ordem Mundial", e entra "O Quarto", que se junta a "Comemoração" para uma temporada no Teatro Municipal de Almada, de 9 a 20 de Junho. A antestreia é hoje e amanhã, no Centro Cultural e de Congressos das Caldas da Rainha. Quarenta anos do teatro de Harold Pinter contidos em duas peças, tal como ele as quis ver: abre o pano, "Comemoração", fecha o pano, intervalo, abre o pano, "O Quarto", fecha o pano.

"É exactamente como o Pinter estreou. 'Comemoração' primeiro e 'O Quarto' depois. Ele dizia com graça: 'Quero que me digam quem é o autor jovem e quem é o autor velho'. Queria iludir os espectadores, fazendo pensar que 'Comemoração' era a obra de um autor jovem e que 'O Quarto' era de um autor velho", diz Jorge Silva

Melo. Mas não é assim, é exactamente ao contrário: "O Quarto" (1957) é a primeira peça do dramaturgo inglês. Nela, estão as sementes das peças seguintes. Com "Comemoração", de 1999, encerra a carreira literária.

Quando escreveu a sua última peça, Pinter decidiu estreá-la juntando-lhe "O Quarto" para "juntar os seus vários fantasmas". "Era um homem que em 99 já tinha 70 anos, todas as condecorações; mas estava a ver a vida a acabar. Se calhar é isso que a Rose, em 'O Quarto', está a ver", propõe o encenador. É, sublinha, "uma peça muito engraçada por causa dos temas que Pinter vai desenvolver nas peças seguintes: a ocupação do quarto, as pessoas que entram inesperadamente e são ameaçadoras, o tempo a passar, a cegueira, a violência, a morte, e claro, as três paredes".

Pinter era muito tradicional na sua abordagem do teatro (começou a carreira como actor em companhias tradicionais inglesas): "Se Samuel Beckett escrevia para um palco vazio, Pinter escreve sempre para um cenarinho de teatro, tal e qual como deve ser: mesas, cadeiras, cadeirinhas, janelas, tudo. Excepto em 'Comemoração'. Liberta-se finalmente, mesmo no fim da vida, dessas coisas. Esta encenação é um jogo sobre as convenções teatrais, o que não é convencional são as narrativas".

As três paredes são um "mundinho perdido" no grande palco do Teatro Municipal de Almada. "É mesmo para ficar pequenino", diz Jorge Silva Melo. Ao centro, as três paredes do "Quarto" de Pinter; à volta, "umas sombras ameaçadoras, que põem em causa a segurança da senhora, coitadinha". A senhora é Rose (Lia Gama), moradora no quarto número sete, o melhor do prédio. Lá, sente-se segura. Até ao dia em que chegam visitas inesperadas.

Na obra de Pinter, estes dois textos são o "princípio e o fim. Ou o fim e o princípio". Diz Silva Melo que "o mundo visto por dentro começa em 'O Quarto', a sociedade vista de fora, culmina na 'Comemoração'".

Lia Gama, a senhora Rose, vive no quarto número sete, o melhor do prédio



Agenda

Teatro

Estreiam

Hot Pepper, Air Conditioner and The Farewell Speech
De Toshiki Okada. Pela Chelfitsch Theater Company.

Lisboa. Teatro Nacional D. Maria II - Sala Garrett. Pç. D. Pedro IV. De 5/06 a 6/06. Sáb. e Dom. às 21h. Tel.: 213250835. 5€ a 12€.

Alcantara Festival.

Ver texto na pág. 34 e segs.

Filho da Europa

A partir de Peter Handke. Encenação de João Garcia Miguel. Com Nuno Cardoso, Sara Ribeiro.

Porto. Teatro Carlos Alberto. R. Oliveiras, 43. De 4/06 a 5/06. 6ª e Sáb. às 21h30. Tel.: 223401905. 5€ a 15€.

FITEI.

Answer Me
De Gerardjan Rijnders. Pelos Dood Paard.

Lisboa. Teatro Meridional. R. do Açúcar, 64 - Poço do Bispo. De 7/06 a 9/06. 2ª e 3ª às 19h. 4ª às 21h. Tel.: 218689245. 5€ a 12€.

Alcantara Festival.

Epilogs: Confessions Sans Importance

A partir de Max Aub. Pela Compagnie Toujours après Minuit. Porto. Teatro Carlos Alberto. R. Oliveiras, 43. De 8/06 a 9/06. 3ª às 21h30. 4ª às 18h30. Tel.: 223401905. 5€ a 15€.

FITEI.

Uma Grosseira Imitação da Vida

Pelo Théâtre de la Dimesure.

Porto. Maus Hábitos. R. Passos Manuel, 178. Dia 8/06. 3ª às 23h. Tel.: 222087268. 10€.

FITEI.

Deserve

De Jorge Leon, Simone Aughtterlony. Lisboa. Teatro Municipal Maria Matos - Sala Principal. Av. Frei Miguel Contreras, 52. De 8/06 a 9/06. 3ª às 21h. 4ª às 19h. Tel.: 218438801. 5€ a 12€.

Alcantara Festival.

Fim de Partida

De Samuel Beckett. Encenação de Julio Castronuovo.

Matosinhos. Cine-Teatro Constantino Nery. Avenida Serpa Pinto. De 9/06 a 10/06. 4ª às 21h30. 5ª às 18h. Tel.: 229392320. 5€.

FITEI.

Continuam

ECJ # El Jardin de los Cerezos

A partir de Tchekhov. Pela Rayuela. Porto. Palacete Pinto Leite. R. da Maternidade, 3/9.

Até 4/06. 3ª a 6ª, às 23h. Tel.: 222082432. 10€.

FITEI.

C'est du Chinois

De Edit Kaldor.

Lisboa. Teatro Municipal Maria Matos. Av. Frei Miguel Contreras, 52. Até 4/06. 5ª a Sáb. às 19h. Tel.: 218438801. 5€ a 12€.

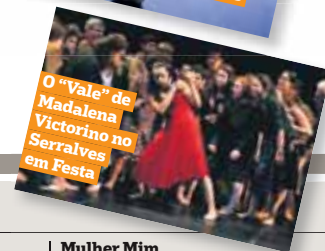
Alcantara Festival.

Se Uma Janela Se Abrisse

De Tiago Rodrigues.

Lisboa. Teatro Nacional D. Maria II - Sala-Estúdio. Pç. D. Pedro IV. Até 5/06. 4ª a Sáb. às 23h. Tel.: 213250835. 5€ a 12€.

Alcantara Festival.



Mulher Mim

De e com Rafaela Santos.

Guimarães. Centro Cultural Vila Flor - Pequeno Auditório. Av. D. Afonso Henriques, 701. 4/06. 6ª às 22h. Tel.: 253424700. 5€ a 7,5€.

Festivais Gil Vicente.

Cratera

De valter hugo mãe. Pelo Teatro Bruto. Encenação de Ana Luena.

Guimarães. Centro Cultural Vila Flor - Pequeno Auditório. Av. D. Afonso Henriques, 701. 5/06. Sáb. às 22h. Tel.: 253424700. 5€ a 7,5€.

Festivais Gil Vicente.

Uma Família Portuguesa

De Filomena Oliveira, Miguel Real. Pelo Teatro Alberto. Encenação de Cristina Carvalhal.

Guimarães. Centro Cultural Vila Flor - Pequeno Auditório. Av. D. Afonso Henriques, 701. 10/06. 5ª às 22h. Tel.: 253424700. 5€ a 7,5€.

Festivais Gil Vicente.

Noites Brancas

De Dostoiévski. Encenação de Francisco Salgado.

Lisboa. Teatro da Trindade. Largo da Trindade, 7. A. Até 27/06. 4ª a Sáb. às 21h45. Dom. às 17h30. Tel.: 213420000.

FITEI.

Dança

Estreiam

Boa Goa

A partir de Fernando Pessoa. Pela Pigeons International.

Porto. Teatro Helena Sá e Costa (ESMAE). R. Alegria, 303 (entrada pela R. da Escola Normal, 39). Dia 6/06. 2ª às 18h30. Dom. às 21h30. Tel.: 225189882. 10€.

Lisboa. Teatro Camões. Pq. das Nações. De 9/06 a 10/06. 4ª às 21h30. 5ª às 18h. Tel.: 218923470. 7,5€ a 12€.

FITEI.

Dies Irae, en el Requiem de Mozart

De Marta Carrasco.

Porto. Teatro Nacional S. João. Pç. Batalha. 7/06. 2ª às 21h30. Sáb. Tel.: 223401910. 7,5€ a 16€.

FITEI.

Giant City + Evaporated Landscapes

De Mette Ingvaldsen.

Lisboa.CCB - Pequeno Auditório. Pç. do Império. De 6/06 a 7/06. Dom. e 2ª às 21h. Tel.: 213612400. 7,5€ a 12€.

Alcantara Festival.

Continuam

Vamos sentir falta de tudo aquilo de que não precisamos

De Vera Mantero.

Lisboa. Cultur'gest - Grande Auditório. R. Arco do Cego - Ed. da CGD. De 7/06 a 9/06. 2ª a 4ª às 21h30. Tel.: 217905155. 5€ a 12€.

Alcantara Festival.

Bare Soundz

De Savion Glover.

Lisboa. Teatro Municipal de S. Luiz. R. Antª Maria Cardoso, 38-58. De 4/06 a 6/06. 6ª e Sáb. às 21h. Dom. às 17h. Tel.: 213257650. 5€ a 12€.

Alcantara Festival.

Vale

De Madalena Victorino.

Porto. Museu de Serralves - Auditório. R. Dom João de Castro, 210. De 5/06 a 6/06. 6ª e Sáb. às 21h30. Tel.: 226156500.

Entrada gratuita.

Serralves em Festa.

"Dies Irae", da coreógrafa catalã Marta Carrasco, no FITEI



Julianne Moore em "Chloe"

Vai ver se eu estou
online!

Internet

Estamos online. Entre em www.ipsilon.pt. É o mesmo suplemento, é outro desafio. Venha construir este site connosco.

Sumário

Manuel Mozos 6

Filma, em "Ruínas", um Portugal mais de misérias do que de grandezas

O som e a fúria 11

de uma geração

Jens Lapidus 16

Um advogado que escreve na pele do criminoso

Manuel Alegre 18

Uma escrita que puxa pela memória

Clarice Lispector 20

Chegou a hora da estrela

Field Music 22

São ingleses, gostam de futebol e fizeram um grande disco duplo

Tiago Bettencourt 26

A música que faz não é a música que ouve

Ficha Técnica

Directora Bárbara Reis
Editor Vasco Câmara, Inês Nadais (adjunta)
Conselho editorial Isabel Coutinho, Óscar Faria, Cristina Fernandes, Vítor Belanciano
Design Mark Porter, Simon Esterson, Kuchar Swara
Directora de arte Sónia Matos
Designers Ana Carvalho, Carla Noronha, Mariana Soares
Editor de fotografia Miguel Madeira
E-mail: ipsilon@publico.pt

Anda mal o casamento de Julianne Moore

"Chloe", o novo filme de Atom Egoyan, é uma análise à instituição casamento. Conta a história de Catherine Stewart, uma médica (Julianne Moore) que se sente infeliz com o casamento. Quando suspeita da traição de David, o marido (Liam Neeson), decide contratar Chloe, acompanhante de luxo (Amanda Seyfried). O combinado era que Chloe revelasse a Catherine os pormenores dos encontros com David, mas Chloe parece ter os seus próprios planos, que poderão mesmo destruir a família de Catherine. "Este filme é sobre uma mulher desencantada com o seu casamento. Começa a sentir que já não é a mesma, mas escolhe uma maneira muito particular para tentar compreender o marido", disse Julianne Moore ao "The Washington Post".

A MTV e as Spice Girls mataram a fúria feminina

A pergunta é colocada do ponto de vista de quem se recorda de Joan Jett, do punk de Siouxsie Sioux e do "riot grrrl" das Bikini Kill, de quem se vê agora num cenário onde figuras femininas estão no topo das tabelas e concentram atenção mediática como nunca antes. Dessa posição, surgiu no "Guardian" a pergunta: "O que aconteceu às estrelas femininas furiosas?" "Nos últimos vinte anos - aponta Tahita Bulmer, vocalista do New Young Pony Club, ao diário britânico -, as mulheres jovens aceitaram uma determinada 'persona'. Há a ideia que tens de ser obcecada pela fama, e parecer convencional ou sensual". A culpa, argumenta-se no artigo, tem dois nomes. MTV e Spice Girls. A primeira, escreve-se, transformou a cultura popular, deixando para trás bandas punk feministas como Slits ou Raincoats: "A imagem tornou-se o mais importante, e mulheres zangadas que não queriam saber dela não se enquadravam nesse cenário". Já as segundas, apropriaram-se do vocabulário das "riot grrrls" e proclamaram "girl power", mas, argumenta Jude Rogers, a autora do artigo, fizeram-no seguindo o "modelo convencional de banda pop fabricada por homens para mulheres adolescentes". Cazz Balse, co-autora do livro "Riot Grrrl: Revolution Girl Style Now!", assinala que, num mundo de X-Factors e Ídolos, arriscar é perigoso. "Perseguindo a música →

Charlotte Rampling interpreta Yourcenar no Festival de Almada

A actriz inglesa Charlotte Rampling vai estar na próxima edição do Festival de Teatro Almada, em Julho, com "Yourcenar/Cavafy", um diálogo ficcionado entre a autora de "Memórias de Adriano" e o poeta grego de Alexandria, interpretado pelo actor Polydoros Vogiatzis. O espectáculo, concebido por Jean-Claude Feugnet a partir de uma cenografia de Lambert Wilson, será apresentado no Teatro Nacional de S. João, no Porto (16 de Julho), e na sala Garrett do Teatro Nacional D. Maria II (dias 17 e 18).

Mais conhecida pelos seus papéis no cinema - ao longo de quase meio século de carreira, trabalhou com Roger Corman, Luchino Visconti, Liliana Cavani, Woody Allen, Sidney Lumet, Nagisa Oshima, Claude Lelouch ou, mais recentemente, François Ozon e Todd Solondz -, Rampling nunca deixou inteiramente o palco, ao qual agora regressa com este "Yourcenar/Cavafy", que tem itinerado por vários países da Europa. Cruzando excertos de romances e ensaios de Marguerite Yourcenar (1903-1987), como "Memórias de Adriano", "A Obra ao Negro" ou "Fogos", e poemas de Konstandinos Kavafis (1863-1933), esta espécie de conversa literária imagina um

encontro que nunca existiu a três dimensões. Yourcenar passou o Verão de 1936 em Atenas e foi nessa ocasião que conheceu a poesia de Kavafis, através de Konstandinos Dimaras. O poeta tinha morrido três anos antes, de cancro na laringe, e a primeira edição reunida dos seus poemas fora postumamente publicada em 1935. A romancista rapidamente se apercebeu de que tinha bastante em comum com o esteta de Alexandria. Homossexual, hedonista, fascinado pela História, Kavafis viveu em Inglaterra, durante a sua infância e adolescência, mas, de resto, salvo algumas breves viagens, raramente saiu de Alexandria, onde era corretor da Bolsa. Escreveu pouco mais de

centena e meia de poemas, muitos deles relacionados com temas da história grega e romana, outros de teor homoerótico,

apresentados como rememorações da juventude.

Yourcenar começou a traduzi-lo nos anos quarenta, mas só em 1958 saiu na Gallimard a sua tradução integral dos poemas de Kavafis, co-assinada com Dimaras, que contestou muitas das soluções propostas pela romancista, mas que raramente a terá conseguido persuadir dos seus pontos de vista. Dimaras veio mesmo a dizer, mais tarde, que Yourcenar não captou "o clima particular da poesia de Kavafis" e que a sua tradução é, sobretudo, "a obra de uma grande estilista francesa". O próprio executor literário de Kavafis, Alexandros Singopoulos, não apreciou o trabalho de Yourcenar, cuja publicação terá procurado impedir, e apadrinhou a tradução francesa de G. A. Papoutsakis, editada no mesmo ano.

Em Portugal, o primeiro tradutor de Kavafis foi Jorge de Sena, que publicou em 1970, na editora Inova, "Constantino Cavafy: 90 e Mais Quatro Poemas". As suas versões foram altamente elogiadas pela própria Yourcenar, numa extensa carta que esta lhe enviou.

No final dos anos 80, o poeta e ensaísta Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis começaram a traduzir e a publicar poemas e prosas de Kavafis, tendo finalmente saído, em 2005, na Relógio d'Água, a tradução integral dos 154 poemas que o poeta, antes de morrer, considerara terminados.

Luís Miguel Queirós

Rampling é Yourcenar num espectáculo que ficciona um diálogo entre a autora de "Memórias de Adriano" e o poeta grego Konstandinos Kavafis



Concertos

Gala Drop e Manuel Mota farão a primeira parte dos concertos dos **Sonic Youth em Lisboa**. Não foi escolha ao acaso, antes pedido expresso dos nova-iorquinos. Dia 22 de Abril, no Coliseu de Lisboa, estará a banda de **Nélson Gomes, Tiago Miranda, Afonso Simões e**



MARTA POA

Guilherme Gonçalves, com disco homónimo reeditado (um dos destaques de 2008) e semanas depois de abrir para outro histórico, o ex-Can Holger Czukai (9 de Abril, Lux). Dia 23, no Coliseu do Porto, chegado de uma digressão pela Bélgica e por França, a vez do guitarrista **Manuel Mota**.

← como o equivalente a um emprego das nove às cinco, e querendo tê-lo durante muitos anos, é do seu interesse não agitar as águas.” Estaremos então resignados a esta formatação do feminino na música popular urbana, onde artistas como Florence And The Machine - considera Tahita Bulmer - são quase “um regresso à ideia vitoriana da mulher histórica”? Não necessariamente. A reportagem aponta brechas. Refere que, actualmente, as formas de expressar essa “fúria feminina” são diversas do passado.

Surgem de forma discreta em cantoras como Laura Viers ou Laura Marling ou, mais exuberante, em Rihanna ou Lady Gaga. “A Monster Ball Tour de Lady Gaga - descreve Cazz Balse - baseia-se na ideia de monstruoso, e nessa expressão zangada do feminino. Ele pode não estar a gritar, e a sua música não é punk, mas esses sentimentos estão lá”.

“Sinto que estamos a regressar



Marina Abramovic no átrio do MoMA

a terreno fértil, quando as pessoas se fartam do estado de coisas.” “Uma nova geração está a pegar em guitarras e baterias e a dizer: ‘Estou aqui! Vamos lá!’ A conclusão é de Joan Jett, “rock’n’roller” furiosa original.

Marina Abramovic impressiona os visitantes do MoMA

Marina Abramovic senta-se em silêncio a uma pequena mesa, no átrio do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Sem pestanejar, fixa os visitantes que se sentam a seu lado. A performance faz parte da retrospectiva sobre a artista que o MoMA apresenta até 31 de Maio. “Marina Abramovic: The Artist is Present” é uma exposição cronológica de 50 trabalhos, que abrange os 40 anos de performances, fotografias, instalações e vídeos imaginados por Abramovic. O destaque vai para a peça “Rhythm 0”, de 1974. Marina utilizou facas afiadas, fita adesiva, gaze, loção de barbear, uma rosa de pé comprido e uma arma carregada e pediu a um grupo de napolitanos que usasse os objectos à vontade, no corpo da artista. Quando um homem pegou na arma, outro parou a performance. Na altura, Marina disse querer “explorar o limite e o quanto podia aguentar”. Marina Abramovic nasceu na Jugoslávia em 1946, filha de dois dirigentes do Partido Comunista Jugoslavo. Estudou na Academia de Belas-Artes em Belgrado e em Zagreb e deu aulas em Novi Sad, na Sérvia. Nessa altura, começou a fazer performances. Em 1976, mudou-se para Amsterdão, onde conheceu o artista alemão Uwe Laysiepen, conhecido como Ulay. Os vídeos que resultaram da parceria de 12 anos de Marina

e Ulay também estão no MoMA. O trabalho dos dois consistiu em testar os limites do público europeu, em intransigentes façanhas de resistência e loucura, a

que os dois chamaram “trabalho de relação”. Em 1977, sentaram-se de costas, sem se mexerem ou falarem, ligados pelo cabelo, durante 16 horas. Essa é uma das cinco performances de Abramovic recriadas ao vivo, pela primeira vez, para esta exposição. Foi ela que treinou os intérpretes. Os trabalhos de Abramovic exploram a relação entre o performer e o público, os limites do corpo, as possibilidades da mente, desafiam o perigo. Linda Yablonsky, crítica de arte do “Washington Post”,

chama-lhe a “imperatriz internacional da performance artística”. Diz que a performance de Marina no MoMA “é uma presença imponente e benevolente que não se esconde, com o propósito de arranjar tempo para que os outros se vejam a si próprios no reflexo dela. A ideia é eliminar todos os pensamentos do passado ou do futuro e viver apenas o momento presente”.

Vídeos de Lady Gaga ultrapassam mil milhões de visitas na Web

Lady Gaga tornou-se na primeira artista a superar mil milhões de visitas nas plataformas de vídeo online. O portal Visible Measures precisou de somar apenas os números de visualizações de três singles daquela que muitos apelidam de “nova rainha da pop”. Extraídos dos dois discos da saga “The Fame”, “Poker Face”, “Bad Romance” e “Just Dance” contribuíram, cada um, com valores entre os 380 e 270 milhões de visitas para a soma recordista. Curiosamente, nenhum deles entra, por si só, no top 5 geral, no qual constam quatro vídeos musicais. Uma estrela global da actualidade musical (Beyoncé com “Single Ladies” em 3.º), um ídolo cujo desaparecimento impulsionou uma revitalização do legado (Michael Jackson com “Thriller” em 4.º) e um vídeo musical da categoria infantil (“The Gummy Bear Song” em 5.º) sucedem à excepção proveniente do cinema (“Lua Nova”, da saga “Twilight”, em 2.º) na lista liderada por um artista cujo reconhecimento é desproporcional nos dois lados do Atlântico: “Crank dat”, do norte-americano Soulja Boy, que já superou os 700 milhões de

visitas. Numa lista com 65 vídeos - 37 respondem à temática música -, com presenças de artistas como Miley Cyrus, Katy Perry, Avril Lavigne, Alicia Keys ou Mariah Carey, não encontramos nomes de bandas europeias às quais costumamos apontar o epíteto de fenómenos de popularidade como os U2, Muse ou Arctic Monkeys. O primeiro vídeo musical europeu a integrar a lista - descontamos o 9.º lugar do despontar de Susan Boyle no Britain’s Got Talent - é da britânica Leona Lewis (“Bleeding Love” em 18.º), ao qual se segue um videoclip dos Coldplay (“Viva la Vida”, em 40.º).



Rihanna: a fúria feminina à espreita?

Anónima oferece pintura d...

file:///C:/Documents%20and%20Settings/tecnico/Os%20meus%20documentos/CLARA/CLARA/Mestrado/3º%20semestre/RELATÓI

Hotmail Gmail SAPO TNSC TNDMII Kitinho Ipsilon PUBLICO FCSH YOUTUBE PDF BEP Farmácias Outros marcadores

Quinta-Feira, 20 Maio 2010

ípsilon

Home Música Teatro/Dança Cinema Livros Artes Flash Néon Vídeos Cannes BES Arte & Finança

Novo Site

A Maior Oferta em Cultura e Tecnologia em Portugal

Novo Motor de Pesquisa

Recomendações Personalizadas



Anónima oferece pintura de Georgia O'Keeffe a museu

20.05.2010 - PÚBLICO

Doacção de "Grey Hills Painted Red, New Mexico" (1930) surpreende Museum of Fine Arts de St. Petersburg, na Flórida.

O Museum of Fine Arts de St. Petersburg, na Flórida, foi surpreendido há pouco tempo por um telefonema de uma senhora. Ela adoraria visitar o museu. E por isso, claro, queria que o Museum of Fine Arts ficasse com o seu valioso Georgia O'Keeffe.

O director do museu, John Schloder, disse à Associated Press que nem queriam acreditar quando ouviram a proposta. O museu nunca teria possibilidades financeiras para poder adquirir uma obra da pintora americana Georgia O'Keeffe.

A doadora, que pediu apenas que não fosse identificada, perguntou se o museu estava interessado em ver a sua pintura. A direcção do museu respondeu afirmativamente.

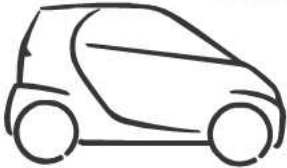
"Grey Hills Painted Red, New Mexico", de 1930, foi pendurado numa das paredes do museu na semana passada. A obra, que já pertenceu a vários coleccionadores privados, foi também emprestada ao longo dos anos a vários outros museus, como o Art Institute of Chicago e o Museum of Fine Arts de Boston.

As pinturas de O'Keeffe do mesmo período de "Grey Hills" que foram vendidas nos últimos anos atingiram valores entre um milhão e meio de euros e quase cinco milhões de euros.

Georgia O'Keeffe nasceu em 1887 no Wisconsin e morreu em 1986. Estudou pintura no Art Institute of Chicago e na Universidade de Columbia, em Nova Iorque. As suas pinturas modernistas tornaram-na uma das pintoras norte-americanas de maior sucesso do século XX.



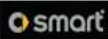
As tuas conversas, as tuas músicas e os teus lugares fazem o teu mundo.



Passa aqui o rato.

As tuas conversas, as tuas músicas e os teus lugares fazem o teu mundo.





Blogue sobre este artigo

Se comentar este artigo no seu blogue, o link aparecerá aqui.

Efectue o ping do seu blogue no Twingly para nós o encontrarmos.

Comente esta notícia

Partilhar com:



Iniciar

OBRIGATORIOS

Anónima oferece pint...

8:55

Quem são os Maria Clementina?

São três músicos e uma cantora portugueses, conhecidos pelos seus projectos individuais. Juntaram-se para formar um novo grupo, os Maria Clementina, que irá lançar em Junho um EP com

música pop. Mas não querem revelar a sua identidade. Segundo a Lusa, o tema *Vem a Maria Clementina*, primeiro cartão de visita da banda, começa a passar nas rádios ainda esta semana.

O que os olhos deles viram...

● O que é que o amor triste de Catherine Deneuve e Nino Castelnuovo em *Os Chapéus-de-Chuva de Cherburgo* (Jacques Demy, 1964) nos diz sobre a solidão dos dias de hoje, o que é que os cartões, fundo negro, letras vermelhas, de *Le Mepris* (Godard, 1963) tem a ver com os territórios ocupados por Israel, com a escola, o subúrbio e etc., ou o que é que a imagem de Ingrid Bergman na rocha vulcânica de *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950) nos diz sobre o vulcão islandês?

É o desafio do diário francês *Libération*, edição de ontem. Para desmentir, e citamos o diário, a ideia feita de que o cinema e a ficção estão afastados do real, e inspirando-se no lema “as ideias separam-nos, os sonhos unem-nos”, slogan do trailer do novo Godard, *Film Socialism* (será exibido em Cannes na secção Um Certain Regard, mas na véspera pode ser descarregado da Net), o *Libé* pediu a 27 cineastas - entre eles, Tim Burton, os Dardenne, Michael Haneke, Agnès Varda, Gaspar Noé, Laurent Cantet, Christophe Honoré, Michel Gondry, Carlos Diegues ou Claire Denis - que escolhessem uma imagem de um filme que, aos seus olhos, ilustre um pedaço do nosso mundo de hoje.

E eles viram que falam de hoje cenas de *Mamma Roma*, de Pasolini (1962), *Por Favor não*

me Morda o Pescoço, de Roman Polanski (2010) - “força senhor Polanski, força”, incita o realizador Xavier Beauvois -, *Vampyr*, de Dreyer (1932), *O Homem que Matou Liberty Valance*, de John Ford (1962), escolha de Jacques Audiard), *O Homem Elefante*, de David Lynch (escolha dos irmãos Dardenne, “contra o regresso insidioso do olhar cínico dos carrascos sobre os corpos”, referindo-se ao processo que, no dia 14, num tribunal de Tóquio, opõe uma funcionária da Prada à empresa que a despediu por ela ser, supostamente, feia), *Viagem a Tóquio*, de Ozu (1953,



Ingrid Bergman em *Stromboli*

escolha de Robert Guédiguian, para quem o filme é a única forma de falar da questão das reformas), *Amarcord*, de Fellini (1973), *Last Days*, de Gus Van Sant (2005), *Robocop*, de Paul Verhoeven (1987) ou *De Olhos Bem Fechados*, de Kubrick (1999).

Na imagem da solidão dos amantes de *Os Chapéus-de-Chuva de Cherburgo* Michael Haneke diz ter escolhido a única, entre a quantidade de imagens “deprimentes” e “inquietantes” da actualidade, que é constante, a da “tristeza dos amantes face ao mundo com o qual estarão sempre em contradição”. *Le Mepris* é a escolha de Laurent Cantet, para quem o *lettering* e os acordes da música de Georges Delerue “não deixam espaço a outra coisa a não ser a tragédia” - cabe-nos escolher, o Haiti, os territórios ocupados, as políticas de imigração, o Irão, a escola, o sarkozismo, enfim, hoje... O brasileiro Carlos Diegues vê o avesso de catástrofe no vulcão Ingrid Bergman-Roberto Rossellini, e ressaltando que já não se fazem hoje vulcões como antigamente, sinaliza a mesma mensagem na erupção que enviou nuvens de cinza para todo o mundo. Diz ele que estamos todos à beira da catástrofe, “a única coisa que nos pode salvar neste frágil planeta é a solidariedade, a excelência da amor”. **Vasco Câmara, em Cannes**

Leilão

Bandeira de Jasper Johns bate recorde

● Entre 1960 e 1966, o artista pop Jasper Johns produziu uma série de pinturas da bandeira americana. Todas obras únicas, mas uma delas é mais única do que as outras: a *Flag* em questão usa a técnica de encáustico, uma mistura de cores com cera usada na antiguidade clássica, que confere a cada pincelada uma materialidade distinta. Este trabalho, que não era visto em público há 18 anos, foi vendido na terça-feira pela Christie's de Nova Iorque e estabeleceu um novo recorde (mais um em época de crise). Tornou-se na mais cara obra de Jasper Johns vendida em leilão: 22,5 milhões de euros.

Flag pertenceu a Michael Crichton, o conhecido escritor de ficção científica - autor, por exemplo, de *Parque Jurássico* -, que comprou esta pintura directamente a Johns, em 1974, e que a tinha pendurada por cima da lareira da sua biblioteca. Nunca teve outro proprietário.

A leiloeira fez saber ao *The New York Times* que esperava que a venda da obra atingisse um valor entre os 7,9 milhões de euros e os 12 milhões de euros. O valor que atingiu fixou um novo recorde para as obras de Jasper Johns, mas não



Uma das obras da série *Flag*

o recorde da venda de uma obra de um artista vivo. Esse pertence a *Benefits Supervisor*, de Lucian Freud, vendido por mais de 26,4 milhões de euros, também pela Christie's de Nova Iorque, em 2008.

Flag foi adquirida por Richard Rossello, negociante de pintura americana, da Pensilvânia. O comprador foi visto a falar ao telemóvel durante todo o leilão, calculando-se que estivesse em representação de um comprador anónimo.

Do leilão (de arte do pós-guerra e contemporânea) faziam parte mais 31 obras da colecção de Crichton, entre as quais trabalhos de David Hockney, Roy Lichtenstein ou Andy Warhol. A colecção foi posta à venda pela viúva e outros familiares, depois de várias disputas entre os filhos do escritor relacionadas com a herança.

Clara Campanilho Barradas

Nada de novo na floresta de Sherwood

Nem heróico ou aventureiro, porque os tempos de Errol Flynn já não voltam, nem (re)leitura nostálgica de uma velha lenda o filme de Ridley Scott quer ser

Essa coisa do “filme de abertura de festival” é um ritual que não engana. Tem quase sempre pouco a ver com cinema, mais com uma cerimónia protocolar. As escolhas são sempre voláteis, conjunturais e com agendas por trás - uma das mais óbvias sendo a de trazer estrelas, fotografos e agradar a um estúdio que utiliza o dia como publicidade para o lançamento do filme nos mercados mundiais. Ou seja, quando acaba, é um alívio, porque a coisa vai finalmente começar - isto é, o cinema. Se olharmos para os últimos anos de Cannes, com a excepção do ano passado, que foi “altamente” com a animação da Pixar *Up*, isso foi o que se passou com *Ensaio sobre a Cegueira*, *Código Da Vinci* ou o pior *Wong Kar-wai* de sempre, *My Blueberry Nights* (O Sabor do Amor, em português). Este ano é o mesmo, com o *Robin Hood*, de Ridley Scott.

Não vamos discutir se

Scott é um realizador que fez *Blade Runner* ou se foi um filme, *Blade Runner*, que, para o bem e para o mal, fez Ridley Scott. Mas vamos dizer que a sua leitura do mítico Robin Hood não acrescenta nada à floresta de Sherwood. Nem heróico ou aventureiro, porque os tempos de Errol Flynn já não voltam, nem (re)leitura nostálgica de uma velha lenda (como em *A Flecha e a Rosa*, de Richard Lester, em 1976, com Sean Connery e Audrey Hepburn em envelhecidos Robin dos Bosques e Lady Marian), o filme de Scott quer ser - e curiosamente, tendo em conta que se trata de um realizador que já foi considerado “publicitário” - realista. (É verdade que não há grandes efeitos pirotécnicos, apesar do inevitável momento do ponto de vista da flecha em direcção ao alvo.) O resultado, sobretudo, é lúgubre. O argumento, creditado a Brian



Russel Crowe

Helgeland, não foi capaz de ser tão antimito como poderia para fazer a diferença com a iconoclastia. Não que se invertesse a iconografia e se fizesse do xerife de Nottingham o bom da fita e Robin dos Bosques o (simpático) vilão. Mas o saltitar constante de intriga palaciana para uma história de amor, e desta para uma aula de História sobre a vida na Inglaterra medieval, apenas estabelece cenários como quem expõe o que não vai ser capaz de desenvolver. E Scott não tem, de facto, cinema para isto (isto é, sem filtros, o rei fica mais nu). Nem Russel Crowe, com 46 anos, dez anos mais velho do que quando fez *O Gladiador*, nem Cate Blanchett (uma Lady Marian vagamente feminista, socialmente consciente) transformam a sua presença em mais-valia. Não é muito evidente o que os atraíu, porque o filme não lhes dá muito. Nada de politicamente incorrecto na floresta de Sherwood, nada de politicamente incorrecto na categoria “filme de abertura de festival”. **VC., em Cannes**

Jon Rose em Serralves

O violino libertado

● Joseph Antonio Emidy (c.1775-1835) foi um escravo nascido na costa da Guiné e levado, ainda criança, para o Brasil para trabalhar nas plantações de café. Não se conhecem as circunstâncias em que se tornou um músico virtuoso, não só como violinista mas também como compositor; sabe-se apenas que no final do século XVIII Emidy era 2.º violino da Ópera de Lisboa... Devolvido à condição de escravo, foi recrutado pela Marinha Britânica e durante sete anos feito violinista de serviço numa das suas embarcações. Foi finalmente libertado em Falmouth, Sul da Inglaterra, onde viria a conseguir construir uma vida própria, casar e afirmar-se mesmo como músico durante três décadas, não lhe tendo sido, contudo, permitido entrar nos círculos musicais oficiais britânicos.

A história de Joseph Antonio Emidy - visto como um dos compositores pioneiros da diáspora africana, mesmo se até nós não chegou nenhum testemunho das suas pautas - é o tema do novo projecto de Jon Rose, *Violino Escravo - A história real de um violinista*

escravo, que hoje, às 21h30, tem estreia mundial no Auditório de Serralves.

O espectáculo deste compositor, violinista e artista australiano nascido em Inglaterra, em 1951, abre o 2.º momento do programa *Documente-se!*, a iniciativa com que Serralves aborda, este ano, o tema dos lugares do reconhecimento no mundo de hoje.

Jon Rose irá interpretar no Porto a peça *Pailimpolin* com o seu violino interactivo Midi criado em 1987, com o qual tem vindo a revolucionar a utilização e mesmo o conceito deste instrumento que parece um dos mais convencionais do repertório erudito.

O 2.º e último momento de *Documente-se!* vai até domingo, com uma conferência de Nathalie Heinrich (amanhã), o espectáculo de teatro de Tim Etchells & Campo *That Night Follows Day* (dia 15) e o filme *Estas São as Normas*, de Murilo Salles e Luís Bernardo (dia 16); e ainda, no fim-de-semana, duas mesas-redondas dedicadas a debater os temas *Reconhecimento e sexualidades* e *Fora de campo*. **S.C.A.**

D. Quixote está velho e mudou de sexo

Teatro

Uma ópera com músicas roubadas mostra Dulcineia, a rapariga do cavaleiro da triste figura, à procura do homem ideal. “Quixote”, a nova produção de O Bando, está em cena no Teatro da Trindade, em Lisboa. *Clara Campanilho Barradas*

D. Quixote é Dulcineia. E Dulcineia é D. Quixote. Sancho Pança fica em casa a cuidar dos filhos. Teresa Pança é o braço direito de Dulcineia. D. Quixote foi do Cervantes, e depois do Judeu, António José da Silva. Agora, nas mãos do Bando, é uma ópera bufa.

Confuso? Então explicamos: O Bando estreou ontem, no Teatro da Trindade, em Lisboa, “Quixote”, a sua muito particular versão de “Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança”, que António José da Silva, o Judeu, escreveu para marionetas. Natural do Rio de Janeiro, onde nasceu, em 1705, numa família de cristãos-novos, António José da Silva viu-se obrigado a mudar-se para Lisboa devido à perseguição pela Inquisição. Aí estudou Direito e escreveu várias peças, com as quais obteve grande sucesso e respeito; entre elas, esta “Vida do Grande D. Quixote...”, paródia ao livro escrito pelo espanhol Miguel de Cervantes em 1605. “O Quixote de Cervantes é uma versão erudita, profunda, e este é aparentemente superficial, ligeiro. A obra de Cervantes é mais provocadora, mesmo a nível político e social. O Judeu tenta divulgar a obra, para a tornar mais popular”, diz João Brites, director da companhia e encenador da peça, que fica no Trindade até 13 de Junho.

Foi Cucha Carvalheiro, directora do Teatro da Trindade, quem propôs o texto do Judeu ao Bando. O desafio do grupo foi trabalhar a actualidade da mensagem. “Difícil é montar uma coisa em que nós estamos implicados. Não é só montar uma obra do Judeu, ainda que ele seja uma figura paradigmática da nossa História. É mais: o que é que eu quero fazer com isto, o que é que eu quero dizer com isto?”, sublinha o encenador.

E qual é, então, a actualidade do texto? “Tendo em conta a minha idade, o meu tempo, a minha reflexão, a minha passagem, a minha experiência, acho que foi adequado trabalhar este texto no sentido de problematizar a velhice. Pensamos que o Quixote só combate com moinhos de vento, mas não é bem assim. O Quixote, na

“O Quixote (...) também é um gesto social e político, a negação de uma certa realidade à procura de um mundo diferente”
João Brites

versão original, foge de casa. Está na cama, está doente. É daqueles velhinhos como o meu avô, que fugiam de casa e depois andava a família toda atrás dele”. O que é que leva um velhinho a fugir de casa? “Uma pulsão de vida”, responde João Brites. “É a procura da transgressão, de fazer coisas que não se podem fazer. É uma conquista da sabedoria mas também o assumir do desejo, a utopia. Interessava-me aproveitar a obra do Judeu para parodiar estas coisas. Por trás deste lado ligeiro e superficial pode haver uma profundidade que chega a ser comovente”, continua Brites. Mais: “O Quixote tem essas pulsões mais primitivas mas também é um gesto social e político, a negação de uma certa realidade à procura de um mundo diferente”.

Para servir a paródia, a direcção artística do grupo decidiu apostar numa mudança de género. “Está tudo ao contrário, portanto”, avisa João Brites. “O Judeu parodiou o Cervantes, a gente parodia o Judeu”. Assim, as características intelectuais que Cervantes atribuiu a D. Quixote são transpostas, no texto do Bando, para Dulcineia, que quer correr o mundo à procura do seu D. Quixote ideal. O mesmo acontece com Sancho Pança, que agora é Teresa Pança, e com todas as outras personagens.

Esta mudança de género faz sentido, porque “a procura da utopia, hoje, é uma coisa absolutamente feminina”. Somos uma nova mulher. É essa mulher que vai pelo mundo fora à procura de um homem para partilhar a vida e do sonho”, explica Teresa Lima, que apoiou na dramaturgia.

Ópera, música pimba e roubalheira

O cenário de “Quixote” é austero, lacónico, sem cor. Há cadeiras de rodas, muletas e andarrilhos. Os actores estão de branco. São marionetas nas mãos dos cantores, vestidos de negro, num plano elevado em relação ao palco. Tal como no velho teatro de marionetas do tempo do Judeu, os cantores coordenam as cenas.

“Queríamos contrariar as expectativas”, diz Rui Francisco, o cenógrafo, “com um cenário que à partida não correspondesse à ideia de paródia. Que fosse provocatório pela austeridade. É uma estrutura muito elementar, baseada num único movimento de rotação, que permite criar uma infinidade de espaços. Todo o cenário partiu de uma experiência métrica de Le Corbusier [arquitecto, 1887-1965]”.

“Quixote” é uma ópera bufa. Com música propositadamente composta para esta produção, é inteiramente cantada por dois cantores, que fazem as vozes de cada uma das personagens. Como não há assim tantas vozes diferentes, é o carácter da música que define cada personagem. “Escrevi a música a partir destas condicionantes”, diz Jorge Salgueiro, o director musical. “Também tinha a motivação de pisar o risco. E fi-lo. Utilizei géneros que são considerados menores, como a música pimba, a música para publicidade ou a música para telemóveis. Nenhum artista é verdadeiramente revolucionário. Eu deixei de ter a pretensão de querer inovar e roubei mesmo músicas”. A quem? “Bom, isso já faz parte do jogo. Eu roubei; agora descubram de onde é que foi. Aliás, pensei que cada espectador podia preencher uma ficha à

saída e quem acertasse em mais roubos ganhava um prémio. Ainda não tive tempo para fazer essa ficha, mas talvez faça”.

Saímos da sala acompanhados pela frase que resume todo o espectáculo: “Em memória de todos aqueles que,

impedidos pela força bruta, não atingiram os prazeres da velhice”.

Como o próprio Judeu, que morreu na fogueira aos 34 anos.

Ver agenda de espectáculos págs. 50 e segs.

15 ABR < 23 MAI
SALA GARRETT

TEATRO NACIONAL D. MARIA II

GIL VICENTE E MISERERE
O AUTO DA ALMA
E OUTROS TEXTOS

COM: GIL VICENTE
COLAGEM DE TEXTOS E ENCENAÇÃO: LUIS MIGUEL CINTRA
CENÁRIO E FIGURINO: CRISTINA REIS
DESENHO DE LUZ: DANIEL WORM D'ASSUMÇÃO
CO-PRODUÇÃO: TNDM II - TEATRO DA CORNUCÓPIA

COM: DINIS GOMES, DUARTE GUIMARÃES, JOÃO GROSSO, JOSÉ AIROSA, JOSÉ MANUEL MENDES, LUIS LIMA BARRETO, LUIS MIGUEL CINTRA, RICARDO AIBÉO, RITA BLANCO, SOFIA MARQUES, VÍTOR D'ANDRADE

16/12

INFORMAÇÕES E RESERVAS: 21 325 08 35
BILHETERIA ONLINE: www.teatro-dmaria.pt

MC

No último dia da carreira de "Miserere" no D. Maria II (domingo, dia 16), **Luis Miguel Cintra** convida o encenador e director artístico do

Teatro Nacional S. João, Nuno Carinhas (que, em Novembro, montou o "Breve Sumário da História de Deus", também de Gil Vicente), o investigador José Camões e toda a equipa

do espectáculo para uma conversa pública no Salão Nobre, às 17h30. A ideia é discutir as peças religiosas de Gil Vicente e o sentido da sua reavistagem, hoje.

Tom passaram à frente (os cinco bailarinos de "32 rue vanderbranden", Sabine Molenaar, Marie Gyselbrecht, Jos Baker, Seolijin Kim e Hun-Mok Jung, e a mezzo-soprano Eurudike De Beul foram escolhidos em audições internacionais) e porque a actriz Maria Otal, que era a figura mais avassaladora do último capítulo da trilogia e o único elemento do elenco que trabalhou nesta nova criação, morreu subitamente dez dias antes da estreia. Já tínhamos dito: os Peeping Tom não são maiores do que a vida (embora às vezes pareçam).

Da guerras e da luxúria

"Troilo e Créssida", a peça esquecida de William Shakespeare, representa-se pela primeira vez em Portugal. Finalmente, diz Joaquim Benite. Clara Campanillo Barradas

Troilo e Créssida

De Shakespeare. Pela Companhia de Teatro de Almada, ACTA, Companhia de Teatro de Braga. Encenação de Joaquim Benite. Com André Silva, Luís Vicente, Mário Spencer, Rogério Boane, Solange Sá, Tânia Silva.

Almada. Teatro Municipal de Almada. Av. Professor Egas Moniz. Até 16/05. 4ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 212739360. 6€ a 13€.

A meio do espectáculo, Têrsito, o bobo grego, resume a peça: "Vai por aqui uma grande trapalhada. O



"Créssida é uma mulher esmagada pelo poder", diz o encenador

pretexto de tudo isto é um cornudo e uma puta, belo motivo para pôr em conflito duas facções rivais e fazê-las sangrar por ele até à morte. Que a herpes os acometa a todos!". Está explicado o enredo de "Troilo e Créssida", a peça esquecida de William Shakespeare que se representa pela primeira vez em Portugal, no Teatro Municipal de Almada, até amanhã, e que depois seguirá para Lagoa e Braga. Era um sonho com mais de 30 anos do encenador Mário Barradas, mas várias circunstâncias foram impedindo a concretização do espectáculo. Barradas acabou por propô-lo a Joaquim Benite, encenador e director do Teatro Municipal de Almada. Para rentabilizar os meios, juntaram-se três companhias: Companhia de Teatro de Almada, Companhia de Teatro de Braga e ACTA - A Companhia de Teatro do Algarve. Quando a produção estava em ordem, Mário Barradas morreu inesperadamente. "Resolvemos manter o projecto em homenagem ao próprio Barradas", diz Benite, que assumiu a encenação. O encenador já estuda Shakespeare há vários anos, mas esta peça ainda não tinha sido alvo

de uma análise elaborada. Foi o que fez agora. Para Benite, "Troilo e Créssida" é "uma peça estranha, no sentido em que apanha a guerra de Tróia mas depois não tem nada a ver com a narração mítica". A guerra "é uma maneira de Shakespeare falar dos problemas da sua época. As lutas entre os impérios inglês e espanhol e entre o protestantismo e o catolicismo. Simbolicamente, podemos dizer que Tróia corresponde a Espanha e a Grécia a Inglaterra. É uma peça modernista, com uma mentalidade renascentista. Os gregos são menos heróis, mas mais inteligentes, mais comerciantes. Já não mantêm os valores de Tróia: a fidelidade aos princípios, à herança, à moral".

A guerra de Tróia não tem fim à vista, porque os gregos querem vingar a honra de Menelau, a quem o troiano Páris raptou a mulher, Helena. Troilo, irmão de Heitor e Páris, ama Créssida, filha do troiano Calcas, que se passou para o lado grego. O seu tio, Pândaro, fá-la encontrar-se com Troilo. Mas Calcas persuade Agamémnon a trocar a filha por um prisioneiro troiano.

Shakespeare escreveu um texto que "é interessante, porque se pode transpor a peça para a Inglaterra renascentista mas também para os nossos dias. Muitas das coisas que se passam nesta peça poder-se-iam ter passado hoje". Mas para Benite, a questão fundamental da obra é Créssida. "É uma mulher esmagada pelo poder político. É entregue aos gregos contra a sua vontade, mas, ao contrário das outras personagens de Shakespeare, adapta-se e faz isso com inteligência".

E mais uma vez vem Têrsito: "Luxúria, luxúria, sempre guerras e luxúria: nada mais está na moda. Que um diabo em chamas os leve a todos".

"O Príncipe de Homburgo", de Kleist, agora no Porto

O Príncipe de Homburgo

De Heinrich Von Kleist. Encenação de Luísa Costa Gomes, António Pires. Com Graciano Dias, Luísa Cruz, Marcello Urghege, entre outros.

Porto. Teatro Carlos Alberto. R. Oliveira, 43. Até 16/05. 4ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 223401905. 5€ a 15€.

O Rei Está a Morrer

De Eugene Ionesco. Pela Comuna. Encenação de João Mota. Com Carlos Paulo, Ana Lúcia Palmilha, entre outros.

Lisboa. Teatro da Comuna. Pç. Espanha. Até 27/06. 4ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 212721770. 5€.

Jardim Suspenso

De Abel Neves. Encenação de Alfredo Brissos. Com Carla Chambel, Simone de Oliveira, entre outros.

Lisboa. Teatro Nacional D. Maria II - Sala-Estúdio. Pç. D. Pedro IV. Até 30/05. 4ª a Sáb. às 21h45. Dom. às 16h15. Tel.: 213250835. 12€.



Agora a Sério

De Tom Stoppard. Encenação de Pedro Mexia. Com Afonso Lagarto, Ana Brandão, João Reis, São José Correia, entre outros.

Lisboa. Teatro Aberto - Sala Azul. Pç. Espanha. Até 31/12. 4ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 213880089. 7,5€ a 15€.

A Rainha da Beleza de Leenane

De Martin McDonagh. Pelo Teatro Meridional. Encenação de Nuriá Mencia. Com Elisa Lisboa, Natália Luíza, entre outros.

Lisboa. Teatro Meridional. R. do Açúcar, 64 - Poço do Bispo. Até 30/05. 4ª a Sáb. às 21h45. Dom. às 17h. Tel.: 218689245.

Miserere

A partir de Gil Vicente. Pelo Teatro da Cornucópia. Encenação de Luis Miguel Cintra. Com João Grosso, José Airosa, Rita Blanco, entre outros.

Lisboa. Teatro Nacional D. Maria II - Sala Garrett. Pç. D. Pedro IV. Até 23/05. 4ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 213250835.

Dança

Continuam

Béjart Ballet Lausanne

De Maurice Béjart. Lisboa. Coliseu dos Recreios. R. Portas St. Antão, 96. Até 16/05. 5ª e 6ª às 21h30. Sáb. às 16h30 e 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 213240580. 25€ a 47€.

Ver texto na pág. 34 e segs.

Local Geographic

De Rui Horta. Lisboa. Centro Cultural de Belém - Sala de Ensaios. Praça do Império. Até 16/05. 3ª a 6ª às 21h. Sáb. e Dom. às 19h. Tel.: 213612400. 12€.

Superman + Nossa Senhora das Flores

De e com Francisco Camacho. Almada. Teatro Municipal de Almada - Sala Principal. Av. Professor Egas Moniz. Dia 20/05. 5ª a 21h30. Tel.: 212739360. 8€ a 12€.

Maiorca

De Paulo Ribeiro. Com Marta Cerqueira, Romulus Neagu, Pedro Burmeister, entre outros. Coimbra. Teatro Académico de Gil Vicente. Pç. República. Dia 17/05. 2ª a 21h30. Tel.: 239855636. 6€ a 8€.

CURVO
FESTIVAL INCERTO DE MÚSICA URBANA

quinta 27 maio

indiemusic
extensão indie Lisboa 10
"all tomorrow's parties"
de Jonathan Caouette
primeira edição, documentário, 2009, 82'

after party
RUI MALA & WIFE
DJ SET
www.myspace.com/ruiamala

sexta 28 maio

warpaint
www.myspace.com/worldwarpaint
"Talented dream-pop songstress."
PITCHFORK

matt elliot
www.myspace.com/mattelliotmusic
"Spooled delicacy and wheezy."
wyzward charm, "UNCUT"

rita braga
www.myspace.com/superbraga
after party
GIRLS IN THE BACK
DJ SET
www.myspace.com/girlsintheback

sábado 29 maio

scout niblett
www.myspace.com/scoutniblett
"Niblett takes the old quiet-load dynamic and stretches it to unexpected lengths." THE WIRE

here we go magic
www.myspace.com/herewegomagic
"Out on its own, Here We Go Magic demands attention." MOJO

mariana ricardo
www.myspace.com/marianaricardo

after party
WAH WAH SOUNDSYSTEM
DJ SET
www.wahwahsoundsystem.com

PREÇOS
DIA 27 €2
DIA 28 OU 29 €15
BILHETE GERAL €25
BILHETE FESTIVAL + BILHETE
BONNIE PRINCE BILLY & THE
CAIRO GANG + SUSANNA
(E JUSHO) = € 35

21h45
teatro
aveirense
2010

www.teatroaveirense.pt/curvo

Em 1887, Anton Tchêkhov (1860-1904) exercia medicina na capital da Rússia quando recebeu uma encomenda do Teatro de Moscovo para escrever uma comédia em quatro actos. Demorou dez dias a terminá-la, mas a interpretação em jeito de vaudeville horrorizou-o. Os actores não sabiam o texto e diziam disparates. Revoltado, reescreveu a peça. Um ano depois, “Ivanov”, agora um drama em quatro actos, fez um enorme sucesso no Teatro de São Petersburgo e tornou-se um microcosmos do estilo e dos temas das obras que Tchêkhov viria ainda a escrever.

É a segunda versão de “Ivanov” que a Associação Cultural Truta leva à cena a partir de hoje e até 27 de Março, no Teatro Maria Matos, em Lisboa. “Estava na pilha dos textos que gostaria de fazer”, diz Tónan Quito, o encenador. “Propus à Truta e eles aceitaram. Ficámos entusiasmados, porque em 2008 tínhamos feito ‘A Resistível Ascensão de Arturo Ui’ [de Bertold Brecht, com encenação de Joaquim Horta], sobre a relação de

um indivíduo com a sociedade e a vida política. ‘Ivanov’ é sobre um indivíduo mas face a uma sociedade mais pequena, a família”. O desafio - “e a dificuldade”, acrescenta Quito - “de representar Tchêkhov vem daí, de perceber o que é que isto quer dizer, que relações são estas. O que está por trás, o que os silêncios dizem, o que não está escrito. As palavras já valem por si, agora é descobrir a outra peça que está por baixo”.

Nikolai Ivanov (interpretado por Pedro Lacerda), uma espécie de quin-

“Ivanov [diz]: ‘Quanto mais cinzento e monótono for o pano de fundo, melhor’. Significa ‘leva a tua vidinha com calma, sem grandes alaridos. Não há nada mais actual do que isto’ Tónan Quito

tessência da melancolia das classes altas russas, é um funcionário da administração dos assuntos dos camponeses; endividado e sem dinheiro para pagar aos trabalhadores da sua propriedade, vive atormentado por conflitos internos, pelas dívidas e pressões externas, pela falta de gosto pela vida e pela falta de gosto pela mulher, Anna Petrovna (Rita Durão), uma judia que se converteu à igreja ortodoxa russa para se casar com ele e que, sem saber, sofre de tuberculose. O médico aconselha Ivanov a levá-



Ivanov está aí, no meio de nós: haverá sempre pessoas assim, sublinha esta produção da Truta

E se Ivanov formos nós?

O homem não é um mecanismo fácil de desmontar, diz Tónan Quito. “Ivanov” é a Truta a tentar desmontá-lo, com Tchêkhov, a partir de hoje no Teatro Maria Matos.

Clara Campanilho Barradas



la para a Crimeia, a fim de se curar. Mas Ivanov não tem dinheiro para isso. Nessa noite, deixa a mulher sozinha em casa e vai a casa dos Lebedev com o seu tio, o conde Matvei Chabelski (António Fonseca), um velho cómico. Na festa dos Lebedev, estão também presentes Marfa Babakina (Carla Galvão), uma jovem viúva e proprietária rural, e Dimitri Kossykh (Tónan Quito), um funcionário fiscal. Ivanov parece interessar-se por Sacha (Paula Diogo), filha dos Lebedev. E Tchekhov começa.

Cinzentos é bom

As experiências humanas, o amor e as relações familiares que Tchekhov sempre retratou nas suas peças começam a ser dissecadas na festa dos Lebedev.

"Gosto muito da literatura russa, por causa dos caracteres, das personalidades", diz o encenador. "É redutor ver esta peça só do ponto de vista do protagonista, da figura central, porque há uma quantidade de gente que alimenta Ivanov, e todos se vão alimentando uns dos outros. Todos eles com os seus problemas e o seu carácter".

Em "Ivanov", o estado de espírito e o carácter das personagens alteram-se ao longo da peça. A exploração dos limites de cada situação é o objectivo desta encenação da Truta. "Queríamos lembrar que nós não somos iguais em todas as situações, nem sempre fazemos coerência. Comportamo-nos de maneiras diferentes em várias situações", justifica Quito. "Trabalhámos muito os contrastes. Extremámos as situações para percebermos o que é que está no meio. Pusemos as personagens em confronto umas com as outras".

O tema da dramaturgia de Tchekhov é muitas vezes o modo de vida do povo russo, que o autor tão bem conheceu, por ter sido um proprietário rural. Para Tónan Quito, esta peça justifica-se nos dias de hoje. "Ivanov preocupa-se com os seus problemas, está desencantado com a vida. Temos montes de sonhos quando somos novos. Mas avançamos, há um momento em que parece que nada faz sentido, e quebramos. Uns não quebram e continuam. Outros quebram mesmo", como Ivanov. "O problema do Ivanov - a falta de dinheiro e as dívidas - está aí", acrescenta Quito. "Haverá sempre pessoas assim. Pegando numa deixa de Ivanov: 'Quanto mais cinzentos e monótono for o pano de fundo, melhor.' Significa 'leva a tua vidinha com calma, sem grandes alaridos'. Não há nada mais actual do que isso. Fará sempre sentido fazer Tchekhov. Muito sentido".

Sendo a primeira peça escrita por Tchekhov, "Ivanov" aponta para várias direcções, retomadas nas peças seguintes, como "A Gaiivota", "O Ce-

"O desafio e a dificuldade de representar Tchekhov vêm de perceber o que está por trás, o que os silêncios dizem, o que não está escrito. As palavras já valem por si, agora é descobrir a outra peça que está por baixo".

Tónan Quito

rejal" ou "As Três Irmãs". "Parece um esboço. Porque não fazer também da própria encenação um esboço? Despir a encenação, a interpretação estar mais rarefeita. Contrastar algumas coisas exageradas com outras mais despidas, deixando que as palavras tenham força. Esta é a nossa interpretação, há 500 outras", explica o encenador.

De resto, corrige Tónan Quito, isto que está agora à vista no Maria Matos nem é bem uma encenação: "A encenação se calhar só surgiu nos últimos cinco dias, para coordenar a equipa técnica e os actores. É mais uma direcção, pegar num grupo de pessoas e dirigi-las para um sítio. Tínhamos ideias, mas foi tudo feito colectivamente. A produção trabalhou sempre connosco. Os actores improvisaram todos os dias. Iámos falando e tentando perceber as propostas deles. No fundo é um diálogo".

À partida, a companhia estabeleceu que não iria fazer época. "Decidimos logo não retratar o século XIX. Pensámos este texto com as nossas cabeças de hoje, à luz dos dias de hoje.

Obviamente fizemos uma escavação no século XIX para tentar perceber como foi tudo isto. Mas estes corpos são corpos de agora".

Embora a tradução usada pela Truta date de 1965, o texto também foi adaptado ao português actual. "Tornou tudo mais claro, a linguagem não está tão pesada. Cortámos algumas coisas do texto original para a compreensão ser mais fácil. Na improvisação, os actores foram escolhendo aquilo que achavam que fazia mais sentido", conta Tónan Quito.

Música klezmer e um cão de loiça

Há um relógio redondo no meio do papel de parede que ocupa o fundo do palco. Ao fundo, à direita, um piano vertical e um cão de loiça. Mesas e cadeiras de madeira estão espalhadas pelo palco, branco. Os actores esperam sentados a sua vez de entrar em cena. Quito confessa que dar a ver "os lados do palco foi uma opção", mas que "não está a funcionar": "Não se percebe bem se é espaço de acção ou não. A ideia de o espaço estar sempre à mostra é: 'esta peça está a passar-se neste teatro'. Não queremos fazer uma caixinha preta para contar esta historiazinha. Queremos contar esta história neste espaço que é o Teatro Maria Matos. Interessou-nos fazer uma área de jogo: 'Estão a representar para mim', pensa o público".

Além das dez personagens da peça, a Truta fez entrar mais quatro. São os músicos, que tocam ao vivo. "Como há uma festa e um casamento, achámos que fazia sentido pôr música. Pensámos em contratar uma banda russa ou ucraniana que tocasse em casamentos. Encontrámos uma banda de moldavos mas não estava disponível. Então o nosso produtor fez uma pesquisa e encontrou os Melech Mechaya", explica Quito.

Os Melech Mechaya são um grupo de música klezmer (uma tradição musical com raízes na cultura judaica do Leste europeu) que nasceu em 2006. "Não sendo exactamente aquilo que eu tinha imaginado, foi uma sorte tê-los aqui. Fizemos uma surpresa aos actores: os Melech entraram num ensaio corrido sem os actores sabermos e correu lindamente. Eles foram muito simpáticos, procuraram repertório russo e ucraniano. Dei-lhes umas ideias gerais sobre o que queríamos e eles foram propondo os temas", conta o encenador. O clarinete, o violino, o contrabaixo e a percussão dos Melech Mechaya compõem o fundo musical para a festa dos Lebedev e para o casamento de Ivanov e Sacha.

"Ivanov" tem "uma coisa diferente das outras peças de Tchekhov", conclui Tónan Quito. "Há uma solidão maior, porque não vem ninguém de fora influenciar aquela normalidade. É um grupo de dez personagens com os seus problemas. É muito fechado, nota-se a solidão e a tristeza daquelas vidas. É uma peça sobre decisão: decidir continuar a viver, decidir acabar, decidir partir, decidir mudar. O texto dá muitas pistas. As pessoas não são mecanismos fáceis de desmontar, há contradições. Nesta peça as pessoas estão a tentar viver a sua vidinha".

Ver agenda de espectáculos pág. 55

SÃO LUIZ
MAR~10

22 MAR
SWEET BILLY PILGRIM +
PORTICO QUARTET
SEGUNDA ÀS 21H00
SALA PRINCIPAL M/3

UK SOUNDS SWEET BILLY PILGRIM + PORTICO QUARTET

ESTREIAS
INTERNACIONAIS
NOVAS
MÚSICAS NO
SÃO LUIZ

CO-PRODUÇÃO UGURU APOIOS myspace.com 97.8 metrô

EGEAC SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL RUA ANTÔNIO MARIA CARLOS, 56, 1306-027 LISBOA
GEAR@TEATROSAO LUIZ.PT / 71 313 257 440 BILHETERIA DAS 13H ÀS 20H
T: 213 257 650; BILHETERIA@TEATROSAO LUIZ.PT BILHETES À VENDA NA TICKETLINE E NOS LUGARES HABITUAIS

SÃO LUIZ
MAR~10

19 E 20 MAR
CARTAS DE MOZART
SEXTA E SÁBADO ÀS 17H30
JARDIM DE INVERNO M/3

Orquestra Sinfónica Portuguesa dirigida por Julia Jones

Cartas de Mozart

Ciclo Leituras de Música

Leituras de Marco d'Almeida

WWW.TEATROSAO LUIZ.PT

04/04/2010

As cartas são toda uma nova porta de entrada no romance público mais avassalador do século XX



◀ Almodóvar, “está exactamente como quando foi embora”: “Quando apareceu, foi como se tivéssemos acabado ‘Ata-me’ na noite anterior”. Mas a história começou dez anos antes de “Ata-me”, com “Labirinto de Paixões”, de 1982. Quatro anos depois, Banderas entrava em “Matador”, e a seguir no polémico “A Lei do Desejo” - Banderas de novo homossexual, desta vez psicótico - e em “Mulheres à Beira de Um Ataque de Nervos”.

Em Agosto, os Arcade Fire chegam aos subúrbios

Continuamos a aguardar ansiosamente o novo álbum dos Arcade Fire, e a contagem decrescente tem sido fértil em novidades. Os canadianos revelaram finalmente a data de lançamento do novo disco (2 de Agosto), embora sublinhem que “ainda estão a terminar” o álbum (começaram a gravá-lo no mês passado).

Na semana passada, os irmãos Will e Win Butler explicaram à rádio americana NPR Music o significado do nome do disco, “The Suburbs” (correm rumores de que será um álbum duplo). “Nascemos numa cidade muito pequena da Califórnia, na fronteira com o Nevada”, explicou Win, citado pelo “New Musical Express”. “Mudámo-nos para Houston quando éramos novos. Sendo nós crianças tão pequenas, foi como ir para Marte. [No álbum], tentámos falar sobre esse sentimento”. Mais um regresso à infância, portanto. Sobre a música do disco, Will disse que “há dois pólos, um mais rock’n’roll, o outro mais electrónico”, e que o álbum se situa “entre esses dois extremos”. Enquanto esperamos por “The Suburbs”, o site da banda dá-nos muito que fazer: podemos encomendar o álbum, desfrutar das canções “The suburbs”

of May” (uma edição limitada dos singles foi despachada para lojas de discos independentes), ver algum do trabalho gráfico do novo álbum (incluindo uma fotografia antiga dos subúrbios de Houston), e ainda ler a letra da canção que dá o nome ao disco (e brincar com ela...).

Paraty ao som de Lou Reed

O músico Lou Reed, os escritores Salman Rushdie, Antonio Tabucchi e Isabel Allende, o cartoonista Robert Crumb, os historiadores Robert Darnton e Peter Burke e o crítico literário Terry Eagleton são as principais atracções da 8ª edição da Flip - Festa Literária Internacional de Paraty, que vai decorrer de 4 a 8 de Agosto no Brasil. Este ano, aquela que é a maior festa literária brasileira não terá nenhum convidado português, depois de por lá já terem passado António Lobo Antunes, Miguel Sousa Tavares, Gonçalo M. Tavares e José Luís Peixoto.

Lou Reed não vai cantar - estará na 8ª Flip a propósito da edição no Brasil de “Atravessar o Fogo”, obra que reúne 310 canções do norte-americano. O livro chega às livrarias em Julho e Lou Reed conversará no festival com o escritor e jornalista Arthur Dapieve sobre “os limites entre arte e contestação, letra e poesia, alta cultura e rock’n’roll”. O escritor homenageado este ano na Flip é o sociólogo Gilberto Freyre (1900-1987) e na conferência de abertura, dedicada ao autor de “Casa Grande & Senzala”, participará o sociólogo e ex-



Reed lança uma colectânea das suas letras no Brasil

Presidente da República Fernando Henrique Cardoso. De volta à Flip está também Salman Rushdie, que esteve em Paraty em 2005. O escritor indiano lançará o seu novo romance “Luka e o Fogo da Vida”, que no Brasil será editado pela Companhia das Letras. A “multiculturalidade” é, de resto, o fio condutor desta edição, que colocará o israelita Abraham B. Yehoshua e a iraniana Azar Nafisi a debater o processo de paz entre árabes e israelitas. Wendy Guerra, que vive em Cuba, e a brasileira Carola Saavedra, falarão das diferenças de se escrever em democracia ou sob ditadura. No ano passado, Richard Dawkins esteve

em Paraty a falar de ateísmo, ciência e fé. Este ano, em resposta às teorias de Dawkins, a Flip convidou um dos mais influentes críticos literários contemporâneos, o britânico Terry Eagleton, que irá contra-argumentar o ateísmo apregoaado pelo cientista. Os bilhetes para o evento começam a ser vendidos a partir das 10h (no Brasil) do dia 5 de Julho no site www.ticketsforfun.com.br. A partir do dia 4 de Agosto, estarão disponíveis apenas na bilheteira da Flip em Paraty. **Isabel Coutinho**

Vamos ler as cartas de Richard Burton a Elizabeth Taylor

Não houve (e por favor não vamos sequer sujar a boca com aquela coisa chamada Brangelina) na história do “star system” (e, vá, na história do cinema, embora o encontro de Roberto Rossellini com Ingrid Bergman, apesar de europeu e portanto periférico, também seja mítico) nenhum romance como o de Elizabeth Taylor e Richard Burton. Foi uma acontecimento torrencial, como torrenciais eram um e outro, que começou em Roma, 1962, quando Taylor, casada, estava a morrer nas filmagens de

“Cleópatra” (um filme que, de resto, quase matou o sistema de produção de Hollywood) e Burton, casado, correu para a salvar (já tinha ficado morto de desejo dez anos antes, quando a viu pela primeira vez junto à piscina, numa festa em casa de Stewart Granger e Jean Simmons). O adultério, imediatamente condenado às mais altas instâncias (pelo Vaticano), transformou-se logo ali num épico, possivelmente um épico maior do que o que Joseph L. Mankiewicz estava a tentar filmar. O calor, a derrapagem financeira e depois Burton e Taylor, inseparáveis: Mankiewicz tinha de gritar “vocês os dois importam-se que eu diga ‘Corta’?”.

Nos anos que se seguiram, houve altos e baixos, separações e reconciliações, álcool e drogas. Casaram-se duas vezes (de 15 de Março de 1964 a 26 de Junho de 1974, e de 10 de Outubro de 1975 a 29 de Julho de 1976), depois divorciaram-se definitivamente. Agora, 26 anos após a morte de Burton, vamos saber como esse romance era por dentro: Taylor entregou a Sam Kashner e Nancy Schoenberger praticamente todas as cartas que Burton lhe escreveu (apenas uma, que o actor escreveu poucos dias antes da sua morte, em 1984, e que só chegou às mãos de Taylor depois do funeral, ficará inédita). Serão impressas pela primeira vez em “Furious Love: Elizabeth Taylor, Richard Burton, and the Marriage of the Century”, uma edição da Harper Collins disponível nos EUA a partir de 15 de Junho. A “Vanity Fair” pré-publicou excertos de algumas dessas cartas em que Burton usa maravilhosamente a língua para se declarar, insistentemente, a Taylor, lamentar os desentendimentos entre ambos (“Funcionamos em comprimentos de onda completamente diferentes. Tu estás tão longe como Vénus - o planeta, quero dizer - e eu sou surdo à música das esferas”) - e também para lhe dizer que se a perdesse, não havia se não o suicídio: “Não há vida sem ti”.



“Promessa”, o único romance inédito completo de Vergílio Ferreira, sai no dia 11 de Junho

Os inéditos de Vergílio Ferreira na Quetzal

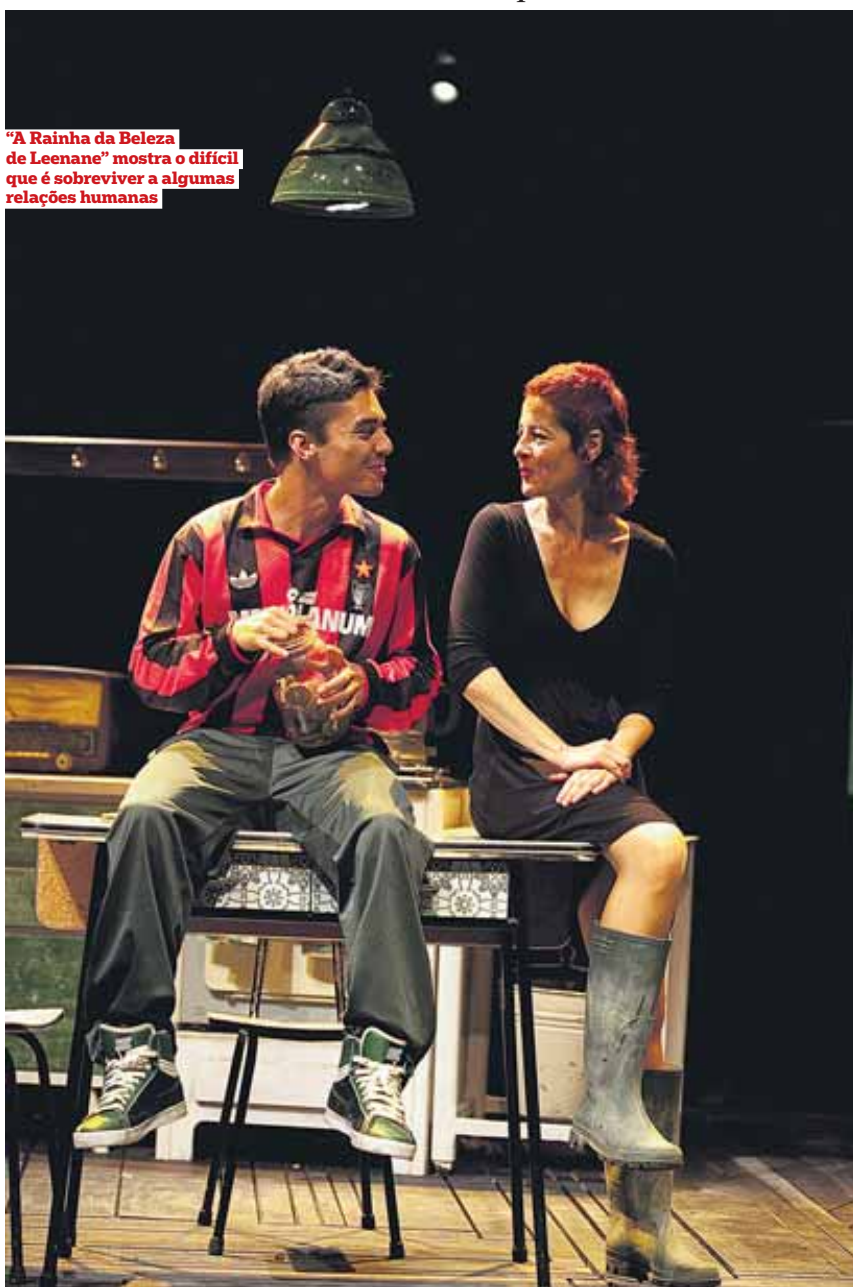
A Quetzal vai publicar um romance inédito de Vergílio Ferreira, “Promessa”, no dia 11 de Junho. Teve como primeiro título “Sequência” - foi escrito em 1947 e não chegou a ser publicado. É o único romance inédito completo que existe no espólio de Vergílio Ferreira (1916-1996), e a decisão de o trazer a público não foi fácil de tomar para a equipa de investigadores e professores dirigida por Hélder Godinho (com as professoras Fernanda Irene Fonseca e Ana Isabel Turbilio), que está a estudar, catalogar e anotar o espólio do escritor português. Na sua “Conta-Corrente”, Vergílio Ferreira escreveu que, na sua opinião, “um autor não dá garantias quase nenhuma (mormente quando grande autor) sobre a valia do que realiza” e que “se um artista não quer que se lhe conheça a obra, destrua-a ele.” Há cerca de 30 anos, falou da existência deste romance inédito a Hélder Godinho (que estava na altura a preparar uma tese de doutoramento sobre a sua obra) e emprestou-lhe o original dactiloscrito. Também uma novela inédita intitulada “A Curva de Uma Vida”, a primeira história que Vergílio Ferreira escreveu, acaba de ser publicada pela Quetzal e já está nas livrarias. “É o primeiro livro de Vergílio Ferreira, datado de 1938. Só no ano seguinte saíria ‘O Caminho Fica Longe’, que até agora é dado como o seu primeiro romance. É evidente que se trata de um texto muito mais curto, uma novela, mas nela aparecem já os grandes temas que marcariam a obra de Vergílio Ferreira. Nomeadamente, a ausência do pai, a figura da mãe, a culpa, a busca da identidade”, disse à agência Lusa Francisco José Viegas, editor da Quetzal, que está a reeditar a obra completa do Prémio Camões 1992. **Isabel Coutinho**

Mais memórias das dores de crescimento dos Arcade Fire no terceiro disco

Em Leenane, os dias não são lá muito felizes

“A Rainha da Beleza de Leenane” é o Teatro Meridional a brincar com a comédia negra das relações entre mãe e filha. A cópia da vida, sem julgamentos morais, desde ontem em Lisboa. *Clara Campanilho Barradas*

“A Rainha da Beleza de Leenane” mostra o difícil que é sobreviver a algumas relações humanas



O aroma do incenso já se espalhou por todo o teatro. Os últimos preparativos estão em curso. Por isso, esperamos, sentados em cadeiras estofadas a veludo grená. Olhamos a chama das velas e os “napérons” que cobrem o tampo das mesas de madeira. Esperamos mais um pouco. Esperamos “A Rainha da Beleza de Leenane”, que se estreou ontem, no Teatro Meridional, em Lisboa, e que por lá vai ficar até 30 de Maio.

A sala está escura, ouve-se o barulho da chuva. Mas não pode ser lá fora, quando entrámos estava um bonito sol. É a chuva intensa que sempre cai sobre Leenane. Uma aldeia em Connemara, na Irlanda, quase vazia, porque, no início dos anos 90, muitos dos seus habitantes emigraram em busca de trabalho.

Maureen Folan (Natália Luíza) ficou. Solteira, aos 40 anos, toma conta da mãe, Mag Folan (Elisa Lisboa), uma septuagenária egoísta e manipuladora. As irmãs já saíram de casa e pouco se interessam por quem lá ficou. A monotonia da vida das duas é quebrada quando Ray Dooley (José Mata), um vizinho, anuncia a chegada de Inglaterra, para onde emigrou, do irmão mais velho, Pato Dooley (Almeiro Gonçalves). Começa assim a nascer uma história entre Maureen e Pato, que poderia ser de amor, mas que o jogo perturbador das emoções vai revelar não ser possível. Com isso, são também desvendados alguns segredos, que mais valia terem ficado encobertos.

“A Rainha da Beleza de Leenane”, do irlandês Martin McDonagh, pode ser uma comédia negra ou uma tragédia cheia de humor. É uma análise das relações – por vezes ou sempre disfuncionais – no interior das famílias. A encenação é de Nuria Mencia, atriz espanhola, que o Meridional quis desafiar. “Somos amigos há muitíssimos anos e a vontade de trabalharmos juntos sempre existiu. Foi um convite maravilhoso”, diz a atriz.

O texto, diferente daqueles que o Meridional costuma trabalhar, representou um duplo desafio para o grupo: por um lado, aborda as debilidades humanas, por outro, havia uma atriz que nunca tinha encenado a comandar os trabalhos. “Estou muito feliz com a viagem que foi encenar esta peça, porque o Meridional abriu-me verdadeiramente as portas. Às vezes, abrem-te as portas mas é a fingir e dão-te uma grande chapada na cara. Desta vez, foi verdadeiro, confiamos em mim”, sublinha.

O processo de trabalho adoptado por Nuria envolveu todas as áreas do teatro. “Eu levei o guião, mas foi um trabalho de partilhas, de partilhas verdadeiras. Foi uma mistura de to-

dos os ofícios: a interpretação, as luzes, o som. Tudo misturado”, revela a encenadora.

Mas o verdadeiro motor do trabalho foram os actores. “Contei esta história com eles, com os seus medos. Eles deram sugestões com o seu trabalho, a orgânica, a maneira de ver. Deram toda a sua alma. Eram os actores que eu queria para contar a história que eu queria”. Nuria explica: “A Elisa Lisboa foi uma descoberta maravilhosa para mim; a Natália, bem, eu queria que ela fizesse outras personagens, uma que lhe desse outras coisas, e esta é maravilhosa para isso; há anos que não via o Almeiro, mas soube logo que ele era o Pato Dooley. Para os rapazes, fizemos um ‘casting’ e o José Mata pareceu-me muito bem, a mim e a toda a equipa. Estou muito contente, são quatro actores que trabalharam muito. Isso é o que eu acho que o teatro é – trabalho. Tentei usar a minha intuição, fazer-me entender. Não só pelo meu idioma – porque o meu ‘portunhol’ é bastante bom! – mas entender a peça, o caminho que eu queria seguir. Acho que os ensaios são a melhor parte dos processos do teatro, mas estou muito curiosa para ver a reacção das pessoas”.

A vida é uma tragicomédia

O trabalho e os excelentes actores são uma peça fundamental na engrenagem desta nova produção do Meridional. Mas o texto dá uma ajuda. Depois de uma investigação inicial, o texto de McDonagh caiu sobre Nuria como uma bênção. “Eu leio muita coisa. E quando descobri esta peça pensei que era ótima. Descobri o texto em espanhol. Mas só eu é que pude lê-lo, claro! Depois conseguimos em inglês e a tradução, do Paulo Eduardo Carvalho, é muito boa. Não perdeu o ritmo. Também descobri que já tinha sido encenada em Évora [produção CENDREV no Teatro Garcia de Resende, em 2003]. A encenadora apaixonou-se pelo texto “desde o primeiro momento”: “É um texto que não tem moralismos, acho que isso é indispensável para contar as coisas que nos acontecem hoje em dia. Os diálogos são muito fortes, têm um lado muito cómico e outro muito cruel e dramático. Essa mistura, essa coisa de ser uma tragicomédia, com todas as letras, interessou-me muito. Porque a vida é isso: momentos muito bons e momentos muito maus”.

Depois da peça, precisamos de uns minutos para nos recompormos. As relações disfuncionais que acabámos de ver “são os contrastes da nossa vida, que nos levam do lado escuro ao lado claro”. “Gostava que o público levasse essa sensação consigo, que não ficasse a pensar quem é mau e quem é bom. É uma peça que fala do difícil que é sobreviver a algumas relações humanas, mas sem vícios, sem julgar as personagens”, explica Nuria.

Martin McDonagh disse que se, ao fim do dia, as pessoas escrevessem o que fizeram, muita gente pensaria que estava maluca. Foi esse equilíbrio precário que a encenadora quis ver retratado na peça. “As coisas têm muitas cores. É o que nos faz viver. Porque não vemos tudo a preto e branco. Nesse sentido, este texto é totalmente beckettiano, há uma procura de felicidade constante mas que nunca é alcançada”.

A reflexão vai connosco quando saímos. O aroma do incenso envolve-nos outra vez. Lá fora, os irmãos Dooley fumam um cigarro. E, sim, nós sabíamos, não está a chover.

Ver agenda de espectáculos na pág. 42

“Essa mistura, essa coisa de ser uma tragicomédia, com todas as letras, interessou-me muito. Porque a vida é isso: momentos muito bons e momentos muito maus”
Nuria Mencia

file:///C:/Documents%20and%20Settings/tecnico/Os%20meus%20documentos/CLARA/CLARA/Mestrado/3º%20semestre/RELATÓI

HotmailGmailSAPOTNSCTNDMIILitinhoIpsilonPÚBLICOFCSHYouTubePDFBEPFarmáciasOutros marcadores

Quarta-Feira, 31 Março 2010

ípsilon

HomeMúsicaTeatro/DançaCinemaLivrosArtesFlashNéonVídeosÓscares 2010BES Arte & Finança

Flash



Eu tenho a maior oferta em cultura e tecnologia em Portugal!



Miguel Ângelo recebeu inúmeras encomendas para trabalhos em Roma, como o seu "David"



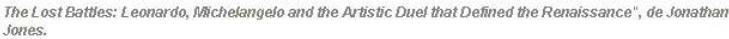
Paolo Cocco/Reuters



Façam as vossas apostas: Leonardo da Vinci ou Miguel Ângelo?



30.03.2010 - PÚBLICO/Reuters



The Lost Battles: Leonardo, Michelangelo and the Artistic Duel that Defined the Renaissance, de Jonathan Jones.

Leonardo da Vinci e Miguel Ângelo sempre se desafiaram. A competição entre os dois artistas renascentistas é conhecida e agora está documentada em livro. "The Lost Battles: Leonardo, Michelangelo and the Artistic Duel that Defined the Renaissance", de Jonathan Jones, é editado na quinta-feira no Reino Unido.

O livro do crítico de arte britânico e ex-juiz do prémio Turner de arte contemporânea foca-se numa espécie de concurso de frescos entre os dois mestres do Renascimento.

Na Florença renascentista, as competições de arte eram frequentes e até uma obsessão. Em 1504, os governadores da cidade-estado propuseram aos dois artistas - na época, já bem conhecidos - um desafio para decidir qual deles era o melhor. A competição consistia em pintar um fresco para o átrio de um palácio da cidade. Leonardo escolheu a Batalha de Anghiari e Miguel Ângelo a Batalha de Cascina como temas. Como a competição era levada muito a sério, os dois artistas trabalharam sob sigilo. Nenhuma das pinturas foi acabada e ambas se perderam, tendo sobrevivido apenas através de gravuras e esboços.

Dois anos depois do início da competição, o júri declarou Miguel Ângelo vencedor. A carreira do jovem Miguel Ângelo foi relançada e levou-o à glória em Roma, com muitas encomendas - entre as quais o tecto da Capela Sistina. "Foi um grande felto ter derrotado Leonardo nesta competição, por isso foi visto como o maior artista da história", disse Jones à Reuters. "Leonardo, que tinha indiscutivelmente mais fama do que Miguel Ângelo, não recebeu qualquer encomenda de trabalhos em Roma".

Mesmo assim, Jones não acredita que Miguel Ângelo tenha saído do concurso com a reputação intacta e que Leonardo tenha sofrido um verdadeiro revés. O autor considera que o ambiente altamente competitivo de Florença naquela altura contribuiu para elevar o trabalho artístico a níveis de excelência, mesmo que tenha destruído algumas carreiras para ajudar a lançar outras.

E mais: Jones acredita que se o fresco de Leonardo tivesse sido considerado o melhor, a história da arte italiana poderia ter sofrido uma reviravolta. Para uma atmosfera mais negra. "O fresco era provavelmente a obra-prima de Leonardo e era quase como a antítese do Renascimento. Se o Leonardo fosse o modelo para os artistas, nos 300 anos seguintes muitas coisas teriam sido diferentes", disse Jones.

O autor crê que a história foi mais branda com Leonardo. "Alterei a minha maneira de pensar muitas vezes enquanto fazia este livro", disse Jones sobre qual dos dois é realmente o melhor. "Eram génios incomparáveis. Não há dúvida de que Miguel Ângelo realmente ganhou, mas Leonardo ganhou historicamente. Miguel Ângelo sempre foi idolatrado, mas desde que os cadernos de Leonardo começaram a ser conhecidos no século XIX, e tivemos consciência de Leonardo enquanto cientista e não apenas artista, provavelmente Leonardo ultrapassou Miguel Ângelo. No meu coração, no final, ganha Leonardo", confessou Jones.

A partir do episódio da competição, "The Lost Battles: Leonardo, Michelangelo and the Artistic Duel that Defined the Renaissance", publicado pela Simon & Schuster, pretende abordar a influência do trabalho dos dois artistas em toda a arte renascentista.

Blogue sobre este artigo

Se comentar este artigo no seu blogue, o link aparecerá aqui.

Efectue o ping do seu blogue no Tvingly para nós o encontrarmos.

Comente esta notícia

Partilhar com:

Música

Jarvis Cocker descobriu Legendary Tiger Man em Paris

Cinema

"Somewhere" é o nome do próximo filme de Sofia Coppola

Arte

Retrato a grafite de David Hockney reaparece após 30 anos

Cinema

"Alice no País das Maravilhas" de Tim Burton vai ter versão 3D

Arte

David LaChapelle em Paris

Cinema

Sacha Baron Cohen grava com Bono e Chris Martin para promover "Bruno"

13 de 15 notícias em Cultura « anterior seguinte »

Corrigir Provedor do Leitor Feedback Diminuir Aumentar

alta
de LISBOA

+ Lidas + Comentadas + Enviadas

Credibilidade - Crédito Flexibom, especialistas desde 1995. Credibilidade - Crédito Flexibom, especialistas desde 1995.

Efectue o ping do seu bloque no Twingly para nós o encontrarmos.



**Príncipe Real
Jardim reabre
hoje com várias
novidades** Local

**Moção de censura
PSD salva
Sócrates mas
deixa ameaça
no ar para 2011** Pág. 10



**Dia da
Biodiversidade
Ainda há muito
por fazer** Pág. 8

**Espanha
Mais de mil anos
de prisão para
etarras** Pág. 17



Há um segundo realizador iraniano em greve de fome

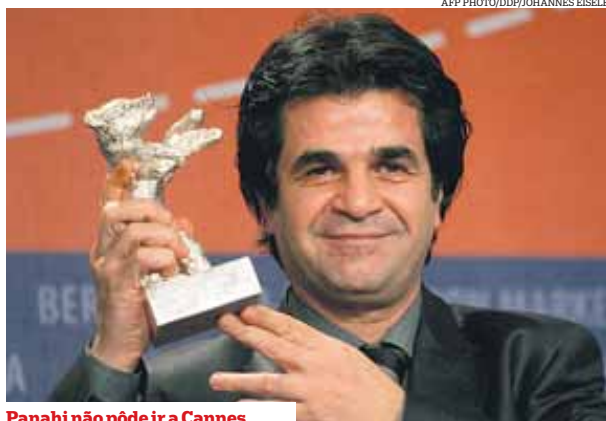
Clara Campanilho Barradas

Tal como Panahi, Mohammad Nourizad é opositor do regime e cumpre pena de três anos e meio. Está em greve de fome após ser agredido por seguranças

● Já são dois os realizadores iranianos em greve de fome, como protesto contra as políticas repressivas do Irão. Primeiro foi Jafar Panahi, que está na prisão de Evin, em Teerão, e no domingo iniciou uma greve de fome. Terça-feira, Mohammad Nourizad, detido na mesma prisão de Panahi, decidiu entrar também em greve de fome após ter sido agredido pelos seguranças da prisão, informa o site iraniano *Kaleme.com*.

“O realizador foi levado para o pátio da prisão e foi severamente agredido por cinco membros da segurança”, denunciou o *site*, afirmando que Nourizad ficou com a visão afectada. “Iniciou uma greve de fome e informou a família que não sobreviverá se a situação continuar”, assegura o *site*.

O realizador foi detido por ter publicado no seu blogue três cartas, consideradas desrespeitosas, que instavam o *ayatollah* Khamenei a pedir perdão aos iranianos pela repressão ao movimento de oposição, nas eleições de Junho de 2009. Nourizad foi sentenciado a três anos e meio de prisão e 50 chicotadas.



Panahi não pôde ir a Cannes

Já o caso de Panahi, vencedor do Leão de Ouro de Veneza em 2000 com o filme *O Círculo*, tem marcado o Festival de Cannes, onde deveria ser jurado. O Governo francês pediu oficialmente ao Governo iraniano a sua libertação - foi preso por querer realizar um filme sobre as eleições presidenciais do ano passado, ele que foi apoiante da oposição - para que participasse no festival. Isso não aconteceu e o festival optou por manter vaga a sua cadeira.

Na apresentação de *Copie Conforme*, o realizador Abbas Kiarostami classificou a detenção do compatriota como “intolerável”: “Quando um realizador - um artista - é preso, é a arte como um todo que está a ser atacada”. Realizadores como Steven

Spielberg, Martin Scorsese, Robert de Niro ou Francis Ford Coppola já assinaram uma petição exigindo a sua libertação.

O Ministério da Cultura e Orientação Islâmica anunciou na semana passada a proibição da exibição de filmes de cineastas iranianos no estrangeiro sem uma licença especial e anunciou castigos para quem infrinja a nova lei.

“Sem os documentos, os filmes não terão autorização para deixar o país, sob pena de sanção de um ano e proibição de filmar”, disse fonte do ministério. A medida visa impedir a difusão de filmes que possam manchar a imagem do Irão no exterior. Cineastas e críticos já contestaram.

Sobe e desce

Barack Obama



A aprovação pelo senado de um importante pacote legislativo para recuperar os mercados financeiros foi uma importante vitória política do Presidente norte-americano e um primeiro passo para moralizar o sistema financeiro que está na origem da crise económica global e continua a beneficiar de uma impunidade total. Espera-se que a Europa apanhe a boleia. (Págs. 2 e 3)

Miguel Macedo



Pedro Passos Coelho ficou com poucas escolhas numa bancada que herdou de outra direcção, mas Miguel Macedo voltou a revelar-se um líder parlamentar frágil no debate de ontem. E sabe-se que é este o palco onde Sócrates melhor desempenha o papel de “animal feroz”. Miguel Macedo dificilmente fará esquecer um tal... Paulo Rangel. (Págs. 4 e 5)

BP



A petrolífera britânica foi obrigada a reconhecer ontem que só está a conseguir retirar menos de metade do crude derramado no golfo do México do que declarara inicialmente. Um mês depois da explosão numa plataforma petrolífera, a maré negra está a chegar aos pântanos do Louisiana e do Mississippi, sem que se saiba como será possível travar o seu efeito devastador. (Pág. 17)



Horst Weretecki



O ex-vice-presidente da Ferrostaal, uma das empresas que integram o consórcio alemão que vendeu dois submarinos a Portugal, foi detido pelo MP de Munique por suspeitas de corrupção neste e noutros negócios. Numa recente entrevista ao PÚBLICO, o gestor tentou responsabilizar a Comissão das Contrapartidas. Em vão. (Pág. 6)



Vasco Pulido Valente não escreve a sua crónica nestes dias, voltando a este espaço na próxima semana

Crónicas de garfo e faca



A vida dos críticos
de gastronomia

Domingo na **Pública**

Harold Pinter, no rés-do-chão e na cave

Os Artistas Unidos regressam a um sítio onde foram felizes com o díptico “Comemoração” e “A Nova Ordem Mundial”, que hoje chega a Lisboa. *Clara Campanilho Barradas*

Três casais no restaurante mais caro da cidade celebram atirando palavras uns aos outros que só Harold Pinter poderia ter escrito. Depois, dois homens discutem o que devem fazer com um prisioneiro, com palavras que só Harold Pinter poderia ter escrito. “Aquilo que ele consegue com a banalidade é extraordinário. Com duas frases banais, ele cria um mundo, de personagens, de musicalidade. Nas frases de ‘Comemoração’, não há nada. E, no entanto, a quantidade de coisas, frustrações, violência, subentendidos que ali estão”.

São palavras que só Jorge Silva Melo, encenador regular, e fidelíssimo, das peças de Pinter em Portugal, poderia ter dito. O pretexto, agora, é o díptico formado por “Comemoração” e “A Nova Ordem Mundial”, duas peças do dramaturgo pelo preço de uma que os Artistas Unidos têm em cena, a partir de hoje e até dia 27, no Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém (CCB), em Lisboa.

“Comemoração”, a última peça escrita por Pinter, é de 1999; “A Nova Ordem Mundial” de 1991. Mas porquê duas peças? “A ‘Comemoração’ fala desta nova democracia que apareceu, muito grosseira, exibicionista, consu-

mista, nos anos da Thatcher [Margaret Thatcher, primeira-ministra do Reino Unido entre 1979 e 1990]. Formou-se uma atmosfera insuportável de claustrofobia. [Na peça], sente-se que há uma violência por trás da aparente festa. Há uma coisa latente. E, em ‘A Nova Ordem Mundial’, no fundo são as mesmas personagens, as mesmas confusões de língua, com um outro tipo de violência. É como se uma se passasse no rés-do-chão, e a outra na cave. Mas é o mesmo mundo”, explica o encenador.

Os textos foram escritos na última década de trabalho de Harold Pinter. Para Silva Melo, esse trabalho foi dominado por uma questão. “Eu creio que a pergunta com que Pinter finalizou os seus anos é: o nosso poder é assente em quê? Em que novo império colonial é que nós assentamos?”. Para enfatizar a pergunta, os Artistas Unidos decidiram complementar o espectáculo: “Já estávamos a ensaiar a ‘Comemoração’ e achámos que faltava qualquer coisa. Precisávamos de ir à tal cave”.

Um riso amarelo

Os Artistas Unidos já tinham trabalhado peças de Harold Pinter no espa-

ço A Capital e no CCB. “Chegámos ao Pinter em 2000, porque todos os autores novos que achávamos interessantes, a meio da conversa, diziam-nos: ‘Ah, mas eu quero é o Pinter’”. O Pinter gerou muito teatro. Para escreverem uma peça, os novos autores liam-no sempre. Fizemos algumas peças que ainda não tinham sido feitas em Portugal ou tinham sido muito pouco feitas. Depois o Pinter recebeu o Nobel da Literatura, em 2005, e não nos apeteceu pôr isso a render. Não seria autêntico”, reflecte Silva Melo. Agora é.

As peças de Pinter exigem uma tal orquestração que os Artistas Unidos decidiram fazer cinco antestreias (Aveiro, Guarda e Ponte de Sor) para que o espectáculo fosse coeso mas fluido. “Não é fácil. É preciso um elenco muito bom, mas não há papéis de vedetas. Precisa de um elenco muito, muito coeso porque o jogo entre estas pessoas é muito musical. Qualquer nota dissonante fica muito falsa e nota-se”, explica o encenador.

Além de conhecer as peças, Silva Melo também conheceu Pinter. “No dia em que íamos estreiar ‘A Coleção’ no CCB, com o grande encenador Artur Ramos, o doutor Santana Lopes

mandou fechar A Capital. Foi a 29 de Agosto de 2002. O Pinter foi a segunda pessoa a escrever uma carta de solidariedade, com uma grande simpatia. No próprio dia recebi um fax a dizer: ‘Faça favor de dizer aí à Câmara

que é inacreditável fecharem um teatro como esse’. Depois conheci-o pessoalmente. Era um homem encantador, divertidíssimo, muito atento e muito solidário”.

Jorge Silva Melo aceita que Harold Pinter possa ser um Shakespeare do século XX. “É uma coisa desse género, sim. Da segunda metade do século XX, do pós-guerra. Eu acho que ele tem um universo tão rico como Shakespeare ou como Brecht. Brecht na primeira parte do século XX, Pinter na segunda, com certeza”.

No fundo, nestas peças, “Pinter não diz: como é que ‘eles’ são assim? Ele quer dizer: como é que ‘nós’ chegámos a esta sociedade tão grosseira, tão vulgar, tão sem valores, tão bestial, tão estúpida, tão descartável? O riso que existe é sempre muito amarelo. Estamos petrificados pelo riso”, conclui Silva Melo. O que está aqui representado “é a visão de um mundo do qual é preciso suspeitarmos. Esta nova ordem mundial é baseada no terror. É nessa ditadura que está a assentar a nossa aparente democracia”.

Ver agenda de espectáculos págs. 54 e segs.

“Pinter não diz: como é que ‘eles’ são assim? Ele quer dizer: como é que ‘nós’ chegámos a esta sociedade tão grosseira (...), tão bestial, tão estúpida, tão descartável? O riso que existe é sempre muito amarelo”
Jorge Silva Melo



Para enfatizar a pergunta colocada por “Comemoração”, os Artistas Unidos quiseram juntar-lhe “A Nova Ordem Mundial”

Teatro



Foz do Porto
Ex-supermercado
de Siza vai
receber unidade
de saúde Local

Literatura
J. G. Farrell é
o vencedor do
Booker... de 1970
Pág. 19



Irão
Consenso a
favor de sanções
moderadas
Pág. 16

Cimeira
Lula apoia
investimento
brasileiro em
Portugal
Pág. 2 a 4



Joana Vasconcelos é todo um *blockbuster* de 168 mil visitantes

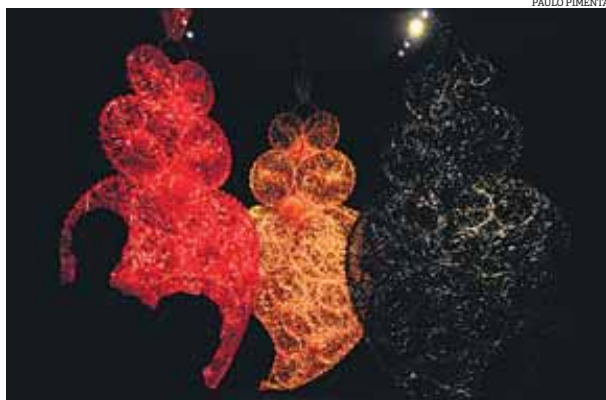
Clara Campanilho Barradas

Depois do banho de multidão em Lisboa, Joana Vasconcelos terá ainda este ano uma obra em Joanesburgo, durante o Mundial de futebol

● A meio já se sabia que era um sucesso de público, mas não se podiam adivinhar números. *Sem Rede*, a mostra antológica da artista plástica Joana Vasconcelos acabou anteontem, depois de dois meses e meio em exposição no Museu Berardo, em Lisboa. Até às cinco da tarde tinha tido perto de 166 mil visitantes. Sete horas depois, à meia-noite, em horário alargado de Dia Internacional dos Museus, fazia um balanço final de quase 168 mil visitantes (mais concretamente 167.852 visitantes).

Todo um *blockbuster*, com mais entradas do que mostras de grande público como *A Evolução de Darwin*, que no ano passado se tornou na exposição temporária mais visitada de sempre em Portugal (161 mil visitantes na Gulbenkian). Mais entradas também do que o inesperado sucesso que foi a retrospectiva em 2006-2007, ainda na Gulbenkian, de Amadeo de Souza-Cardoso, que superou as 100 mil visitas.

Um dado a considerar: desde que abriu, há três anos, o Museu Berardo tem assumido a política de entrada gratuita como forma de captar e po-



PAULO PIMENTA

Coração Independente estará na África do Sul em Julho

tenciar públicos. Isso - bem como as diferentes formas de contabilizar público em diferentes instituições - desequilibra as comparações com exposições como a de Paula Rego em Serralves em 2004-2005. Com mais de 157 mil entradas, permanece como a mais visitada de sempre do conhecido museu do Porto, um pouco acima da dedicada ao norte-americano Robert Rauschenberg, em 2007-2008 (mais de 137 mil entradas).

No que toca ao próprio Museu Berardo, *Sem Rede* ultrapassou, por exemplo, em mais de 60 mil visitantes a exposição mais vista do museu até agora, a colectiva *Amália, Coração Independente*, que, no ano passado, fechou com um balanço superior a

105 mil visitas. *Sem Rede* ultrapassou também em cerca de 60 mil entradas a mostra dedicada à pintora mexicana Frida Khalo, em 2006, quando o módulo 3 do Centro Cultural de Belém não era ainda Museu Berardo.

Mas não será este o último banho de multidão de 2010 para Joana Vasconcelos: o Museu Berardo anunciou entretanto que uma das mais conhecidas obras da artista, *Coração Independente* (2005), vai ser exposta na África do Sul ainda este ano, no espaço público pedonal Melrose Arch, em Joanesburgo, de 10 de Junho a 12 de Julho, coincidindo com o Mundial de futebol, onde Portugal é uma das selecções participantes. Ficará exposta numa vitrina especialmente concebida para a ocasião.

Pedro Lomba interrompe a sua crónica durante Maio, voltando a este espaço no início de Junho

Sobe e desce

Angela Merkel



Perante a maré de indefinições em que se encontra o processo de reforço da regulação financeira, Angela Merkel não esteve com meias medidas: avançou sozinha para a proibição do chamado *naked short-selling* - movimentos financeiros desestabilizadores dos mercados. Mesmo sabendo que iriam acusar o toque, a chanceler não hesitou em fazer o que achava correcto. (Pág.22)

Rand Paul



Na América, a palavra de ordem é a revolta dos eleitores contra os candidatos do sistema. Foi esta a tónica das eleições primeiras em quatro estados. No Kentucky, Rand Paul, o candidato do movimento radical Tea Party, conseguiu derrotar Trey Grayson, a escolha oficial do Partido Republicano. Um triunfo do sentimento antipolítico. (Pág. 17)

Rui Pereira



As associações sindicais e profissionais da PSP e da GNR contestam as opções do Ministério da Administração Interna (MAI), tutelado por Rui Pereira, em relação aos respectivos quadros de pessoal. Queixam-se de que as apostas do MAI estão nas chefias - só a GNR tem 11 generais -, esquecendo as bases das respectivas corporações. (Pág.10)



Mota Amaral



O presidente da comissão de inquérito ao negócio PT/TVI decidiu proibir, por despacho, o uso dos conteúdos das escutas na comissão. Com esta decisão, Mota Amaral terá extravasado os seus poderes enquanto presidente. Sugeriu ainda que as escutas deixem de poder ser usadas em futuras comissões, o que limitaria o alcance destas. (Pág. 7)



AQUALUZ
HOTEL & RESORTS
Tróia

EM MAIO,
VENHA CONHECER
NOVOS VIZINHOS

Válido até 31 de Maio.
Para mais informações:
T. 265 499 000
reservas@troiaresort.pt

www.aqualuz.com

OFERTA
ESPECIAL
MAIO

DESDE 93€
UMA NOITE
2 pessoas

SUGESTÃO DO MÊS:
**PASSEIO AOS
GOLFINHOS**
30€ por adulto
(mínimo 2 pessoas)

PROGRAMA
MOMENTO
DE MAIO
**PASSEIO
AOS GOLFINHOS**

DESDE 218€
DUAS NOITES
2 pessoas

Inclui: 2 noites
de alojamento com
pequeno-almoço
buffet + **MOMENTO
PASSEIO AOS
GOLFINHOS**

ESPECIAL
FÉRIAS DE VERÃO

7 noites + 2 noites
Reserve 7 noites e receba
2 noites grátis

Early Booking
5 noites em Agosto
com 15% desconto

Ofertas válidas até 31 de Maio.

Os **The Black Keys** estão de volta e preparam-se para lançar o sexto disco. Em Novembro magicaram o primeiro álbum de Blakroc, o projecto rap/rock no qual Dan Auerbach e Patrick Carney colaboram com diversos artistas do universo hip-hop e R'n'B. O regresso ao formato tradicional resultará em "Brothers", título alusivo à forma como o duo do Ohio se relaciona, apesar de não terem qualquer laço familiar. A data de lançamento do sucessor de "Attack & Release" está prevista para 18 de Maio.



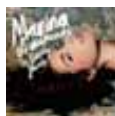
Pop

Furação Marina

Canções pop para trautear enquanto se parte a loiça toda. **Luís Maio**

Marina & The Diamonds
The Family Jewels
679, distri. Warner

★★★★☆



Versos de insegurança, amargura e tortura pessoal, injectados numa voz incandescente e canções pop festivas, absolutamente viciantes. Dá vontade de dizer que todos os discos a escalar os tops deviam ter o estofo de "The Family Jewels". É o álbum de estreia da "one woman band" que responde pelo nome de Marina & The Diamonds. Fisicamente, segundo ela própria diz, já a confundiram com Shakira e Catherine Zeta-Jones. Em termos de geração, ou melhor, de formada de candidatas à coroa pop, faz grupo com Florence And The Machine e Ellie Goulding. A voz, por outro lado, soa a meio caminho entre Lene Lovitch e Kate Bush. Já as canções andarão mais perto de Cindy Lauper e Nina Hagen.

É muita referência cruzada, o que quer dizer que Marina soa imediatamente familiar, mas também e logo na estreia como mais ninguém. Ela tem 24 anos, é filha de pai grego e mãe galega, entretanto separados. Em miúda era fã de Britney Spears, decidiu ser igual a ela quando fosse

Marina Marina soa imediatamente familiar, mas também e logo na estreia como mais ninguém



grande. Quando realmente atingiu a maioria, no entanto, bateu a várias portas sem nenhum sucesso e o sonho virou pesadelo. Entramos na fase que interessa: Marina comprou uma nova colecção de discos (Blondie, Patti Smith, Tom Waits) e uma laptop para exorcizar em canções toda uma galeria de fantasmas e frustrações. Também ajudou o seu sentido de perfeccionismo, que em adolescente a levou a perseguir até ao sofrimento a perfeição física e agora a gravar 482 takes da mesma canção.

É daqui que vem "The Family Jewels", treze canções inveteradamente pop, artificiosas e plásticas, mas ao mesmo tempo inquietas e viscerais. Marina desanfa nos estereótipos de beleza americana e nos clichés de docilidade feminina, ao mesmo tempo que assume que tem uma mente porca, que é atormentada por ideias doentias, que está condenada a mil danças. Claro que nada disto é muito coerente, nem original. Mas a visceralidade, o estado de possessão e a urgência intempestiva que emprega para os cantar são tremendamente convincentes.

A voz é trémula, operática, quase sempre teatral. As canções assentam em teclados acetinados, elásticos ou barrocos, mas nunca andam longe de refrões trauteáveis. Acaba por ser impressionante a quantidade de canções incendiárias que Marina produz a partir deste guião de desassossego eletropop. A lista de projectos apontados aos tops inclui "Are you satisfied", "Numb", "Mongli's Road" e "Hollywood", o mais recente single que conta com uma remistura acústica-sinfónica de Chilly Gonzales. Vejam o teledisco: ela de vestido curto e microfone em punho em pose de falsa bimba afectada, ele ao piano a fazer caretas como os grandes chefes de orquestra de outros tempos, tudo com a letra da canção a passar por cima numa língua de Leste. "The Family Jewels" será por certo um dos álbuns de estreia do ano. Mas depois deste teledisco fica a sensação de que não passa de um aquecimento, ou que Marina ainda está só a ganhar embalagem para realmente pintar a manta.

Anos instrutórios

Um disco excepcional, dois grandes discos de rock e um álbum desorientado. Os primeiros anos dos Mão Morta. **Pedro Rios**

Mão Morta
1988-1992

Os quatro primeiros discos dos Mão Morta encontravam-se há anos esgotados



Mão Morta

★★★★☆

Corações Felpudos

★★★★☆

O.D., Rainha do Rock & Crawl

★★★★☆

Mutantes S.21

★★★★☆

Cobra



São uma parte importantíssima da história do rock português, mas os quatro primeiros discos dos Mão Morta encontravam-se há anos esgotados. No ano em que fazem 25 anos, e antes de lançar novo disco, saíam-se a iniciativa da banda portuguesa de os reeditar num caixa.

A arrumação deveu-se, sobretudo, a razões de ordem prática (são discos cujos direitos são detidos pela banda), mas, reunidos desta forma, surge claramente a ideia de que o período 1988-1992 corresponde à primeira fase do grupo, que atravessou várias mudanças de formação. "Mutantes S. 21" (1992) representa o corolário deste período, o disco em que as muitas ideias até ali desenvolvidas encontravam a sua melhor execução - um som cristalino, a criatividade do grupo no topo, Adolfo Luxúria Canibal no balanço perfeito de "discur" e agitador.

Viagem por oito cidades reais e uma virtual, é ainda hoje um dos mais arrojados álbuns rock que não deixam de ser rock por causa do arrojado feitos em Portugal. Obra quase fotográfica, as canções projectam os ambientes que as letras retratam. Alguns exemplos: "Lisboa" surge como uma alucinação por um Cais do Sodré onde há "fantasmas embriagados de luz e cor"; "Barcelona" acelera quando começa "a ruga da guarda civil" pelas ruelas;

"Marraquexe" oferece uma delirante visão da cidade marroquina; e "Istambul" arrasta-se, sonolenta, ilustrando o "calor infernal, abafado" "às 2h45 da manhã".

Ao comparar "Mutantes S.21" com "Mão Morta" (1988), descobre-se uma evolução técnica, mas, ao mesmo tempo, um fio condutor - a marca de uma banda sem paralelo em Portugal. "Mão Morta" guarda pérolas, como a correria ensanguentada de "E se depois". "Oub'la", acumular de guitarras em tensão e bateria em modo tribal, é o seu momento de ouro. Em boa parte dos temas, as guitarras estão lá como textura, como hipótese de fuga num quadro austero, marcado pela secção rítmica. É o caso de "Aum", com cores e bateria em cadência militarista, à Swans, a influência primeira do grupo, e Adolfo a dar indicações de trânsito.

Pelo meio houve "Corações Felpudos" (1990) e o mini-álbum "O.D., Rainha do Rock & Crawl" (1991). O primeiro, visto como um dos discos menos relevantes na discografia da banda, teve, sobretudo, a função de abrir os horizontes musicais. O rock mínimo mantém-se ("É uma selvajaria"), a que se juntam novos elementos e uma maior atenção às melodias, como demonstram nas aparições de saxofone. O resultado, contudo, inclui demasiadas canções sem grande rumo.

"O.D., Rainha do Rock & Crawl" aproximava-se já do nível de "Mutantes S.21". O mini-álbum vê os Mão Morta reconciliados com o rock e já com algumas lições estudadas. Menos determinista e limitado tecnicamente que "Mão Morta" e mais focado do que o antecessor, quatro quintos do disco têm presença garantida nos concertos do grupo: "Bófia", "Charles Manson", "Quero morder-te as mãos", fabuloso desvario punk, e "Anarquista duval", colosso que lembra a serralharia eléctrica dos Ministry se tivessem o Adamastor como vocalista. Dezanove anos depois, continua a ser uma das canções rock mais assustadoras feitas em Portugal.

**Lança-
men**



Já está nas livrarias **"A Governanta - D. Maria, Companheira de Salazar"**, de Joaquim Vieira. Depois de **"Os Meus 35 Anos com Salazar"**, sobre Maria da Conceição de

Melo Rita, a afilhada do ditador, Joaquim Vieira escreve agora sobre a pessoa que mais tempo conviveu de perto com Salazar. Maria de Jesus Caetano Freire nasceu numa família pobre, numa aldeia de Coimbra. Aos 31 anos, começou a servir

Salazar até à morte dele. Nunca casou nem teve filhos. Foi, para Salazar, governanta, secretária e até enfermeira - e Joaquim Vieira questiona até que ponto influenciou algumas das suas opções governativas.

← e contém um alto teor proteínico. Tais réplicas são colocadas à disposição de cada doente, nos seus aposentos. E então os doentes vão-nas consumindo à medida dos seus impulsos". E continua: "Fala-se de certos efeitos secundários desagradáveis, entre os quais a tendência para uma progressiva transformação da autofagia em antropofagia. Mas nada se provou ainda. E os autófalos ricos podem devorar-se em efígie (...)" (p. 196).

Em todos estes contos há intimações de mortalidade, vistas com uma frieza sarcástica mas não despojada de humanidade; mas, com "Desidério", A.M. Pires Cabral escreveu uma aterroradora transposição da mais inominável das doenças contemporâneas, a mais activa forma actual da nossa finitude. O caranguejo trespassado por uma lança é a imagem que abre as portas ao delírio imaginativo, à fábula pavorosa, à doença como condição humana essencial: "Cada qual deve acalantar dentro de si uma doença. Mens sana in corpore sano - para quê?... Devemos é ter dentro de nós um relógio que nos lembre periodicamente quia pluvius sumus, que temos tributos a pagar à mecânica da carne. E que cada um pague na moeda de que dispuser. (...) Por isso eu digo: a cada um sua moléstia" (p. 178). Não

é só a escrita impecável que nos agarra nestas fábulas: é não podermos fingir que não é nada connosco.

Anatomia de um crime

Um "thriller" frenético que é ao mesmo tempo um retrato da Índia, a verdadeira terra das oportunidades.

Helena Vasconcelos

Seis Suspeitos
Vikas Swarup
(Trad. Isabel Alves)
Ara

★★★★★



Quando era miúdo em Allahabad, na Índia, Vikas Swarup, proveniente de uma família abastada de juristas, ganhava todos os concursos de pergunta-resposta, muito populares no seu país. Anos mais tarde, esta sua experiência ajudou-o a criar a personagem de Ram

Mohammad Thomas, um habitante de Dharavi, o mais populoso bairro da lata da Ásia, que passa de indigente a bilionário graças a um concurso televisivo. As suas aventuras, as pessoas que encontra, a forma como, através delas, vai aprendendo as respostas às questões que lhe são colocadas no concurso, constituem o grosso da narrativa. "Quem Quer Ser Bilionário?" é uma história ao jeito da de Cinderela, com um rapaz pobre que ganha biliões mas é perseguido e assediado pela polícia que o tem na conta de um vigarista. Ram é uma personagem viva, sensível, atraente, que desperta simpatia e empatia nos leitores; porém, para as autoridades, é inconcebível que alguém como ele, um deserdado da vida, totalmente indefeso, possa tornar-se poderoso graças ao dinheiro, ganho tão facilmente.

Em "Seis Suspeitos", com o seu título remanescente de Agatha Christie, Vikas Swarup cria uma estrutura semelhante embora parta de pressupostos diferentes: Vicky Rai, filho de um ministro do estado de Uttar Pradesh, um delinquente muito rico, muito mau e muito poderoso, é assassinado durante uma festa sumptuosa em que se comemora o facto de ele ter sido ilibado de mais um crime, a morte de Ruby Gill, uma empregada estudante que recusou servir-lhe uma bebida quando o bar já estava encerrado, num restaurante da moda, em Nova Deli. Depois de todos os convidados terem sido interrogados, a polícia elige seis suspeitos, todos eles na posse de armas: o Burocrata, a Actriz, o Indígena, o Ladrão, o Político e o Americano.

A trama desenrola-se a partir de um esquema muito simples: Swarup começa por dar conta das vidas destas

personagens, seguindo-se os seus (possíveis) motivos para liquidarem Vicky Rai, as provas recolhidas pela polícia e, finalmente, a solução do mistério, com uma confissão a fechar o enredo. Esta estrutura tradicional serve ao autor como pretexto para traçar um retrato da Índia contemporânea - cosmopolita, efervescente e surpreendente - e das estranhas personagens que a habitam. Mohan Kumar, o burocrata habituado a manipular pessoas, descrente de todas as manifestações de transcendência, é possuído pelo espírito de Gandhi e passa a ter uma personalidade dividida entre o seu próprio "eu" adúltero, alcoólico e colérico e o do pacifista conciliador e ascético; Shabnam Saxena, uma estrela de Bollywood que lê Sartre e se guia pelos ensinamentos de Nietzsche, tem uma tal obsessão pela sua imagem que se sente ameaçada quando surge uma jovem do campo que pode passar por sua irmã gémea; Larry Page, o turista americano idiota, desembarca na Índia convencido de que vai casar com a rapariga dos seus sonhos - que conheceu pela Internet -, descobrindo que foi enganado e que não há noiva nenhuma à sua espera. Page, que vive a pensar que o hino nacional americano foi composto por Stevie Wonder, partilha o nome com um dos fundadores do Google e é, por causa desse erro de identidade, raptado por terroristas que esperam receber um resgate chorudo. Quanto a Eketi, um nativo de uma tribo, os Onge, habitantes de uma ilha, é tratado como um escravo e levado para o continente numa missão de resgate de um

objecto sagrado, sofrendo maus tratos e passando por inúmeras peripécias até encontrar o seu destino que, tal como o de todos os outros

- incluindo o do ladrão de telemóveis, apanhado numa teia que ele já não consegue controlar, e o do

político corrupto e sádico que por sinal é pai da vítima -, converge para a noite do assassinio de Vicky Rai.

O final surpreendente do livro é o remate perfeito para esta história frenética, imensamente cômica e trágica até ao absurdo, com traços da ironia dickenseana e muita da vitalidade da escrita de, por exemplo, Aravind Adiga, o autor de "Entre os Assassinos" e "O Tigre Branco", vencedor do Booker Prize.

"Seis Suspeitos" poderá parecer uma história demasiado esquemática, ancorada em personagens saídas de uma revista social ou de um jornal de escândalos - o mau muito mau, a estrela de cinema caprichosa, o indígena crédulo e inocente, o ladrão de meia tigela, etc. - mas, na realidade, o autor consegue aguentar a narrativa com uma agilidade surpreendente e muito sentido de humor. Na verdade, esta é a Índia que enche por completo a imaginação, um lugar de extremos e de incalculáveis segredos e mistérios, por vezes "kitsch" e absurda, onde tudo - absolutamente tudo - é possível. Em tempos existiu um mito a que se chamou "o sonho americano". Agora, com a economia em expansão, a capacidade invejável para uma "constante e genial reciclagem das suas contradições" - nas palavras de Swarup -, um património cultural invejável e um passado milenar, a Índia é a miragem para todos aqueles que procuram não um sentido para a vida, mas sim uma forma de estar e de olhar o mundo, sem preconceitos nem constrangimentos.

Ensaio

Novos olhares sobre António Fragoso

Um notável avanço sobre o conhecimento da obra e da época de um pianista e compositor de culto.

Cristina Fernandes

António Fragoso e o Seu Tempo
Paulo Ferreira de Castro (direcção)
CESEM/Associação António Fragoso

★★★★★

Falecido em 1918 com apenas 21 anos, na sequência da epidemia de gripe pneumónica, o compositor e pianista António Fragoso converteu-se ao longo do último século numa "figura de culto da música portuguesa", conforme o

Swarup tem o "whodunnit?" talentoso de uma Agatha Christie, a ironia britânica de um Charles Dickens e a vitalidade de um Aravind Adiga e coloca essas qualidades ao serviço da construção de um novo imaginário indiano



OLÁ E ADEUSINHO

DE ATHOL FUGARD



De 6 de Maio a 6 de Junho

Tradução: Jaime Salazar Sampaio; Encenação: Beatriz Batarda; Cenário e figurino: Cristina Reis; Desenho de luz: José Nuno Lima; Sonoplastia: Sérgio Milhano. Interpretação: Catarina Lacerda e Dinarte Branco.

Co-produção



De 3ª a Sábado às 21.00h. Domingo às 16.00h
R. Tenente Raul Cascais, 1A. 1250 Lisboa Telef: 213961515 / Fax 213954508

e-mail: info@teatro-cornucopia.pt http://www.teatro-cornucopia.pt

Estrutura financiada pelo



Ministério da Cultura

Teatro do Bairro Alto

M/12



A ascensão e a queda dos Beatles, mas sobretudo a queda, estão na cabeça de Liam Gallagher

Liam Gallagher produz "biopic" dos Beatles

Com os Oasis afastados de cena, Liam Gallagher dedica-se agora a outras artes. Mas sem esquecer a música e o seu espantoso amor pelos Beatles. O ex-vocalista da banda britânica vai esta semana ao Festival de Cinema de Cannes na sua nova pele, a de produtor de cinema, para anunciar o seu mais recente projecto: um "biopic" sobre os últimos anos dos Beatles.

O filme, uma parceria da produtora de Liam, a In 1 Productions, e da Revolution Films, será baseado no livro que o antigo antigo assessor da Apple, Richard DiLello, escreveu em 1972, analisando as histórias por trás da editora da maior banda do mundo entre o apogeu de 1968 e 1970, o ano da separação. Com o explicativo título "The Longest Cocktail Party: An Insider's Diary of the Beatles, Their Million Dollar Apple Empire and Its Wild Rise and Fall", é o livro favorito dos irmãos Liam e Noel Gallagher, que o consideram "brilhante".

Ainda não estão escolhidos nem o elenco nem o realizador e é provável que o título seja alterado. O porta-voz da In 1 Productions disse à BBC que o filme será "um olhar interior sobre o que significa ser um jovem apanhado no turbilhão selvagem do negócio da música, das celebridades e do final dos 'Swinging Sixties' em Londres". A paixão dos irmãos Gallagher pelos Beatles nunca foi segredo. No álbum "The Masterplan", de 1998, os Oasis fizeram uma versão de "I am the walrus", e para celebrar os 40 anos da edição de "Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band", dos Fab Four, a banda gravou "Within you without you".

Pam Grier conta a vida toda

De ícone da "blaxploitation" a diva de Tarantino e atriz de televisão não vai um passo: vai uma vida complicada que Pam Grier define como "provavelmente mais interessante e perigosa do que alguns filmes" que fez. É a história dessa vida complicada que a atriz americana, hoje com uns (muito bem conservados) 60 anos, revela agora na autobiografia escrita com Andrea Cagan, "Foxy: My Life in Three Acts", acabadinha de sair nos EUA. Grier é, claro, a "Jackie Brown" do filme homónimo de Quentin Tarantino, depois de ter sido a primeira dama do cinema negro de acção dos anos 1970 em pérolas de época como "Coffy" ou "Foxy Brown" - papéis que, em entrevista ao "New York Times", Grier confessou terem muito

Carla Cruz é a nossa agente na festa da Tate Modern

Há portugueses na exposição que comemora o 10º aniversário da Tate Modern com 70 projectos inovadores de artistas contemporâneos, tínhamos dito há uma semana. Agora sabemos mais: "The Unsurpassable Horizon", com curadoria de Filipa Oliveira e Miguel Amado, nasceu a partir de uma ideia do filósofo francês Jean-Luc Nancy, "La Communauté Désœuvrée" ("A Comunidade sem Rumor", 1982), e pretende reflectir sobre um ideal comunitário, através do olhar dos artistas Carla Cruz, Ruth Ewan, Runo Lagomarsino, Lotte Lindner & Till Steinbrenner. Com "demoCRACY 2010", uma mesa de voto com dois montinhos de boletins eleitorais em cada lado, e a suposta possibilidade de uma reposta múltipla à pergunta "Gostaria de participar?", a artista portuguesa Carla Cruz (1977) questiona as liberdades cívicas de participação individual em actos eleitorais e o desalento que resulta de expectativas de mudança, muitas vezes frustradas. A peça questiona o próprio direito democrático, ao apresentar uma urna fechada e ao não disponibilizar caneta ou lápis que possibilitem a expressão da livre escolha. Ruth Ewan (1980) apresenta uma série de desenhos-autocolantes, feitos por crianças e jovens entre os 12 e os 14 anos em ateliers organizados pela artista, que nasceu e vive em Londres. Os desenhos mostram o preço de venda e aludem às ideias de grupos radicais britânicos, como o marxista "The Plebs League", que tentou criar nas escolas uma corrente contra a imposição de uma ideologia capitalista.

Com esta obra, a artista inglesa questiona a forma como a escola é fonte de ideologia. O argentino Runo Lagomarsino (1977) cresceu e vive na Suécia e regressa às suas origens com o vídeo "No Conflict, Dance of the Piñata". A obra reflecte uma visão própria da colonização da América Latina, ao evocar a Piñata - um jogo usado pelos colonizadores europeus para evangelizar os povos latino-americanos - como metáfora da opressão, e da resistência que dela resultou e que depois conduziu à descolonização. "Start Spreading the News" é a proposta da dupla alemã Lotte Lindner & Till Steinbrenner (1971 e 1967, respectivamente). Nela, uma impressora em cima de um escadote deixa cair, de dois em dois minutos, folhas A4 com notícias da Reuters, a agência de notícias que lidera no mundo. Ao criar

a "imagem poética" de "falling news" ("notícias que caem"), a instalação desafia o sentido de uma informação num só sentido, sem "feedback" do público, e questiona o poder dos media para configurar, unilateralmente, a visão do mundo actual. "The Unsurpassable Horizon", o evento português na festa de anos da grande galeria europeia de arte contemporânea, faz parte do festival "No Soul for Sale", "uma celebração das forças independentes que animam a arte contemporânea", "uma convenção de grupos e indivíduos que dedicam tempo e energia à arte em que acreditam". E vai estar hoje, amanhã e depois, no Turbine Hall, o espaçoso átrio da Tate Modern de Londres, para comemorar o aniversário do museu. Ana Dias Cordeiro

Sumário

Festivais de Verão 6
Os seis grandes em retrato-robô

Aduf 14
Em disco como em palco (e com voz nova)

Mathias Énard 20
O fim do mundo numa frase de 400 e muitas páginas

Pedro Rosa Mendes 24
E das cinzas do Império ele levantou um romance monumental

Cristian Mungiu 28
O cinema romeno diz adeus a Ceausescu

Pippo Delbono 32
Chama os mortos pelo nome no CCB

Ficha Técnica

Directora Bárbara Reis
Editor Vasco Câmara, Inês Nadasis (adjunta)
Conselho editorial Isabel Coutinho, Óscar Faria, Cristina Fernandes, Vítor Belanciano
Design Mark Porter, Simon Esterson, Kuchar Swara
Directora de arte Sónia Matos
Designers Ana Carvalho, Carla Noronha, Mariana Soares
Editor de fotografia Miguel Madeira
E-mail: ipsilon@publico.pt

A artista portuguesa integra "The Unsurpassable Horizon", projecto com curadoria de Filipa Oliveira e Miguel Amado que integra ainda peças de Ruth Ewan, Runo Lagomarsino, Lotte Lindner e Till Steinbrenner



A infância itinerante, a violação, os romances com Kareem Abdul-Jabbar e Richard Pryor, e toda a aventura da "blaxploitation", na autobiografia de Pam Grier

← mais a ver com a experiência da mulher negra na América dos anos 70 e com a sua própria experiência de vida do que a maior parte das pessoas cre (ou não fosse a atriz uma devota do método de Stanislavski, que pede para "abordar cada papel como se fosse a nossa própria vida"). A vida "em três actos" que a atriz conta no seu livro passa por longos períodos vividos no estrangeiro com a família (o pai era mecânico da Força Aérea), uma violação ainda menina, quando uma tia a deixou sozinha em casa, romances com o basquetebolista Kareem Abdul-Jabbar e o falecido comediante Richard Pryor, e sonhos de casamentos de sonho. Redescoberta em 1997 por Tarantino, Grier mora hoje num rancho do Colorado com cavalos e cães, acaba de entrar para o elenco fixo de "Smallville", a série que acompanha a adolescência do Super-Homem, e faz parte do elenco de "Larry Crowne", o novo filme dirigido e interpretado por Tom Hanks, ao lado de Julia Roberts, Bryan Cranston (da série "Ruptura Total") e Taraji P. Henson (nomeada para o Oscar por "O Estranho Caso de Benjamin Button"). Nada

"Inferno" documenta a dura travessia de Linda Garganta Funda-Lovelace na indústria da pornografia

mau para uma atriz que o fim da "blaxploitation" fazia crer ir desaparecer, hein?

Lindsay Lohan será Linda Lovelace

Mesmo com uma vida atribulada, Lindsay Lohan foi escolhida para interpretar Linda Lovelace, no filme independente "Inferno". O produtor Wali Razaqi disse ao "Los Angeles Times" que o anúncio oficial será feito no Festival de Cannes (mais um...), e que Lohan poderá aparecer por lá. "É provavelmente um dos papéis mais desafiantes que um actor pode desempenhar. Não

necessariamente pelo cariz sexual, mas porque [Lovelace] foi tão agredida física e emocionalmente que vai ser preciso que Lindsay dê tudo por tudo para conseguir fazer o papel", disse Razaqi. "Inferno" vai basear-se na vida real de Lovelace, e "nas dificuldades que ela passou e superou", disse o produtor.

Lovelace, atriz de filmes pornográficos dos anos 70, foi a estrela de "Garganta

Funda", de 1972, que revolucionou a indústria pornográfica, causando um enorme impacto no público e gerando mais de 472 milhões de euros de lucros. Foi um dos filmes mais rentáveis de sempre. Linda Susan Boreman, o verdadeiro nome de Lovelace, renunciou mais tarde a esse ramo de actividade e tornou-se activista anti-pornografia. O comportamento errático de Lindsay Lohan, recentemente criticado pelo próprio pai, não parece preocupar o produtor: "Se o comportamento dela fosse uma preocupação séria, não teríamos insistido tanto". Razaqi confirmou também que Bill Pullman interpretará Hugh Hefner, o fundador da revista "Playboy".

Stephen Malkmus e Beck juntos em estúdio

Não estamos a sonhar acordados, vai mesmo acontecer. Os amigos de longa data Stephen Malkmus e Beck vão finalmente trabalhar juntos. Ainda não se sabe muito sobre a colaboração, mas, de acordo com a "Mojo", os dois músicos já estiveram juntos no início deste ano, quando Beck foi a estúdio gravar com Malkmus e a sua banda, The Jicks. O que fizeram não se sabe, mas a revista inglesa avança que Beck terá trabalhado como produtor. Os dois últimos álbuns dos The Jicks foram produzidos pelo próprio Malkmus. Mas nem tudo poderiam ser boas notícias. Devido aos compromissos de Malkmus com os regressados Pavement, a sua banda de sempre desaparecida em 1999, as gravações poderão ser editadas apenas no próximo ano, como confirmou a Matador, a editora de Malkmus. Enquanto isso, os Pavement, banda de culto dos anos 90, continuam a digressão de regresso, com concertos agendados até ao final do ano. Depois dos compromissos com os Pavement, Malkmus regressará à sua carreira a solo.

Stephen Malkmus fez uma pausa na agenda dos Pavement para trabalhar com Beck



Walter Salles vai para a estrada com Jack Kerouac

O realizador brasileiro Walter Salles vai dirigir a adaptação ao cinema do romance "Pela Estrada Fora" ("On The Road", no original), de Jack Kerouac. O filme deverá chegar às salas em 2001 e será produzido pela American Zoetrope, de Francis Ford Coppola.

A ideia de levar ao cinema o romance icónico da "beat generation" é antiga. Os direitos de adaptação pertenciam a Coppola, que os vendeu ainda nos anos 70. Desde então, vários cineastas chegaram a ter o projecto em mãos, mas este acabou por nunca avançar. Agora é de vez, estando mesmo já contratados os actores principais: Sam Riley, o actor que encarnou Ian Curtis em "Control", será Sal Paradise, o nome que Kerouac deu ao seu alter-ego no romance, e Garrett Hedlund interpretará Dean Moriarty, personagem inspirada no mítico proto-beatnik Neal Cassidy. Kristen Stewart, protagonista da saga "Crepúsculo", também já aceitou o papel de Marylou, nome que Kerouac atribui à primeira mulher de Cassidy, LuAnne Henderson, de quem este se divorciou, em 1947, para se casar com Carolyn Robinson, a Camille de "Pela Estrada Fora". Embora esta seja a primeira adaptação do romance ao cinema, as deambulações de Kerouac e Cassidy já haviam sido retratadas por John Byrum no seu filme "Heart Beat" (1980), baseado na autobiografia de Carolyn. Walter Salles

começou a trabalhar na adaptação de "Pela Estrada Fora" já em 2006, apenas dois anos após ter realizado "Diários de Che Guevara", um filme muito bem recebido pela crítica, e que pode ser visto como uma espécie de "On The Road" sul-americano. Baseado nos diários de Che Guevara, conta as aventuras que o líder revolucionário viveu nos anos 50, quando atravessou a América do Sul de motorizada, com o seu amigo Alberto Granado.

Publicado pela primeira vez em 1957, embora tenha sido escrito alguns anos antes, "Pela Estrada Fora" tornou-se o romance de referência da "Beat Generation". Muitos dos seus protagonistas estão, aliás, retratados no livro, que tem uma fortíssima dimensão autobiográfica. Além dos já citados, como Kerouac, Cassidy e as sucessivas mulheres deste último, aparecem nas páginas do romance, com nomes supostos, o poeta Allen Ginsberg (Carlo Marx), William S. Burroughs (Old Bull) ou o hoje menos conhecido John Clellon Holmes, autor de "Go", considerado o primeiro romance "beat", e de "Horn", tida como a melhor "jazz novel" da sua geração.



Piratas somalis capturaram três pescadores tailandeses com 77 tripulantes, a 1930 quilómetros da costa. Segundo a Força Naval da UE, nunca tinha havido ataques tão longe de terra. A abordagem ocorreu a quase mil quilómetros da área normal de operações internacionais.

Turquia propõe servir de intermediário com o Ocidente para evitar novas sanções ao Irão

Margarida Santos Lopes

A oferta surge numa altura em que o regime de Teerão intensifica a repressão, a semanas do primeiro aniversário da reeleição de Ahmadinejad, em Junho

● A Turquia reafirmou ontem a proposta de servir de “terreno neutro” a um acordo em que o Irão troca seu urânio pouco enriquecido por combustível nuclear processado a 20 por cento, de modo a evitar novas sanções internacionais.

Esta proposta, que Teerão rejeitara em 2009, por insistir em que a transferência seja feita no seu território, foi repetida pelo ministro turco dos Negócios Estrangeiros, Ahmet Davutoglu, numa conferência de imprensa, em Teerão, com o homólogo, Manouchehr Mottaki. “Se for essa a vontade dos nossos amigos iranianos, e eles acharem prudente que desempenhem um papel [de mediador], assim o faremos.”

Ramin Mehmanparast, porta-voz de Mottaki, comentou apenas: “Países amigos, como a Turquia, estão a esforçar-se para que a outra parte [os Estados Unidos e a Europa] compreendam os nossos direitos nucleares. Há várias ideias, mas só poderão materializar-se se as nossas condições forem aceites.”

Na segunda-feira, o Departamento de Estado norte-americano informou que a Administração Obama ainda está receptiva a discutir um acordo, desde que o Irão “dê uma resposta significativa ao que foi colocado sobre a mesa”. Ressalvou, porém, que a proposta de Outubro, feita através

da Agência Internacional de Energia Atómica (AIEA), terá de ser “atualizada” porque o *stock* iraniano de urânio pouco enriquecido (LEU, na sigla inglesa) já terá aumentado.

A AIEA solicitara ao Irão que entregasse, de uma só vez, até Dezembro de 2009, mais de uma tonelada de LEU (o limiar para produzir uma bomba), em troca da qual receberia combustível nuclear enriquecido em França e na Rússia, dos raros países com tecnologia para processar a mais de 20 por cento. A reacção iraniana tem sido ambivalente, levando os EUA a preparar uma quarta

3 anos ou mais é o tempo que o Irão precisa para ter a bomba nuclear, mas até 2015 pode fabricar um míssil capaz de atingir os EUA

série de sanções nas Nações Unidas.

Internamente, o regime do *mullah* e dos *pasdaran* continua a repressão, temendo novos protestos no primeiro aniversário da contestada reeleição do Presidente, Mahmoud Ahmadinejad, em Junho. Na segunda-feira, dois importantes partidos da oposi-

ção (Frente da Participação Islâmica e Mujahedin da Revolução Islâmica) foram suspensos; um jornal crítico do sistema, *Bahar*, foi ilegalizado; e três dirigentes reformistas foram condenados a seis anos de prisão e proibidos de exercer actividades políticas durante uma década.

Os três condenados, Mostafa Tajzadeh, Davood Soleimani e Mohsen Mirdamadi, eram aliados do ex-Presidente Mohammad Khatami, hoje na oposição. Na semana passada, Khatami foi impedido de deixar o país para assistir a uma conferência sobre o nuclear no Japão.



Soldados iranianos, esta semana, durante uma parada em Teerão

Mais protestos contra megabarragem no Brasil

Maria João Guimarães

● A construção de uma central hidroeléctrica em Belo Monte, na Amazônia, foi ontem motivo para protestos em oito cidades brasileiras, enquanto o concurso público para atribuição das licenças de exploração se mantinha num pára-arranca legal com decisões e contradecções judiciais.

Associações ecologistas e de defesa dos povos indígenas dizem que o projecto é uma ameaça aos índios que vivem perto do rio Xingu, um afluente do Amazonas no estado do Pará.

Os protestos contra o projecto estenderam-se ontem por várias cidades com estradas cortadas e balsas que levam os carros através do rio paradas. A oposição à barragem ganhou recentemente visibilidade internacional com James Cameron, o realizador de *Avatar*, que esteve na região para protestar contra o empreendimento.

Os ambientalistas dizem que os índios que moram na região serão afectados, ficando sem acesso a comunidades vizinhas e sem meio de subsistência. “Vivemos especialmente da pesca. Mas com o nível mais baixo do rio, a pesca vai desaparecer”, explicou José Carlos Arara, líder de uma das 13 tribos que vivem na zona do rio Xingu potencialmente afectada pela barragem.

“Se esse leilão ocorrer, será um crime de lesa-pátria”, afirmou ao diário *Estado de São Paulo* o representante do Movimento dos Atingidos por Barragens, Iuri Charles Paulino.

O juiz que decidiu pela suspensão do concurso alegou que as audiências sobre o projecto foram “meras encenações para cumprimento dos normativos legais”. A decisão foi revertida e o concurso acabou por se realizar ontem à tarde, mas uma nova acção judicial deixou o resultado do concurso “suspenso”.

A ideia da construção de uma barragem no rio Xingu - que seria a terceira maior barragem do mundo, a seguir à das Três Gargantas na China e à de Itaipu, também no Brasil - vem já dos anos 1970 e sempre causou polémica. A maioria das barragens na Amazônia, explica o jornal norte-americano *New York Times*, foram construídas antes da ratificação da última Constituição do Brasil em 1988, que prevê protecção para os povos indígenas.

A barragem é defendida pelo Presidente brasileiro, Luiz Inácio Lula da Silva. Num encontro recente com líderes índios, Lula disse que esta é uma forma de obter energia mais limpa e apresentou o projecto como essencial para que se mantenha o ritmo do crescimento económico do país. Estudos de ONG dizem que a barragem será pouco eficaz, produzindo menos 30 por cento da sua capacidade na estação seca.

MGM, com três mil milhões de dívida, adia James Bond

Clara Campanhillo Barradas

● O futuro dos históricos estúdios norte-americanos Metro Goldwyn Mayer (MGM) parece cada vez mais incerto. Com uma dívida de três mil milhões de euros e sem ter encontrado comprador nos quase seis meses passados desde que se pôs à venda, em Novembro, a MGM viu-se agora forçada a adiar a rodagem do novo episódio do seu *franchise* mais antigo e bem sucedido: James Bond.

Com Daniel Craig como 007 pela terceira vez, *Bond 23* (título provisório para o 23.º filme da série) tinha estreia marcada para 2011 ou 2012, mas as declarações dos responsáveis da produtora EON, antontem, foram taxativas: “Não sabemos quando vamos retomar o desenvolvimento [da produção] e não temos data para o lançamento.”

Bond, uma marca

Em 2008, *Quantum of Solace* teve um lucro de 436 milhões de euros

A saga de James Bond, detida pela MGM, é o *franchise* mais antigo da história do cinema. Quando for realizado, será o 23.º filme da série. Segundo o *Guardian*, o filme de 2006, *Casino Royal*, o primeiro com Daniel Craig como Bond, teve um lucro mundial de quase 450 milhões de euros. *Quantum of Solace*, de 2008, conseguiu superar os 436 milhões de euros.



Até agora, três empresas fizeram ofertas de aquisição à MGM, mas, em Março, a distribuidora Lionsgate retirou-se da corrida, deixando assim espaço para a Time Warner e a Ryan Kavanaugh Relativity Media LLC e Access Industries, uma empresa com negócios em telecomunicações, recursos naturais e químicos e imobiliária.

Segundo a *Businessweek*, a MGM ainda está a considerar as ofertas. Mas há quem proponha cenários alternativos: a hipótese de a EON estar interessada em atrasar a compra para retirar “Bond 23” da MGM e levá-lo para uma distribuidora mais poderosa.

Ofertas concretas: segundo o *Los Angeles Times*, a Warner ofereceu cerca de mil milhões de euros, mas o mesmo jornal explica que a oferta esperada é de, pelo me-

nos, 1500 milhões. Este é o valor da MGM, dona, por exemplo, das produtoras Orion e United Artists.

A United Artists foi, aliás, a responsável pelo único lançamento deste ano dos históricos estúdios do leão a rugir: *Hot Tube Time Machine*, que após quatro semanas nas salas fez 32 milhões de euros em bilheteiras, face a um investimento de 26 milhões.

James Bond é o produto de maior sucesso da MGM. Segundo a lista de sucessos de bilheteira da “Mojo”, o *franchise* do agente secreto é o terceiro mais lucrativo de sempre - depois de *Star Wars* e *Harry Potter*.

Criada em 1924 a partir da fusão de três produtoras - Goldwyn Picture Corporation, Louis B. Meyer Pictures e Metro Picture Corporation -, a Metro Goldwyn Mayer não fez qualquer comentário sobre o adiamento do novo filme.



Teatro/Dança

Nascer e morrer nos Anjos

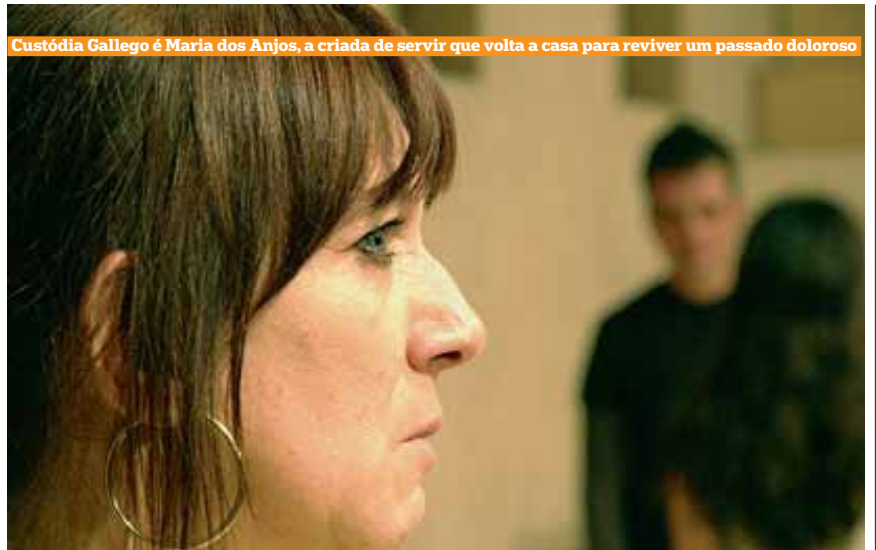
"A Casa dos Anjos", no Teatro Aberto, recupera memórias de vidas passadas, à pequena escala de uma família e à grande escala de um país. **Clara Campanilho Barradas**

A Casa dos Anjos

De Luis Mário Lopes. Pelo Teatro Aberto. Encenação de Ana Nave. Com Custódia Gallego, Pedro Laginha, Sandra Barata Belo.

Lisboa. Teatro Aberto - Sala Vermelha. Pç. Espanha. Até 11/07. 4ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 213880089. 7,5€ a 15€.

As paredes da casa dos Anjos estão



Custódia Gallego é Maria dos Anjos, a criada de servir que volta a casa para reviver um passado doloroso

Agenda

Teatro

Estreiam

Exitus

De e com Diego Lorca, Pako Merino. Pelo Tiztina Teatro. Vila Real. Teatro. Alam. de Grasse. Dia 28/05. 6ª às 22h. Tel.: 259320000. 5€ a 7€. Porto. Teatro Nacional S. João. Pç. Batalha. Dia 3/06. 5ª às 21h30. Tel.: 223401910. 7,5€ a 16€. FITEI.

Ver texto na pág. 14 e segs.

EJC # El Jardin de los Cerezos

A partir de Tchekov. Pela Rayuela. Encenação de Nina Reglero. Com Alberto Velasco, Marta Ruiz de Viñaspre, entre outros. Porto. Palacete Pinto Leite. R. da Maternidade 3/9. De 01/06 a 04/06. 3ª a 6ª, às 23h. Tel.: 222082432. FITEI.

Ver texto na pág. 14 e segs.

Hard To Be a God

De Kornél Mundruczó. Encenação de Kornél Mundruczó. Com Lili Monori, Annamária Lang, entre outros.



Lisboa. Antiga Fábrica Simões. Av. Gomes Pereira, 11. De 29/05 a 31/05. Sáb. a 2ª, às 21h. Alcantara Festival.

Se Uma Janela Se Abrisse

De Tiago Rodrigues. Com Paula Diogo, Cláudia Gaiolas, entre outros. Lisboa. Teatro Nacional D. Maria II - Sala-Estúdio. Pç. D. Pedro IV. De 02/06 a 05/06. 4ª a Sáb. às 23h. Tel.: 213250835. Alcantara Festival.

Foreplay

De Arthur Schnitzler. Encenação de Mpumelelo Paul Grootboom. Com Refilwe Cwaile, Koketso Mojela,



entre outros. Lisboa. Teatro Nacional D. Maria II - Sala Garrett. Pç. D. Pedro IV. De 01/06 a 02/06. 3ª e 4ª às 21h. Tel.: 213250835. Alcantara Festival.

C'est du Chinois

De Edit Kaldor. Com Nucheng Lu, Sping Yao, Aaron Fai Wan, Lei Wang, Qi Feng Shang. Lisboa. Teatro Municipal Maria Matos. Av. Frei Miguel Contreiras, 52. De 03/06 a 05/06. 5ª a Sáb. às 19h. Tel.: 218438801. 5€ a 12€. Alcantara Festival.

A Descoberta das Américas

De Dario Fo. Pela Cia Leões de Circo. Encenação de Alessandra Vannucci. Estarreja. Cine-Teatro Municipal. R. do Visconde de Valdemouro. Dia 28/05. 6ª às 22h. Tel.: 234811300. 3,5€ a 5€. Matosinhos. Cine-Teatro Constantino Nery. Av. Serpa Pinto. Dia 31/05. 2ª às 21h30. Tel.: 229392320. 5€. FITEI.

Utopolis

Pelo Teatro do Frio. Encenação de Rosário Costa. Porto. Pç. Parada Leitaria. De 01/06 a 02/06. 3ª às 17h. 4ª às 18h30. Entrada gratuita. FITEI.

Schoolboy Play



De Roman Paska. Com Roman Paska, Gabriel Hermand-Piquet. Lisboa. Teatro Nacional D. Maria II - Sala Garrett. Pç. D. Pedro IV. De 28/05 a 29/05. 6ª a Sáb. às 21h30. Tel.: 213250835. FIMFA LX10.

Amor com Amor se Paga

A partir de Tchekhov, Strindberg,

Ibsen. Pela Companhia Teatral do Chiado. Encenação de Juvenal Garcês. Lisboa. Teatro-Estúdio Mário Viegas/Companhia Teatral do Chiado. Lg. Picadeiro, 40. De 28/05 a 31/12. 6ª às 22h. Tel.: 707302627. 25€.

Continuam

A Comissão



Pelo Visões Úteis. Com Ana Vitorino, Carlos Costa, Pedro Carreira, entre outros. Porto. Hotel D. Henrique. R. Guedes de Azevedo, 179. 19. Até 01/06. 2ª, 3ª, 5ª e 6ª das 10h00 às 0h. Alcantara Festival.

Como Rebolar Alegrement

Sobre um Vazio Exterior De André Guedes, Miguel Loureiro. Lisboa. Teatro da Comuna. Pç. Espanha. De 29/05 a 31/05. Dom. a 2ª às 19h. Tel.: 217221770. Alcantara Festival.

Centro de Dia

Por Dona Vlassova e Guests. Lisboa. Centro Social da Sé. R. S. Mamede ao Caldas, 19. Até 01/06. 2ª, 3ª, 5ª e 6ª das 10h00 às 0h. Alcantara Festival.

Medeia

A partir de Eurípedes. Pelos Dood Paard. Lisboa. Teatro Municipal Maria Matos. Av. Frei Miguel Contreiras, 52. Até 28/05. 4ª a 6ª às 21h. Tel.: 218438801. 5€ a 12€. Alcantara Festival.

Entrado

Pela PELE e o Centro de Criação para o Teatro e Artes de Rua. Encenação de Hugo Cruz. Custóias. Estabelecimento Prisional do Porto. Guimarães. Até 28/05. 5ª e 6ª às 21h. Tel.: 229513020. Entrada gratuita (sujeita a marcação). Imaginarius 2010.

Make Love Not War

A partir de Aristófanes. Pelo Teatro Marionetas do Porto. Encenação de João Paulo Seara Cardoso. Santa Maria da Feira. Piscinas Municipais. R. António Castro Corte Real, 1. Até 29/05. 5ª a Sáb. às 21h30. Tel.: 256375728. Entrada gratuita. Imaginarius 2010.

A Feliz Idade

A partir de Carpinejar, valter hugo mãe e César Santos. Encenação de Anna Stigsgaard. Santa Maria da Feira. Museu Convento dos Lóios. Pç. Dr. Guilherme Alves Moreira. Até 29/05. 5ª a Sáb. às 21h30. Tel.: 256372450. Entrada gratuita. Imaginarius 2010.

Geneviève... si chaste, si pure

De Freek Neirynck. Pelos heater Taptoe. Encenação de Massimo Schuster. Lisboa. Teatro Nacional D. Maria II - Salão Nobre. Pç. D. Pedro IV. Até 29/05. 4ª a 6ª às 23h15. Tel.: 213250835. 8€. FIMFA LX10.

Troubles: ô!..., iii!..., ah!

Pela Cie Gare Centrale. Encenação de Sabine Durand. Lisboa. Museu da Marioneta. R. da Esperança, 146 - Convento das Bernardas. Até 28/05. 4ª a 6ª às 21h30. Tel.: 213942810. FIMFA LX10.

O Naufrágio do Titanic

De John Fisk. Encenação de Jim Bywater. Com Paul Kessel, John Fisk. Lisboa. Chapitô. R. Costa do Castelo, 1/7. Até 29/05. 4ª a Sáb. às 22h. Tel.: 218855550.

Dança

Estreiam

Hnuuy Illa

De Mireia Gabilondo. Por Kukai-Tantaka. Coreografia de Jon Maya. Porto. Teatro Nacional S. João. Pç. Batalha. De 28/05 a 29/05. 6ª às 22h. Sáb. às 21h30. Tel.: 223401910. 7,5€ a 16€. FITEI.

Ver texto na pág. 14 e segs.

Encontro

O performer **Miguel Bonneville** (Porto, 1985) é o convidado da sessão desta noite dos encontros "Derivas - Para que servem a arte e o conhecimento em geral?", que decorre

às 21h30 no Centro de Estudos Regionais, em Vila do Conde. À conversa com Magda Henriques, coordenadora do programa de actividades pedagógicas da associação que organiza o Circular - Festival de Artes

Performativas, Bonneville partilhará o que quiser partilhar (livros, textos, filmes, músicas, poemas, documentários, performances, imagens) com a audiência. A entrada é gratuita.



cheias de memórias. Durante 60 anos, a casa foi testemunha das desventuras da família de Ana e Eduardo. Todo esse tempo depois, Maria dos Anjos, a criada de servir que nasceu na casa, volta para recordar o passado doloroso. "Nasci aqui, aqui não hei-de morrer", diz ela. Mas também Ana e Eduardo, a viver por entre as paredes da casa, contam a sua versão da história.

"A Casa dos Anjos", em cena na Sala Vermelha do Teatro Aberto até 11 de Julho, é o texto vencedor do Grande Prémio de Teatro Português da Sociedade Portuguesa de Autores/Teatro Aberto 2009. Representa a primeira aventura do autor, Luís Mário Lopes, na escrita para teatro.

João Lourenço, director artístico do Teatro Aberto, convidou a actriz Ana Nave para encenar a peça. "Eu tinha uma dupla responsabilidade. Primeiro, porque o convite foi feito pelo João Lourenço, que faz parte da história do teatro português. Depois, porque era um texto português, e eu

acho que tenho a responsabilidade - temos a responsabilidade - de valorizar e fazer aparecer mais teatro português", explica a encenadora.

Depois de ler a peça, Ana Nave não achou que fosse um texto fácil. "Gostei logo do texto. É muito bonito, muito poético. Mas foi aos pouquinhos que entreei. A dramaturgia é que foi difícil". Começou por escolher o elenco.

Custódia Gallego, Sandra Barata Belo e Pedro Laginha eram os actores ideais para dar corpo às personagens que vivem na casa dos Anjos.

Mas o mais difícil, para a encenadora, foi mesmo tornar o texto num espectáculo: "O meu problema era como é que se passava aquilo para o palco. O texto não tem diálogos, praticamente; não há contracena. Se eles não

contracenavam e eram monólogos, o que é que eu fazia aqui?". Continua: "O texto era complicado porque é no pretérito. Mas tivemos a colaboração do autor, que aceitou muito generosamente as sugestões que fizemos para tornar o texto mais possível de ser uma peça".

A encenação de Ana Nave tem uma forte componente audiovisual, "pensada desde o início": Apetecia que o espectáculo tivesse um lado de

grandes planos dos actores e quase de sensações ampliadas. Como imaginei que fossem as memórias. Mas sem tomar totalmente conta do espectáculo".

Além de uma família, o espectáculo também pode representar o país: "Pode ser Portugal, se quisermos. Está torto!... Temos uma rampa a cair para o lado trágico! Acho que sim, mas não garanto!".

A Sagração da Primavera

De Olga Roriz.
Lisboa. Centro Cultural de Belém - Grande Auditório.
Pç. do Império. De 29/05 a 03/06. 3ª e Sáb. às 21h. 5ª e Dom. às 17h. Tel.: 213612400. 5€ a 25€.

Ver texto na pág. 16 e segs.

As Bodas + Fauno + A Sagração da Primavera

De Bronislava Nijinska, Cayetano Soto, Vasco Wellenkamp. Pela Companhia Nacional de Bailado.
Faro. Teatro Municipal de Faro. Horta das Figuras - EN125. De 28/05 a 30/05. 6ª e Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 289888100. 12€ a 16€.

Ver texto na pág. 16 e segs.

You've changed

De Thomas Hauert.
Lisboa. Centro Cultural de Belém - Pequeno Auditório. Pç. do Império. De 03/06 a 04/06. 5ª e 6ª às 21h. Tel.: 213612400. 12€.

Alcantara Festival.

Continuam

H3

De Bruno Beltrão. Pelo Grupo de R. de Niterói.
Lisboa. Teatro Municipal de S. Luiz. R. Antª Maria Cardoso, 38-58. De 28/05 a 29/05. 6ª e Sáb. às 21h. Tel.: 213257650. 5€ a 12€.

Alcantara Festival.

Void Eléctrico



De Clara Andermatt. Com Avelino Chantre e Sócrates Napoleão.
Santa Maria da Feira. Mercado Municipal. Lg. da República. Até 29/05. 5ª e Sáb. às 22h30. Tel.: 256370800. Entrada gratuita. Imaginários 2010.



sonar
galicia



Festival Internacional
de Música Avançada
e Arte Multimédia
www.sonar.es

Corunha
17.18.19 Junho

air, lcd soundsystem, 2manydjs, hot chip, laurent garnier, sasha, booka shade, matthew herbert's one club, flying lotus, fuck buttons, broadcast, alva noto + blixa bargeld, carte blanche (dj mehdi & riton), john talabot, uffie, the slew feat. kid koala, cora novoa, octa push, delorean, 6pm, grobas, david m, fat fish, fluzo, cauto, bflecha vs. mwëslee, viktor flores, o.m.e.ga, ino, labrador + p. ma, eme dj, fake robotique, caradeniño dj, escoitar.org (berio molina + horacio gonzález)... ouve tudo em SonarRadio www.sonar.es

organização



XACOBEO 2010
Galicia



Advancedmusic

patrocinador principal



patrocinadores



colaboradores



venta de bilhetes



Teatro/Dança

Antes-treia



A estreia oficial é no dia 21, em Lisboa, no Centro Cultural de Belém, mas até lá os Artistas Unidos vão andar a apresentar o seu novo espectáculo, dupla investida em Harold Pinter, um pouco por todo o país. Depois de uma primeira

apresentação ontem, “Comemoração” e “A Nova Ordem Mundial” regressam hoje, às 21h45, ao palco do Teatro Aveirense, de onde seguem para o Teatro Municipal da Guarda (quinta-feira, dia 13, às 21h30) e para o Teatro da Terra, em Ponte de Sôr (sexta-feira, dia 14, e sábado, dia 15, às 21h30). “Comemoração” é a última

peça que o dramaturgo britânico, Nobel da Literatura em 2005, escreveu - uma guerra de palavras que anuncia o capitalismo mais feroz, possivelmente a “Nova Ordem Mundial” que dá título à peça curta com que os Artistas Unidos encerram esta nova visita a Harold Pinter.

“Relativamente”
chega às Caldas
da Rainha na
encenação de
João Lagarto



Depois do absurdo de Beckett, o absurdo de Ionesco na temporada da Comuna



Nós somos o rei

Um clássico do absurdo na Comuna, “O Rei Está a Morrer”, de Ionesco, sobre a maior certeza da vida: a morte. **Clara Campanilho Barradas**

O Rei Está a Morrer

De Eugène Ionesco. Encenação: João Mota. Com Carlos Paulo, Ana Lúcia Palminha, Tânia Alves, Rui Neto, Alexandre Lopes, Mia Farr.

Lisboa. Teatro da Comuna. Pç. Espanha. Até 27/06. 4ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 217221770. 5€.

O título já dá uma ideia. Mas, nos primeiros momentos da peça, a dúvida, se a houver, logo se dissipa. Somos informados - e o próprio também - de que, dentro de hora e meia, Bérenger, o rei, estará morto. É o absurdo de um mestre do Teatro do Absurdo, em cena na Comuna - Teatro de Pesquisa, até 27 de Junho. O essencial de “O Rei está a morrer”, do romeno Eugène Ionesco (1909-1994), é “a angústia da morte, o pavor da morte”, resume João Mota, o encenador.

O Rei Bérenger - ditador, autoritário, arrogante - chefia um reino decadente. A sua hora aproxima-se. A primeira rainha, Margarida, confronta-o com a sua inevitável morte, que ele não quer aceitar. A segunda rainha, Maria, também não aceita. O médico garante que já nada há a fazer. É inevitável, o rei vai mesmo morrer. Ele é ditador, mas “a grande ditadora é a morte”.

Para João Mota, este rei representa todos nós. “Há um lado na peça de que eu gosto muito: cada um de nós é rei do seu reino. E quando morremos, o mundo acaba. E nós esquecemos isso durante a vida. Fala-se pouco sobre a morte”. É “difícil passar para o outro lado”,

por isso, temos de saber encarar o facto de que vamos morrer: “O Rei diz uma frase que eu acho genial: ‘Porque é que eu nasci, se foi para morrer? Malditos pais.’ É uma frase horrível”, e portanto “é bom saber viver com alegria, com energia, para poder passar a ponte”, diz o encenador.

O próprio Ionesco tinha pavor da morte. “Todos nós temos, em parte. Mas nunca pensamos nela. Por isso é que vivemos erradamente. Se convivéssemos melhor com a morte, éramos todos muito mais felizes”.

As duas rainhas são dois lados da mesma moeda. O rei Bérenger “é bigamo. Tem duas mulheres: a morte e a vida”.

É a primeira vez que João Mota se aventura pelos textos de Ionesco. “Este ano, abrimos com Samuel Beckett, numa encenação do Álvaro Correia [“A Felicidade, Amanhã...”]. Ora, se fizemos um mestre do absurdo, Beckett, tínhamos de fazer também o outro, o Ionesco”. Beckett e Ionesco (“eu gosto muito dos dois”, diz Mota) “fêm sempre um lado cómico, eles são todo o absurdo. Quase que podemos dizer que [esta peça] é uma comédia. Trágica, mas é uma comédia”, diz Mota.

A encenação - ao contrário das indicações típicas na dramaturgia de Ionesco - é despida, leve. “Foi para que cada espectador se sinta com aquele problema. Para pensar como é que a gente acorda amanhã, porque é que a gente vive”, justifica o encenador. “Valoriza o texto e o que está por trás dele. Penso que se o Ionesco visse este espectáculo, gostava!”.

As pessoas não se levantam, no final da peça. “Ficam paradas, até falam baixinho. É preciso dizer: ‘pronto, acabou’. Gosto do silêncio que fica, é sinal de que a pessoa interiorizou coisas que eu penso que são muito importantes”, conta João Mota.

“O Rei Está a Morrer” é “uma peça que dá para pensar muito”. Como Bérenger, “todos nós somos bigamos”.

Agenda

Teatro

Estreiam

Keskusteluja

De e com Ville Walo, Kalle Hakkarainen.

Lisboa. Teatro Municipal Maria Matos. Av. Frei Miguel Contreiras, 52. De 07/05 a 08/05. 6ª e Sáb. às 21h30. Tel.: 218438801. 5€ a 12€.

FIMFA LX10 - Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas.

Ver texto na pág. 32 e segs.

Continuam

Olá e Adeusinho

De Athol Fugard. Encenação de Beatriz Batarda. Com Catarina Lacerda e Dinarte Branco.

Lisboa. Teatro do Bairro Alto. R. Tenente Raul Cascais, 1A. Até 06/05. 3ª a Sáb. às 21h. Dom. às 16h. Tel.: 213961515. 7,5€ a 15€.

Ver texto na pág. 34.

José. Rubem. Fonseca.

A partir de Rubem Fonseca. Pela CTB - Companhia de Teatro de Braga e Escola da Noite. Encenação de António Augusto Barros. Com António Jorge, Carlos Feio, Igor Lebreaud, Rogério Boane, Solange Sá, entre outros.

Braga. Teatro Circo - Pequeno Auditório. Av. da Liberdade, 697. De 8/05 a 22/05. 3ª a Dom. às 21h30. Tel.: 253203800. 5€ a 10€.

Ver texto na pág. 35.

Salto. Lamento

Lisboa. Museu da Marioneta. R. da Esperança, 146 - Convento das Bernardas. Até 07/05. 5ª e 6ª às 21h30. Tel.: 213942810.

FIMFA LX10 - Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas.

Ver texto na pág. 32 e segs.

Paisagens em Trânsito

De e com Patrick Murys.

Lisboa. Museu da Marioneta. R. da Esperança, 146 - Convento das Bernardas. Dia 12/05. 4ª às 21h30. Tel.: 213942810.

FIMFA LX10 - Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas.

Wonderland



A partir de Lewis Carroll. Pelo Teatro de Marionetas do Porto. Encenação de João Paulo Seara Cardoso. Com Edgard Fernandes, Sara Henriques, Sérgio Rolo, Shirley Resende.

Lisboa. Teatro Municipal Maria Matos. Av. Frei Miguel Contreiras, 52. De 11/05 a 12/05. 3ª e 4ª às 21h30. Tel.: 218438801. 5€ a 12€.

FIMFA LX10 - Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas.

Agora a Sério

De Tom Stoppard. Encenação: Pedro Mexia. Com Ana Brandão, João Reis, São José Correia, entre outros.

Lisboa. Teatro Aberto - Sala Azul. Pç. Espanha. Até 31/12. 4ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 213880089. 7,5€ a 15€.

Troilo & Crésida

De Shakespeare. Pela Companhia de Teatro de Almada, ACTA,

Companhia de Teatro de Braga. Encenação de Joaquim Benite. Com André Silva, Luís Vicente, Mário Spencer, entre outros.

Almada. Teatro Municipal. Av. Professor Egas Moniz. Até 16/05. 4ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 212739360. 6€ a 13€.

Jardim Suspenso

De Abel Neves. Encenação: Alfredo Brissos. Com Carla Chambel, Simone de Oliveira, entre outros.

Lisboa. Teatro Nacional D. Maria II - Sala-Estúdio. Pç. D. Pedro IV. Até 30/05. 4ª, 5ª, 6ª e Sáb. às 21h45. Dom. às 16h15. Tel.: 213250835. 12€.

Foder e Ir às Compras

De Mark Ravenhill. Encenação de Gonçalo Amorim. Com Pedro Carmo, Carla Maciel, Carloto Cotta, Pedro Gil, Romeu Costa.

Lisboa. Teatro Municipal de S. Luiz. R. Antª Maria Cardoso, 38-58. Até 09/05. 4ª a Sáb. às 21h. Dom. às 17h30. Tel.: 213257650. 15€.

A Rainha da Beleza de Leenane

De Martin McDonagh. Pelo Teatro Meridional. Encenação de Nuriá Mencia. Com Almeno Gonçalves, Elisa Lisboa, José Mata, Natália Luíza.

Lisboa. Teatro Meridional. R. do Açúcar, 64 - Poço do Bispo. Até 30/05. 4ª a Sáb. às 21h45. Dom. às 17h. Tel.: 218698245.

Miserere

A partir de Gil Vicente. Pelo Teatro da Cornucópia. Encenação de Luis Miguel Cintra. Com João Grosso, José Airosa, Luis Miguel Cintra, Rita Blanco, entre outros.

Lisboa. Teatro Nacional D. Maria II - Sala Garrett. Pç. D. Pedro IV. Até 23/05. 4ª, 5ª, 6ª e Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 213250835.

Relativamente

De Alan Ayckbourn. Encenação de João Lagarto. Com António Pedro Cerdeira, Isabel Montellano, João Lagarto, Patrícia Tavares.

Caldas da Rainha. Centro Cultural e Congressos. R. Doutor Leonel Sotelo Mayor. De 07/05 a 08/05. 6ª e Sáb. às 21h30. Tel.: 262889650. 12,5€.

O Vampiro de Belgrado

De Gonçalo M. Tavares. Pelo Teatro Bruto. Encenação de Miguel Cabral. Com Isabel Nunes, Pedro Mendonça.

Porto. Fundação Escultor José Rodrigues. R. da Fátima Social. Até 22/05. 5ª a Sáb. às 22h. Tel.: 220109020. 5€ a 7€.

Dança

Estreiam

A Praça

De Né Barros. Com Ángel Montero Vázquez, Joana Castro, Katja Juliana Geiger, Pedro Rosa. Alexandre Soares, Jorge Queijo.

Lisboa. Culturgest. R. Arco do Cego - Edifício da CGD. De 07/05 a 08/05. 6ª e Sáb. às 21h30. Tel.: 217905155. 5€ a 18€.

Ver texto na pág. 36.

Local Geographic

De Rui Horta.

Lisboa. OCB - Sala de Ensaios. Praça do Império. De 11/05 a 16/05. 3ª a 6ª às 21h (excepto à 5ª). Sáb. e Dom. às 19h. Tel.: 213612400. 12€.

Béjart Ballet Lausanne

Lisboa. Coliseu dos Recreios. R. Portas St. Antão, 96. De 13/05 a 16/05. 5ª e 6ª às 21h30. Sáb. às 16h30 e 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 213240580. 25€ a 47€.



“Local Geographic”, de Rui Horta

Novos contos de Flannery ...

ippsilonpublico.pt/livros/texto.aspx?id=256701

HotmailGmailSAPOTNSCTNDMIKitinhoIpsilonPUBLICOCFSHYTPDFBEPFarmáciasOutros marcadores

Segunda-Feira, 27 Setembro 2010

ípsilon

HomeMúsicaTeatro/DançaCinemaLivrosArtesFlashNéonVídeosVenezaBES Arte & Finança

Livros

NotíciasArtigosEntrevistasCríticas

Leia também

- Livro: Viagem entre a vida e a morte pelas entranhas de Lisboa
- Livro: A nova geração de escritores no ano da morte de José Saramago
- Livro: O homem que inventa as mulheres
- Livro: Tudo por Chico Buarque
- Livro: Cabo Verde em Madrid
- Livro: São José Almeida abriu o armário dos homossexuais na ditadura
- Livro: Dez cartas de um Pessanha na meia-idade
- Livro: Rogério Casanova, aliás "Rogério Casanova"
- Livro: Como Vergílio Ferreira preparou o futuro
- Música: Quando tudo mudou para as mulheres americanas, segundo Gail Collins

Novos contos de Flannery O'Connor pela primeira vez em português

14.05.2010 - Clara Campanilho Barradas

Todos diferentes, todos festivos

O Rock in Rio abre a temporada dos festivais de Verão. Retrato dos seis grandes, um a um, através de quem os faz (espectadores, artistas e programadores), enquanto dura a contagem decrescente

His Greatest Misses

Um gigante da música popular numa magnífica antologia de canções vulneráveis, com desenhos seus quando tinha seis anos

★★★★★

Crítica

Com "O Gerânio" fica completa a edição em português da obra da escritora norte-americana de voz singular sobre o sul, o racismo e a fé.

A compilação "O Gerânio - Contos Dispersos", da editora Cavalo de Ferro, reúne um conjunto de contos inéditos em Portugal de Flannery O'Connor. A obra, que já se encontra nas lojas, completa a publicação da obra integral da escritora em Portugal.

Para além disso, a própria edição é inédita, tanto em Portugal como a nível internacional, porque esta é a primeira vez que se reúnem, num único volume, todos os contos que a escritora americana foi publicando de forma dispersa em revistas literárias nos Estados Unidos ao longo de toda a sua carreira.

Flannery O'Connor nasceu nos Estados Unidos em 1925 e morreu em 1964. É considerada por muitos como uma das melhores e mais revolucionárias romancistas do século XX. O'Connor escreveu romances, contos e ensaios, entre os quais o romance "O Céu é dos Violentos" ("The Violent Bear it Away"), de 1960, ou a colectânea de contos "Um Bom Homem é Difícil de Encontrar" ("A Good Man is Hard to Find"), de 1955.

Todas as suas obras reflectem o sul dos Estados Unidos, onde a escritora nasceu. O estilo da sua escrita alia a inspiração cristã ao imaginário sulista e frequentemente questiona a moralidade e a ética

Blogue sobre este artigo

11 - Microsoft WordOBRIGATÓRIOSNovos contos de Flannery O'Connor

10:17



Pessoas

Courtney Love assume relação com Kate Moss

Courtney Love será sempre polémica. A líder das Hole confessou que teve um breve romance com Kate Moss, em Milão, nos anos 90. “[Moss] não se importa que eu fale sobre isto, é uma história que contaremos aos nossos netos”, disse Love, que explicou ainda que “Kate não consumiu muitas drogas” – “simplesmente aconteceu”. Love já tinha confessado o seu envolvimento com uma manequim, mas não disse o nome. Há pouco tempo, revelou também que tinha tido um romance com Gavin Rossdale, antes de ele casar com Gwen Stefani.



Lindsay Lohan safou-se da cadeia

A menina mais badalada do momento, afinal, não vai ser presa. O tribunal de Beverly Hills tinha determinado a detenção de Lindsay Lohan por esta ter faltado a uma audiência. A advogada da atriz disse que Lohan, que está em liberdade condicional, faltou à sessão, porque estava no Festival de Cinema de Cannes e, quando quis regressar, não tinha passaporte. As autoridades de Cannes disseram ao *El Mundo* não ter recebido nenhuma participação do desaparecimento do documento. Ainda assim, o tribunal voltou atrás na decisão.

Diz a BBC que, para não ir presa, Lohan terá de desembolsar quase 80 mil euros à Justiça e que foi proibida de consumir álcool, pelo que vai ter de usar uma bracelete que monitoriza o consumo e estar disponível para testes semanais aleatórios ao consumo de drogas. O processo em que está envolvida remonta a 2007, quando a atriz foi indiciada por conduzir embriagada.



Hoje fazem anos

Artur Santos Silva, presidente do conselho de administração do BPI, 69; Fernando Matos Silva, realizador de cinema, 70; Luís Fontoura, economista, 77; Charles Aznavour, cantor, 86; Richard Benjamin, actor, 72; Morrissey, músico, 51; Naomi Campbell, modelo, 40; Ann Cusack, atriz, 49; Joe Adkins, actor, 29.

Juliette Binoche A idade não é problema



ERIC GALLARD/REUTERS

Juliette Binoche arrasou na sua interpretação em *Copie Conforme*, o filme de Abbas Kiarostami apresentado no Festival de Cinema de Cannes. A sua personagem é a de uma mulher que decide passar algum tempo com um homem que conhece, como se fossem um casal a sério. Numa entrevista ao

jornal espanhol *ABC*, a atriz francesa conta que quando leu o guião pela primeira vez achou que a personagem que lhe estava a ser entregue sofria de esquizofrenia. E até foi à Internet investigar que doença mental era essa. Depois, Kiarostami pediu-lhe que se acalmasse. Que ela faria bem o papel. E garantiu-lhe que

a personagem era, na verdade, igual a ela. “Meu Deus! Esta sou eu!”, pensou ela. Na entrevista, a atriz francesa de 46 anos disse ainda que a idade não é um problema na sua carreira. “Nunca senti falta de bons papéis para mulheres da minha idade. Mas gostava de saber se os realizadores pensam o mesmo.”

Naomi terá recebido “diamantes de sangue”

Naomi Campbell vai ter de ir a tribunal por causa dos “diamantes de sangue” que terá recebido do antigo Presidente da Libéria, Charles Taylor, em 1997. Taylor está a ser julgado por crimes de guerra no Tribunal de Haia. Os advogados de Campbell disseram à AFP que a manequim está “preocupada com a sua segurança” e “não se quer envolver no caso”. Taylor, acusado de fornecer armas aos rebeldes na guerra civil da Serra Leoa em troca de diamantes, nega as acusações.



Filha de Heigl operada com sucesso

A filha adoptiva de Katherine Heigl recuperou totalmente da operação ao coração a que tinha sido submetida por causa de uma deficiência congénita. Heigl disse à CNN que Naleigh, uma menina nascida na Coreia, de 18 meses, tem hoje um coração “100 por cento recuperado”. Naleigh foi adoptada pela atriz de *Anatomia de Grey* e pelo marido, Josh Kelley, em Setembro. O processo demorou mais tempo devido aos problemas de saúde da bebé.

Q.B.

Alimentação

Roulottes têm falta de higiene, diz Deco

Apenas quatro de 30 roulottes de restauração analisadas pela Associação para a Defesa do Consumidor (Deco) obtiveram uma apreciação positiva e em mais de metade foram detectados em hambúrgueres e cachorros gemes indicadores de falta de higiene. Segundo um estudo publicado ontem na revista *Proteste*, da Deco, as principais falhas detectadas prendem-se com a higiene pessoal dos funcionários, que muitas vezes não lavam as mãos após manusearem alimentos, nem vestem equipamento adequado.



Justiça

Juízes elegem vice de Noronha no CSM

Cerca de 1800 juízes escolhem hoje quem vai ocupar o lugar de vice-presidente do Conselho Superior da Magistratura (CSM), órgão de gestão e disciplina dos juízes, e de mais seis lugares nos próximos quatro anos. Dois juízes-conselheiros, José Bravo Serra e Orlando Afonso, são candidatos a substitutos de Ferreira Girão, o magistrado que nos últimos anos ocupou a vice-presidência deste conselho. Várias centenas de juízes já votaram por correspondência e os restantes poderão fazê-lo hoje entre as 9h00 e as 19h00.

Parque Escolar

Presidente disposto a prestar contas

O presidente da Parque Escolar, Sintra Nunes, disponibilizou-se ontem para ir trimestralmente à Comissão Parlamentar de Educação prestar esclarecimentos aos deputados sobre a actividade da empresa. Sintra Nunes esteve ontem no Parlamento a responder a dúvidas dos deputados sobre a forma de contratação de empresas para a requalificação das escolas, muitas vezes com recurso a ajustes directos. No total serão requalificadas até 350 escolas, num investimento que supera os 3,5 mil milhões de euros.

Livros Primeiro fac-símile de *Os Lusíadas* já está à venda



A edição fac-similada do primeiro exemplar de *Os Lusíadas* foi lançada ontem, no Museu de Artes Decorativas, em Lisboa.

Um fac-símile é uma edição nova (geralmente de um livro antigo) que reproduz fielmente o original, incluindo fontes de letras, escala, ilustrações e paginação.

O original utilizado, raro e avaliado em cerca de um milhão de euros, pertence ao Ateneu Comercial do Porto. A obra, datada de 1572, encontrava-se em mau estado geral de conservação. Assim, há cerca de um ano, o Ateneu decidiu confiar o exemplar ao Departamento de Conservação e Restauro da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva (FRESS). Após quase cinco meses de trabalho, o restauro da obra ficou concluído.

Conscientes da importância de *Os Lusíadas*, a FRESS e o Ateneu decidiram fazer uma edição fac-similada, limitada e numerada, da obra.

O Ateneu não revela o valor do restauro, mas Conceição Amaral, directora do Museu de Artes Decorativas, diz que, “tendo em conta a dimensão da obra, até nem foi exorbitante”.

A directora explicou ainda que foram produzidos apenas 500 exemplares, que estão à venda no Ateneu, por 720 euros. Desse, apenas 50 estão disponíveis na FRESS, acompanhados pela primeira vez de três ensaios técnicos sobre Luís de Camões, a obra e o processo de restauro, por 760 euros. “Já tínhamos reservas antes da edição do livro”, diz a directora, que adianta ainda que “é possível pensar numa reedição, mas já não será numerada”. Clara Campanhã Barradas

Segurança privada

Infracções subiram 70 por cento em 2009

As fiscalizações à actividade da segurança privada quase triplicaram no ano passado face a 2008, tendo também aumentado em cerca de 70 por cento as infracções detectadas no sector, segundo dados ontem revelados. Segundo um documento distribuído no Parlamento pelo secretário de Estado adjunto da Administração Interna, Conde Rodrigues, as forças de segurança realizaram 4266 acções de fiscalização ao sector da segurança privada em 2009, tendo controlado cerca de 13 mil vigilantes e detectado 2432 infracções.

Arribas

Cem milhões para combater erosão

Depois de um Inverno “especialmente agressivo”, o combate à erosão costeira e a requalificação das zonas afectadas vão ser alvo este ano de um investimento de 100 milhões de euros, adiantou ontem a agência Lusa a ministra do Ambiente. Segundo Dulce Pássaro, as condições meteorológicas dos últimos meses foram motivo de preocupação em pontos mais vulneráveis, como as ilhas barreiras do Algarve ou a zona da lagoa de Óbidos, mas “nenhuma situação é irreversível”.



Protesto

Alunos contra política educativa

Uma centena de alunos do ensino básico e secundário uniram-se ontem de manhã, no Dia Nacional do Estudante, em Lisboa para protestarem contra a política educativa do Governo. À tarde foi a vez de meio milhar de universitários se fazerem ouvir em frente ao Parlamento. De manhã gritou-se pelo estatuto do aluno e exigiu-se uma maior participação dos conselhos directivos nas questões internas das escolas. “Bolonha é demagógico” e acusações do “desinvestimento” no superior foram temas da tarde.

Teatro

**Teatro
no hotel**



O Teatro do Vestido apresenta hoje e amanhã, no International Design Hotel de Lisboa (Rua da Betesga, 3), o terceiro módulo do ciclo "Esta é a Minha Cidade e Eu Quero Viver Nela", criação do performer Miguel Bonneville. "Este espectáculo é sobre estranhos,

camas, lençóis sujos, telefones e telefonemas, comunicação, divisão, desencontrarmos-nos uma vez (...), é sobre ter um lugar num daqueles restaurantes que estão abertos a noite inteira e que têm a um canto um casal improvável e nós sozinhos noutro canto (...), é sobre ser português",

explica Bonneville. As apresentações, que começam às 21h30 e terminam à 1h, decorrem num quarto do hotel e têm uma lotação limitada a cinco pessoas, com entrada gratuita. Reservas (aconselhadas) pelo 918388878.

Carlos Paulo é o rei em queda na nova produção da Comuna



Quando o amor não tem limites

Morrer por amor é tão velho como o mundo. Uma perturbadora história de afectos, no "Jardim Suspenso" de Abel Neves. **Clara Campanilho Barradas**

Jardim Suspenso

De Abel Neves. Encenação de Alfredo Brissos. Com Carla Chambel, Carlos Oliveira, Carmen Santos, Luciana Ribeiro, Manuel Coelho, Simone de Oliveira.

Lisboa. Teatro Nacional D. Maria II - Sala Estúdio. Pp. D. Pedro IV. Até 30/05. 4ª a Sáb. às 21h45. Dom. às 16h15. Tel.: 213250835. 12€

É mesmo lá em cima, no último piso do Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, que está suspenso o jardim. Os espectadores quase podem pisar a areia, desde ontem, na Sala-Estúdio, onde o "Jardim Suspenso", de Abel Neves, vai ficar até ao final do mês de Maio.

O convite para esta produção

partiu de Diogo Infante, director artístico do D. Maria. "Eu disse que estava interessado mas teria de ler o texto [para saber se] me apaixonaria ou não", conta Alfredo Brissos, o encenador. Apaixonou-se, sobretudo pela "dificuldade de colocar em prática uma coisa muito importante no teatro: os afectos": "Esta peça é uma condensação de afectos bastante perturbadora. Foi esse lado que me agarrou, mais por aquilo que não diz do que por aquilo que diz".

"Jardim Suspenso" é o texto vencedor da terceira edição do Prémio Luso-Brasileiro de Dramaturgia António José da Silva. Abel Neves esteve presente num ensaio, mas não interferiu na construção do espectáculo. "Não se quis envolver. Na leitura, [podemos] ver a visão dele [sobre o texto]", diz Brissos. A peça gira em torno de Luzia (Carla Chambel), uma arquitecta que projecta um jardim em nome de um amor. Quando descobre que não é correspondida, entra em decadência física e mental, mas a família ignora porquê. Apenas a avó (Simone de Oliveira) é admitida nesse círculo de sofrimento.

"É doloroso [representar a avó], porque há muitas coisas que estão cá dentro. Há umas mais complicadas de assimilar, que eu tive de trabalhar. Esta mulher parece muito forte, vive lá no mundo dela. Eu sou um bocadinho assim", diz Simone de Oliveira. "Foi talvez das coisas mais difíceis que me deram para representar", continua.

Para Carla Chambel, o desafio é "manter o mergulho diariamente": "Não ter medo de me sentir ridícula, de não ter rede". Luzia é confrontada com uma decisão que altera toda a sua concepção do amor: "Acho que ela não está verdadeiramente apaixonada por aquele homem, mas sim pelo amor que tem por ele. É a isso que ela se agarra. A partir do momento em que não é correspondida, entra num caminho descendente. Às vezes zango-me com a Luzia e apetece-me dizer-lhe: homens há muitos!". Para conduzir o trabalho com os actores, e principalmente com Carla, pediu a um psicólogo que lesse o texto. "Ele fez um diagnóstico: a Luzia é psicótica afectiva. Sublima o objecto amado, não propriamente a pessoa, mas a paixão. É tudo ou nada", analisa o encenador.

Morrer de amor é tão antigo como o próprio teatro. "Acha que não? Quantas pessoas não deixam de comer porque não são retribuídas na sua paixão. Entram em depressão porque perderam a pessoa de quem gostavam. Este caso pode ser considerado ridículo porque está tudo condensado, mas nós passamos por isso. Eu pelo menos passei", sublinha Alfredo Brissos. "Eu também", acrescenta Simone. "Ela [aponta para Carla Chambel] é que é muito novinha".

Agenda

Teatro

Estreiam

O Rei Está a Morrer

De Eugène Ionesco. Pela Comuna - Teatro de Pesquisa. Encenação de João Mota. Com Carlos Paulo, Ana Lúcia Palminha, entre outros. Lisboa. Teatro da Comuna. Pp. Espanha. De 30/04 a 27/06. 4ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 217221770. 5€.

Continuam

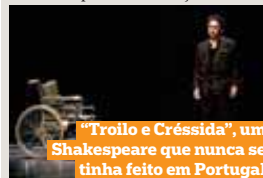
Agora a Sério

De Tom Stoppard. Encenação de Pedro Mexia. Com Afonso Lagar, Ana Brandão, João Reis, São José Correia, entre outros. Lisboa. Teatro Aberto - Sala Azul. Pp. Espanha. Até 31/12. 4ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 213880089. 7,5€ a 15€.

Ver texto na pág. 24.

Troilo e Créssida

De Shakespeare. Encenação



"Troilo e Créssida", um Shakespeare que nunca se tinha feito em Portugal

de Joaquim Benite, José Martins. Com André Silva, Rogério Boane, Solange Sá, entre outros.

Almada. Teatro Municipal de Almada. Av. Professor Egas Moniz. Até 16/05. 4ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 212739360. 6€ a 13€.

Foder e Ir às Compras

De Mark Ravenhill. Encenação de Gonçalo Amorim. Com Pedro Carmo, Carla Maciel, entre outros. Lisboa. Teatro Municipal de S. Luiz. R. Antª Maria Cardoso, 38-58. Até 09/05. 4ª a Sáb. às 21h. Dom. às 17h30. Tel.: 213257650. 15€.

A Rainha da Beleza de Leenane

De Martin McDonagh. Encenação de Núrria Mencia. Com Elisa Lisboa, Natália Luiza, entre outros. Lisboa. Teatro Meridional. R. do Açúcar, 64 - Poço do Bispo. Até 30/05. 4ª a Sáb. às 21h45. Dom. às 17h. Tel.: 218689245.

Vitima da Crise

De Jorge Palinhos. Pelo Teatro Art'Imagem. Encenação de Jorge Palinhos. Com Isabel Pinho, Valdemar Santos. Porto. Palácio de Cristal. R. D. Manuel II. Até 02/05. 2ª a Dom. às 21h45. Tel.: 226057080. 3€.

Dança

Continuam

So Solo

De e com Clara Andermatt. Porto. Teatro Nacional São João. Pp. Batalha. Até 30/04. 5ª e 6ª às 21h30. Tel.: 223401910. 3,75€ a 16€.



A avó (Simone de Oliveira) é a única pessoa que consegue entrar no mundo fechado de Luzia (Carla Chambel)

OLÁ E ADEUSINHO

DE ATHOL FUGARD



De 6 de Maio a 6 de Junho

Tradução: Jaime Salazar Sampaio; Encenação: Beatriz Batarda; Cenário e figurinos: Cristina Reis; Desenho de luz: José Nuno Lima; Sonoplastia: Sérgio Milhano. Interpretação: Catarina Lacerda e Dinarte Branco.

Coprodução Apoios
De 3ª a Sábado às 21.00h. Domingo às 16.00h. **TEATRO DO BAIRRO ALTO**
R. Tenente Raul Cascais, 1A. 1250 Lisboa Telef: 213961515 / Fax 213954508
e-mail: info@teatro-cormucopia.pt http://www.teatro-cormucopia.pt

Estrutura financiada pelo 2010 M/12

Teatro/Dança

"Comédia Mosqueta" está em reposição no Teatro Municipal de Almada

"As Lágrimas de Saladino", nova criação de Rui Horta, sobe a Guimarães

"A Casa de Bernarda Alba" vai ao Montijo na montagem de Maria João Luís

Romeu e Julieta da Margem Sul

O racismo, ponto de partida para uma peça mordaz sobre a luta de classes, é o tema do musical em cena na Barraca, com canções de Jorge Palma. Clara Campanilha

A Balada da Margem Sul
De Hélder Costa, Jorge Palma.
Encenação de Helder Costa. Com Sérgio Moras, Ciomara Morais, Adérito Lopes, entre outros.

Lisboa. A Barraca - Teatro Cinearte. Lg. Santos, 2. Até 31/12. 5ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 213965360. 5€ a 12,5€.

A descrença nos valores universais transformou os homens numa amálgama inconstante, sem objetivos, com uma ideia pouco definida do futuro. Um sentimento de rancor e vingança une as pessoas. A aniquilação do "outro", o inimigo, é a única solução para uma vida sem problemas. O racismo, a mais evidente forma de olhar o outro, serve apenas para disfarçar a luta de classes.

É este o ponto de partida de "A Balada da Margem Sul". Hélder Costa, encenador e autor do texto em cena no Teatro Cinearte, da Barraca, escreveu uma história sobre problemas reais. "Tinha esta ideia há muitos anos, é preciso falar do racismo e dos conflitos modernos".

"A Balada" passa-se num bairro da margem sul do Tejo, onde as tensões são constantes. O desemprego é a principal causa dos conflitos. As comunidades rivais têm o único intuito de se eliminarem umas às outras. Os grupos mais activos são os skinheads e os negros marginais. Os princípios são diferentes, mas o ódio às outras comunidades é igual. Estas duas minorias "estão juntas no inimigo", diz o encenador. "A Balada" quer ser um retrato do mundo de

hoje: "Os Talibãs e o Bush são iguais: ambos querem matar o outro, e por isso é que Obama está com tantos problemas. Isso torna a peça actual".

Na peça, os princípios de cada minoria são abalados com o romance que nasce entre Pedro, um skinhead (Sérgio Moras), e Leonor, uma negra (Ciomara Morais). Esta pode ser uma versão moderna do clássico de Shakespeare "Romeu e Julieta", e dos grandes temas da humanidade que o teatro sempre soube sintetizar: amores contrariados, conflitos entre raças, sonhos, fatalismos.

"A Balada da Margem Sul" destina-se por isso aos mais novos. "Os jovens são a faixa etária mais vulnerável, mais susceptível de se deixar corromper por ódios e divergências", aponta o encenador. Por isso também o elenco é constituído por jovens actores. "Já não tenho a ambição de salvar o mundo", confessa Hélder Costa, mas "é um enorme prazer quando os jovens que vêm ver a peça debatem estes temas. Falam da sua vida, até dizem que querem criar grupos de teatro nos seus bairros". É essa a função da peça: "Deixar as pessoas alertas".

O cenário é minimal, mas um intrincado jogo de luzes e som identifica o ambiente onde a peça tem lugar. "Gosto do espaço vazio. O actor é a chave do teatro, ele é que passa a mensagem, por isso acaba por se perder no meio dos cenários quando eles são muito complicados", justifica Hélder Costa. A música, por sua vez, é parte fundamental do espectáculo é a música. As canções, da autoria de Jorge Palma, são cantadas pelos actores e as letras transmitem a moral da peça. "Já há muito tempo que o Palma queria trabalhar com A Barraca. E esta era uma peça mesmo boa para ele. Pedilhe para escrever sobre isto, isto e isto. E ele fez este trabalho maravilhoso. Está tudo muito claro nas canções".

Para Hélder Costa, "a Europa está numa situação desgraçada, e o respeito por si próprio é fundamental". Por isso é que "A Balada da Margem Sul" faz "sentido agora: porque o teatro é a grande arma. É indiscutível, não há outra".



As canções de Jorge Palma são o eixo estruturante de "A Balada da Margem Sul"

Agenda

Teatro

Estreiam

Num Dia Igual aos Outros
De John Kolvenbach. Encenação de Marco Martins. Com Nuno Lopes, Gonçalo Waddington.

Lisboa. Teatro Nacional D. Maria II - Sala Estúdio. Pç. D. Pedro IV. Até 18/04. 4ª a Sáb. às 21h45. Dom. às 16h15. Tel.: 213250835. 6€ a 12€.

Ver texto na pág. 34.

Humores Cruzados: 100% Tricicle
Pelos Tricicle 2.

Lisboa. Teatro Municipal de S. Luiz. R. Antº Maria Cardoso, 38-58. De 17/03 a 21/03. 4ª a Sáb. às 21h. Dom. às 16h. Tel.: 213257650. 12€ a 25€.

Continuam

Pigmalião

De Pedro Mexia. Pelo Teatro Oficina. Encenação de Marcos Barbosa. Com Diana Sá e Emilio Gomes.

Guimarães. CC Vila Flor - Pequeno Auditório. Av. D. Afonso Henriques, 701. Até 13/03. 4ª a Sáb. às 22h. Dom. às 17h. Tel.: 253424700. 5€ a 7,5€.

Shoot the Freak

De Cão Solteiro e André e. Teodósio, Paula Sá Nogueira, Mariana Sá Nogueira, Vasco Araújo, Joana Dilão, Ana Santos, André Godinho.

Lisboa. Culturgest - Grande Auditório. R. Arco do Cego - Ed. da CGD. Até 14/03. 5ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 17h. Tel.: 217905155. 5€ a 12€.

Blackbird

De David Harrower. Encenação de Tiago Guedes. Com Miguel Guilherme, Isabel Abreu.

Porto. Teatro Carlos Alberto. R. Oliveiras, 43. Até 14/03. 4ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 223401905. 5€ a 10€.

Rei Édipo

A partir de Sófocles. Pelos Artistas Unidos. Encenação de Jorge Silva Melo. Com Diogo Infante, Lia Gama, Virgílio Castelo, entre outros.

Lisboa. Teatro Nacional D. Maria II - Sala Garrett. Pç. D. Pedro IV. Até 28/03. 4ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 213250835. 7,5€ a 30€.

A Casa de Bernarda Alba

De Federico García Lorca. Encenação de Maria João Luís. Pelo Teatro da Terra. Com Adriana Moniz, Ana Brandão, Cremilda Gil, Custódia Gallego, entre outros.

Montijo. Cinema Teatro Joaquim D'Almeida. R. Joaquim D'Almeida. Dia 13/03. Sáb. às 21h30. Tel.: 212327882. 5€ a 8€.

Amor Solúvel

De Carlos Tê e Hélder Gonçalves. Encenação de Luisa Pinto. Com Romeu Costa, Joana Manuel, Rui David, Cristina Cardoso, Jorge Loureiro.

Matosinhos. Cine-Teatro Constantino Nery. Av. Serpa Pinto. Até 28/03. 4ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 229392320.

Fora de Casa Por Agora

De Gonçalo Alegria. Pelo Teatro do Vestido. Com Pedro Caeiro, Joana Craveiro.

Lisboa. Instituto Franco-Português. Av. Luís Bivar, 91. Até 13/03. 4ª a Sáb. às 21h30. Tel.: 21311400. 5€ a 7,5€.

Concerto à la Carte

De Franz-Xavier Kroetz. Pela CTB - Companhia de Teatro de Braga. Encenação de Rui Madeira. Com Ana Bustorff.

Aveiro. Teatro Aveirense. Pç. República. Dia 12/03. 6ª às 21h45. Tel.: 234400922. 10€ a 12€.

O Ano do Pensamento Mágico
De Joan Didion. Encenação de Diogo Infante. Com Eunice Muñoz.

Viseu. Teatro Viriato. Lg. Mouzinho Albuquerque. De 12/03 a 13/03. 6ª a Sáb. às 21h30. Tel.: 232480110. 10€ a 20€.

Comédia Mosqueta

De Angelo Beolco. Encenação de Mário Barradas. Com Ivo Alexandre, José Martins, Paulo Matos, Teresa Gafeira.

Almada. Teatro Municipal. Av. Professor Egas Moniz. Até 21/03. 5ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 212739960. 6€ a 13€.

Adúlteros Desorientados

De Juan José Millás. Pelo Visões Úteis. Com Pedro Carreira.

Estarreja. Cine-Teatro Municipal de Estarreja. R. do Visconde de Valdemouro. Dia 13/03. Sáb. às 23h. Tel.: 234813000. 2€.

Cantigas de Uma Noite de Verão

De David Greig, Gordon McIntyre. Pelos Artistas Unidos. Encenação de Francisca Aarlot. Com André Bento, Pedro Carraca.

Lisboa. Teatro da Trindade. Lg. da Trindade, 7 A. Até 28/03. 4ª a Sáb. às 21h45. Dom. às 17h30. Tel.: 213420000.

A Felicidade, Amanhã...

A partir de Samuel Beckett. Pela Comuna. Encenação de Álvaro Correia. Com Alexandre Lopes, Carlos Paulo, Hugo Franco, entre outros.

Lisboa. Teatro da Comuna. Pç. Espanha. Até 27/03. 4ª a Sáb. às 21h30. Dom. às 16h. Tel.: 217221770. 7,5€ a 10€.

Não se Ganha, Não se Paga!

De Dario Fo. Encenação de Maria Emilia Correia. Com Cristina Cavalinhos, Horácio Manuel, Lucinda Loureiro, Luís Gaspar, Rogério Vieira.

Lisboa. Teatro da Trindade. Lg. da Trindade, 7 A. Até 28/03. 4ª a Sáb. às 20h30. Dom. às 16h30. Tel.: 213420000. 6€ a 14€.

Vai-se Andando

De Alberto Gonçalves, Eduardo Madeira, Filipe Homem Fonseca, José Pedro Gomes, entre outros. Encenação de António Feio. Com José Pedro Gomes.

Torres Novas. Teatro Virgínia. Lg. São José Lopes dos Santos. Dia 12/03. 6ª às 21h30. Tel.: 249839309. 15€.

Guimarães. São Mamede - Centro de Artes e Espectáculos. R. Dr. José Sampaio, 17-25. Dia 13/03. Sáb. às 22h. Tel.: 253547028. 17,5€ e 22,5€.

Dança

Estreiam

Ni vu ni connu - Sem que ninguém dê por isso

De e com Claudia Triozzi.

Lisboa. Culturgest - Grande Auditório. R. Arco do Cego - Ed. da CGD. 18/03 a 19/03. 5ª e 6ª, às 21h30. Tel.: 217905155. 5€ a 17€.

Ver texto na pág. 32 e segs.

Continuam

As Lágrimas de Saladino

De Rui Horta. Com Katarzyna Sitarz, Gilles Baron, Marcus Baldemar, Milán Ujvári, Noemi Viana García, Sílvia Bertonecelli, Vit Barták.

Guimarães. Centro Cultural Vila Flor - Grande Auditório. Av. D. Afonso Henriques, 701. Dia 13/03. Sáb. às 22h. Tel.: 253424700. 7,5€ a 10€.

Envie uma queixa ao Cidades queixascidades@publico.pt

Governo de Sarkozy vai avançar com lei para banir o véu integral do espaço público

Sofia Lorena

Assembleia de França deve votar medida em Maio.

Bélgica pode tornar-se no primeiro país europeu a penalizar o uso de *niqab* ou de *burqa* na rua

● O Presidente Nicolas Sarkozy proclamou o ano passado que a *burqa* “não é bem-vinda em França”. Ontem soube-se que o seu Governo vai levar essa afirmação às últimas consequências e apresentar no próximo mês um projecto de lei que prevê a interdição do uso do véu integral no espaço público.

No conselho de ministros convocada por Sarkozy, o Presidente repetiu que o véu islâmico que cobre o rosto constitui uma “afronta à dignidade das mulheres”. A intenção do Governo, explicou o porta-voz Luc Chatel, é “legislar para o futuro”: “O uso do véu integral é um sinal de um afastamento comunitário e de uma rejeição dos nossos valores.”

O debate dura há meses. Em Janeiro, uma comissão parlamentar concluiu que a Assembleia Nacional deveria “pronunciar-se solenemente” contra o uso da *burqa* (peça de roupa que cobre o corpo e o rosto, com uma pequena rede diante dos olhos) e do *niqab* (véu que cobre a cabeça e o rosto, deixando os olhos a descoberto).

Temendo que uma interdição total fosse considerada inconstitucional por atentar contra liberdades individuais, a comissão sugeriu a proibição nos transportes e serviços públicos.

Mas o Governo quer ir mais longe, mesmo correndo o risco de ver a lei bloqueada pelo Conselho Constitucional, que assegura a conformidade das leis com a Constituição.

Na prática, a lei aplica-se a menos de 2000 mulheres: são 367 as que se sabe usarem *burqa* e umas 1500 as que saem de casa de *niqab*. Alguns críticos têm posto em causa a exequibilidade da aplicação da lei, interrogando-se o que irá fazer a polícia para tirar da rua uma mulher de rosto coberto.

Na Europa é o debate promovido por Sarkozy que tem sido seguido de perto - a França é o país europeu com



Lenço sim, véu integral não

a maior comunidade muçulmana -, mas os belgas podem proibir a *burqa* e o *niqab* antes mesmo dos franceses.

A votação de uma lei a banir o seu uso “na totalidade do espaço público”, prevendo multas e prisão até sete dias para as mulheres que a violem, está agendada já para hoje no Parlamento. Mas é possível que a sessão plenária comece antes com a votação de uma moção de confiança ao executivo do primeiro-ministro, o democrata-cristão flamengo Yves Leterme.

Um partido da coligação no poder ameaçou já fazer cair o Governo, se até hoje não for encontrado um acordo para a questão dos direitos linguísticos dos francófonos a viver na Flandres, que a maioria não francófona desta região quer abolir.

Espanhola não pode continuar no liceu

Em Madrid, Nawja continuará a usar *hijab*

● A família de Nawja Malha ainda não decidiu se a adolescente vai mudar de escola, como lhe propõem as autoridades de Madrid, ou se vai contestar o regulamento interno do seu liceu, que a proíbe de frequentar as aulas desde que decidiu começar a cobrir o cabelo com um *hijab* (lenço islâmico).

A espanhola de 16 anos soube segunda-feira à noite que o conselho

de escola do liceu decidiu manter o regulamento interno que proíbe “o uso de bonés ou de qualquer peça de roupa que tape a cabeça”.

Já a Federação de Grupos Religiosos Islâmicos anunciou ontem que vai recorrer da decisão para o Tribunal Constitucional. “Uma norma interna não pode estar acima da lei”, disse ao jornal *El Mundo* Mohamed Ali, presi-

dente da federação. Os ministérios da Justiça e da Educação também defenderam que o direito à educação se sobrepõe a outras considerações.

O que se sabe é que Nawja não vai recuar na decisão de usar *hijab*, contaram amigas suas ao *El País*.

São 40 por cento os liceus da região de Madrid que proíbem que um aluno esteja na aula de cabeça tapada.

PS francês propõe “inventar uma nova civilização”

Clara Barata

● Os socialistas franceses têm já um documento com as suas propostas de valores para um novo modelo de sociedade: “Igualdade, justiça, progresso social, ecologia, regulação.” Há “uma nova civilização a inventar”, diz o projecto de 23 páginas, que a 20 de Maio será sujeito à votação dos militantes, face às “falsas soluções das direitas liberais e conservadoras”, lê-se ainda no documento que anda a correr na Internet. A responsabilidade de elaborar este projecto “económico, social e ecológico”, na perspectiva das eleições presidenciais de 2012, para apresentar na convenção socialista de 29 de Maio, foi atribuída a Pierre Moscovici, que sobre ele falará numa entrevista a publicar hoje pelo jornal *Libération*.

Algumas ideias têm sido sugeridas pela líder do PS Martine Aubry na sua coluna no jornal *Le Monde*, como o investimento na sociedade do bem-estar, inspirado na noção



Martine Aubry quer levar o partido para uma renovada defesa da sociedade do bem-estar e dar importância à ecologia

anglo-saxónica do cuidar (“care”) e numa renovada confiança no Estado-providência, analisa o *Libération*. Ela tem falado na importância de investimentos no longo prazo, como na educação e na investigação científica.

A ecologia merece um capítulo longo, fala-se num “modelo de produção mais sóbrio no que diz respeito aos recursos”, num “novo modelo energético” e numa transformação “biológica” da agricultura, em “comer melhor, em realocar a produção - agrícola, mas também industrial.

Mas as ideias começam a ser mais concretas, e certamente mais geradoras de polémica, nos capítulos dedicados à reforma económica, da distribuição da riqueza. Há propostas para mudar até mesmo a forma como a riqueza gerada pelas empresas é distribuída no seu seio - os socialistas desejam mais “diálogo” entre assalariados e direcção empresarial, formas de lutar contra as diferenças demasiado grandes entre os ordenados mais altos e os mais baixos.

Por enquanto discutem as grandes ideias, mas no imediato os socialistas terão de se pôr de acordo sobre a reforma das pensões - ontem mesmo Aubry recebeu os líderes das principais tendências do partido para discutir isso. Há várias sensibilidades e na semana que vem (28 de Abril) Aubry será recebida pelo ministro do Trabalho, Eric Woerth, para discutir a reforma em curso.

Site junta online mais de 21 mil obras que o III Reich de Hitler banuiu e classificou como “arte degenerada”

Clara Campanilho Barradas

● Depois de cinco anos de trabalho, o centro da Universidade Livre de Berlim dedicado à investigação da “arte degenerada” criou uma base de dados com as mais de 21 mil obras de arte banidas e confiscadas pelo regime nazi de Adolf Hitler a partir de 1937.

Uma parte dos dados, organizados por autor - e com imagens e informação detalhada sobre cada obra (pintura, escultura, fotografia), incluindo o percurso feito ao longo do tempo -, está disponível desde ontem. Apenas 2500 obras que o centro espera duplicar durante o próximo mês. É também o tempo previsto para a disponibilização de uma versão em inglês do site, que, para já, pode apenas ser consultado em alemão, disse ontem ao PÚBLICO Meike Hoffmann, responsável pelo centro.

Entre as obras catalogadas, apenas “cerca de 200 não pertenciam a museus mas a colecionadores privados”, disse também Hoffmann, acrescentando que esses são os tra-

balhos que poderão agora ser devolvidos aos proprietários ou seus herdeiros.

Segundo o site financeiro Bloomberg, os museus de onde inicialmente foram retiradas obras não têm base legal para as reivindicar: a confisca-

ção foi feita ao abrigo de uma lei nunca revogada que permitia a apreensão sem compensação.

O site da Universidade Livre de Berlim (disponível em www.geschkult.fuberlin.de) terá a maior base de dados de “arte degenerada” do mundo,



Improvisation 10, de Kandinsky, foi uma das obras confiscadas

com obras de cerca de 1400 artistas, entre os quais alguns dos nomes mais conhecidos da época, como Chagall, Paul Klee, Kandinsky, Oskar Schlemmer, Emil Nolde ou Max Beckmann.

O III Reich nunca pretendeu destruir as obras que confiscou, apenas retirá-las dos museus, pelo que muitos trabalhos foram adquiridos por negociantes de arte e fazem agora parte de colecções em todo o mundo.

A investigação partiu do inventário que Andreas Hüneke, historiador de arte e investigador da Universidade Livre de Berlim, tem vindo a fazer ao longo dos últimos 30 anos, com base nos arquivos de Joseph Goebbels, ministro da Propaganda do III Reich.

Meike Hoffmann explicou que o centro de investigação quis mostrar “como eram famosas as colecções de arte moderna na Alemanha dos anos 1930”, mas também “chamar a atenção e documentar as obras, para conhecer o paradeiro de alguma da ‘arte degenerada’”.



Três cowboys, um miúdo, um refém, uma floresta: “Oil ain’t all, JR”, diz Pedro Penim, é “como se fosse um tiro na cabeça”

É fim de tarde na floresta. Há música e dança, aperitivos e cerveja (e o jacuzzi promete). Infelizmente, nós somos só os mirões. Um Pedro Penim de calções ora ao “Pai”, por nós, espectadores, agradecendo a nossa presença. Fala em inglês, mas uma voz do além faz a dobragem.

Assim somos recebidos na Sala de Ensaio do Centro Cultural de Belém, em Lisboa, no início de “Oil ain’t all, JR”, o novo espectáculo do Teatro Praga. “Fizemos esta peça para esta sala por causa da proximidade com o espectador. Queríamos que fosse uma janela para qualquer coisa”, diz Pedro Penim, um dos fundadores dos Praga. José Maria Vieira Mendes, autor do texto, completa: “O espectador espreita para algo a que não tem acesso. Tem vontade de entrar mas nunca vai conseguir”.

A voz do além traduz em simultâneo e literalmente toda a peça. “Usamos o inglês porque os ‘western spaghetti’ eram filmes dobrados. Havia actores de muitas nacionalidades, a comunicação era forçada, por isso dobravam os filmes. Pegámos nesta ideia”, explica Vieira Mendes. Penim confessa: “Havia vontade de fazer um western. De pegar em formatos pré-estabelecidos e levá-los a um outro patamar”.

Muito popular na América da primeira metade do século XX, o western foi sofrendo alterações sobretudo depois da Segunda Guerra Mun-

dial. O “western spaghetti”, resultado da apropriação do género por cineastas italianos, foi muito popular nas décadas de 60 e 70. “O western era o reflexo da Guerra Fria, da época em que se vivia. A complexidade do mundo de hoje tornou os filmes mais doces. Nós retornámos ao velho western”, diz Vieira Mendes.

Entretanto, no palco, a festa promete. De súbito, três pessoas armadas (Cláudia Jardim, Patrícia da Silva e Pedro Penim) invadem a floresta, disparando tiros para o ar. Os festeiros são obrigados a sair mas já não voltam (vivos, pelo menos). Os três cowboys sem nome fazem um refém. Um deles instrui uma criança sobre o funcionamento das armas de fogo. Os outros dois vão depositando, um a um, os corpos. O cowboy Penim continua as orações ao “Pai”.

“Isto é como se fosse um western português. Em que os bons também matam. São heróis com crenças fundamentais e levam-nas às últimas consequências. Vemos três pessoas que não se sabe quem são nem de onde vêm, que religião têm, o que querem, porque fazem isto. Quisemos mostrar a hipocrisia da crença ocidental em relação às outras e a ela própria”, sugere Penim. E Vieira Mendes continua: “O Teatro Praga vive da ironia e da auto-ironia. Aqui tentámos que as coisas fossem mais claras, não irónicas, não cínicas”. De novo Penim: “É como se fosse um tiro na cabeça. So-

mos os cowboys, mas também as pessoas que morrem. Nunca vamos deixar de ser os cínicos do Ocidente, só estamos aqui a pôr isso em questão. Continuamos a ser os mesmos cínicos e irónicos de sempre”.

Teatro de liceu

O lugar da festa fica por conta dos três cowboys. O refém, amarrado a uma árvore, é obrigado a escrever e a assinar uma carta, ditada por um deles: conta a história dos zelotas, um povo oprimido pelos romanos que cometeu suicídio em massa. Os corpos continuam a vir, dispostos por entre as árvores e no estrado da festa.

O cenário, cheio mas amplo, é da responsabilidade do artista plástico Gabriel Abrantes. “Já conhecíamos o Gabriel e gostávamos do trabalho dele. Pedimos ajuda, como fazemos habitualmente. Ele esteve presente desde o início dos ensaios. Em conjunto, definimos o que queríamos fazer e depois ele trabalhou toda a parte da cenografia. Fez um cenário ao qual nós nunca chegaríamos sozinhos”, diz Vieira Mendes. Penim acrescenta: “No filme ‘Rushmore’ [Wes Anderson, 1998], há uma cena de liceu. É teatral. Há uma verdade quase naïve em relação aos materiais, aos cenários. Fomos buscar isso. Mas é tudo irónico e distanciado porque é teatro” - “e porque não estamos a matar ninguém”, acrescenta Vieira Mendes -, “e o teatro, ao contrário do cinema,

“O Teatro Praga

vive da ironia

e da auto-ironia.

Aqui tentámos que as coisas fossem mais

claras”

José Maria Vieira Mendes

não pode ser tão realista. No cinema podemos fingir um tiro, com o som. Aqui não”.

Voltamos a olhar para o palco, onde o refém é libertado. Os cowboys e a criança, de armas apontadas, pedem-lhe a opinião sobre o que está a acontecer ali. O refém filosofa sobre a legitimidade de matar.

Vieira Mendes socorreu-se de textos já existentes para construir a peça. “O texto do rapaz da árvore é uma conferência de Slavoj Žižek [sociólogo e filósofo esloveno] que encontramos no YouTube. E [usámos] muita coisa sobre armas”. “E as ‘Conversas com

Jesus’, que serviram para os diálogos com o ‘Pai’”, diz Penim. E porquê esse texto de Žižek? “A ideia é a justificação deste acto terrível. O Žižek lança ideias, não faz uma coisa muito organizada. Gostámos do lado oral do pensamento dele”, responde Vieira Mendes. “Queríamos ser muito claros, muito literais. Há uma ideia de absolvição, mas não no sentido católico. Não queríamos nenhuma religião específica. Nunca se sabe quem é aquele ‘Pai’ a quem oramos. Matar as pessoas é uma alegoria, tal como o western”, diz Penim.

O título da peça também é alegórico. “‘Oil ain’t all, JR’ permite muitas interpretações, aponta para muitos paradigmas. O JR [nome de uma personagem da popular série norte-americana ‘Dallas’ exibida na televisão portuguesa entre 1981 e 1983] pode ser o tal JR, mas também é o diminutivo de júnior. É nós temos uma criança em palco, a quem damos instrução. É quase o passar do testemunho”, desvenda

Penim. José Maria Vieira Mendes explica melhor: “Queríamos que fosse um título suficientemente aberto, que as pessoas pudessem interpretar como quisessem”.

Depois de teorizar sobre a matança, os cowboys convidam o rapaz a sair. Ele há-de voltar. Mas por cima do seu próprio cadáver.

Ver agenda de espectáculos pág. 30

Somos os cínicos do Ocidente

Desde terça-feira, na Sala de Ensaio do Centro Cultural de Belém, o Teatro Praga apresenta “Oil ain’t all, JR”. “Western spaghetti” numa floresta portuguesa, com Jesus e o petróleo do “Dallas” lá ao fundo. *Clara Campanilho Barradas*

Vai ver se eu estou online!

Internet

Estamos online. Entre em www.ipsilon.pt. É o mesmo suplemento, é outro desafio. Venha construir este site connosco.



ANNE CHRISTINE POUOLAT/APP

Spielberg vai adaptar "War Horse", do escritor inglês Michael Morpurgo



O artista português, Prémio EDP Novos Artistas em 2009, vai levar os seus trabalhos ao Palais de Tokyo e ao Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris - a seguir, desce à terra em Guimarães

Gabriel Abrantes sem tréguas em Paris

Gabriel Abrantes (Chapel Hill, EUA, 1984) é daqueles artistas que não dá descanso à obra. Troca-lhe as voltas (Arte? Cinema?), confunde-lhe os lugares ("Black box"? Grande ecrã? Cubo branco?) e mostra-a, generosa e furiosamente, em Portugal (onde foi o destinatário do Prémio EDP Novos Artistas em 2009) e no mundo. Dele vimos há dias, no Indielisboa, o filme "History of Mutual Respect" (o júri do festival deu-lhe o Prémio Media Recording para a melhor curta-metragem portuguesa a concurso); nos próximos meses, vamos poder visitar duas exposições, uma lá fora e outra cá dentro. Entre 11 de Junho e 5 de Setembro, na capital francesa, Abrantes integra "Dynasty", que reúne trabalhos de 40 artistas no Palais de Tokyo e no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. O comissariado é de Fabrice Hergott e Marc-Olivier Wahler, e a colectiva tem como objectivo revelar

"a sensibilidade artística emergente em França". Gabriel Abrantes, que estudou na École National des Beaux-Arts de Paris entre 2005 e 2006, apresentará dois filmes co-realizados com Benjamin Crotty: "Visionary Iraq", no Palais de Tokyo (onde será o primeiro artista português a expor desde a transformação do edifício em centro de arte contemporânea), e uma obra inédita a ver no museu parisiense. Em Setembro, Gabriel Abrantes terá uma individual no Centro Cultural Vila Flor, em Guimarães: "Histories of Mutual Respect: Films by Gabriel Abrantes in Collaboration with Benjamin Crotty, Daniel Schmidt, Katie Widloski". Em destaque, a produção fílmica e cinematográfica do artista/cineasta, das obras seminais, como as

curtas-metragens "Olympia I" e "Olympia II" (2008), até às mais recentes, passando por "Too Many Daddies, Mommies and Babies", o trabalho com que venceu o Prémio EDP. Ao todo, serão mostrados perto de dez filmes e vídeos, disponíveis em projecções e em monitores. Com a exposição, chegará um livro editado pelo próprio, com textos de, entre outros, Alexandre Melo e João Ribas, actual curador do MIT List Visual Arts Center, em Boston. Para explorar e revelar o processo de trabalho de Gabriel Abrantes, desenvolvido em guiões, notas, colagens, desenhos e fotografias. José Marmeleira

Steven Spielberg interessa-se pela I Guerra Mundial

Steven Spielberg já é um veterano de filmes sobre a II Guerra Mundial (1939-1945). Com "O Resgate do Soldado Ryan" (1998), o cineasta trouxe de novo o conflito ao cinema e ganhou cinco Óscares; antes, com "A Lista de Schindler" (1993), tinha ganho sete. Entre outras obras sobre o tema, produziu ainda os filmes "As Bandeiras dos Nossos Pais" (2006) e "Cartas de Iwo Jima" (2006), ambos realizados por Clint Eastwood, e a série "Irmãos de Armas" (2001), sobre um grupo de soldados americanos que chega à Normandia no Dia D (1945). Muito recentemente, com a mesma equipa, voltou à II Guerra Mundial com "The Pacific" (2010), espécie de "Irmãos de Armas 2", mas agora na frente do Pacífico.

Entretanto, ficou a saber-se esta semana que Spielberg vai, pela primeira vez, abordar a I Guerra Mundial (1914-1918) em "War Horse", adaptação do livro infantil com o mesmo nome do escritor inglês Michael Morpurgo. Publicado em 1982, o livro relata a amizade entre um rapaz inglês e um cavalo, que se separam quando deflagra a I Guerra Mundial e que voltam a cruzar-se no decurso do conflito. "War Horse" já foi adaptado para teatro e está em cena no National Theatre, em Londres. O filme da Dreamworks chegará aos cinemas dos EUA em Agosto de 2011, meses antes do aguardadíssimo "Tintin: o Segredo do Unicórnio", também de Spielberg.

"Metrópolis" vai voltar, em mais 25 minutos

Realizado por Fritz Lang e estreado em Berlim em 1927, "Metrópolis" foi um dos filmes mais aclamados da história do cinema. Quase com duas horas e meia de duração, foi visto na sua totalidade →



Algumas das imagens cortadas pela Paramount para "adaptar" o filme ao gosto médio americano foram recuperadas e vão ser incluídas numa nova versão, mais completa, do filme, a sair em DVD

Sumário

The National 6
Rapazes normais, com um novo disco todo especial

Vashti Bunyan 12
Amor, rejeição e um concerto no Lux

The Stooges + The Monks 18
O punk antes do punk, em duas reedições históricas

Cornelius Cardew 20
Um compositor tão paradoxal como o século XX, na Culturgest-Porto

Josh e Ben Safdie 24
Os vencedores do Indielisboa em discurso directo

Ruy Duarte de Carvalho 28
Meteu-se num carro e fez a volta à África do Sul

FIMFA 32
Um segredo bem guardado há dez anos

Ficha Técnica

Directora Bárbara Reis
Editor Vasco Câmara, Inês Nadas (adjunta)
Conselho editorial Isabel Coutinho, Óscar Faria, Cristina Fernandes, Vítor Belanciano
Design Mark Porter, Simon Esterson, Kuchar Swara
Directora de arte Sónia Matos
Designers Ana Carvalho, Carla Noronha, Mariana Soares
Editor de fotografia Miguel Madeira
E-mail: ipsilon@publico.pt

Espaço Público

Este espaço vai ser seu. Que filme, peça de teatro, livro, exposição, disco, álbum, canção, concerto, DVD viu e gostou tanto que lhe apeteceu escrever

sobre ele, concordando ou não concordando com o que escrevemos? Envie-nos uma nota até 500 caracteres para ipsilon@publico.pt. E nós depois publicamos.

← apenas por altura da estreia. As críticas e os lucros de bilheteira na Europa foram mornos e, por isso, a Paramount Pictures, o parceiro americano do estúdio alemão que produziu o filme, a UFA, retirou “Metrópolis” de circulação e fez alguns cortes drásticos na película, resultando em menos uma hora de filme. Na altura, a Paramount justificou a decisão dizendo que a montagem de Lang era complicada de mais para o público americano. A versão original não voltou a ser vista e pensou-se que tinha sido irreversivelmente destruída. Até 2008, altura em que a perseverança de Fernando Peña, arquivista de filmes argentino, foi recompensada. Há 20 anos que Peña ouvia falar na existência de uma cópia do filme no Museo del Cine de Buenos Aires, mas a burocracia impedia-o de chegar até ela. Há dois anos, conseguiu. E descobriu mais 25 minutos de filme até aqui desconhecidos. A versão completa da obra-prima de Fritz Lang foi exibida em Fevereiro no Festival de Cinema de Berlim. Agora, o Film Forum, de Nova Iorque, vai voltar a mostrar “The Complete Metropolis”, e a versão aumentada do filme vai mesmo ser editada em DVD, no final do ano, depois da projecção em várias salas dos EUA.

“Metrópolis” é o filme mudo mais icónico da sua época, principalmente pela ambição visual de Lang. Mas, até agora, não tínhamos a história completa. “Estes acrescentos são essenciais para a compreensão total da narrativa”, disse ao “New York Times” Noah Isenberg, professor de cinema na The New School de Nova Iorque. As imagens são granuladas e, por isso, distinguem-se facilmente da versão restaurada em 2001, na qual foram inseridas. Algumas são cenas mínimas, de segundos, que ilustram as reacções das personagens e acentuam o seu estado de espírito. Mas também há planos de vários minutos que foram inteiramente cortados pela Paramount. Thin Man parece agora uma personagem muito mais sinistra, uma combinação de espião e detective. E o seu assistente pessoal, que desaparece numa das cenas iniciais, desempenha um papel muito maior. Ainda é o mesmo filme? Não totalmente. “Já não é um filme de ficção científica. Agora é um filme que abrange muitos géneros, um épico sobre conflitos antiquíssimos”, argumenta Martin Koerber, arquivista e historiador alemão que supervisionou os restauros de 2001 e 2008.

Os filmes mudos de Hitchcock vão ressuscitar

Antes dos grandes sucessos de Hollywood, Alfred Hitchcock realizou uma série de filmes mudos, que já davam sinais do estilo, do trabalho de câmara e dos argumentos de suspense desenvolvidos pelo realizador nos trabalhos seguintes. Durante décadas, esses filmes estiveram esquecidos. Agora, o British Film Institute (BFI) vai restaurar nove dessas obras e apresentá-las numa série de sessões públicas em 2012, como peça central de uma retrospectiva dedicada ao realizador. Embora o “The Independent” avance que as exposições farão parte das Olimpíadas Culturais, o programa artístico que decorrerá em paralelo aos Jogos Olímpicos de Londres, ainda não há confirmação. Alguns dos filmes serão projectados no BFI e outros serão musicados por músicos experimentais e farão parte do programa



O British Film Institute vai restaurar nove filmes a tempo dos Jogos Olímpicos de 2012

de diversos festivais de música. Da retrospectiva também fará parte uma exposição de objectos relacionados com os filmes e com as bandas sonoras do compositor Bernard Herrmann, que colaborou com Hitchcock em filmes como “Psycho”, “O Homem que Sabia Demasiado” ou “Vertigo - A Mulher que Viveu Duas Vezes”. “Queremos analisar a influência [de Hitchcock] no mundo actual”, justificou ao “Independent” Eddie Berg, director artístico do BFI. A

directora do instituto, Amanda Neville, disse que a iniciativa irá “ressuscitar os filmes de Hitchcock que não estão na ponta da língua de toda a gente”. Alguns dos filmes precisam de restauro. “Três deles não poderão ser projectados - a dimensão dos danos seria enorme”, acrescentou. Entre os filmes que serão restaurados e apresentados incluem-se “The Pleasure Garden” (1925), “The Lodger” (1926) e “The Farmer’s Wife” (1927).

Todos aos dez anos da Tate Modern

O “frontman” dos Sonic Youth, Thurston Moore, e os portugueses Filipa Oliveira e Miguel Amado constam entre as dezenas de artistas, provenientes de todo o mundo (do Rio de Janeiro a Xangai), que foram convidados para fazer experiências na festa dos primeiros dez anos de vida da Tate Modern. Desde que abriu portas, a 12 de Maio de 2000, a galeria londrina dedicada à arte contemporânea recebeu 45 milhões de visitantes, número com que se tornou o museu de arte contemporânea

mais visitado do mundo. Só entre 2008 e 2009, a Tate Modern contabilizou 4,65 milhões de entradas (uma média de 13 mil por dia); no mesmo período, o Centro Pompidou, de Paris, ficou-se por 3,53 milhões de visitantes e o MoMA, de Nova Iorque, pelos 2,8 milhões. O início das comemorações da primeira década da galeria está marcado para o próprio dia do aniversário, 12, com um desfile de 300 crianças que, acompanhadas de uma banda, irão caminhar até ao edifício com um bolo de

Além de fazer experiências com a sua guitarra, Thurston Moore também vai ler poesia nos dez anos da Tate Modern

Mais de 45 milhões de visitantes já passaram pelo principal museu de arte contemporânea do Reino Unido



aniversário que será distribuído pelos visitantes. Mas o principal item dos festejos é mesmo o “No Soul For Sale - A Festival for Independents”, que decorre de 14 a 16 deste mês. É justamente no programa deste festival que a dupla de curadores Filipa Oliveira + Miguel Amado (que já tinha participado na primeira edição do No Soul For Sale em Junho do ano passado, em Nova Iorque, com o projecto “If you don’t know what the South is it’s simply because you are from the North”, incluindo trabalhos de Julieta Aranda, Lilibeth Cuenca Rasmussen, Carlos Motta e Miguel Palma) aparece ao lado de artistas como

Martin Creed, Prémio Turner em 2001. A programação do festival visa misturar diversos tipos de disciplinas, das artes plásticas à música, do cinema à poesia, e culminará na criação, sem entraves na liberdade criativa, de uma aldeia de arte global. Thurston Moore, por exemplo, vai recitar poesia do seu “Ecstatic Peace Poetry Journal” e dedicar-se à exploração das artes visuais e da música experimental. Durante os três dias do festival, a Tate Modern terá as portas abertas ao público e, nas duas primeiras noites, só fechará à meia-noite, aproveitando a boleia da iniciativa nacional “Museums at Night”. A pretexto dos dez anos, os visitantes são também convidados a publicar as suas memórias relacionadas com a galeria, e nomeadamente vídeos e fotos das suas experiências com as peças da Unilever Series (um programa de instalações que já levou diversos artistas a intervir no Hall das Turbinas da Tate Modern, que na sua primeira encarnação foi uma central eléctrica), que serão posteriormente compilados num filme.

O TEATRO NA COMUNICAÇÃO SOCIAL PORTUGUESA

O CASO DO JORNAL *PÚBLICO*

Maria Clara Vasco Campanilho Barradas

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários
à obtenção do grau de Mestre em Jornalismo realizado sob a orientação científica de

Doutor António Granado

SETEMBRO, 2010



O TEATRO NA COMUNICAÇÃO SOCIAL PORTUGUESA

O CASO DO JORNAL *PÚBLICO*

Maria Clara Vasco Campanilho Barradas

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários
à obtenção do grau de Mestre em Jornalismo realizado sob a orientação científica de
Doutor António Granado

SETEMBRO, 2010

Declaro que este Relatório de Estágio é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

Lisboa, de de

Declaro que este Relatório de Estágio se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O orientador,

Lisboa, de de

RESUMO

O Teatro na Comunicação Social Portuguesa

O caso do jornal *PÚBLICO*

Maria Clara Vasco Campanilho Barradas

PALAVRAS-CHAVE: Teatro, Jornalismo, Assessoria de Imprensa

O presente Relatório de Estágio analisa o lugar que o teatro ocupa na comunicação social portuguesa. Para isso analisa duas vertentes: o espaço que o jornal *PÚBLICO* dedicou ao teatro no período estudado; a maneira como os jornalistas trabalham a área e o modo como os teatros se vêem retratados na imprensa. A análise do espaço é feita a partir de gráficos sobre as edições do jornal *PÚBLICO* e dos seus suplementos, onde decorreu o estágio a que este relatório se refere, no período entre 1 de Março e 31 de Maio de 2010. A análise ao trabalho de jornalistas e assessores de imprensa dos teatros decorre de entrevistas: a editora adjunta do *Ípsilon* – o suplemento de cultura do *PÚBLICO*, uma jornalista da mesma publicação, uma jornalista do jornal *Diário de Notícias* (pelas semelhanças a nível de ideologia editorial), os assessores de cinco teatros cujos espectáculos foram tratados pelo *PÚBLICO*: Teatro Nacional D. Maria II, Teatro da Trindade, Centro Cultural de Belém, Teatro Meridional e Teatro Municipal de Almada.

ABSTRACT

Theatre in the Portuguese Media

The case study of newspaper *PÚBLICO*

Maria Clara Vasco Campanilho Barradas

KEYWORDS: Theatre, Journalism, Press Office

This report is about how theatre is seen in the Portuguese media. It is based on two items: the number of times theatre appeared in the newspaper *PÚBLICO* (where this internship took place); the way journalists work on theatre subjects and the way theatre staff see themselves represented in the press. The analysis of *PÚBLICO* and its supplements refers to the period from March 1, 2010 to May 31, 2010. The results are described in graphics. The analysis of the work of journalists and press officers is made out from interviews: the deputy editor of *Ípsilon* – *PÚBLICO*'s arts supplement, a journalist from the same newspaper, a journalist from the newspaper *Diário de Notícias* (similar to *PÚBLICO*) and five press officers from theatres whose performances were the base from *PÚBLICO* articles: Teatro Nacional D. Maria II, Teatro da Trindade, Centro Cultural de Belém, Teatro Meridional and Teatro Municipal de Almada.

ÍNDICE

▪ Introdução	1
▪ Capítulo I: As fontes do jornalismo	2
▪ Capítulo II: Jornalismo cultural.....	9
▪ Capítulo III: O teatro na comunicação social portuguesa	24
1. O caso do jornal <i>PÚBLICO</i>	24
2. A análise: o teatro no jornal <i>PÚBLICO</i>	27
3. Do lado do teatro: a opinião dos responsáveis pela comunicação com a imprensa	44
4. Do lado da imprensa: a opinião dos jornalistas que escrevem sobre teatro.....	73
5. Algumas observações finais.....	102
▪ Conclusão.....	104
▪ Bibliografia	111
▪ Anexo A: Entrevistas a responsáveis pela área da comunicação e relações com a imprensa de alguns teatros portugueses e a jornalistas dos jornais <i>PÚBLICO</i> e <i>Diário de Notícias</i>	i
▪ Anexo B: Seleção de artigos produzidos para o jornal <i>PÚBLICO</i> no âmbito do estágio	ii

INTRODUÇÃO

Os assessores de comunicação ou de imprensa são sempre as primeiras fontes do jornalismo. Eles são a porta de acesso dos jornalistas às fontes, propriamente ditas. Por isso, a sua função e importância é grande. Daí ser necessário que os jornalistas mantenham boas relações com as assessorias.

No jornalismo cultural passa-se o mesmo. Com a diferença de que a cultura sempre teve mais dificuldade em furar a barreira que dá acesso a uma plena colaboração e participação na comunicação social, ao contrário de outras áreas a que a comunicação social recorre mais frequentemente. Para isso, as instituições culturais precisam de se fazer notar. E as assessorias são a maneira mais profissional de o fazer.

Para isso, têm de conseguir a atenção dos órgãos de comunicação e, assim, criar uma relação com a imprensa. As relações entre uns e outros tornam-se mais fáceis – de criar e de manter –, porque tanto as instituições culturais como a comunicação social precisam uns dos outros. Tal como em todas as relações jornalista–fonte, há sempre espaço para negociação, de modo a que nenhuma das partes fique a perder.

Por isso os assessores para a comunicação social são tão importantes na organização de uma instituição cultural.

Este relatório aborda a questão das relações entre a comunicação social e as áreas culturais, tomando os casos do teatro e do jornal *PÚBLICO*.

O objectivo é perceber como é que os jornalistas abordam o teatro e como é que os teatros se vêem retratados na comunicação social. E ainda perceber qual é o lugar que o teatro ocupa na secção de cultura do jornal *PÚBLICO*, uma vez que foi neste órgão de comunicação que o estágio a que este relatório diz respeito se realizou.

O trabalho tem como base uma análise gráfica – centrada no teatro – das páginas do referido jornal e entrevistas a assessores de alguns teatros de Lisboa e jornalistas do *PÚBLICO* e *Diário de Notícias*, uma vez que este jornal está muito próximo ideologicamente do primeiro.

CAPÍTULO I

As fontes do jornalismo

Não existe jornalismo sem fontes. As informações, acontecimentos, dados têm de vir de qualquer lado. No geral, são os interessados que fazem chegar as informações aos jornalistas. São eles – as fontes – que providenciam a informação básica essencial para que os jornalistas as possam tornar ou não em notícias.

Cria-se, assim, inevitavelmente, uma relação, de maior ou menor duração e mais ou menos profunda, entre jornalista e fonte. Mas não esquecer que se trata aqui de pessoas diferentes e não de uma só entidade, seja do lado do jornalista como do lado da fonte. Cada relação é diferente das demais. Os jornalistas não interagem com as fontes todos da mesma maneira, assim como cada jornalista não interage com todas as suas fontes de maneira igual (cf. Pinto, 2000).

A relação com as fontes pode ter um interesse vital para os jornalistas mas também para as próprias fontes. A relação tem de ser, por isso, cultivada, para que a colaboração da fonte seja produtiva e o trabalho do jornalista se distancie dos interesses (mais ou menos) ocultos das fontes (cf. Pinto, 2000).

As notícias só têm importância porque os interessados tiram benefício delas, e os jornalistas sabem disso. Sabem que a divulgação de informações tem sempre um objectivo, favorável para uns, desfavorável para outros. Mas os jornalistas também precisam das fontes para saberem o que se passa e para poderem dar credibilidade aos seus artigos. É a qualidade e identidade da fonte que credibiliza a própria informação. Não se trata apenas da menção de factos, há um autor por trás deles. A divulgação da fonte dá crédito – à informação e ao jornal/jornalista – e veracidade e permite que o jornalista se distancie das informações veiculadas. A ausência de fontes é, portanto, um assunto complexo para os jornalistas. Não se concebe uma peça jornalística sem a referência a uma fonte. Mas se, pelo carácter das informações que vai revelar, a segurança da fonte puder ser posta em causa, pode ser necessário recorrer ao anonimato. No entanto, a confidencialidade das fontes pode pôr em causa o jornalismo. Pode ajudar a desvendar forças e poderes escondidos mas também pode dar espaço a erros ou equívocos. Muitas referências a fontes

confidenciais ou anónimas podem levar o público a duvidar da veracidade das informações e a pôr em causa a credibilidade do órgão de informação (cf. Pena, 2005).

A fonte é todo aquele que fornece informação a um jornalista. Para o jornalismo, todas as pessoas do mundo são potenciais fontes, desde que possuam um conhecimento privilegiado sobre determinado assunto. Assim, uma fonte para um assunto pode não o ser para outro. E mesmo em relação ao mesmo assunto, uma fonte pode ser mais fonte do que outra (assim se distinguem fontes primárias (têm informação relevante) de fontes secundárias (têm informação de contexto)).

Mas, tal como as relações jornalista–fonte (e fonte–jornalista) dependem do carácter de cada um, também as informações disponibilizadas pelas fontes não são apresentadas ao jornalista em bruto. São já uma interpretação feita pela fonte. A apreensão de um facto nunca é pura, porque o próprio acto de apreender está inevitavelmente dependente da cultura, linguagem e predisposição mental de quem o experiencia. Assim, o relato de uma fonte será subjectivo e direccionado para os seus interesses. E mais: ao transformar essas informações em notícias, o próprio jornalista já está a dar a sua interpretação ao facto já interpretado pela fonte. E essa interpretação não acaba no momento da finalização ou publicação do artigo, continua com as diversas interpretações, mediadas pelas predisposições de cada uma, que cada leitor fará ao ler o texto (cf. Pena, 2005). Assim, quanto mais fontes estiverem presentes no mesmo artigo, mais isento e abrangente se torna o assunto, mas também mais interpretações vai ter, o que pode contribuir para uma certa confusão.

Assim sendo, poder-se-ia pensar que o ideal seria não haver a mediação do jornalista. Falso, pois que é o jornalista que tem o conhecimento de fazer uma triagem sobre a qualidade e a urgência das informações. Mas a internet veio colocar-nos mais perto dessa situação. A relativa facilidade em disponibilizar on-line uma quantidade infinita de dados e informações extremamente diversos permitiu que qualquer pessoa ou instituição pudesse fazer-se representar à sua maneira. Isto conduziu à diluição da função de intermediário do jornalista, porque agora as pessoas têm acesso às mesmas informações, ao mesmo tempo que os jornalistas. As pessoas concluíram que deixavam de precisar de um intermediário entre elas e a informação que lhes interessa, porque, em teoria, poderiam relacionar-se directamente com os produtores dessa mesma informação. No entanto, a

intermediação jornalística continua a ser necessária, porque nenhuma fonte vai disponibilizar informação que não esteja de acordo com os princípios que quer fazer passar e porque a informação mediada por jornalistas é, ou deve ser, mais isenta e com carácter de selecção. (cf. Pinto, 2000).

No entanto, a internet em si não é prejudicial à relação entre fontes e jornalistas. Pelo contrário, se for bem usada, é essencial ao trabalho em jornalismo. É possível descobrir novos dados que as fontes não referem, por exemplo, e mesmo ter acesso a pessoas ou instituições que de outra maneira se tornaria complicado. As informações obtidas deste modo são, assim, mais, mas nem sempre são de melhor qualidade (são claros os riscos da internet e nomeadamente da facilidade em manter o anonimato) (cf. Jung, 2007). Assim, é preciso procurar na internet canais de confiança (tal como com as pessoas).

Entretanto, com a internet o trabalho do jornalista foi substancialmente alterado pela velocidade de difusão e a profusão de sites – mais ou menos noticiosos e/ou informativos – que disponibilizam novidades. O recurso às edições electrónicas dos principais jornais estrangeiros é constante. Não raras vezes, o jornal estrangeiro é mesmo a única fonte de uma peça jornalística na comunicação social portuguesa.

O relacionamento dos jornalistas com as fontes não é fácil e deve ser cultivado, como referimos anteriormente. Há deveres que as duas partes devem cumprir, porque ambas pretendem a divulgação da mesma informação mas com intuítos diferentes. “A relação da fonte com o jornalista é um jogo de interesses do jornalista pela notícia e da fonte por aparecer ou não” (Sobreira, 1993). A relação está por isso em constante negociação. O jornalista não se deve esquecer que a fonte é apenas a interpretação de um facto, não deve escrever a sua notícia de acordo com o que a fonte lhe diz para fazer, não pode nunca esquecer-se do objectivo daquela consulta à fonte, que é fazer chegar uma informação relevante aos leitores. O jornalista deve saber fazer isso sem prejuízo de encontros futuros com a mesma fonte (cf. Pinto, 2000).

Deste modo, o jornalista deve observar uma série de cuidados no seu relacionamento com as fontes, especialmente se o assunto disser respeito à integridade moral. De acordo com a lei, que prevê o direito a informar e a ser informado e o conceito de interesse público, o jornalista tem o direito a inquirir as suas fontes, mas deve respeitar

o princípio do contraditório, tratar todos os intervenientes de igual forma e preservar o direito à vida privada, só para citar algumas regras presentes na Lei Fundamental. Do mesmo modo, a lei prevê uma área específica para a protecção das fontes (cf. Lopes, 2000).

Para que a relação seja proveitosa, o jornalista deve partir sempre do pressuposto de que a fonte fala verdade. E deve mostrar respeito com ela. Por seu lado, a fonte deve igualmente ser respeitosa e honesta e exacta e verdadeira nas informações que passa ao jornalista. E não deve mentir. Uma mentira pode arruinar por completo um trabalho e a credibilidade do jornalista e mesmo do órgão de informação. Deste modo, a fonte perderá a confiança que o jornalista depositou em si e a relação termina automaticamente, porque ninguém garante ao jornalista que a fonte não volte a mentir. A confiança é, então, essencial para as duas partes: se a fonte confiar no jornalista vai sempre fornecer-lhe informações relevantes em ocasiões posteriores, e até mesmo em regime de exclusividade; mas a fonte só confia no jornalista se este mostrar um trabalho de qualidade, ou seja, fiel nas informações, objectivo, claro. Deste modo, as relações futuras manter-se-ão com total disponibilidade por parte das fontes. A disponibilidade, amabilidade, entreajuda e simpatia são essenciais na relação jornalista-fonte.

O jornalista deve também compreender que as fontes nem sempre estão disponíveis. A correcção de tratamento e a honestidade deve manter-se quando por algum motivo não é possível a colaboração de uma fonte recorrente, porque isso mantém abertos os canais de comunicações futuras e mantém intacta a reputação das fontes no seu meio, no meio jornalístico e no meio público.

Uma boa fonte tem a capacidade de perceber o que é ou não é notícia entre todas as informações que possui e não contactar o jornalista por dados que sejam irrelevantes para aquele momento. Deve transmitir as informações como considera relevantes, mas não impor um ângulo de análise ao jornalista. Nem deve pedir contas se a informação que forneceu não for utilizada quando este esperaria ou quando o seu nome não é referido nos artigos. O jornalista, por seu lado, deve estar atento às intenções das fontes que frequentemente se oferecem para colaborar no seu trabalho.

Neste sentido, os jornalistas também devem diversificar as fontes que utilizam recorrentemente, principalmente no que se refere a especialistas, o que levará a uma

pluralidade de opiniões e ideias. As fontes oficiais são um exemplo de fontes recorrentes. É certo que a sua autoridade as torna essenciais em determinados assuntos, mas noutros são dispensáveis. E são as mais tendenciosas. Têm sempre interesses particulares que desejam preservar. O recurso às mesmas fontes também se deve ao ritmo de trabalho nas redacções e ao facto de, por serem já conhecidas, ser mais fácil o acesso a elas por parte dos jornalistas. Esta situação pode comprometer a qualidade do jornalismo, no sentido em que pode contribuir para a homogeneização dos trabalhos. Muitas dessas fontes tornaram-se fontes por intermédio de assessorias de comunicação.

As assessorias de comunicação são uma parte de um mecanismo instituído com o propósito de defender os seus interesses na área abrangida pela comunicação social. O intuito principal, não sendo o único, é influenciar a agenda dos média (cf. Pinto, 2000).

Estas funções foram especialmente criadas para fazer a ligação entre as instituições e a comunicação social, principalmente quando estas instituições apresentam um vínculo social significativo. As assessorias cresceram à medida que as instituições foram percebendo que a opinião pública era fundamental para o bom exercício das suas actividades. Com o passar do tempo e o olhar clínico destes profissionais, as instituições que servem rapidamente se posicionaram no espaço público abarcado pelos média. Perceberam o funcionamento dos média e serviram-se disso. Tornaram-se os produtores mais activos de assuntos para os média, de tal modo que estes estão agora fortemente dependentes destas funções. É a capacidade desses profissionais em, trabalhando na sombra dos meios de comunicação social, articular saberes e interferir no sistema dos média que lhes confere o poder que detém actualmente (cf. Lopes, Vieira, 2004).

O objectivo genérico de um assessor ou relações públicas é apenas preservar a boa imagem da sua instituição, através da mediação de relações da instituição com o seu público directo (cf. Chinem, 2003). Aos assessores de imprensa cabe a função particular de tomar conta das relações da instituição com os meios de comunicação social. São a porta de entrada dos média na instituição, e também da instituição nos média. Uma das atribuições dos assessores é também a identificação, entre as informações nascidas no seio da instituição, daquilo que poderá ser notícia, aquilo que interessa ou não interessa, aquilo que tem potencial para ser publicado, segundo os cânones da comunicação social (cf. Sobreira, 1993). É, assim, fundamental que as assessorias conheçam em profundidade o

mundo em que se move a instituição que serve e na mesma medida o meio da comunicação social. Mas, o assessor tem ainda mais uma tarefa. Além de dar a conhecer a instituição à comunicação social, tem também de explicar, e por vezes ensinar, o funcionamento dos média à própria instituição, para que todas as decisões tomadas dentro da instituição tenham em conta o seu reflexo na comunicação social. A instituição não pode, nos dias de hoje, relativizar a importância da assessoria de imprensa. O assessor deve ter uma palavra a dizer quanto às informações que a instituição pretende passar à comunicação social e à maneira de o fazer. Não sendo a parte fundamental da sobrevivência de uma instituição, a assessoria é definitivamente a sua parte mais visível. E actualmente, imagem e aparência são tão importantes como o conteúdo.

Importante é nunca deixar que o discurso passado para a comunicação social seja diferente das acções efectivamente levadas a cabo no interior das instituições. Também aqui é importante não mentir ou mascarar a verdade. Os jornalistas conhecem perfeitamente os objectivos das assessorias de imprensa, pelo que mais vale ser honesto do que fingir que há um grande dado novo quando na realidade a informação não tem potencial jornalístico nenhum. Neste caso, mais uma vez, perde-se o elo de confiança entre os jornalistas e, não só com o assessor, mas também com toda a instituição, o que seria uma perda irreparável, talvez mais para a instituição do que propriamente para o jornalista. Assim, o assessor de imprensa deve ser o mais diplomático possível.

No princípio do desenvolvimento das assessorias, alguns profissionais julgavam que o envio e a quantidade de *press releases* seria suficiente para manter a presença da instituição na comunicação social e achavam que todas as informações internas da instituição eram passíveis de constituir uma notícia. Ficavam até aborrecidos e não compreendiam quando tal não acontecia. Com a profissionalização da área, isso já não acontece. Os meandros da comunicação social foram apreendidos, regra geral, e a forma como trabalham é agora mais efectiva para os seus propósitos. Algumas assessorias são já parte integrante na definição da estratégia da instituição para a área da comunicação e já não implica preocupar-se apenas com os média mas também com outros públicos da instituição. O cuidado dispensado à comunicação exterior à instituição deve ser o mesmo que o dedicado ao interior da instituição.

Os contactos com os média devem ser relativamente frequentes, para que se crie uma relação de ajuda e partilha, de ambos os lados. Cria-se, assim, uma boa imagem das instituições e por consequência das assessorias. Mesmo que certas informações disponibilizadas pelas instituições não sejam aproveitadas pela comunicação social no imediato, ou com a força que as assessorias gostariam, pode ficar reservado para uma próxima vez ou mesmo despertar interesse para outras situações. E fica sempre a informação de que a instituição está activa.

Por vezes, os média também precisam dos assessores para facultar informações ou contactos até mesmo para outros trabalhos, específicos à instituição ou não, mas que por algum motivo aquela assessoria é o melhor intermediário. Aqui, é a assessoria de imprensa que planeia, organiza e apoia ambas as partes. É também um modo de ser prestável aos média, que mais uma vez acabará por retribuir prestando-lhe atenção num próximo contacto.

Conhecer a rotina dos jornalistas é, assim, fundamental para o sucesso do trabalho de uma assessoria de imprensa. Por exemplo, a coisa mais elementar mas talvez também a mais essencial, é o envio das informações. Devem ser tidos em conta os horários dos jornalistas, caso contrário a informação corre o risco de não chegar sequer a passar pelos olhos dos profissionais da comunicação. Sabendo isso, a assessoria também sabe o tipo de dados que deve ter sempre disponível caso os jornalistas quieram entrar em contacto consigo. Manter dados genéricos e particulares relevantes e publicáveis sobre a instituição, sempre actualizados, com uma linguagem semelhante à jornalística, simples, claros e de fácil consulta é essencial.

O assessor é, no fundo, um consultor para as questões de comunicação da instituição. O essencial é que a comunicação das assessorias não é um fim em si mesmo, é antes um meio para desenvolver trabalhos interessantes e aliciantes com as características do jornalismo.

CAPÍTULO II

Jornalismo Cultural

A sociedade actual atravessa uma fase de transição, dos valores do final do século XX para as emergências do início do século XXI. Nunca a mudança foi tão rápida. Nunca as novas tecnologias foram tantas e tão pouco novas ao mesmo tempo. A velocidade de descoberta de novas formas de comunicar – e de viver – é cada vez maior. O que é novo hoje deixa de o ser amanhã. O imediatismo embrenhou-se no viver actual. O importante é ter. Há agora muito mais artigos para consumo imediato, os interesses foram canalizados para outras direcções e objectos, de consumo mais rápido e mais fácil. Deixou de haver espaço para a reflexão.

Obter notícias também entrou nesta equação. O número de meios disponíveis para o fazer aumentou, a natureza desses meios diversificou-se. As fontes utilizadas pelos jornalistas – antes quase exclusivas – passaram a poder ser consultadas também pelos – agora – consumidores da informação. As peças jornalísticas passaram a poder ser comentadas e contrapostas. A notícia tornou-se definitivamente um bem de troca.

Com a forçosa diminuição do espaço noticioso na comunicação social (por questões económicas e técnicas), não só portuguesa mas também mundial, tornou-se imperativo redimensionar e redireccionar os objectivos de cada projecto jornalístico. Muitos ainda se encontram a meio dessa transição, procurando definir o seu lugar nos novos modos de vida. Outros não resistiram, e outros ainda decidiram-se por caminhos – que agora se revelam – errados.

Os cortes, na estrutura física dos meios noticiosos e nos recursos humanos, pareceram necessários. Como aconteceu e acontece ainda em todas as secções temáticas que nos habituámos a encontrar no jornalismo português, o número de páginas exclusivamente dedicadas à cultura diminuiu.

Considere-se que o jornalismo cultural se caracteriza pela tal reflexão, como oposição ao imediatismo e mesmo ao consumismo. Significam estes cortes que deixou de haver espaço para artigos de reflexão, porque a primazia foi dada às notícias. Resta pouco espaço para artigos maiores e meditativos (pedagógicos, até), que privilegiem uma

abordagem contextual e profunda a um objecto cultural, com a palavra ao criador. Restam as notícias, que muitas vezes os consumidores do meio de comunicação já conhecem, através dos canais de informação alternativos, surgidos recentemente, devido ao rápido desenvolvimento da internet.

Jornalismo Cultural ainda é uma expressão pouco consensual. Muito devido ao significado da palavra Cultura. Não é fácil defini-la, porque apresenta várias facetas dependendo do contexto em que se insere. E está sempre em constante transformação e evolução. Cada área de conhecimentos – seja a Linguística, a Sociologia, a Antropologia ou a Psicologia – constrói o seu próprio conceito de cultura. Não são poucos os que defendem que cultura é tudo e tudo pode ser cultura.

Numa primeira instância, o termo pode ser relacionado com o cultivo das terras e com às técnicas utilizadas, bem como aos produtos assim obtidos.

Mais tarde, esse conceito passou a ser usado como metáfora para o desenvolvimento de faculdades através da aquisição de conhecimentos e da educação, contribuindo para a formação social do indivíduo, e para designar um saber.

É também o desenvolvimento de conhecimentos e capacidades intelectuais num domínio particular (a exemplo: literário, artístico, matemático, filosófico).

Cultura designa ainda o conjunto de costumes, tradições e obras herdadas por um grupo ou comunidade; um sistema complexo de códigos e padrões partilhados por um grupo social, que se manifesta por normas, crenças, valores, criações e instituições.

Todas estas definições têm subjacente o conceito de criação, desenvolvimento de algo com um fim específico (Do Latim “cultūra-”, “cultura” (da terra ou do espírito)). A ideologia renascentista que cultivava as artes, as línguas, as ciências e outros saberes espirituais encontra inspiração nas culturas clássicas: na Grécia, a “paideia” significava o campo poético, artístico, científico e legal necessário à educação do cidadão da polis, em Roma, a cultura “animi” representava o acto de cultivar o espírito (cf. Santos Silva, 2008).

Assim, a abordagem das disciplinas artísticas no campo do jornalismo terá designado o género como jornalismo cultural.

Embora controverso, é aceite que os primeiros artigos deste novo género foram publicados no século XVII, nos jornais ingleses *The Transactions of the Royal Society of London* e *News of Republic of Letters*. Os artigos referiam-se a eventos culturais. Um século depois, em pleno Iluminismo, a revista *The Spectator*, publicada diariamente em Londres, torna o género mais conhecido. Os artigos sobre questões culturais e políticas utilizavam uma linguagem nova e fomentavam a discussão, criando dois géneros jornalísticos novos: a crítica e a crónica. O jornalismo cultural foi ganhando espaço nos jornais de todo o mundo (cf. Santos Silva, 2008).

Até ao princípio do século XIX, “cultura” designava apenas os valores, criações e instituições dos grupos minoritários privilegiados. Só a elite burguesa e aristocrática podia buscar a perfeição intelectual e artística (produção de cultura). O termo designava quase em exclusivo as belas artes, a literatura, a filosofia e a ciência. Ao povo, iletrado, estava vedado o acesso aos objectos culturais (cf. Santos Silva, 2008).

No final do século, as revoluções industriais, a par das transformações políticas, sociais, laborais e tecnológicas, sobretudo na Europa, altera a abordagem do jornalismo e do género cultural. Os burgueses, grandes beneficiadores das mudanças do século, aspiram à ascensão social por meio do consumo cultural (cf. Siqueira, 2007).

As mudanças sociais trouxeram também novas formas de potenciar a cultura, mediatizando-a: imprensa, cinema, rádio, fotografia, mais tarde a televisão (cf. Santos Silva, 2008). Nasce assim aquilo a que se viria a chamar as indústrias culturais. Os grupos sociais deixam de apreciar objectos culturais, agora “consomem-nos” (Siqueira, 2007). Todas estas mudanças também exigiram do jornalismo a adaptação a um novo paradigma. O próprio jornalismo é produto da indústria cultural (cf. Siqueira, 2007). A adaptação do jornalismo a um mercado económico originou a diminuição do espaço até aí dedicado a críticas. O carácter reflexivo do novo género começa a diminuir. A modernização dos modos de viver e agir – e consequentemente das indústrias culturais – originou a massificação cultural (cf. Sing, 2010). Com isto, os intelectuais e especialistas em artes deixaram, aos poucos, de escrever. Os jornalistas profissionais começam a aparecer e assumem essa função (cf. Cardoso, 2007).

Até ao século XX, os conteúdos do jornalismo cultural não se haviam alterado substancialmente. A partir dessa data, as temáticas alastraram aos novos modos de vida e

formas de pensamento de grupos e sociedades. O conceito de “cultura” ganhou novas conotações (cf. Santos Silva, 2008). O estilo experimental deste jornalismo criou novos géneros jornalísticos, como a reportagem, a entrevista, o perfil, a par de ensaios, críticas e resenhas (cf. Alzamora, 2008).

Mais tarde, a televisão influenciou a produção jornalística resultando numa mescla entre informação e entretenimento (cf. Alzamora, 2008). Mais uma vez, o carácter reflexivo do jornalismo cultural perde força. A perspectiva informativa torna-se dominante. O carácter dos textos e a abordagem dos temas adquire uma certa padronização (cf. Alzamora, 2008).

As características intrínsecas ao jornalismo cultural remeteram-no naturalmente para as últimas páginas dos jornais (e depois noticiários radiofónicos e televisivos). Mais tarde, surgem os suplementos. As notícias culturais mantiveram-se nas edições regulares dos jornais, mas ensaios e artigos mais reflexivos passaram para os suplementos, frequentes vezes semanais, porque as suas características não permitiam que se ocupasse espaço útil do jornal com elas. As publicações exclusivamente culturais são, no geral, mensais. Os suplementos mostravam-se espaços de experimentação, não só de linguagem como também gráfica (cf. Barreto, 2006).

No final do século, outros temas foram sendo abarcados pela designação genérica de cultura, muito embora haja publicações que apenas se dedicam a produtos culturais, ou a produtos culturais tradicionais e separam ainda os novos temas.

É certo que há muitos mais processos culturais do que apenas aqueles que são habitualmente considerados pelas secções de cultura da comunicação social, mas não se pode negar que, praticamente desde o seu aparecimento, o jornalismo cultural foi sempre uma importante referência para a construção de uma concepção social de Cultura. Isto tem maior força no século XX, altura em que o jornalismo cultural se revelou indispensável para entender e catalogar a relevância social dos acontecimentos culturais. Ao mesmo tempo que informa, o jornalismo cultural forma a opinião pública sobre os acontecimentos culturais. Pelo menos, sobre aquilo que a secção de cultura diz que é Cultura. (cf. Alzamora, 2008).

O jornalismo cultural surge como resposta à segmentação do público, que se interessa por temas – da arte e da cultura – específicos e quer saber mais sobre eles. Os temas vão – devem ir – mais além do que as Sete Artes (Música, Dança, Pintura, Escultura, Teatro, Literatura, Cinema). “Se por Jornalismo Cultural fosse entendida apenas a veiculação do gosto literário-artístico, deveria, então, ser chamado de Jornalismo de Artes” (Corti Basso, 2006).

Como o jornalismo cultural pode ser “aquele que tem na sua essência práticas, bens ou perspectivas culturais”, tem de ter obrigatoriamente “um tipo específico de cobertura, lógicas diferenciadas, especificidades linguísticas e naturalmente uma amplitude temática” (Santos Silva, 2008). O objectivo último do jornalismo cultural é a apreciação das expressões artísticas a partir das diversas formas estéticas (cf. Guedes, 2007). Mas sempre orientado pelas “características tradicionais do jornalismo (actualidade, universalidade, interesse, proximidade, difusão, objectividade, clareza, dinâmica, singularidade, etc) que, ao pautar assuntos ligados ao campo cultural, instituem, reflectem/projectam (outros) modos de ser/pensar e viver dos receptores, efectuando assim uma forma de produção singular do conhecimento humano no meio social onde o mesmo é produzido, circula e é consumido” (Gadini, 2002).

Por tudo isto, o jornalismo cultural “é uma zona muito complexa e heterogénea de meios, géneros e produtos que abordam com propósitos criativos, críticos, reprodutivos ou divulgatórios os terrenos das “belas artes”, as “belas letras”, as correntes de pensamento, as ciências sociais e humanas, a chamada cultura popular e muitos outros aspectos que têm a ver com a produção, circulação e consumo de bens simbólicos, sem importar a sua origem ou destino (...). Enquanto as outras editorias focam os aspectos informativo e descritivo sobre um determinado assunto, nos cadernos e revistas de cultura a temática recebe uma roupagem analítica, interpretativa, crítica, e, é claro, autoral, centrada na reflexão filosófica, abarcando temas diversos” (Corti Basso, 2006). Não se pode esquecer que a cultura tem uma “dimensão material (artes performativas, artes visuais, museus, design, património, festivais, edição, literatura, etc.) e uma dimensão simbólica (relações, identidades e valores de gerações)” (Santos Silva, 2008). É a essas duas dimensões que o jornalismo cultural se deve dedicar, e não ser apenas um divulgador de eventos. Para isso, bastava existir as agendas e roteiros.

O jornalismo cultural “tem de fazer as pessoas pensarem” (Cunha, Ferreira, Magalhães, 2002). Deve analisar e interpretar, de forma a garantir aos leitores informação consistente, que reflecta as formas de organização da sociedade através das artes e da produção cultural. A exposição da filosofia estética de uma obra deve implicar a reflexão sobre as circunstâncias sociais e históricas em que foi concebida, no sentido de a apresentar como um processo cultural, na tentativa de captar o movimento vivo das ideias e não apenas como produto do mercado da indústria cultural. (cf. Basso, 2008).

“O jornalismo cultural deve complicar o óbvio (muitas vezes o que é oferecido pela indústria cultural) e simplificar o complexo (divulgar a cultura e a arte, mais no sentido de despertar o leitor do que educá-lo)” (Teixeira, 2007). Tem um duplo objectivo (ou obrigação): a difusão e a reflexão (análise crítica) das culturas (cf. Basso, 2006). Neste momento, a difusão limita-se à divulgação da produção da indústria cultural e a reflexão à superficialidade dos objectos culturais. O género está “cada vez mais inserido na sociedade do espectáculo, do consumo imediato, da superficialidade das abordagens” (Barreto, 2006).

“Muitas vezes, o jornalismo cultural trabalha a cultura mais como produto do que como processo cultural. (...) Há uma relação intrincada do jornalismo cultural com a própria indústria cultural” (Teixeira, 2008). E mais: privilegia a transformação do produto em evento, algo especial, espectacular, que pareça fora do comum, quando, na verdade, não é mais do que a indústria cultural em toda a sua rotina. (cf. Pereira, 2007). A intenção da apresentação dos produtos culturais pelo jornalismo é mais aliciar ao consumo dos próprios produtos do que à reflexão sobre a arte e a vida. Para além disso, o jornalismo cultural actual privilegia muito mais os produtos culturais do que propriamente a economia e a política da própria cultura.

Os artigos acabam por surgir arrastados pela agenda comercial e não passam da calendarização de eventos. Os temas são abordados pelo prisma da novidade, como se fossem originais ou aparecessem pela primeira vez. Mas o que podia ser uma mais-valia – a exploração simbólica do tema – perde-se entre a pressão do calendário.

A agenda comercial é, assim, um fortíssimo delineador do dia-a-dia do jornalismo cultural, mas todo o jornalismo denota uma forte dependência disso. Há muito poucos conteúdos fora do cartaz comercial. É verdade que há um esforço para introduzir novas

temáticas e culturas/criadores emergentes, mas é igualmente verdade que a actualidade informativa se baseia muito nesse cartaz.

A agenda é construída e mantida com muito tempo de antecedência, pelo que se torna mais fácil e aliciante para os jornalistas trabalhar sobre determinados assuntos. No entanto, de certa forma, é também redutor e conformista.

É pois a lógica do mercado que obriga à procura de critérios noticiosos nos lançamentos comerciais da indústria cultural, para justificar o espaço dedicado a um produto. Mas mesmo com tanta antecipação e agentes culturais a querer a divulgação do seu produto, a contextualização reflexiva e filosófica do tema é muito leve, não há uma problematização do processo que originou o produto cultural. Até na própria entrevista com os autores é poucas vezes devidamente explorado (cf. Teixeira, 2008). “A fabricação do evento é mais importante do que a sua essência” (Pereira, 2007). Assim sendo, é difícil conseguir uma notícia em primeira-mão. “Os artigos são previsíveis apesar de inéditos” (Teixeira, 2008).

A indústria cultural percebeu há muito a vantagem de cultivar uma boa relação com a comunicação social. A ligação entre a indústria e a imprensa, aqui no sentido geral do termo, é assegurada pelos gabinetes de comunicação e assessorias de imprensa (sejam ou não de uma instituição cultural), que neste momento se apresentam em plena força. Cada vez mais, conhecem o mundo do jornalismo por dentro, o que traz mais vantagens às instituições do que propriamente à imprensa.

O desenvolvimento das assessorias e gabinetes de comunicação e o aprimoramento da sua escrita até atingir um estilo muito próximo do jornalístico aumentou em muito a qualidade dos textos que produzem. Deste modo, as assessorias conseguem tornar aliciantes os seus produtos, e uma publicação quase directa. Não são raras as vezes que um comunicado de imprensa (*press release*) enviado pela entidade promotora é publicado, se não na íntegra, com muito poucas alterações. O mesmo acontece com imagens e/ou fotografias. O que torna a apresentação de um agente/produto cultural insípida e igual em toda a comunicação social. Os jornalistas são cada vez menos e têm cada vez mais trabalho para realizar no mesmo espaço de tempo, por isso habituaram-se aos contactos dos assessores e vêem o seu trabalho facilitado. Os textos, que deviam ser o ponto de partida

para um trabalho jornalístico, são na verdade tomados como certos, sem mais confirmação ou investigação. Os assessores ganham, assim, pontos no que respeita ao seu objectivo.

Também não é rara a oferta, aos jornalistas, de produtos e/ou serviços que promovam os produtos culturais das indústrias. Embora lícito da parte de editores e promotores acaba por ser uma pressão subtil. A facilidade em obter determinado produto ou chegar até ele ajuda o jornalista no seu trabalho: ganha tempo para o realizar e mais materiais, o que no fim pode garantir ao produto um lugar na edição. A (importância da) qualidade e relevância do produto passam para segundo plano.

Os gabinetes de imprensa e assessores querem vender os seus produtos. E sabem como envolvê-los em textos brilhantes. Se o jornalista não estiver atento, pode acabar por fazer notícias sem notícia nenhuma e esquecer-se das coisas realmente relevantes. Por isso é tão importante que o jornalista leia bem os textos dos assessores antes de os utilizar para qualquer trabalho. É justo que os assessores tentem ser ouvidos pelos jornalistas, mas cabe aos últimos perceber onde está a verdadeira notícia, da maneira mais isenta possível.

Hoje, a quantidade de produtos que todos os dias a indústria cultural propõe é consideravelmente maior do que até há poucos anos. A tarefa do jornalista de cultura tornou-se muito mais difícil e de maior responsabilidade. Os critérios têm de ser mais precisos, porque o jornalista tem a missão de ajudar o leitor a separar os bons produtos dos menos bons. Com cada vez menos tempo e espaço, os jornalistas deixam-se enredar pela agenda comercial, produzida tanto pelas indústrias como pelas assessorias. Quem apresentar o produto mais chamativo, poderá ter a sorte de o jornalista reparar nele.

Para ganhar essa atenção é preciso ter recursos. Artistas menos reconhecidos e que não tenham uma boa assessoria a trabalhar com eles, por vezes não o conseguem. É-lhes difícil transpor o degrau que os separa de um justo reconhecimento. Isso também influencia a quantidade de artigos sobre o mesmo artista/criador que constantemente saem na imprensa. Muitas vezes, o acontecimento até pode nem ser notícia, mas tendo em conta o protagonista, é-lhe dedicado um espaço que poderia ter sido entregue a um artista menos conceituado mas que fosse notícia. Essa utilização pode ter a ver com amizades e turva o olhar crítico do jornalista. A utilização recorrente dos mesmos agentes culturais é uma maneira fácil de compreender a tendência de cada órgão.

São as escolhas de temas/artigos que definem essa direcção e tendência. É necessário saber escolher para não deixar de parte artigos relevantes. A escolha esteve sempre presente no jornalismo. Por questões de espaço, é necessário optar por um número limite de informações. O jornalismo cultural deve, ao mesmo tempo que contextualiza, fazer uma selecção à partida dos produtos mais significativos nas várias vertentes da cultura, e que por isso valem a pena ser abordados e estudados. O ideal não é contornar as pressões das indústrias, mas utilizá-las na justa medida, com o objectivo último de esclarecer os leitores sobre determinada vertente da vida.

Para além do número de artigos, a diminuição do espaço físico de publicação também forçou cortes nos próprios textos. Os artigos ficaram assim mais simplificados, porque toda a parte analítica foi reduzida. São agora textos que exigem pouca atenção e raciocínio aos leitores, para que estes não se desencantem com eles antes mesmo de os ler. Visto assim, leva a pensar que os órgãos de comunicação social têm medo de perder leitores na nova conjuntura, o que aliás já se verifica.

O tratamento superficial dos objectos culturais também se pode atribuir aos curtíssimos períodos de sobrevivência que a sociedade de consumo impõe. Os objectos culturais tornam-se rapidamente obsoletos, porque a sociedade apoia o descartável.

As fontes do jornalismo cultural são poucas e reduzem-se, regra geral, aos criadores/artistas responsáveis pelo produto cultural em análise. O lançamento de um produto *é o pretexto* para uma entrevista ao criador, mas também *implica* essa entrevista. Por vezes, as fontes aparecem de forma indirecta ou apenas como pequenos apontamentos no meio do texto.

A crítica no jornalismo cultural deve ser bem medida. Nunca esquecendo que é apenas a opinião do crítico, por maior competência que tenha para o fazer. A crítica deve apoiar-se em critérios básicos e claros, aplicados tanto quanto possível a todos os objectos analisados. O processo que levou à crítica final deve estar implícito na mesma.

Uma questão que não pode ser descurada é a de procurar saber em que medida é que as informações veiculadas no âmbito do jornalismo cultural estão a ser recebidas pelos consumidores da informação. É possível, e até frequente, que os jornalistas se envolvam tanto nos trabalhos que deixem de ver com clareza o que estão a fazer realmente. A investigação esclarece o jornalista sobre determinado assunto, mas são os critérios de

selecção que aplicará às informações recolhidas que determinarão o conteúdo final de um artigo, e por conseguinte a “notícia” aí presente. Isto pode levar a que o jornalista se esqueça que o destinatário do artigo pode não conhecer toda a história, pelo que o distanciamento é fundamental. O tempo para revisões é escasso, o que significa que podem passar imprecisões. Assim, é fundamental perceber como o público recebe os artigos e como encara o estilo impresso ao jornalismo cultural português actualmente. É preciso perceber o que é que o público quer receber, mas também, saber dar-lhe o que precisa. E perceber se o público estaria disposto a ler textos longos, complexos, com muita informação.

É fundamental também que o público exija do jornalismo cultural um lado pedagógico. Se é para ler e não tirar conclusão nenhuma, então não vale a pena dedicar tempo a algo que não traz nada de novo.

O jornalismo cultural é talvez a especialização mais abrangente de todo o jornalismo. A área temática a cobrir – e mesmo geográfica e temporal – é bastante vasta. A sua complexidade é, por isso, enorme. A necessidade exige grande cultura geral e capacidade de identificar e correlacionar factos e fenómenos, ao mesmo tempo que resume tudo num texto apetecível, inteligente, de certa maneira crítico e sempre, sempre informativo. A riqueza de temas é tão grande que o jornalista deve ter sempre presente a necessidade de compreender bem o produto e os processos culturais, para que se estabeleça um diálogo constante entre as diferentes áreas, disciplinas e linguagens utilizadas. As artes e indústrias não são estanques, antes se utilizam umas às outras (cf. Santos Silva, 2008). O jornalismo cultural peca por tentar separar demasiado as várias disciplinas artísticas e áreas culturais, afastá-las umas das outras e categorizá-las em naipes independentes, pouco permeáveis entre si.

A internet veio dificultar o trabalho em jornalismo cultural. O público está muito mais informado sobre os assuntos. Pode informar-se sozinho e regra geral tem acesso às mesmas informações, dados e pode fazer as mesmas investigações que os jornalistas. Os jornalistas adoptaram completamente a internet. Para muitos assuntos, basta uma rápida pesquisa. Mas, as novas plataformas de comunicação são, ainda, no geral, plataformas de divulgação, não de análise. O desafio para o jornalismo cultural é, aproveitando esse facto, encontrar temas excitantes e revolucionar o modo de escrever sobre eles. E aqui entra de

novo a análise, a pesquisa. Neste sentido, o menos importante seria a actualidade noticiosa, já que mesmo assim quem faz a agenda dos jornalistas não são eles próprios mas as assessorias de imprensa. A mais-valia destes artigos seria a sua complexidade e informação nova e relevante em comparação com textos enxutos e informativos ao mínimo (as informações noticiosas de um artigo são as mesmas contidas numa publicidade).

O desleixamento da comunicação social, em termos de questionar a própria Cultura, permite às industriais culturais a estagnação, a estandardização de processos e produtos culturais. As indústrias instalam-se num patamar de conforto e não procuram quebrar os limites, não procuram a criatividade, a novidade, a exploração, a investigação, o choque, a crítica que sempre pautou o mundo da arte, resultando assim em produtos previsíveis e de baixa qualidade. Mantém-se, assim, os mesmo padrões estéticos e temáticos reproduzidos incessantemente e em série, virado para o mercado de massas, sem nada de novo e estimulante para apresentar. Esta situação torna-se um ciclo, porque ao seguir a agenda das industriais culturais, o jornalismo cultural vai ser tão insípido como os produtos resultantes desta indústria pouco exploradora e inventiva. (cf. Cunha, Ferreira, Magalhães, 2002) (cf. Santos Silva, 2008).

Deste modo, pode dizer-se que “o jornalismo cultural (...) limita-se a três formas de avaliação das produções estéticas: a) a crítica das obras de arte, levando em consideração um cânone (imposição de dominantes) capaz de reduzir as expressões artísticas do mundo ocidental; b) a apresentação das obras de arte de forma referencial, sem quaisquer perspectivas analíticas; c) a vinculação do gosto estético à lógica do consumo” (Pereira, 2007).

É evidente que cada órgão de comunicação tem as suas próprias directrizes e critérios editoriais. Assim, tal como todos os outros, os acontecimentos culturais apenas têm interesse jornalístico quando se coadunam com esses referenciais. É portanto, bastante flexível aquilo que se entende por assunto para a secção de cultura e a linguagem mais adequada para abordar o assunto. Esses critérios seguem a tendência jornalística que impera em cada contexto sociopolítico e as intenções comunicativas de cada empresa jornalística (cf. Alzamora, 2008).

Nos jornais diários, a informação cultural, além de escassa, limita-se muitas vezes a pequenas informações que chegam das agências noticiosas. Nesses casos, na maioria das

vezes, o texto é reproduzido praticamente na íntegra. Os jornalistas sabem que não é a melhor solução, mas muitas vezes não conseguem garantir tempo e meios para investigar uma notícia a partir da informação enviada pela agência, embora isso não se passe só na cultura. Muitos jornais diários têm, talvez para colmatar essa falta, suplementos de cultura. Aí, podem trabalhar as informações culturais com maior cuidado. Muitas notícias e temas são deixados para esses espaços. O mesmo acontece com a informação radiofónica e televisiva. Se a informação cultural não aparece no final dos espaços noticiosos, aparecem em programas específicos independentes dos noticiários. Estes suplementos e programas são na sua maioria semanais. Com as publicações mensais não deveria haver problema com as informações culturais, não estão tão subordinados às agendas culturais e haveria mais tempo para aprofundar temas. Na verdade, o que se passa é que a cultura só é melhor tratada na imprensa especializada.

Acima de tudo, os jornalistas de cultura devem procurar sempre a qualidade e diversidade do seu trabalho, através de novas abordagens e ângulos, até para evitar a repetição de temas e abordagens que constantemente se verifica em toda a comunicação social (o que acontece também por culpa do pensamento e método de trabalho idênticos inerente à formação profissional dos jornalistas).

O jornalismo cultural português está, actualmente, reduzido a escassas páginas no final dos periódicos, sejam diários, semanais ou mesmo mensais. O mesmo acontece em relação à produção jornalística na rádio e na televisão. As publicações exclusivamente culturais são poucas e quase todas mensais. Alguns jornais diários, principalmente as publicações de carácter nacional, mantêm suplementos semanais de cultura.

Esse é o caso do jornal *PÚBLICO*, onde decorreu o estágio a que este relatório se refere, entre 1 de Março e 31 de Maio de 2010.

Neste jornal, a cultura não tem secção definida nas suas páginas, apenas no site da publicação e no suplemento semanal *Ípsilon*.

Os temas culturais são trabalhados pelos jornalistas que sustentam o suplemento e incluídos no jornal na secção mais apropriada para cada tema, editados pelo editor do *Ípsilon*, visto não haver um editor exclusivamente para a cultura. Em Abril de 2010 iniciou

funções esse editor, que passou a fazer o trabalho de edição, embora o esquema de inclusão de notícias nas páginas da edição diária tenha permanecido o mesmo.

A secção de cultura é composta por jornalistas distribuídos pelas redacções de Lisboa e do Porto. Os mesmos jornalistas trabalham para a secção de cultura e para o suplemento *Ípsilon*. Na redacção do Porto estão dois jornalistas e o editor adjunto do *Ípsilon*. Em Lisboa, estão seis jornalistas, o editor do *Ípsilon* e o editor de cultura. Todos estão em constante comunicação entre si por telefone. Também colaboram frequentemente outros jornalistas do *PÚBLICO* quando o tema dos artigos se justifica com a sua especialização e jornalistas de fora que colaboram com o suplemento.

O editor de cultura participa na reunião diária de editores, mas o editor do suplemento não. A reunião do *Ípsilon* acontece à quinta-feira e a reunião da secção de cultura à sexta-feira.

Alguns dos artigos de cultura que saem na edição diária do jornal são colocados, depois de saírem no papel, na secção de cultura do site do jornal. Outros são elaborados exclusivamente para o site e não saem em papel. É um jornalista da referida secção que faz esse trabalho, mas também o podem fazer os jornalistas do on-line.

O *Ípsilon* tem um site independente do do *PÚBLICO*. Quem o alimenta é o mesmo jornalista que alimenta a secção de cultura do site do jornal e o editor do *Ípsilon*. Os artigos que saem no *Ípsilon* são colocados, depois de saírem no papel, no site do suplemento. Também são feitos outros artigos exclusivamente para o site do *Ípsilon*.

Tanto o jornal como o suplemento aderiram às redes sociais. Tal como as outras notícias, os artigos de cultura também são divulgados por estas plataformas. O *PÚBLICO* utiliza o *Facebook*, *Twitter* e *YouTube* (embora este não seja actualizado há mais de um ano). O *Ípsilon* faz-se representar no *Facebook*. A equipa de comunidades do jornal faz a manutenção das redes sociais e no *Ípsilon* é o editor que actualiza os conteúdos da conta no *Facebook*. As actualizações são feitas com os conteúdos que vão saindo no site e nas edições em papel, com ligações para os artigos completos no site do *ípsilon* e com pequenos destaques para os artigos que vão sair em papel na semana seguinte.

Alguns artigos são comuns à secção de cultura do site do *PÚBLICO* e ao site do *Ípsilon*, outros são exclusivamente para um ou outro dos canais.

Na edição em papel do jornal *PÚBLICO*, os temas de cultura podem aparecer em três espaços diferentes: na edição diária inserido numa secção, no suplemento diário *P2* sob o cabeçalho “Cultura” ou no suplemento semanal de cultura *Ípsilon*.

A edição diária do jornal é habitualmente designada pelos jornalistas como caderno principal ou *PI*, para distinguir do suplemento diário *P2*.

No caderno principal, as notícias de cultura são escolhidas pelo editor de cultura, que decide com o editor de outra secção aquela que lhe parece mais apropriada para a notícia. Assim, a notícia é escrita por um jornalista de cultura mas inserida numa das outras secções do jornal (Portugal, Mundo, Economia, Local ou menos frequentemente Desporto e Destaque). Também podem aparecer artigos breves no topo das páginas das várias secções, chamados de topo.

O *P2* é um suplemento que sai de segunda-feira a sábado com entrevistas e artigos mais desenvolvidos relacionados com a actualidade, mas também notícias sobre artes e cultura, embora não haja uma secção exclusivamente dedicada a esses temas, apenas aparecem quando se justifica. Inclui ainda, entre outros, a programação televisiva do dia e a agenda cultural dividida em cinema, teatro, dança, música e exposições. As notícias de cultura também são decididas pelo editor de cultura e pelos editores do suplemento. Nesses casos, vêm encimadas por um cabeçalho com a palavra “Cultura”. Também aparecem, com frequência variável, críticas a concertos, dança, ópera e teatro e a pré-publicação de livros. Os textos aqui são na sua maioria assinados. Nas edições de domingo, sai o suplemento *Cidades*, dedicado aos problemas de localidades portuguesas, que incluiu também a programação televisiva e a agenda cultural.

Assim, o *Ípsilon* é a única publicação exclusivamente dedicada às artes. Sai à sexta-feira com uma média de sessenta páginas por edição. Está dividida em quatro partes: “Flash”, tema de capa, temas da semana, e uma secção de pequenos textos chamada “A Semana”.

O “Flash” é a primeira secção do suplemento e ocupa duas páginas. Aloja, em cada edição, uma média de oito notícias curtas sobre o mundo das artes que, em geral, não são assinadas.

O Tema de capa é o desenvolvimento do tema que faz a capa do suplemento. Pode ir de quatro a seis páginas. O assunto tem de ser uma novidade (lançamento, edição,

reedição, estreia, etc.) suficientemente interessante na semana da edição. Pode ter vários artigos complementares, do mesmo ou de vários autores.

Os Temas de semana dizem respeito a novidades da semana (lançamentos, edições, reedições, estreias, etc.). Estão organizados por área temática, mas a ordem pela qual surge cada área é variável. Há, regra geral, uma etiqueta a referir a área temática em que o artigo se enquadra. A dimensão de cada artigo varia entre uma e quatro páginas. São, em média, treze artigos por suplemento.

A secção *A Semana*, com um separador próprio, tem uma organização semelhante à anterior, mas os textos são mais pequenos e recebem o nome de mini destaque. É nesta área que aparecem as agendas de teatro, cinema, exposições e concertos. E também as críticas a discos, livros e filmes, na média de três por área temática, por cada edição. Por vezes, a crítica ao mesmo filme repete-se em várias edições. Aparece também um quadro com as estrelas atribuídas por quatro críticos de cinema do *PÚBLICO* aos filmes mais recentes, numa média de oito filmes. Há ainda espaço para uma crónica sobre livros escrita por um jornalista da redacção. Por vezes, as áreas do teatro e da dança são condensadas na mesma página. Nesta secção, também surgem os topos. São pequenas breves inseridas nas páginas da área temática a que correspondem. Por vezes, surge, como um topo, a opinião de um leitor sobre determinado produto já analisado pelo *Ípsilon*.

As áreas temáticas habituais no *Ípsilon* são: livros, música, exposições, cinema, teatro e dança.

Os textos do *Ípsilon* são todos assinados, à excepção dos artigos do *Flash* (apenas o artigo maior é assinado) e dos topos.

CAPÍTULO III

O teatro na comunicação social portuguesa

1. O caso do jornal *PÚBLICO*

Este relatório reflecte sobre o lugar que o teatro ocupa na comunicação social portuguesa, tomando como exemplo o caso do jornal *PÚBLICO*.

A escolha deste tema deve-se a ter sido esta a área artística sobre a qual escrevi os maiores textos para o suplemento de cultura *Ípsilon*, durante o estágio na secção de cultura do jornal *PÚBLICO*, a que este relatório se refere. Escrevi ainda artigos sobre artes, cinema, música, livros e outros, sempre da área cultural, para o caderno principal do *PÚBLICO*, *P2*, site do *PÚBLICO* e site do *Ípsilon*, num total de 124 artigos¹.

No *PÚBLICO*, o teatro, a par das outras artes, tem diferentes oportunidades de entrar na edição. O caderno principal do jornal não tem uma secção fixa de cultura, pelo que o teatro só poderia mesmo entrar no *Ípsilon* – editado à sexta-feira – a reboque de uma estreia.

Como é habitual no suplemento, os artigos de teatro podem ter uma ou duas páginas (cerca de 5000 caracteres ou 7000 caracteres ou mais, respectivamente), entrar na secção “A Semana”, que acolhe textos mais pequenos separados por área artística, o roteiro da semana e críticas a discos, filmes, livros e exposições (este artigo – mini destaque – tem cerca de 3000 caracteres), ou ainda na secção “Flash”, que congrega pequenos artigos sobre as novidades nacionais e internacionais da semana (o tamanho dos artigos é variável, mas têm em média 1000 caracteres). Todos os artigos são acompanhados por fotografias (uma, no caso de artigos de uma página, mini destaques e “Flash”, duas ou mais no caso de artigos de duas páginas).

¹ Alguns desses trabalhos estão reproduzidos no Anexo B. Por questões de espaço, foram escolhidos trabalhos o mais diversos possível, escritos para todos os suportes (papel e sites) (incluindo artigos sobre peças de teatro representadas nos teatros entrevistados para este relatório).

O teatro também pode entrar na área das sugestões e da agenda cultural dos suplementos *P2* e *Cidades*. Estes suplementos apresentam diversos temas de sociedade, que incluem entrevistas e artigos mais desenvolvidos relacionados com a actualidade, mas também, quando se justifica, notícias sobre artes e cultura. Incluem ainda, entre outros, a programação televisiva do dia e a agenda cultural do dia dividida por área artística e por localidade. Cada suplemento tem duas edições, a de Lisboa e a do Porto, porque a agenda difere conforme a região do país. O *P2* é editado de segunda-feira a sábado e o *Cidades* sai ao domingo. O teatro é incluído na agenda cultural do dia sob o título genérico “Teatro” e dividido por região ou cidade.

Pode ainda ser o destaque fotográfico da agenda cultural (por vezes duas fotografias, mas no geral é só uma) ou a sugestão do dia na rubrica “Sair”. Esta rubrica é o destaque da primeira página da agenda cultural. Regra geral, sugere uma actividade para fazer *fora de casa* (filmes, espectáculos, exposições, visitas ou outros), e existe em contraponto ao destaque “Ficar”, que propõe produtos culturais para consumir *em casa* (livros, discos ou outros).

No *P2* aparecem ainda as críticas de teatro, a par de críticas a música (concertos e ópera) e dança. As críticas a exposições, livros, discos e filmes são publicadas no *Ípsilon*, por serem acontecimentos com uma prazo de validade mais longo do que os primeiros.

Os textos escritos para o *Ípsilon* são publicados, no dia da edição do suplemento, no site do *Ípsilon*, mas não no do *PÚBLICO*. Embora o site do *PÚBLICO* remeta para o do *Ípsilon*, os dois sites funcionam autonomamente. As críticas escritas para o *P2* não saem em nenhum dos sites.

Com o intuito de perceber qual é a presença do teatro na comunicação social, tentando para isso entender as relações da imprensa com o teatro e vice-versa, pareceu lógico ouvir os dois lados sobre a relação que mantém uns com os outros. Assim, e tomando o jornal *PÚBLICO* como exemplo, foram realizadas oito entrevistas para este relatório: cinco a assessores de imprensa de teatros e três a jornalistas.

Os teatros foram escolhidos entre aqueles contactados no decorrer do estágio, seguindo um critério de diversidade: diferentes dimensões, diferentes características, diferentes públicos. Assim se chegou a cinco teatros. Foram escolhidos quatro em Lisboa e um em Almada, por ter sido este o único teatro contactado que não se localiza na cidade de

Lisboa. Os teatros escolhidos são: Teatro Nacional D. Maria II (o teatro mais antigo do país, com uma história associada), Teatro da Trindade (pequeno, pertence a uma fundação privada, tem história), Teatro Meridional (muito pequeno, não é recente mas ainda procura afirmação embora seja dirigido por actores consagrados), Centro Cultural de Belém (grande organização cultural, embora não seja um espaço exclusivamente dedicado ao teatro) e Teatro de Almada (em franco desenvolvimento, fora de Lisboa). Responderam às entrevistas os responsáveis pela comunicação destes teatros (cada um dos teatros atribui diferentes designações a esta função), visto serem eles as pessoas que estão mais em contacto com a comunicação social e os jornalistas.

Os jornalistas foram escolhidos em função de o jornal *PÚBLICO* ser o ponto de partida para esta análise. Assim, foi entrevistada uma jornalista da secção de cultura do *PÚBLICO* que habitualmente acompanha o teatro e a editora adjunta do *Ípsilon*, responsável pela área do teatro e da dança. Foi ainda entrevistada uma jornalista colaboradora do jornal *Diário de Notícias* que frequentemente acompanha o teatro. Esta escolha deve-se ao facto de o suplemento *Ípsilon*, pela sua natureza, não ter nenhuma publicação concorrente directa. O *Diário de Notícias*, pela sua posição editorial, é a publicação diária mais semelhante ao jornal *PÚBLICO*.

Todas as entrevistas estão reproduzidas, na íntegra, no Anexo A deste relatório.

A par das entrevistas realizou-se uma análise, expressa em gráficos, à presença do teatro nas edições do jornal *PÚBLICO* e suplementos durante o período em que decorreu o estágio, entre 1 de Março e 31 de Maio de 2010, resultando em: 92 edições do caderno principal, 79 edições do suplemento *P2*, 13 edições do suplemento *Cidades* e 14 edições do suplemento *Ípsilon*. A análise do *Ípsilon*, pelas suas características de suplemento semanal, foi feita às edições de 5 de Março a 4 de Junho de 2010.

A análise ao jornal revelou que o teatro só é trabalhado a propósito da estreia de uma peça, e nunca entrou no caderno principal. Assim, só estão contemplados na análise o *Ípsilon* (para artigos), o *P2* (para críticas e sugestões e destaques na agenda cultural) e o *Cidades* (para sugestões e destaques na agenda cultural).

A classificação usada nos gráficos e designada por “área artística” foi adoptada por ser a mais genérica possível e a mesma que o *Ípsilon* utiliza habitualmente nas suas páginas: música, cinema, livros, exposições, teatro, dança.

Em certos gráficos surge a categoria “outros”, porque muitas actividades analisadas são híbridas, ou seja, um misto de duas ou mais áreas artísticas que não funcionam autonomamente, e que por isso não cabem em nenhuma das designações atrás referidas. Esta categoria abarca, assim, vários tipos de festivais, lançamentos, artigos sobre televisão, debates, colóquios, leituras, récitas, entre outros. Embora estas actividades sejam mais frequentes nas sugestões e destaques da agenda cultural, também estão presentes em algumas edições do *Ípsilon*, que classificou estes artigos em categorias separadas, pelo que se optou por manter o mesmo critério neste relatório.

De referir ainda que a análise só contemplou os artigos que se relacionam com peças de teatro, e não com actividades que se tenham desenvolvido no espaço físico de um teatro.

Antes do início da análise, formaram-se algumas hipóteses sobre a presença do teatro no suplemento *Ípsilon*:

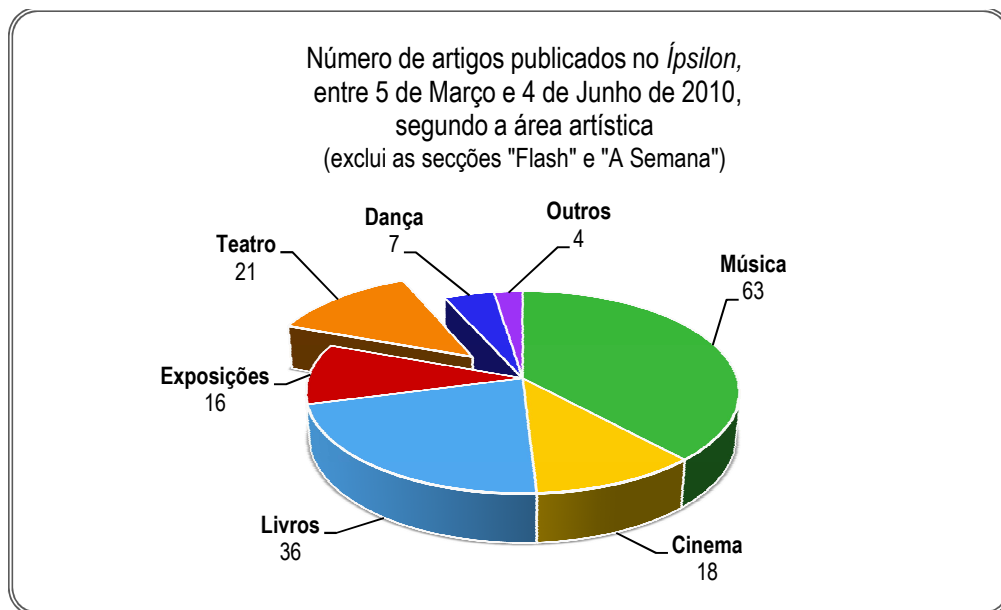
- O teatro tem muito pouca representação nas edições do *Ípsilon*;
- A música e o cinema são as áreas mais representadas;
- Os livros têm pouco representação;
- A dança está muito pouco representada;
- São abordadas no *Ípsilon* muito mais estreias em Lisboa e Porto do que em outras partes do país;
- As críticas de teatro são muito menos do que as outras críticas no *P2*;
- Não há teatro no caderno principal do *PÚBLICO*.

2. A análise: o teatro no jornal *PÚBLICO*

Os gráficos resultantes da análise contemplam dados tão diversos como o número de artigos produzidos pelo *Ípsilon* durante o período analisado, o número de páginas ou as chamadas de capa. Sendo que a agenda cultural nos suplementos *P2* e *Cidades* muda consoante a edição do jornal, foi analisado o destaque fotográfico e a sugestão “Sair” nas duas edições do suplemento, e a dispersão geográfica das sugestões.

A primeira conclusão que se pode tirar da leitura dos gráficos é que o teatro não está tão pouco trabalhado no *Ípsilon* como se supunha. Isso mesmo pode ser comprovado pela simples contagem do número de artigos publicados no suplemento, como mostra o seguinte gráfico:

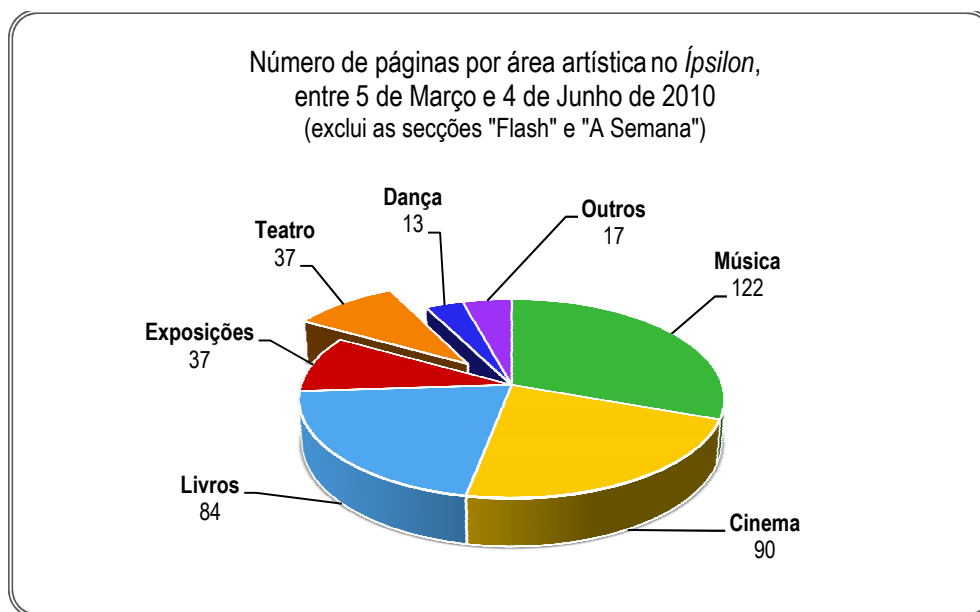
Gráfico 1



O Gráfico 1 mostra o número de artigos publicados no *Ípsilon* durante o período em que decorreu o estágio, excluindo as secções “Flash” e “A Semana”, num total de 165 artigos. Em comparação com outras artes, o teatro continua a ser pouco trabalhado (21 artigos), mas os números que apresentam as artes menos trabalhadas do que o teatro (cinema, exposições, dança) são muito inferiores, o que acaba por elevar o teatro a um bom patamar. Uma surpresa foi a representação das exposições (16 artigos), com valores inferiores ao teatro. Mas a maior surpresa foi a também pouca representação do cinema (18 artigos). Faz muitas capas (gráfico 3), mas tem pouca representação em número artigos. Ao contrário, os livros têm uma representação maior do que a esperada (36 artigos), são até a segunda área artística mais presente no *Ípsilon*. A primeira é, tal como previsto, a música, com quase o dobro dos artigos sobre livros (63 artigos). Também como previsto, a dança é muito pouco representada e assim vai ser no resto da análise (7 artigos).

Cada trabalho é um trabalho, e por isso uns artigos são maiores do que outros. Mas seria de esperar que o número de páginas dedicadas a cada área artística fosse proporcional ao número de artigos apresentados. A contagem do número de páginas úteis do *Ípsilon* (páginas com texto) mostra uma situação ligeiramente diferente da anterior:

Gráfico 2

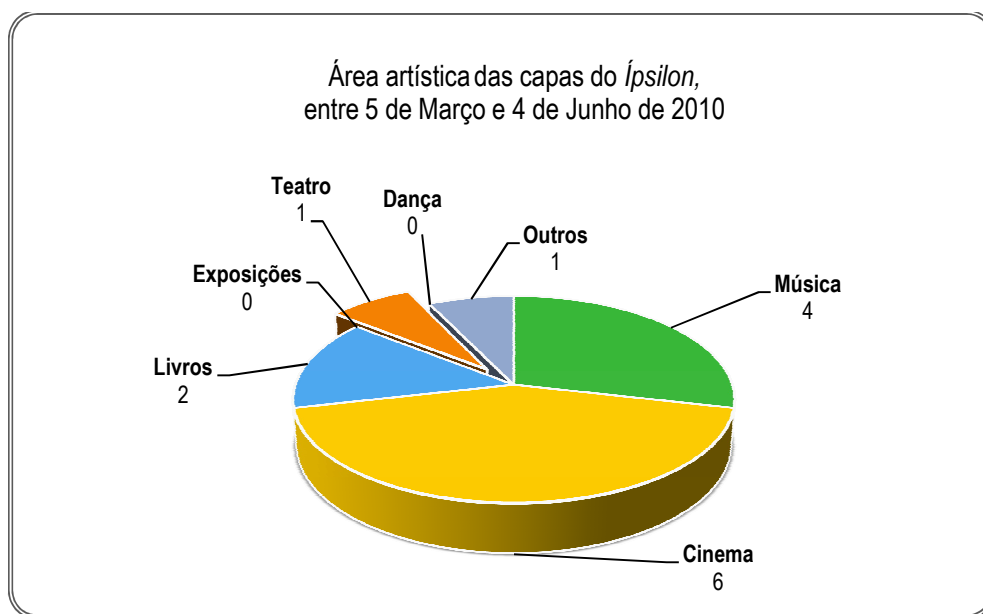


Num total de 400 páginas, a música mantém-se como a arte a que o suplemento dedica mais espaço (122 páginas), mas o cinema, a quarta arte mais apresentada no suplemento quanto ao número de artigos, é agora a segunda em termos de páginas dedicadas (90 páginas). Assim, os livros ocupam menos páginas do que o cinema (84 páginas). Embora as exposições tenham menos artigos do que o teatro, em número de páginas ocuparam o mesmo espaço (37 páginas). A dança continua a ser a arte menos representada (13 páginas), superada mesmo pela categoria genérica “outros” (17 páginas).

(Para esta contagem, cada página com texto dedicada a uma arte, mesmo incluindo publicidade, foi classificada como uma página.)

Do mesmo modo, a relação entre o número de artigos e ao número de capas do *Ípsilon*, segundo a área artística, não é directamente proporcional, mas corresponde à ideia concebida antes da análise:

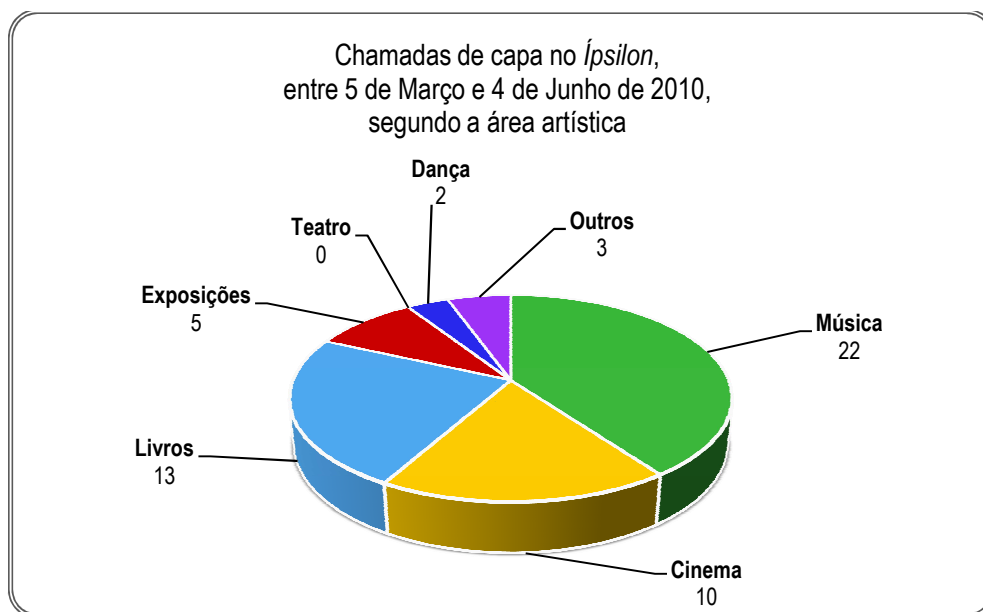
Gráfico 3



Mesmo sendo a quarta arte com maior número de artigos, é o cinema que faz mais capas (6 capas de um total de 14 edições). Imediatamente a seguir ao cinema está a música (4 capas) e os livros (2 capas). O teatro fez uma capa (com o festival de artes performativas Alcantara Festival, 21 de Maio de 2010). Houve ainda uma capa sobre a representação do corpo nas várias artes. A dança e as exposições não fizeram nenhuma capa. No entanto, estas artes não estiveram de todo ausentes das capas.

Em proporção semelhante ao número de artigos, estão as chamadas de capa (referência, na capa, a um artigo que se encontra no interior da edição). O *Ípsilon* faz, em média, cinco chamadas de capa por edição (pode ser o nome de um autor ou de um projecto).

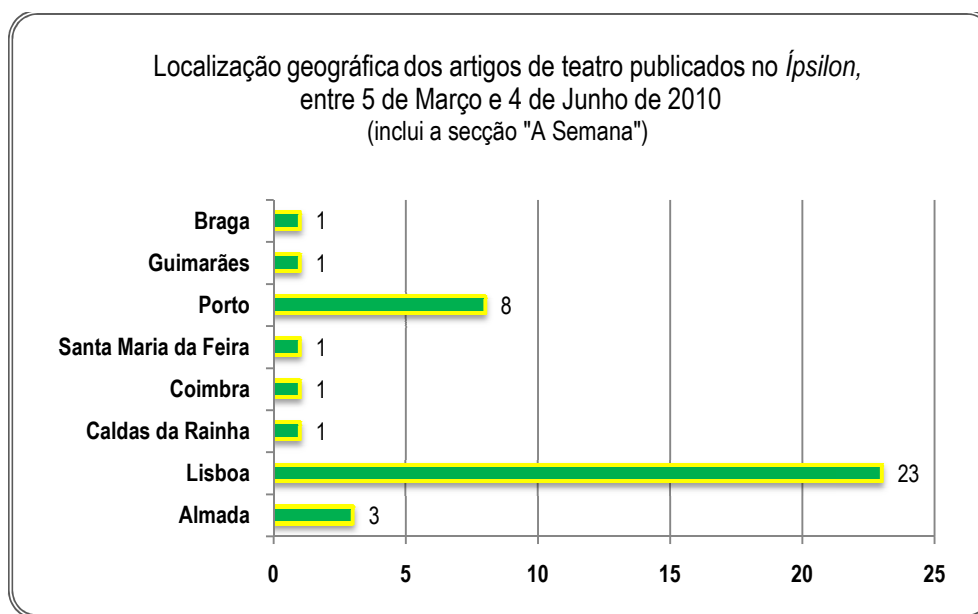
Gráfico 4



É a música, a área com maior número de artigos, que faz mais chamadas de capa (22 referências), seguida dos livros (13 referências) e do cinema (10 referências). Se as exposições e a dança não fizeram nenhuma capa, fizeram chamadas de capa (5 e 2 referências, respectivamente). Já o teatro, com maior número de artigos que a dança e as exposições, e com uma capa, não fez nenhuma chamada de capa. Dos quatro artigos incluídos na categoria “outros”, três fizeram chamadas de capa.

Analisando todos os artigos de teatro publicados no *Ípsilon* (21 artigos nas “páginas de dentro” do suplemento mais 16 artigos na secção “A Semana”) segundo a localização geográfica, confirma-se a primeira ideia da forte presença de estreias em Lisboa e Porto:

Gráfico 5



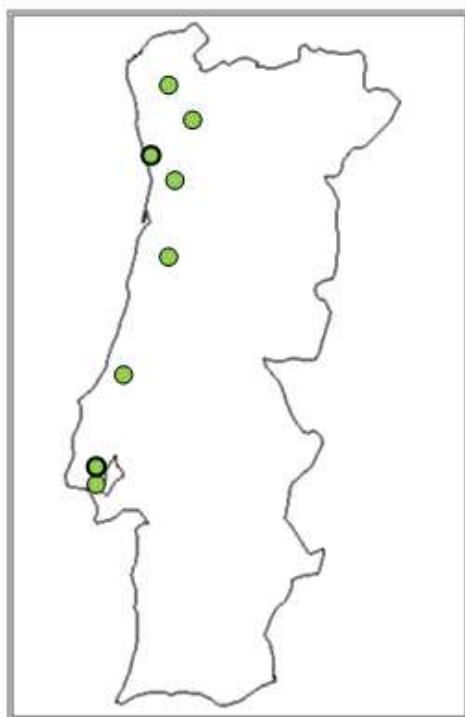
No período analisado, o *Ípsilon* fez referência a apenas oito localidades nos seus artigos de teatro, todas cidades sede de concelho. As cidades com maior número de referências são, como se supunha, Lisboa e Porto. No entanto, Lisboa (23 referências) tem larga vantagem sobre o Porto (8 referências). Das oito localidades, à parte Lisboa e Porto, apenas Almada é mencionada por mais do que uma vez (3 referências).

(De referir que o total de artigos (37 artigos) não corresponde aos valores apresentados no gráfico (39), porque em dois deles se faz referência a duas localidades e não apenas a uma, como nos outros artigos.)

As localidades mencionadas nos artigos de teatro durante o período em análise foram marcadas no mapa seguinte:

Mapa 1

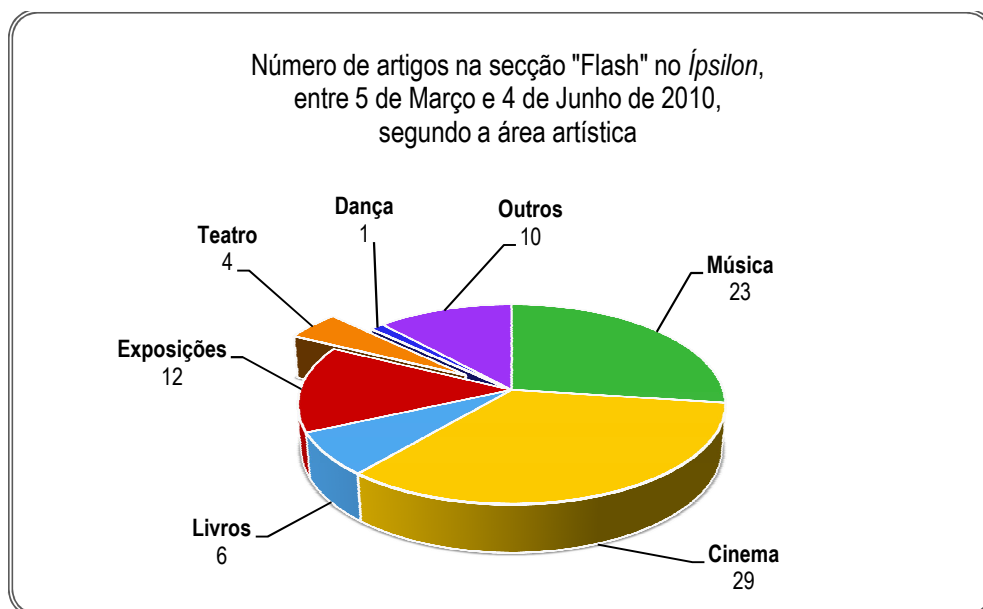
Dispersão geográfica dos artigos de teatro publicados no *Ípsilon*,
entre 5 de Março e 4 de Junho de 2010
(inclui a secção “A Semana”)



Todas as cidades se situam no litoral do país, quatro delas a norte (Braga, Guimarães, Porto e Santa Maria da Feira), duas no centro (Coimbra e Caldas da Rainha) e duas no centro sul (Lisboa e Almada). Não há referências ao interior e ao sul do país.

Na secção “Flash”, que apresenta novidades semanais do mundo das artes, o teatro tem pouca representação:

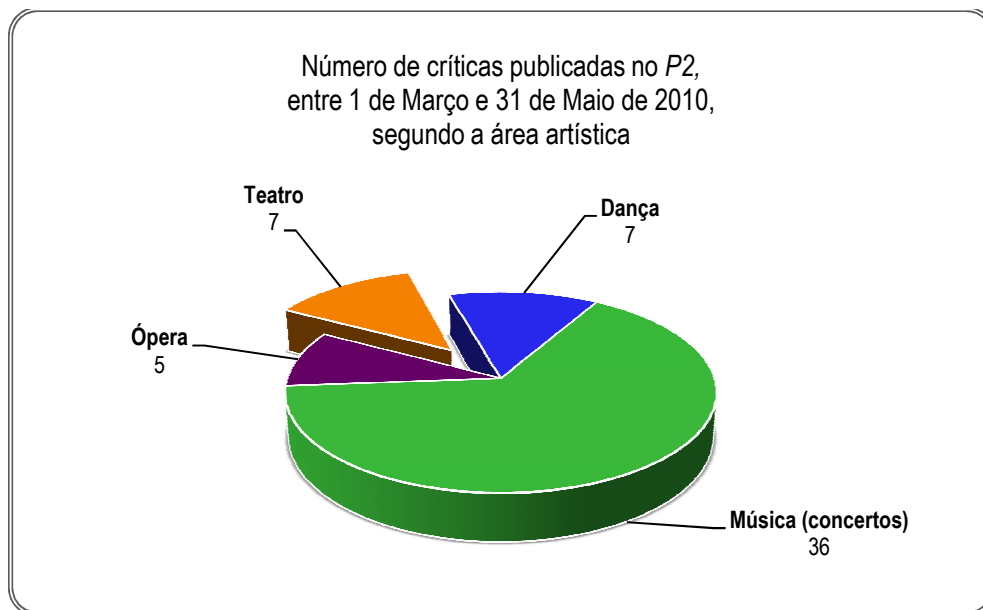
Gráfico 6



De um total de 82 artigos publicados nesta secção, o teatro (4 artigos) e a dança (1 artigo) são as artes menos representadas. Os 10 artigos da categoria “outros” superam mesmo a representação conjunta do teatro e da dança. Desta vez, é o cinema que aparece mais vezes (29 artigos), imediatamente seguido da música (23 artigos). Seguem-se as exposições (12 artigos) e os livros (6 artigos).

Sendo que no *PÚBLICO* as críticas são divididas pelo *P2* e pelo *Ípsilon* – consoante se trate de um acontecimento ao vivo ou não –, e o tema deste relatório é o teatro, que se insere no *P2*, apenas foram analisadas as críticas publicadas nesse suplemento:

Gráfico 7

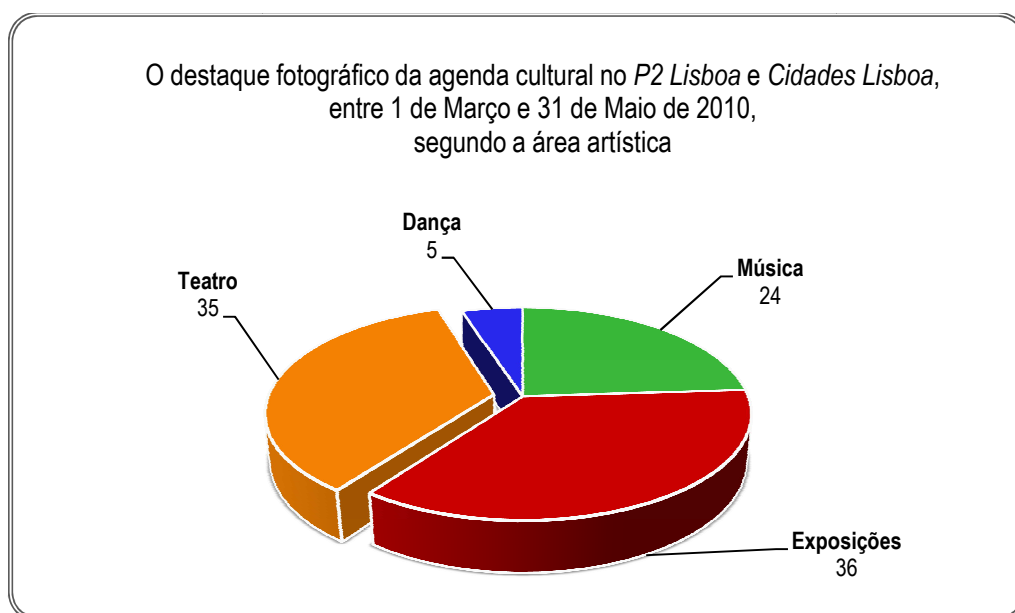


À semelhança do que acontece com os artigos publicados no *Ípsilon*, e tal como previsto, a música, referindo-se a concertos, é a arte que mais críticas consegue (36 críticas). A seguir, com números iguais mas embora muitíssimo inferiores à música, estão o teatro e a dança (7 críticas cada um). Os espectáculos de ópera mereceram 5 críticas (enquanto no *Ípsilon* a ópera está incluída na categoria “Música”, que não faz distinção de géneros, nas críticas do *P2* a música aparece sob duas designações: “Crítica de Música”, para concertos de todos os géneros musicais, e “Crítica de Ópera”, para réцитas). De todas as peças de teatro criticadas, apenas uma não foi objecto de um artigo no *Ípsilon*. Considerando o número de artigos sobre teatro realizados pelo *Ípsilon* (37 artigos, considerando a “parte de dentro” do suplemento e a secção “A Semana”), o número de críticas (7 críticas) é muito baixo.

Também no *P2* (editado de segunda-feira a sábado) e no *Cidades* (ao domingo), o teatro pode aparecer como destaque fotográfico e sugestão. A agenda cultural surge sempre nos dois suplementos, pelo que o *P2* e o *Cidades* foram analisados como se de um só suplemento se tratasse, com edição de domingo a sábado. Como estes suplementos têm duas edições, *Lisboa* (cobre o centro e sul do país) e *Porto* (cobre o norte e centro norte do país), as duas foram analisadas paralelamente.

Na edição de Lisboa, o destaque fotográfico com legenda da agenda cultural privilegia as mesmas categorias adoptadas pelo *Ípsilon*:

Gráfico 8

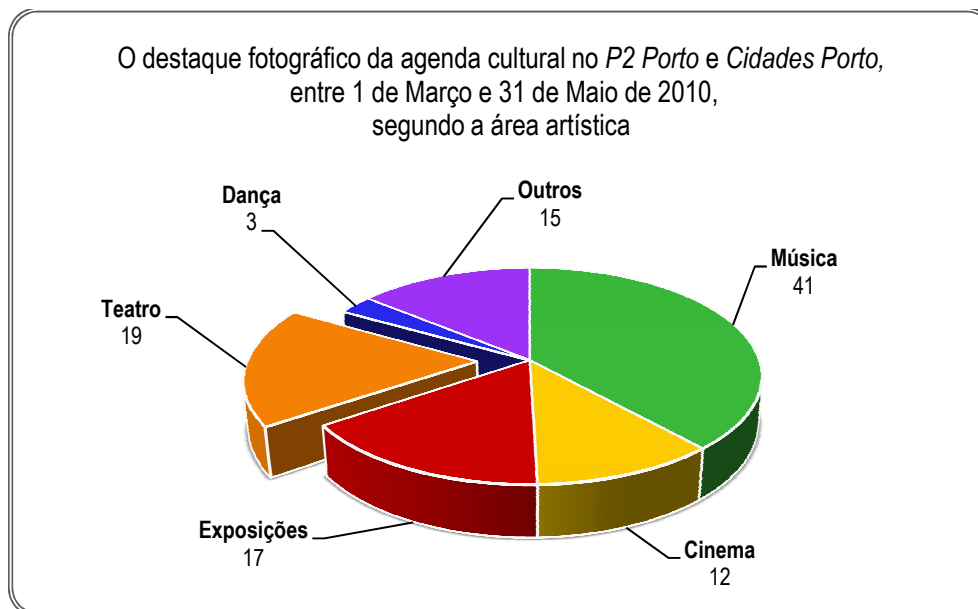


Aqui, o teatro consegue mais visibilidade: as exposições (36 destaques) e o teatro (35 destaques) são as áreas que mais frequentemente ilustram a agenda cultural. A seguir, aparece a música (24 destaques) e só depois a dança (5 destaques).

(O total de destaques (100) é superior ao total de edições dos suplementos (92), porque algumas edições fizeram dois destaques fotográficos).

Na edição do Porto, a escolha é diferente e mais eclética:

Gráfico 9



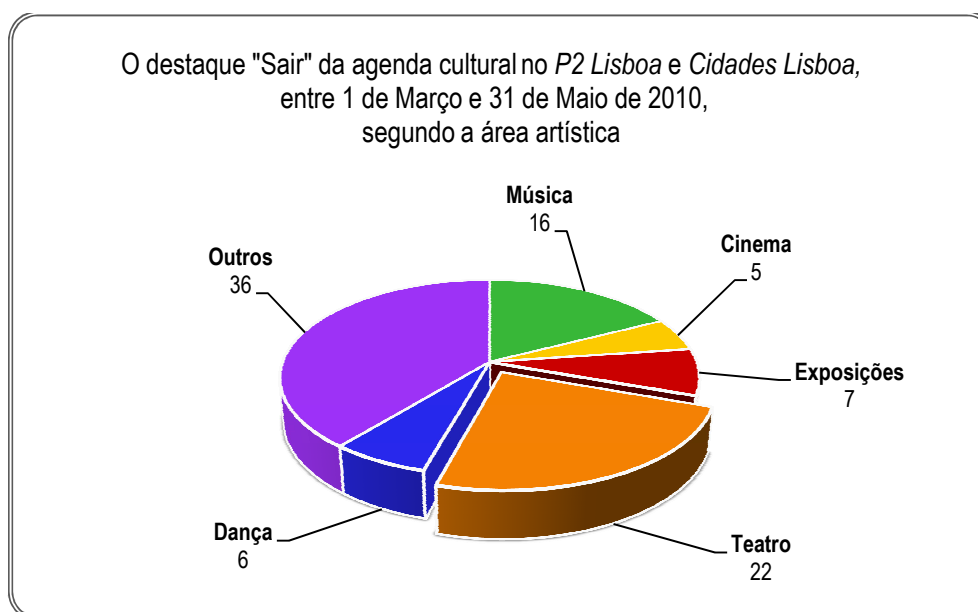
Nesta edição, é a música que assume maior destaque (41 destaques), a seguir o teatro (19 destaques), as exposições (17 destaques) e o cinema (12 destaques). Mais uma vez, a dança tem apenas três destaques. A categoria “outros” tem uma representação ainda maior do que a dança e o cinema (15 destaques). Tirando a música, há menos destaques de cada área artística se comparado com a edição de Lisboa, mas há mais variedade quanto ao género desses destaques.

(Na edição do Porto, o total de destaques também é maior do que o número de edições (92), pelos motivos atrás referidos para a edição de Lisboa, e é ainda maior do que nessa edição (107 destaques na edição do Porto contra 100 destaques na edição de Lisboa)).

Ainda na secção de agenda cultural destes dois suplementos, o destaque “Sair” sugere, regra geral, uma actividade para fazer *fora de casa*, pelo que o teatro é referido por diversas vezes. Em ambas as edições, este destaque foi analisado duas vezes: quanto à área artística e quanto à localização geográfica da sugestão.

Quanto à área artística, na edição de Lisboa, o teatro é a área mais representada:

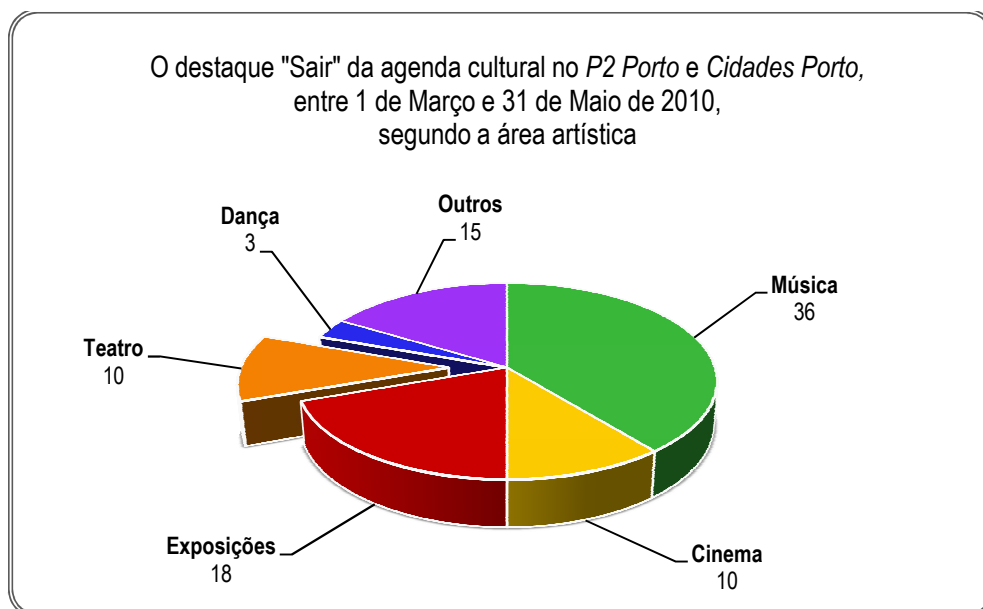
Gráfico 10



Eventos de teatro (22 sugestões) e de música (16 sugestões) são as actividades mais sugeridas, mas só depois da categoria genérica “outros” (36 sugestões), que inclui vários tipos de festivais, actividades que concentram várias disciplinas artísticas, lançamentos de produtos culturais, sugestões de visitas. Em 92 sugestões, as exposições, a dança e o cinema são os menos representados (7, 6 e 5 sugestões, respectivamente).

Tal como se verificou no destaque fotográfico, na edição do Porto, os valores alteram-se:

Gráfico 11

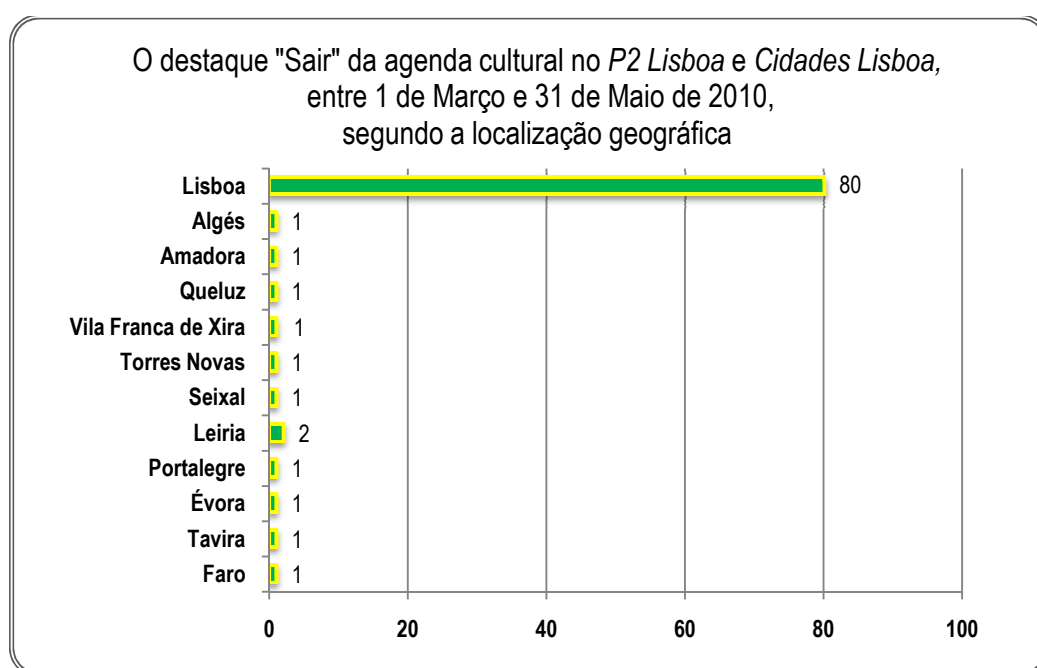


Aqui é a música que aparece mais vezes (36 sugestões), seguida das exposições (18 sugestões) e do teatro e cinema (10 sugestões cada). A categoria “outros” tem uma representação menos forte do que na edição de Lisboa (15 sugestões contra 36 em Lisboa) e a dança tem apenas 3 sugestões. O total de sugestões corresponde ao número de edições.

Em relação à localização geográfica das sugestões apresentadas neste destaque, e considerando todas as áreas artísticas, a surpresa não é muita em relação à ideia inicial. Nas duas edições, verifica-se muito pouca dispersão para lá das duas maiores cidades do país.

Na edição de Lisboa, a quase totalidade das sugestões apresentadas referem-se a actividades realizadas na própria cidade:

Gráfico 12



Este destaque sugeriu apenas 12 localidades. De um total de 92 sugestões, 80 são propostas para realizar na cidade de Lisboa. A localização das outras sugestões fica muito próxima desta cidade e há muito poucas no resto do país abrangido por esta edição. À excepção de Leiria, que tem duas sugestões, as outras dez localidades apresentadas só aparecem uma vez.

Contando apenas as diferentes localidades (e não a frequência com que cada uma aparece no gráfico anterior), o mapa seguinte esclarece quanto à localização das sugestões:

Mapa 2

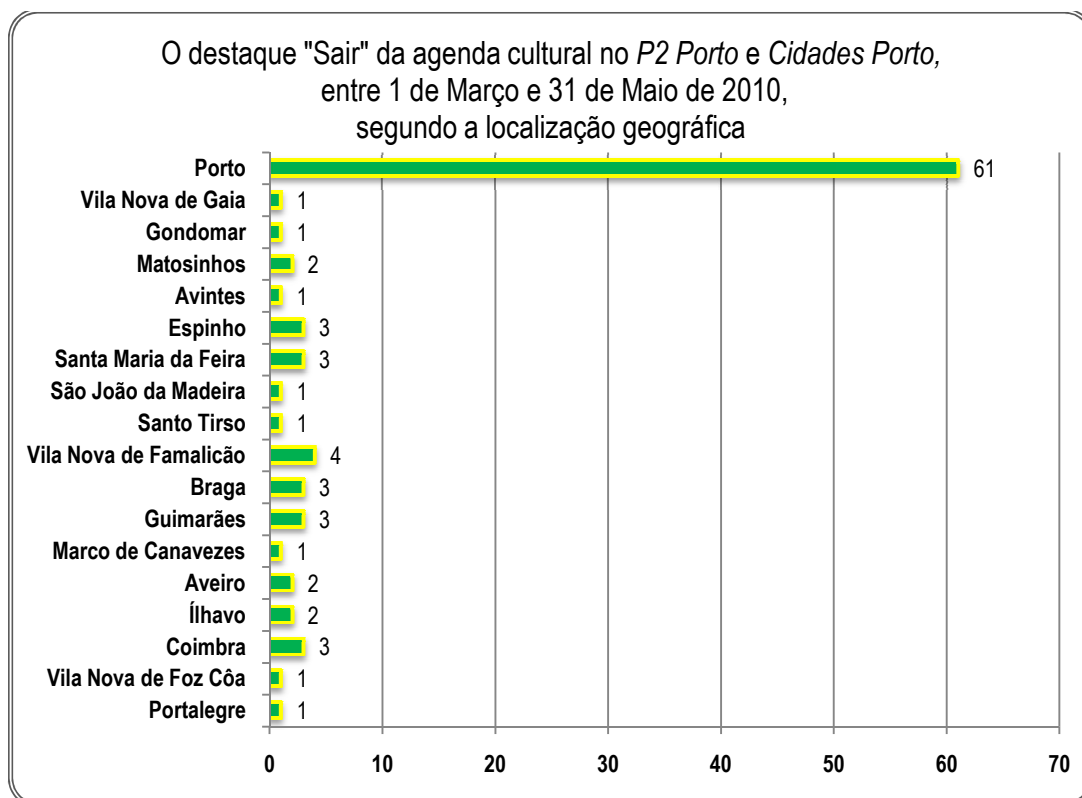
Dispersão geográfica do destaque “Sair” da agenda cultural do *P2 Lisboa* e do *Cidades Lisboa*, entre 1 de Março e 31 de Maio de 2010



As sugestões concentram-se na região de Lisboa, mas também aparecem no centro, centro sul e sul do país.

Na edição do Porto, a situação é semelhante, embora o número de localidades apresentadas seja maior do que na edição de Lisboa:

Gráfico 13



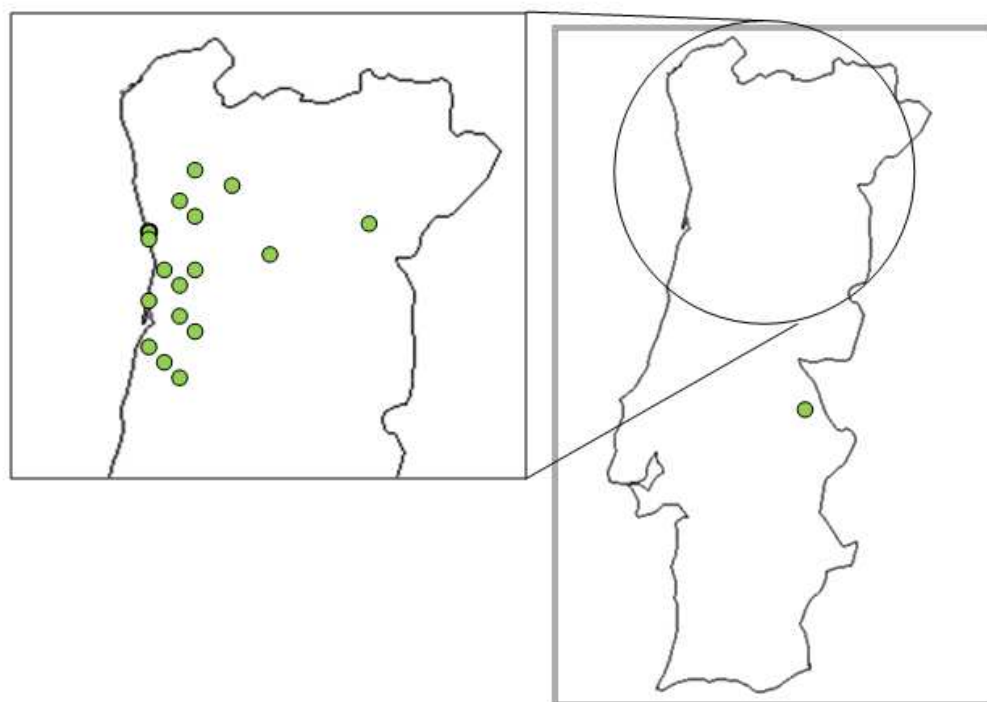
A cidade do Porto mantém o domínio das sugestões (61 sugestões) sobre as outras localidades representadas na edição do Norte. Mas aqui faz-se referência a mais localidades do que na edição de Lisboa (dezoito contra doze). Além disso, metade das localidades apresentadas aparece mais do que uma vez no período analisado, embora em muito menor número do que a cidade do Porto.

(Ao contrário da edição de Lisboa, o número de sugestões na edição do Porto (94 sugestões) é superior ao número de edições (92 edições) porque há dois destaques que referem duas localidades diferentes na mesma sugestão.)

O mapa do país mostra a localização das sugestões referidas nos suplementos do Porto:

Mapa 3

Dispersão geográfica do destaque “Sair” da agenda cultural do *P2 Porto* e do *Cidades Porto*, entre 1 de Março e 31 de Maio de 2010



À excepção de Portalegre (que pertence à edição de Lisboa mas surgiu uma vez na edição do Porto), todas as sugestões estão localizadas no Norte litoral do país, à volta do grande Porto.

De referir que, por algumas vezes, tanto no destaque fotográfico como na sugestão “Sair”, quer na edição de Lisboa quer na do Porto, se verificou a repetição de sugestões e por consequência da fotografia a elas associada. Esses casos, todos em relação a acontecimentos nas cidades de Lisboa e Porto, foram contabilizados como os outros.

Com estes resultados, abandonou-se a ideia de que o teatro é pouco trabalhado no *Ípsilon*: pelos valores que resultaram da quantificação dos artigos e porque se percebeu que há artes que são ainda menos trabalhadas do que o teatro. Confirma-se, assim, a ideia de que há muito poucos artigos sobre dança no *Ípsilon*. Confirma-se também a predominância de artigos sobre música e cinema, embora os valores do cinema se revelassem menores do que o esperado. Ao contrário dos livros, que surgem no suplemento mais frequentemente do que se pensava.

Confirma-se ainda a ideia de que Lisboa e Porto são as localidades mais presentes nas sugestões e destaques do *P2* e *Cidades* e nos artigos do *Ípsilon*, mas principalmente a cidade de Lisboa.

Em relação à crítica, também se confirma a pouca presença de artigos de teatro, principalmente em relação à música.

Outra confirmação foi a não presença do teatro no caderno principal do jornal *PÚBLICO*, apenas se encontra nos suplementos.

3. Do lado do teatro: a opinião dos responsáveis pela comunicação com a imprensa

O resultado da análise anterior confirma a ideia de que o teatro não é dos temas mais trabalhados no *PÚBLICO*, mas também não é tão pouco tratado como é, por exemplo, a dança. Todos os responsáveis pela comunicação dos cinco teatros entrevistados para este relatório concordam que o teatro ocupa muito pouco espaço na comunicação social em geral.

“Em comparação com as outras artes, principalmente com a música, acho que o teatro está um bocadinho em segundo plano”, diz Lúcia Valdevino, do Gabinete de Comunicação e Imagem do Teatro Municipal de Almada. “Já aconteceram situações em que um jornalista veio ao ensaio de imprensa e depois não saiu nada no órgão de comunicação. Nós não dizemos nada, porque há pouca gente a escrever e pouco espaço; e para teatro há menos espaço ainda. Pelo menos é o *feedback* que nós temos e é o que se vê

nos jornais, salvo raras excepções – o *Expresso* e o *PÚBLICO* – e ultimamente já se vê informação sobre teatro em muitos *blogs* e muitos sites. É muito complicado, o espaço para o teatro”.

Sofia Mântua, Sofia Cardim e Ana Bravo, do Departamento de Comunicação e Relações Públicas e do Gabinete de Imprensa do Centro Cultural de Belém (CCB), também consideram que há pouca divulgação de espectáculos culturais: “A grande falha é não haver o merecido espaço nos meios de comunicação para a divulgação da arte, no sentido lato. É fácil ver que, à excepção dos programas/espacos específicos de cultura, tanto na rádio, como em televisão e imprensa escrita, é efectivamente dedicado muito pouco espaço à arte, em comparação com outros temas”.

Mas, “na generalidade, achamos que o CCB é “bem tratado” pela comunicação social. No entanto, já vimos muitos eventos que mereciam maior destaque “passarem ao lado” da comunicação social. Com a actual falta de espaço e de meios, alguma comunicação social optou por colocar a informação online, muitas vezes via *LUSA*. Nalguns projectos funciona bem, noutros nem tanto”. Ainda assim, o caso do CCB é diferente do dos outros teatros: “Embora seja difícil quantificar, o teatro é capaz de ser a terceira força do CCB, a seguir seguramente à música (que deve ocupar 70% da programação) e à dança. Mas é com mais facilidade que existe um artigo de apresentação de um espectáculo de teatro do que um espectáculo de música”.

Pedro Mendonça, responsável pela Comunicação/Imprensa do Teatro da Trindade, também considera que o teatro não tem na imprensa o destaque que merece: “O teatro está pouco divulgado na comunicação social. Mesmo em relação a outras artes, está pouco vincado. A música e o cinema ganham aos pontos, a mais maltratada talvez seja a dança, já tem pouco público mas também não pode crescer porque não tem espaço. O teatro está melhor que as artes plásticas, mas está ela por ela. O cinema está sobrevalorizado. E a música também. Qualquer gato-sapato que não vende três mil discos tem mais espaço do que peças de teatro que vendem vinte e trinta e quarenta mil bilhetes, com mais qualidade artística. Só o teatro vende mais bilhetes do que todos os clubes da primeira liga, com excepção dos três primeiros. Números de 2006”.

O caso do Teatro Nacional D. Maria II é particular. “O teatro como arte está pouco representado na imprensa. Mas em relação à dança e a alguns géneros de música [clássica,

por exemplo] acho que somos privilegiados. O teatro, dentro da cultura um bocado mais *mainstream*, acaba por ter mais visibilidade. Até porque, no caso do Teatro Nacional, tem actores e encenadores conhecidos. Por isso, conseguimos mais facilmente divulgação nos meios onde normalmente não se consegue, que são as revistas do social. Mas não acontece com todos os equipamentos”, diz João Pedro Amaral, responsável pela Assessoria de Imprensa do Teatro Nacional D. Maria II.

Ainda assim, João Pedro Amaral não considera muito larga a vantagem do Teatro Nacional sobre outros teatros: “Não considero que tenhamos vantagem sobre os outros teatros a nível da assessoria de imprensa. Mais ao nível de pedidos concretos. Temos muitos pedidos de produções fotográficas, gravações de vídeo. Por exemplo, uma produtora quer fazer uma entrevista a um actor. Pergunta-lhe onde quer ser entrevistado e automaticamente a pessoa se lembra do Teatro Nacional. É uma referência a nível histórico. Actores mais velhos, como Eunice Muñoz e Rui de Carvalho, que tiveram uma história com o Teatro Nacional, gostam que as entrevistas sejam feitas aqui porque há uma ligação emocional com o Teatro, não apenas profissional”.

Mas, em todo o caso, o Teatro Nacional continua a servir de remedeio para a comunicação social, diz João Pedro Amaral: “Há pessoas que estavam nos meus contactos no Teatro Maria Matos que não iam às actividades, mas que passaram a fazer a cobertura da actividade do Teatro Nacional, precisamente pela visibilidade que tem o Teatro Nacional. Não sei se será benefício em relação a outras instituições. Parto do princípio que o *PÚBLICO*, o *Expresso*, o *Diário de Notícias*, o *Correio da Manhã* ou outro, assentam no princípio da isenção, e tentam dar a mesma visibilidade a vários equipamentos. Se calhar, meios de comunicação social mais pequenos optam por um artigo sobre o Teatro Nacional porque chama mais gente, tem mais impacto, este teatro tem uma grande história”.

Esta é a opinião de alguns dos grandes equipamentos de teatro de Lisboa, mas as pequenas companhias sentem o mesmo, como disse Maria Folque, da Produção do Teatro Meridional: “Em relação às outras artes, o teatro está pouco divulgado. Principalmente em relação à música. Acho que é por causa do pouco espaço que existe para o assunto: espaço de divulgação, de promoção, de crítica, de exploração do teatro. E da dança também. Cada vez há mais coisas e o espaço encolhe. Acho que a música ocupa mais espaço, porque há mais gente a querer saber (...). Compreendo que é a questão do espaço que determina, que

tem de haver escolhas. Mas também acho que às vezes se podia dar mais espaço ao teatro. Acho que as pessoas que lêem não se apercebem que há tanta coisa a acontecer como a que realmente acontece. Eu sei o que é que acontece nos outros espaços, mas não necessariamente pela imprensa. As pessoas que não estão no meio acho que não sabem”. “Infelizmente, o espaço para cultura é muito pequenino para a quantidade de coisas que acontecem. Todos gostávamos de ter mais espaço; todos mesmo, não só o teatro como as outras artes”.

Pedro Mendonça considera que a falta de espaço para o teatro se deve às organizações jornalísticas: “[A pouca representação do teatro na comunicação social] demonstra que há uma força – que é subterrânea, para os grupos empresariais da comunicação – que não está a ser aproveitada e que vai ser perdida para a internet, para microprojectos direccionados para públicos-alvo. Isso vai acontecer. É uma vergonha e uma falta de estratégia dos grupos empresariais, que ainda não perceberam que há uma nova geração que consome cultura, consome arte. E portanto não perceberam ainda que essas pessoas vão naturalmente deixar de comprar jornais e de ouvir algumas rádios porque estão-se nas tintas para se o Sócrates espirrou. São os tais novos consumidores da internet. E isso vai levar à morte de alguns jornais, disso não tenho dúvidas.

“Para mim, os jornais tradicionais estão a morrer por não saberem acompanhar os novos tempos. Continuam presos às partes tradicionais de um jornal – a política, a sociedade, o desporto – e estão a deixar morrer a cultura e as novas culturas, porque mesmo dentro do teatro estão presos ao mesmo, sempre o mesmo, e as pessoas têm consumos diferentes. Virão gerações novas com algum poder de compra e que “só” têm informação através da internet, porque não lhes interessa outro meio. Por que é que vão comprar o *PÚBLICO*, se vão ler o que vêem à noite no Telejornal? Quem diz o *PÚBLICO* diz todos os outros.

“Mas eu acho que o teatro vai sobreviver mais facilmente do que a imprensa e a comunicação social, porque o teatro está cá desde que o Homem existe e a imprensa só o Gutenberg é que a inventou com o papel impresso no Ocidente. Antes de haver comunicação social, o teatro era muitas vezes quem passava as novidades de terra em terra. Ainda tem essa importância. Não culpo a classe jornalística, culpo os grupos empresariais

que são cegos e só se preocupam com o capital, procuram tanto o dinheiro imediato que se estão nas tintas para o médio e longo prazo”.

Mas, para o assessor do Trindade, também é preciso não esquecer que o meio cultural é pequeno e os mais fortes é que ganham: “Há muitos jornalistas ligados ao *lobby* cultural. O *lobby* cultural pode ser positivo, mas também castrador para as coisas emergentes. Os novos valores ou companhias e criadores emergentes não têm espaço na imprensa; não só por falta de espaço físico mas porque esse espaço já está ocupado por criadores que mantêm uma relação diária com os jornalistas. A relação com algumas companhias e criadores é tão forte que não dá espaço aos emergentes, mas não acho que isso seja consciente. Por outro lado, nem todas as companhias, por muito boas que sejam, têm assessoria de imprensa profissional, e bem paga. E isso leva a uma luta desigual no relacionamento com os jornais. Eu sou pago para estar 24 horas a pensar nos média. Os *lobbys* são uma barreira de conforto, para o meio. É um sistema do qual nós fazemos parte, que eu tento, a título pessoal, ir furando. Já estive fora do sistema, já vi o que é estar do lado de fora. E às vezes esse sistema só deita cá para fora porcaria, estão todos a dizer o mesmo”.

Lúcia Valdevino considera que “este pouco espaço é mau. É um erro, porque a cultura é o reflexo de todos como povo, do que é ser humano. Eu acho que o que falta era mesmo dar mais espaço às artes todas, não só ao teatro. E, acima de tudo, mais do que relatar é dar ferramentas ao leitor para que possa construir pensamento. A imprensa deve ter, e alguma tem mesmo, um papel de formação muito importante e isso devia ser ainda mais sublinhado”. “O papel dos média é essencial, essencial. O teatro é comunicação por si só. A imprensa é uma extensão do que nós fazemos, é mais uma forma de chegar ao público, de crítica. Não é só uma forma de publicidade; é acima de tudo uma forma de nós passarmos o nosso pensamento. (...) Eu vejo a imprensa no sentido construtivo: divulgar aquilo que fazemos, mas como extensões daquilo que queremos comunicar”.

Para o CCB, a comunicação social também tem um papel fundamental: “A colaboração dos média é fundamental. Há a ideia de que se o espectáculo não teve qualquer menção nos jornais é porque não existiu. Para a companhia e para os actores é fundamental a existência da crítica e, embora mais secundário, uma apresentação prévia. Para a instituição ambas são importantes, porque é desta forma que vende mais bilhetes,

que cria mais público e que tem um reconhecimento público do trabalho que tem vindo a desenvolver”.

Mesmo assim, embora a credibilidade da comunicação social transfira credibilidade para os espectáculos, não é uma crítica ou um artigo na imprensa que leva as pessoas ao teatro, como revelam os estudos empíricos que os vários teatros vão fazendo. “Até agora, poucas pessoas nos disseram que vieram ver as peças porque viram no jornal. Às vezes, mas não muito, telefonam pessoas de Coimbra, de Faro, mais das nossas relações, que dizem que viram o nosso anúncio [publicitário] ”, diz Lúcia Valdevino.

“Notamos que as pessoas lêem [os artigos da imprensa que expomos à entrada no teatro] e tentamos perceber se vêm ver a peça porque leram os artigos em casa. Mas vêm mais pelos anúncios [publicitários] do que pelos artigos. Alguns dizem que leram uma crítica ou um artigo num jornal ou revista específica”, diz Maria Folque.

Ao contrário, João Pedro Amaral não considera que a publicidade tenha assim tanta influência nas escolhas dos espectadores: “Percebemos, até como espectadores de outros equipamentos, que não é a publicidade que leva as pessoas a irem ao teatro. Porque a publicidade é um olhar muito próprio da entidade que a promove. Ao passo que se eu ler um artigo que foi escrito por um jornalista, este será mais isento do que quando é a própria entidade que o promove”. “Sabemos que as lonas e os cartazes que temos lá fora funcionam. Quando tem a cara de alguém que as pessoas conhecem, elas vêm ver a peça, às vezes nem sabem do que é que fala. Achamos que a cara e o nome dos actores funciona, o nome do autor do texto ou encenador funciona. Mas na realidade não sabemos qual é o impacto que isso tem nas pessoas”.

Por isso, o Teatro Nacional está a promover um estudo de públicos para perceber o que leva as pessoas a ir ao teatro. Com a duração de um ano, o estudo baseia-se em questionários aos espectadores do Teatro Nacional D. Maria II. Numa análise intermédia dos resultados, o Teatro percebeu que “também não é a crítica que move as pessoas. [No questionário,] a maioria das pessoas referia a imprensa. Depois do estudo, vamos fazer um contacto telefónico com as pessoas que responderam e vamos fazer perguntas mais concretas. Uma delas é perguntar se imprensa significa assessoria de imprensa e artigos ou publicidade, porque não estava especificado. Se bem que havia um ponto no questionário que dava para perceber que não era pela publicidade que as pessoas vinham, por isso será

pelos artigos que lêem ou vêem na televisão ou ouvem na rádio”, explica João Pedro Amaral.

Seja como for, as áreas da publicidade e da assessoria de imprensa estão claramente separadas uma da outra nos teatros inquiridos.

“A publicidade também somos nós que fazemos, mas não tem qualquer relação com os artigos que os jornalistas produzem depois. Não tem nada a ver”, diz Lúcia Valdevino.

“Não há qualquer ligação entre a publicidade e os órgãos de comunicação onde aparecem, no sentido de comprarmos publicidade num órgão para incentivar os jornalistas a virem aos ensaios de imprensa. Eticamente não deve haver. Acho que nunca aconteceu”, diz João Pedro Amaral.

Em relação ao contacto com os jornalistas para dar a conhecer os seus espectáculos, os cinco teatros têm modos semelhantes. A relação é pacífica, porque necessária para uns e para outros. Aparecer na comunicação social é garantia de visibilidade e credibilidade social. Aproveitar um tema oferecido pelos teatros é forma fácil, e relativamente pouco trabalhosa, de um ocupar. A notícia já lá está, só é preciso escrever. Além de que pode ser marcado na agenda dos média com muito tempo de antecedência, o que permite uma maior dedicação não só a esse como a outros projectos e, por conseguinte, uma melhor organização do trabalho. Uma estreia raramente é o ponto de partida para uma análise um pouco mais profunda sobre uma obra, um artista, um tema, um movimento, uma filosofia. E o teatro raramente é abordado sem ser devido a uma estreia. Todos têm a ganhar, aos dois lados interessa a divulgação do acontecimento. A relação tem de ser, por isso, cordial, pacífica e aberta a negociações de parte a parte.

É isso que se verifica nas oito entrevistas. Todos encaram como natural a forma como se relacionam entre si, e agem praticamente todos da mesma maneira em relação à imprensa. Fazem os possíveis para se relacionarem bem com a comunicação social mas não levam o resultado demasiado a sério, nem têm expectativas muito elevadas sobre a participação da imprensa no espectáculo. Aliás, assim que o trabalho da imprensa está feito, a maioria não volta a contactar a não ser para o espectáculo seguinte. Os procedimentos e métodos que utilizam são semelhantes entre todos os teatros. Todos os

teatros têm alguma consciência da vida de uma redacção, e alguns organizam o seu trabalho em função disso, pensando em pormenores.

Por seu lado, os jornalistas também trabalham de modo muito semelhante entre si. Como sabem que as assessorias de imprensa informam sempre sobre uma estreia, ainda que cada uma à sua maneira, esperam que apareça algum dado novo que achem suficientemente interessante para justificar um trabalho e despender tempo com essa informação. A realização de um trabalho, sugerido pelo jornalista ou pelo editor, passa sempre pela aprovação do editor. Os jornalistas contam ainda com um dossier de imprensa, fornecido pelo teatro, com todas as informações que devem saber sobre o espectáculo. Também esperam um ensaio feito para si, antes da data de estreia, para que possam ter tempo para escrever sobre o espectáculo, e acesso aos artistas, para entrevistas.

A internet e o telefone são os meios mais utilizados pelos assessores para contactar com os jornalistas. O e-mail é o modo preferido para enviar *press releases* e dossiers de imprensa. O contacto com a imprensa começa aí. Ao longo do tempo, os assessores vão criando uma relação mais pessoal com os jornalistas que já conhecem e vão juntando novos conhecimentos às suas listas de contactos.

“(…) Enviamos a informação por e-mail. Fazemos para cada peça um *banner* que colocamos no cabeçalho do e-mail com a informação base [sobre a peça que vai estrear]. Portanto, quando a informação chega, seja que informação for, é imediatamente identificada de onde vem. Por baixo, seguem os *press* (...). Em anexo, vão vídeos, fotografias e também textos”, diz Lúcia Valdevino. Sobre a relação do Teatro de Almada com a imprensa regional, Lúcia Valdevino diz que “é ótima e até tem vindo a crescer. Tratamos a imprensa regional como uma nacional, no sentido em que para nós tem a mesma importância. Os dossiers são iguais para uma e para outra, não fazemos distinção. Antes pelo contrário, temos a política de enviar o máximo de informação para todos. Acho que há um bocadinho de discriminação por ser Almada e não Lisboa, mas mesmo assim temos uma muito boa relação com a imprensa no geral”.

“Enviamos o *press* e o dossier de imprensa por e-mail. (...) Temos uma base de dados que vamos enriquecendo ao longo do tempo. Nos ensaios de imprensa, se não conheço o jornalista tenho o cuidado de pedir sempre os contactos. (...) É mais frequente com o *PÚBLICO*, já conheço muitos jornalistas do *PÚBLICO* da área da cultura, porque

não são muito regulares. Nos outros meios não acontece muito isso. Normalmente são sempre as mesmas pessoas, assim é mais fácil conhecê-las. Temos cerca de 600 contactos, mas muitos não estão actualizados. (...) Quando é possível, fazemos um acompanhamento telefónico quando enviamos os e-mails para os jornalistas”, explica João Pedro Amaral. Quanto a enviar informações para a imprensa regional, João Pedro Amaral diz que não, “porque em Lisboa não há muitos”, refere.

Para o Teatro da Trindade, todos os contactos são importantes: “Enviamos por e-mail, para tudo o que existe, desde a rádio mais pequena ao jornal de paróquia e ao jornal do sindicato. Temos cerca de 3000 e tal contactos de pessoas. Os órgãos de comunicação devem ser uns 700 ou 800, com todos os regionais. O objectivo é que todos falem, cobertura total. Trato com o mesmo respeito um órgão regional como o maior nacional. Mas os que vêm sempre são uns 20 ou 30. Às vezes também acontecem coisas engraçadas. Por exemplo, há um actor que é de Santarém, como mando para todos os regionais, todos os órgãos de Santarém recebem. Aí, o ângulo deles vai ser só sobre esse actor que chegou ao Teatro da Trindade”.

Para o Teatro Meridional, sendo uma infra-estrutura pequena, também é importante que a informação chegue a todos, o mais possível: “Enviamos as informações sobre as peças para os jornalistas por e-mail. (...) Enviamos para todos os nossos contactos, porque é sempre bom ficarem a saber o que é que vamos fazendo. E porque às vezes as pessoas surpreendem-nos. Interessam-se por assuntos que se calhar nós, à partida, não acharíamos que se interessariam. Portanto, é sempre bom mandar para todos. Acontece reforçarmos alguns contactos que sabemos que estão mais virados para certo tipo de temáticas ou autores. Enviamos para os órgãos de comunicação no geral e também para o jornalista, se tivermos o contacto. Mesmo que vá repetido”.

O CCB utiliza o correio e o e-mail para divulgar os seus programas: “O programa de actividades (normalmente trimestral) é enviado por correio para uma *mailing-list* de cerca de 400 nomes e enviado em formato digital para uma *mailing-list* com cerca de 900 nomes”. “Cerca de quinze dias antes da estreia [de uma peça] enviamos um *press release* para a *mailing-list* do Gabinete de Imprensa (cerca de 900 nomes) que tem como anexos o dossier de imprensa, fotos promocionais e outros textos de apoio”.

O trabalho da assessoria de imprensa dos cinco teatros começa assim que a programação está fechada. A assessoria não participa na construção da temporada.

“Trabalhamos com a maior antecedência possível. Portanto, entre cada peça. Começamos a reunir informação dois meses antes das datas, a partir do momento em que a programação está fechada. Quem faz a programação é o Joaquim [Benite, director da Companhia de Teatro de Almada] e o Rodrigo [Francisco, director adjunto da Companhia de Teatro de Almada]. Quando está fechada, eles passam-nos a programação e nós recolhemos informação que já exista na imprensa – nacional e estrangeira – sobre as peças e os autores, caso seja uma estreia; fazemos um apanhado do contexto da peça e do ambiente, a biografia de artistas e autores, qual é a estética da peça, os valores”, explica Lúcia Valdevino.

O dossier de imprensa do Teatro de Almada “inclui: traduções (inglês, francês, espanhol, para podermos apresentar também à imprensa internacional), sinopses, fichas técnicas, currículo de actores e encenador, fotografias, e também pode ir vídeo. E críticas. É aquilo que vai interessar e que está estabelecido. É o que se chama caderno de promoção ou caderno artístico da peça. Há quem chame notas de encenação, sinopses, textos, ensaios, cada um chama aquilo que quer, mas essencialmente é um manifesto de uma obra. A inclusão de notas da imprensa estrangeira serve também para suscitar interesse nos outros órgãos que ainda não escreveram sobre nós ou sobre a peça. É muito mais interessante enviarmos um dossier com recortes do *Times*, *The Guardian* ou *Le Figaro*, do que enviar sem nada. Mesmo que não seja directamente relacionado com a peça, pode ser, por exemplo, uma entrevista ao encenador. Isso estimula, faz com que a imprensa que ainda não conhece ou ainda não trabalhou o espectáculo, perceba um bocadinho o que é e se vale a pena, se está dentro das suas políticas editoriais”.

No Teatro Nacional, o processo é semelhante: “Com algumas semanas de antecedência, elaboramos o *press release*, o dossier de imprensa, pedimos aos actores e encenadores os currículos para incluir no dossier, muitas vezes colocamos textos de outras pessoas que podem estar ou não envolvidas no projecto, muitas vezes nem estão envolvidas, mas por algum motivo os textos têm a ver com o espectáculo”. “Regra geral, incluímos no dossier de imprensa a sinopse do espectáculo, a ficha artística, por vezes textos adicionais para fazer uma contextualização da peça, quase sempre há um texto do

encenador e vai sempre em anexo algumas fotografias”. “Primeiro (...) fazemos a divulgação para os órgãos de comunicação mensais. Depois enviamos para os semanários. (...) Para os diários, enviamos mais em cima do acontecimento, porque sabemos que recebem muita informação por isso é mais fácil associar ou lembrarem-se daquele espectáculo para aquele dia específico”.

Maria Folque explica o método do Teatro Meridional, semelhante ao das instituições anteriores: “Alguns materiais começamos a preparar quando sabemos qual a peça que queremos realizar, porque já sabemos que vamos precisar deles. Outras coisas só conseguimos mais em cima da hora, como fotografias. Só quando já temos cenários, figurinos – a coisa já está mais composta – é que conseguimos fazer uma sessão interessante. O resto vamos tratando com a antecedência possível. Tentamos perceber que tipo de espectáculo temos, o que é que podemos potenciar e que informação poderá interessar tanto aos jornalistas como ao público que lê, e isso varia muito de peça para peça”. “A informação básica a enviar, seja que espectáculo for, é a sinopse, a ficha artística e técnica e uma imagem ou duas. Depois vamos vendo a necessidade à medida que vamos tendo a resposta da imprensa. Local, data e horário tem de estar sempre presente. E depois varia. Muitas vezes interessa o contexto: porquê fazer aquele espectáculo, informação sobre o autor ou encenador.

“Não temos uma data específica [para o envio], depende da periodicidade da revista, do jornal ou do programa televisivo, rádio, etc. Para os mensais, tem de ser com muita antecedência. Normalmente segue menos informação, porque tem de ser uns três meses antes. Costumamos enviar novamente para o caso de interessar. Para os semanários, também tem de ser mais cedo, para os diários e televisão pode ser um bocadinho mais em cima. Normalmente, no mínimo com duas, três semanas de antecedência temos de estar a mandar para toda a gente”. “Enviamos o e-mail e mais perto da data telefonamos para confirmar se receberam, porque recebem tanta informação por dia que às vezes escapa alguma coisa. Por isso, telefonamos a confirmar, se podem estar presentes [no ensaio de imprensa] e se ainda precisam de mais informação”.

Para o CCB, “o dossier de imprensa tem que conter o máximo de informação possível, bem como fotografias, vídeo e mp3 do espectáculo. O documento é normalmente enviado em PDF por e-mail e distribuído no ensaio de imprensa. Caso haja vídeo do

espectáculo este é enviado por correio para os jornalistas com alguma antecipação. Para um espectáculo de teatro é fundamental que o dossier de imprensa contenha bastantes informações sobre o espectáculo: tem de ter a ficha técnica, biografias do encenador, do dramaturgo, da companhia, dos actores, as fotografias dos actores, do encenador e do dramaturgo/autor e dos ensaios também não podem faltar, o texto da peça (se o autor autorizar e no caso de ser uma peça nova), a sinopse do espectáculo, assim como a história da companhia, e é sempre bom ter um texto sobre a dramaturgia e/ou a encenação. No caso de espectáculos que andem em itinerância, procuram-se críticas ou artigos que tenham saído na imprensa.

“Sempre que nos é disponibilizado o texto da peça costumamos enviá-lo para os (poucos) jornalistas que costumam fazer trabalhos mais aprofundados sobre os espectáculos: normalmente o *PÚBLICO*, o *DN*, o *Expresso* e a *Time Out Lisboa*. No entanto, se qualquer outro jornalista manifestar interesse em ler o texto da peça, claro que também lhe é facultado. O dossier de imprensa pode ter críticas sobre o espectáculo caso já tenha sido apresentado noutros locais, e caso a imprensa precise (ou porque não tem fotógrafo disponível ou para o site do meio) um CD com fotografias e música do espectáculo, para as rádios”.

“A divulgação dos espectáculos à imprensa depende da periodicidade dos meios de comunicação social com que trabalhamos. Os nossos *timings* dependem sobretudo dos diferentes *timings* de rádios, televisões, revistas semanais, mensais, diários)”. “Cerca de três semanas antes da estreia faz-se um planeamento de entrevistas e convocam-se os jornalistas que trabalham com mais antecedência para assistir a ensaios de trabalho e falarem com a companhia (caso seja portuguesa). No caso de serem estrangeiros, é-lhes enviado juntamente com o dossier de imprensa um DVD com a cópia do espectáculo e organizamos entrevistas por telefone ou e-mail”. “Mais tarde, enviamos um segundo *press release* a convocar a comunicação social para um ensaio para a imprensa, especificando as regras do ensaio (horas, local de encontro, para quem se destina – se é só para fotógrafos e televisões ou se é para a imprensa em geral –, o tipo de ensaio – se é ensaio corrido ou se é só um excerto do espectáculo –, quem vai dar as entrevistas a seguir ou antes do ensaio. Estes ensaios costumam ser marcados, o mais tardar 48 horas antes da estreia do espectáculo e durante a tarde”.

No Teatro da Trindade, o processo é semelhante: “A partir do momento em que a programação está fechada começamos a trabalhar. Não influenciemos a programação, a não ser que o director peça uma opinião ou uma pequena ajuda. Podemos ajudar em termos de *timings* de lançamento das peças, é tática para saber se é um bom momento para aparecer nos jornais ou se o espaço vai ser ocupado por outra coisa”. “O comum é fazer um dossier de imprensa com a sinopse, sobre o autor, biografias, textos dos criativos, isso tem de ser feito e bem feito.

“Gosto de escrever – é o meu estilo pessoal – parágrafo a parágrafo. É possível parar a leitura em qualquer parágrafo e ficar com a informação básica. Ou seja, o parágrafo seguinte completa, não dá novidade. As regras básicas do jornalismo – quem, onde, o quê... – constituem o primeiro parágrafo. Normalmente, é aquilo que eu acho que é notícia. Depois vai crescendo, até chegar aos outros textos: o texto da directora do Trindade [Cucha Carvalheiro], o texto do encenador, as biografias – que a maioria dos jornalistas nem lê mas que está presente porque é trabalho que está feito. Depois, havendo tempo e dinheiro, ou uma coisa ou outra, faço uns textos de pesquisa sobre o autor, por exemplo.

“As revistas mensais e semestrais recebem o dossier de imprensa [de uma peça] com muita antecedência, por isso a informação vai sempre incompleta”. “Para os semanais e os diários vai ao mesmo tempo, normalmente três semanas antes”. “Começo a enviar materiais que vão crescendo até receberem, na prática, o programa na forma de dossier de imprensa”. “Uma semana e meia ou duas antes da estreia começo a fazer telefonemas, para aferir do interesse suscitado pelo e-mail [dossier de imprensa]. Depois de perceber o interesse, decido se faço ou não dois ensaios de imprensa, um para imprensa escrita e rádio e outro para televisões, porque são ensaios diferentes. Enquanto no de televisão se repetem duas cenas três vezes para o câmara poder apanhar os pormenores e depois fazer as entrevistas, para a imprensa escrita interessa o ensaio corrido”.

Depois da estreia, o Teatro da Trindade tenta arranjar formas de potenciar os espectáculos: “O dossier de imprensa esgota-se e uma peça fica três meses em cena. Temos que fazer um lembrete na cabeça das pessoas. Arranjar novas formas de potenciar os temas das peças. (...) Tento que não saia uma infinidade de *press releases* e comunicados sobre a mesma peça, porque acho que as pessoas se cansam. Tenho colegas que acham o contrário,

que água mole em pedra dura tanto bate até que fura. Eu tenho dúvidas. Acho que fica maçador. Tentamos alimentar a meio da carreira e depois só na última semana, e aí tem de se inventar a notícia”.

Enquanto alguns teatros não diferenciam os órgãos de comunicação social para quem enviam as suas informações, outros preocupam-se com o estilo editorial de cada um.

O CCB tem essa estratégia: “Fornecemos informações a todas as pessoas que estão inseridas no nosso *mailing* de imprensa, mas acabamos sempre por contactar média diferentes para peças diferentes. Vamos conhecendo os interesses dos jornalistas e esse factor é tido em conta nos contactos que estabelecemos”.

“Por vezes, em alguns espectáculos achamos interessante fazer propostas específicas para alguns jornais”, diz João Pedro Amaral, sobre a estratégia de comunicação do Teatro Nacional D. Maria II.

O Teatro da Trindade tem uma estratégia semelhante: “Tento arranjar dossiers de imprensa diferentes, consoante o órgão de comunicação. A conversa para cada um deles tem de ser diferente. A abordagem em todos os órgãos, espremido, é a mesma, o ângulo é que é diferente, consoante o tipo de publicação e de público que a lê. Por isso, a assessoria de imprensa tem de ser necessariamente diferente”.

Mas há mais truques que Pedro Mendonça utiliza para que a comunicação social tenha em conta o Trindade: “A hora a que se manda um *press release* tem importância. Normalmente, os jornalistas chegam aos jornais um pouco antes da hora do almoço. E limpam a caixa de e-mails. Portanto, eu devo mandar o meu e-mail à hora do almoço. Tento não enviar ao fim do dia, porque já entregaram o que tinham para entregar e entretanto foram-se embora. E vão estar fora do jornal mais de doze horas. Durante esse tempo, vão receber centenas de e-mails, o meu ia ser mais um no meio daqueles todos e o jornalista não ia ver. Estas coisas têm importância. Assim como o e-mail pessoal e o telemóvel. Eu tenho esses contactos mas não utilizo, a não ser que seja uma coisa personalizada. Só ligo quando acho mesmo que vai interessar aos dois”.

Por outro lado, Pedro Mendonça também pensa na carreira do jornalista quando contacta com ele: “Acho que se o jornalista quiser fazer um trabalho consegue sempre. Por isso trabalho em duas frentes. Envio as informações para os editores mas também para os jornalistas. Para criar elos. Eu sei que é mais importante para a carreira de um jornalista

conseguir convencer o editor da importância de uma peça do que apenas receber a ordem para escrever sobre ela. Eu não tenho interesse nenhum em prejudicar o jornalista, ou seja, se eu sei que o jornalista pode beneficiar se lutar por uma peça jornalística que quer fazer, porque é que eu não lhe hei-de dar essa oportunidade? Para mim é-me indiferente, eu só quero que alguém venha. Se o jornalista disser que não consegue, então eu telefono para o editor, mas não lhe digo que falei com o jornalista. É um joguinho”.

O ensaio de imprensa – um ensaio da peça exclusivo para os jornalistas e normalmente seguido de entrevistas aos artistas, para que o jornalista possa ter acesso ao espectáculo antes da estreia – é o maior ponto de contacto entre jornalistas e assessores. É o momento em que o jornalista pode estar efectivamente em contacto com a obra artística e perceber a sua construção através das palavras dos próprios autores.

No Teatro Meridional, a rotina dos jornalistas é tida em conta quando se trata de agendar o ensaio de imprensa: “Na marcação dos ensaios de imprensa, temos em conta os horários dos jornalistas e os *timings* de fecho. Fazemos alguns dias antes da estreia: temos de dar tempo para, no máximo no fim-de-semana da estreia ou na semana anterior, dependendo se é diário ou semanário, poderem publicar. Por norma, fazemos no horário de expediente normal: manhã e tarde”. “Avisamos toda a gente que vamos ter a imprensa em tal dia. Normalmente são entrevistados o encenador e um actor. São os jornalistas que pedem com quem querem falar”. “Como já enviámos informação, e mais alguma que os jornalistas eventualmente tenham pedido, já têm um dossier para virem preparados, para saberem o que vão ver e para que possam trabalhar os ângulos das entrevistas que querem fazer. Por isso, quando chegam, já não fornecemos mais informação”.

No CCB, a marcação do ensaio de imprensa conjuga dois factores: os horários dos jornalistas e a disponibilidades das companhias: “Para marcarmos os ensaios de imprensa, em primeiro lugar, é preciso sabermos qual a disponibilidade da companhia. Tendo em conta os horários dos ensaios no CCB, o Gabinete de Imprensa sugere uma ou duas datas que cabe à companhia escolher no final. Recomendamos, por norma, que os ensaios para a imprensa sejam realizados entre as 15 e as 16 horas e de preferência num dia de semana. Pode existir mais do que um ensaio, depende da data de fecho dos jornais”. “O tipo de ensaio é adaptado ao meio de comunicação social – para as televisões marcamos trinta minutos em que os actores repetem uma cena de cinco minutos duas vezes (para filmarem

de longe e de perto), para a imprensa em geral tentamos que o ensaio seja integral e corrido (ou seja, todo o espectáculo e sem paragens). As rádios, os sites e os fotógrafos normalmente adaptam-se a estes dois ensaios consoante a disponibilidade que têm. Esta informação tem que ser dada atempadamente ao jornalista”.

João Pedro Amaral explica que no Teatro Nacional D. Maria II o processo é semelhante: “Tentamos fazer sempre ensaio de imprensa para todas as peças. É muito mais fácil para o jornalista escrever sobre a peça se tiver uma ideia do que é o espectáculo do que só através do *press* ou do dossier de imprensa, porque acaba por não perceber muito bem qual é a dinâmica”. “O ensaio de imprensa é geralmente uma semana antes da estreia. Normalmente, para semanários fazemos com mais antecedência. Costuma ser à tarde, se bem que às vezes possa ser à noite por questões de montagem. Temos de ser adaptáveis, consoante os espectáculos e o tempo que a equipa técnica tem para a montagem, porque muitas vezes os espectáculos não estão montados e o encenador não quer mostrar o que já tem à imprensa, porque o espectáculo não fica claro, deturpa. Então temos de gerir, o que temos e o que podemos divulgar. Muitas vezes, é difícil mas nunca deixámos de fazer um ensaio de imprensa. Normalmente, os encenadores também são sempre muito sensíveis a isso, porque percebem que é importantíssimo conseguirmos divulgação na imprensa.

“Fazemos um ensaio para semanários, com mais antecedência, depois fazemos uma sessão para fotógrafos, um ensaio corrido e uma sessão para televisões. Para fotógrafos e televisões são só cenas, para televisões com repetição. Quem escolhe as cenas é o encenador. A menos que juntemos o ensaio de fotógrafos com o ensaio corrido, no corrido só estão os jornalistas de imprensa. Se uma televisão quiser vir também nós não pomos barreira nenhuma. Instituímos assim porque eles têm sempre muito pouco tempo e muitos trabalhos agendados, não vale a pena ver um ensaio completo. Os jornalistas escrevem mais sobre a peça se for um artigo grande, quando há mais espaço”.

O mesmo acontece no Teatro da Trindade: “O ensaio de imprensa no meu estilo é muito maleável. Se tem interesse, é muito rígido, tem de se marcar. Se não tem interesse, é mais flexível, marcamos individualmente e aí já somos nós a precisar que venham os jornalistas”. “Sou eu que marco o dia do ensaio, em articulação com o encenador e a produção. No início dos trabalhos fazemos uma calendarização e marcamos logo a data; também os ajuda a definir quando têm de ter o espectáculo relativamente pronto. Depois

escolhemos o dia da semana que dá mais jeito aos jornais para poderem fechar as edições. Mas tudo isso implica movimentações com os técnicos e as equipas. Não é fácil, temos de gerir isso tudo. Depois também jogamos com as horas, porque à noite os jornalistas têm família. Normalmente faço os ensaios de imprensa às 16 horas. Se for uma conferência de imprensa faço às 11 e meia e ofereço o pequeno-almoço. Porque assim os jornalistas não vão ao jornal, vêm primeiro aqui. Isto não é ciência, é colocar-se no lugar do outro”.

Depois do ensaio é o momento ideal para discutir com os artistas a concepção, o significado e o conceito do espectáculo. As entrevistas são sempre consideradas aquando da marcação dos ensaios de imprensa e são o momento mais importante do contacto dos jornalistas com os criadores. Tanto os artistas como as equipas técnicas já sabem que as entrevistas acontecem sempre quando há um novo espectáculo em cena, e já estão preparados para isso. Mesmo assim, são sempre avisados quanto ao dia do ensaio de imprensa e das entrevistas. O encenador e por vezes actores são quem os jornalistas mais preferem entrevistar, mas toda a equipa está disponível para prestar algum esclarecimento. O modo como encaram e preparam o momento das entrevistas é semelhante nos cinco teatros que participam neste relatório e todos se disponibilizam a aceitar pedidos dos jornalistas em relação a isso.

No Teatro de Almada, há sempre um aviso prévio: “Avisamos sempre os actores e encenadores que no dia X vêm cá os jornalistas, porque se não avisássemos isso seria invadir a privacidade deles. Geralmente, não há problema para os actores, mas mesmo assim avisamos. Depois, confirmamos o dia com os jornalistas. O elenco e a equipa não costumam preparar as entrevistas, a preparação é o próprio trabalho”.

“[Os jornalistas] aproveitam o ensaio de imprensa para fazer as entrevistas. Fazem depois de verem o ensaio, para terem mais material”, explica Maria Folque, do Teatro Meridional. “As entrevistas costumam ser individuais, porque é mais lógico. Nem todos os jornalistas têm as mesmas perguntas, cada um quer um ângulo de entrevista ou reportagem diferente. Um jornalista não quer que outro escreva o mesmo que ele. Quer ter uma coisa mais específica e personalizada e não ter repetições, por isso é normal que queira fazer a entrevista com as suas próprias perguntas. Para o encenador é indiferente, o que diz a um pode dizer a outro”.

Pedro Mendonça tem opinião semelhante: “As entrevistas costumam ser depois do ensaio corrido. Mas se as pessoas pedirem para fazer antes também não tem problema. Eu gosto de fazer depois porque fica-se mais preso ao produto e menos ao criador. O compromisso é individual; mas quando eu sei que as pessoas são amigas, que não se vão copiar umas às outras e que não se importam, podemos fazer entrevistas colectivas, matam-se dois coelhos de uma cajadada só e é melhor para toda a gente. Alguns jornalistas mais velhos com história uns com os outros não gostam de fazer com outros. Se não conheço as pessoas, não arrisco”.

Já no Teatro Nacional, o método é outro: “As entrevistas são feitas no final. É mais lógico porque os jornalistas já assistiram à peça, já têm questões mais concretas para fazer. Os entrevistados são o encenador e alguns actores, dependendo das peças. As entrevistas são colectivas. Como temos muitos jornalistas não há tempo para ser individual. Às vezes pedem individuais, porque vai ser um artigo maior ou porque querem o exclusivo; se não houver muitos pedidos e desde que os encenadores estejam disponíveis, agendamos. Obviamente que também temos interesse em que os jornalistas saiam daqui com o material que eles precisam e que querem, porque se oferecemos a mesma coisa a todos não tem interesse para os jornalistas”.

Preparar e facilitar as entrevistas é uma coisa, estar presente durante a conversa é outra. Alguns assessores encaram o assunto com naturalidade, ainda que alguns jornalistas possam sentir-se desconfortáveis com isso.

“Eu assisto às entrevistas, para acompanhar o jornalista e dar alguma assistência, se for preciso. Ir buscar alguma coisa, dar alguma informação, ajudar o entrevistado se precisar. Nunca nenhum jornalista pediu que nos retirássemos”, disse Lúcia Valdevino.

João Pedro Amaral tem a mesma ideia: “Acompanho sempre as entrevistas. Para dar alguma ajuda, porque os jornalistas às vezes não conhecem os encenadores ou os actores, e por questões técnicas, por exemplo”.

Pedro Mendonça encara as entrevistas como uma conversa interessante: “Costumo ficar nas entrevistas; por gosto de participar nas discussões e porque pode ser preciso alguma coisa. Fico um bocadinho atrás, mais do que só a ouvir a conversa”.

Opinião diferente tem o CCB: “Nós não ficamos nas entrevistas, mas depende da relação que temos com o entrevistador e o entrevistado. Contudo, na maior parte das vezes, os jornalistas são deixados à vontade com os artistas”.

Da mesma forma pensa o Teatro Meridional: “Não costumo estar nas entrevistas, deixo as pessoas à vontade”.

Embora o CCB e o Teatro Meridional não costumem estar presentes nas entrevistas, sabem que por vezes as conversas com os jornalistas não são interessantes.

“O tipo de perguntas varia muito. Já houve situações em que as perguntas foram muito interessantes, e outras em que eram básicas, não tinham nada de especial. Há sempre perguntas que já sabemos que vão ser colocadas. E há outras que não se está à espera, porque são outros ângulos, exploram outro tipo de temáticas”, considera Maria Folque.

Para o CCB, a falha pode ser mesmo dos jornalistas: “Notamos que muitas vezes os jornalistas não se documentam o necessário para realizarem as entrevistas”. “(...) O sentido das perguntas depende de jornalista para jornalista e de entrevista para entrevista. Muitas vezes são publicados artigos dos quais os entrevistados “se queixam”. Mas também já aconteceu o contrário, o jornalista ficar desapontado com a difícil comunicação com o artista ou intérprete, ou com a falta de qualidade do projecto. É como tudo: há bons e maus jornalistas, há bons artistas que comunicam bem e outros que comunicam mal, uns que são carismáticos e outros menos”.

“Acho que há imprensa que vem melhor preparada que outra para as entrevistas. Há entrevistas que são só sobre a peça, outras alargam-se ao contexto do teatro e a situação cultural do país; varia muito. No geral, nunca fica nada por dizer, porque se acham que é importante, os próprios entrevistados dizem que querem acrescentar mais alguma coisa”, diz Lúcia Valdevino do Teatro de Almada.

E Pedro Mendonça, do Teatro da Trindade, pensa o mesmo: “As entrevistas são muito diferentes. Há perguntas parvas, há pessoas que não sabem fazer entrevistas, mas a maioria das perguntas faz sentido. Normalmente, antes da entrevista, eu e o entrevistado decidimos quais são as mensagens que devem ser passadas. Se as perguntas forem interessantes esquecemos aquilo que combinámos. Se forem uma porcaria, independentemente das perguntas, o entrevistado diz isto, isto e isto.

“A maioria dos jornalistas vem porque são mandados. Depois há pessoas que começam a apaixonar-se pelo teatro e ficam. Nota-se que muitos não percebem nada. Fazem muitas vezes *copy e paste*. Às vezes a ideia passa outras não. Nem sempre corre bem. E quando corre mal, pensamos sempre: é melhor que falem do que não falem. Quando a ideia não passa, normalmente a culpa não é dos jornalistas. Quando há um que falha é porque tem algum problema, ou não esteve com atenção, distraiu-se; acontece, não somos máquinas. Mas se é geral, ninguém fez ideia nenhuma do que é que se passou em palco, obviamente que a culpa não é da imprensa. Também já aconteceu a leitura geral ser toda diferente, desde a imprensa ao público, da do encenador e a peça ser um sucesso à mesma”.

Os jornalistas que mais respondem aos convites destes teatros fazem-no em representação dos maiores órgãos de informação, geralmente os de tiragem nacional. Ao Teatro Nacional D. Maria II, chegam “o *PÚBLICO*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã*, *Expresso*, *Lusa*, *TVI*, *RTP*, *SIC* (...) *Antena 1*, *Antena 2*, *TSF* às vezes, *Antena 3* às vezes, *Rádio Renascença* às vezes”, enumera João Pedro Amaral.

Ao Teatro da Trindade, “normalmente vem o *PÚBLICO*, o *DN*, o *Correio da Manhã*, a *Lusa*. Eu dou uma importância enorme à *Lusa*, há órgãos mais pequenos que não podem vir mas dão a notícia através da *Lusa*. Vem também a *Time Out*, a *SIC*, a *TVI*, às vezes a *RTP*. (...) De televisões, também vem a *TV Sapo*, muitos canais de TV na Web, o “Câmara Clara” da *RTP2* e o “Cartaz” da *SIC Notícias* vêm quase sempre”.

Ao CCB, “Maioritariamente, os órgãos de comunicação social que vêm são o *PÚBLICO*, *Diário de Notícias*, *Expresso*, *Time Out Lisboa*, *SIC*, *RTP*, *Lusa*, *Rádio Renascença*, *Antena 1* e alguns sites e blogs”.

E pode mesmo aparecer imprensa gratuita: “O *Metro* chegou a vir bastante aos ensaios de imprensa (até chegámos a ser primeira página com “Menina Júlia” [encenação de Rui Mendes, de 16 de Abril a 24 de Maio de 2009]), agora já não; acho que tem a ver com alterações na estratégia do próprio jornal. Os jornais gratuitos, apesar de não serem de referência, chegam a muita gente. As pessoas compram menos jornais, porque se calhar não querem investir, como não têm dinheiro para dar, preferem optar por outras coisas, mais que não seja pela internet. Mas os jornais gratuitos não deixam de ver, estão ali. Em termos de público é óptimo, se bem que não temos conseguido o impacto que

conseguíamos antes”, diz João Pedro Amaral sobre a experiência no Teatro Nacional D. Maria II.

Tal como os órgãos de informação, o número de presenças também pode variar: “O número de jornalistas que habitualmente vem aos ensaios depende muito. Se o encenador for, por exemplo, o Jorge Silva Melo, vêm mais jornalistas, se for um jovem vêm menos, tenho de ser eu a lutar para que venham”, diz Pedro Mendonça, e acrescenta: “De imprensa escrita, quando as coisas correm bem, normalmente vêm cinco a dez órgãos, quando correm mal, dois, um”.

A ida de poucos jornalistas ou nenhuns às convocações dos teatros em certos momentos é entendida pelos teatros como uma escolha necessária. Regra geral, há sempre uma justificação para o órgão não estar presente.

“Nós sabemos que há muitas solicitações, há muito pouca gente a escrever. É sobretudo por conflito de agenda. Pelo menos, é o que dizem, mas eu até acredito que sim. Por exemplo, na semana em que estreámos “Troilo e Créssida” [encenação de Joaquim Benite, de 29 de Abril a 16 de Maio de 2010], em Lisboa estrearam dez peças. Portanto, é impossível que um jornalista, sendo o único, consiga ir às dez peças e escrever sobre as dez peças. Por isso, tem mesmo de haver escolhas. É mais fácil vir dois ou três dias a seguir à estreia, quando são peças de grande carreira. Prefiro isso do que não os ter cá, é óbvio”, diz Lúcia Valdevino do Teatro de Almada.

O mesmo se passa com o CCB: “Os nossos convites são recusados algumas vezes, sobretudo no Verão, altura em que há muitos jornalistas de férias e há menos recursos humanos nas redacções. Por norma, a “desculpa” é falta de tempo e/ou espaço na secção”.

E com o Teatro Meridional: “Dos (...) que costumamos contactar, geralmente vêm muito menos. Ou é porque já sabem que não têm espaço para escrever ou porque não têm tempo, há muita coisa a acontecer e têm de fazer as suas próprias opções”.

A crítica é um dos artigos mais importantes para os teatros, embora estes não as considerem vitais para o sucesso do seu equipamento ou da carreira das peças. O procedimento para com os críticos é semelhante àquele que os assessores adoptam para com os jornalistas.

“Eles informam-nos que vêm e nós marcamos tal como fazemos com os jornalistas para os ensaios de imprensa. Também lhes damos os dossiers de imprensa. Depois lemos sempre as críticas, sejam boas ou más. Com umas, concordamos, com outras não. Uma pegam em partes do trabalho que nós não achamos as mais importantes, mas é assim mesmo. Não dizemos nada em relação a isso”, explica Lúcia Valdevino do Teatro de Almada.

“Os críticos costumam vir durante a temporada. Informam-nos e nós enviamos a mesma informação que enviamos aos jornalistas. Lemos as críticas mas não dizemos nada, são interpretações. As pessoas têm direito a ter a sua opinião, e há pessoas que gostam e outras que não gostam; nem todos gostamos das mesmas coisas, é natural que isso aconteça. Mas claro que toda a gente gosta de boas críticas. Nunca aconteceu ficarmos muito chateados. São ossos do ofício. Se estamos já com público fidelizado as pessoas não deixam de vir por uma má crítica. Normalmente se for uma crítica positiva as pessoas até vêm mais. Há sempre críticas positivas e críticas negativas – negativas construtivas”, diz Maria Folque sobre a crítica no Teatro Meridional.

No Teatro D. Maria II, a crítica já não representa uma preocupação tão grande como antes: “Regra geral, a crítica vem a todos os espectáculos. Há muito poucos meios que fazem crítica neste momento. É a *Time Out*, o *Expresso*, a *Obscena* às vezes, a *Visão*, o *Jornal de Letras*. Os críticos recebem a informação sobre o espectáculo e marcam directamente connosco. Marcamos o dia mediante a disponibilidade da sala e não fazemos mais nada. Às vezes eu vinha acompanhar e ficava durante o espectáculo. Mas depois era esquisito perguntar no final se tinha gostado. Parece que estamos logo a perguntar se vai ser bom ou não o artigo que vai escrever. Por isso agradecemos e não fazemos mais nada. Nem sabemos quando sai, eu às vezes é que pergunto se sabem quando vai sair. Normalmente sai sempre ainda durante a carreira da peça”.

No Teatro da Trindade, a situação é semelhante: “[Os críticos] marcam o dia em que querem vir, eu deixo o dossier de imprensa e bons lugares porque vêm a trabalho e não digo mais nada. É dada muita importância às críticas e os encenadores têm ataques de fúria, querem escrever para os jornais quando não concordam. Mas aí já é um trabalho subjectivo. Geralmente vêm sempre mas há poucos críticos. O *PÚBLICO*, que já foi muito importante no teatro, tinha crítica muito boa mas agora já não tem. O *Expresso*, a *Time Out*

e a *Visão* vêm sempre, são quem tem críticos. Não podemos condicionar nada, senão sai tudo ao contrário. Temos de lhes permitir a independência total. É totalmente diferente. Enquanto aos jornalistas tento passar, segundo o jornal, aquilo que eu acho que pode interessar, ao crítico não. Largo o material e ele que faça. Só depois de sair a crítica, se eu não concordar nada e tiver confiança com a pessoa, telefono e digo, e aí podemos ter uma discussão de gosto intelectual, apenas pelo prazer da discussão”.

Quanto ao CCB, a instituição vê o potencial da crítica para lá do próprio espectáculo: “A crítica legitima o espectáculo, ajuda a recolocá-lo no caso de a companhia querer entrar em digressão, ajuda as companhias nos pedidos de financiamentos estatais ou outros. Dá a conhecer também a outras instituições e programadores, nacionais ou internacionais, o trabalho das companhias e da própria instituição. Um espectáculo com crítica pode mais facilmente concorrer a prémios e subsídios. A crítica ou a notícia cria memória”.

Quando todo o trabalho do assessor está feito, começa o trabalho do jornalista. Aos teatros, resta esperar pelos artigos e torcer para que o texto reconheça o trabalho dos artistas e, até, que consiga trazer mais público às instituições. Em todos os teatros, é feito um trabalho de recolha dos artigos.

“Recebo um e-mail com cada referência que é feita a “Teatro da Trindade”, com os artigos em PDF, e leio logo”. “Ficamos atentos aos artigos, e temos o *clipping*. Normalmente, se tenho confiança com o jornalista, no dia do ensaio de imprensa pergunto quando acha que sai, para poder avisar os actores. Os actores vêm muitos jornalistas e acham que é tudo para sair no dia da estreia. Acordam, vão ao quiosque e não há nada em lado nenhum. E ficam muito tristes a achar que aquilo vai ser um fracasso. Por isso eu aviso mais ou menos quando é que sai”, diz Pedro Mendonça.

“Os trabalhos da imprensa escrita recolhemos sempre. Os trabalhos de rádio e televisão são sempre mais difíceis de recolher”, diz o CCB.

“Claro que ficamos atentos às matérias que vão sair. Quando saem, recolhemos e arquivamos. Temos várias formas de ver os artigos. Às vezes, os jornalistas dizem-nos que sai em tal dia, e nós ficamos atentos ao jornal. Mas também temos um serviço de *clipping* que nos envia os artigos, mas tem um *delay* de cinco, seis dias. Também temos alertas na internet. Portanto, assim que é publicado, eu recebo, num e-mail que criámos só para gerir

este serviço, uma lista de *links* que remetem imediatamente para o site onde o artigo foi publicado. A lista inclui tudo, como *blogs* e até avisos de sites que avisam que a notícia já foi publicada. Esta é a melhor forma de ter tudo controlado”, diz Lúcia Valdevino do Teatro de Almada.

O Teatro Nacional D. Maria II também tem um serviço de *clipping*: “Recebemos todos os dias três notificações com as notícias que saíram em televisão, rádio, imprensa escrita e internet. Leio sempre e fazemos o arquivo por espectáculo. Temos uma intranet onde colocamos os artigos todos de cada espectáculo – porque os trabalhadores do Teatro podem ter interesse em ler as notícias – e afixamos as notícias principais num quadro, só internamente”.

No Teatro Meridional, os artigos fazem parte da vida da instituição: “Fazemos a recolha dos textos que saem na imprensa sobre nós e aqueles que conseguimos apanhar expomos à entrada do teatro, durante a peça, para as pessoas irem lendo enquanto aguardam, em vez de termos fotografias, como às vezes acontece. Mas como não conseguimos apanhar tudo, temos uma empresa que faz o *clipping* daquilo que aparece com o nome “Teatro Meridional”. Há coisas que nem nos apercebemos que saem, por isso a empresa é importante. Só que às vezes chega já depois de o espectáculo ter acabado. As entrevistas dos ensaios de imprensa sabemos sempre que saem, podemos é não saber exactamente quando. Vamos estando atentos e vamos comprando – porque há jornais que compramos regularmente”.

A leitura dos artigos pode revelar gralhas, erros ou falhas na comunicação dos espectáculos por parte da assessoria, ou mesmo falta de entendimento da parte dos jornalistas, embora este tipo de incorrecções não seja de todo comum.

“Por vezes, encontramos erros, mas não temos problemas com isso quando sabemos que são erros ingénuos, gralhas, porque sabemos que foi um descuido e que noutro órgão vai sair correcto. Não vale a pena estar a incomodar a pessoa com isso. Mas quando são coisas muito graves teremos de dizer, até para proteger a reputação do jornalista, para poder emitir erratas. Erros acontecem, da nossa parte também. Se for uma coisa que não faça mal, que por si só se corrige, tudo bem. Às vezes até nos referimos a esses erros na vez seguinte em que nos encontramos com o jornalista. Dizemos: ‘gostei

muito do trabalho, mas tinha lá isto e aquilo’. Faz parte do trabalho”, entende Lúcia Valdevino.

No CCB acontece o mesmo: “Encontramos algumas falhas e não tanto erros. As falhas de informação deixamos passar, mas sempre que encontramos erros nos trabalhos comunicamos, de imediato, ao meio de comunicação em causa. O conteúdo dos artigos depende muito dos espectáculos, dos jornalistas que trabalham sobre esses espectáculos e do meio de comunicação social que difunde a notícia. As rádios e as televisões têm sempre menos espaço e, por isso, fica sempre a sensação que se podia dizer muito mais. A imprensa escrita tem sempre a possibilidade de fazer trabalhos mais alargados mas, na nossa opinião, ficamos muitas vezes decepcionados com o resultado das entrevistas ou dos trabalhos/artigos publicados. Provavelmente por falta de espaço nos jornais e por vezes por falta de informação ou de “pesquisa”, o que é escrito não corresponde à expectativa criada. Hoje em dia, com o online e os rodapés nos telejornais, cria-se a falsa ideia de que todos os eventos têm cobertura e de que esta é suficiente. Mas é uma falsa questão pois não resolve completamente o problema”.

Maria Folque diz que, por vezes, o Teatro Meridional encontra erros nos trabalhos: “Não tanto na sinopse, mais no nome de um actor, por exemplo. Também vemos gralhas nas datas, nos horários. É normal, são coisas que acontecem. Pode ser distração, às vezes os jornalistas estão a inserir tanta informação que podem confundir um espectáculo com outro. Em termos de conteúdos, as pessoas têm as suas próprias interpretações, é normal aparecer qualquer coisa diferente. Nós pensamos uma coisa e quando nos expressamos nem sempre nos sai exactamente aquilo em que estávamos a pensar. A única questão é, às vezes, a interpretação que se dá, não a citação em si, com os gravadores não há esse problema. Há uns textos que são mais interessantes que outros”. “Depende da gravidade do erro, mas se for caso disso contactaremos para perceber o que é que aconteceu, para evitar que se repita. Tentamos esclarecer, naturalmente, não pensando que houve ali más intenções ou o que quer que seja. Também se pode dar o caso de sermos nós que percebemos mal. Mas é raro, nem eu me lembro de ter acontecido”.

Uma questão muito presente, e até forçosa, na relação dos assessores com os jornalistas, é a negociação. É necessário negociar e fazer concessões, para que os dois lados sintam que os seus objectivos são considerados e, em consequência, atingidos. A

maior prova disso é o ensaio de imprensa. Nem sempre as datas podem ser cumpridas, pelo que há sempre uma margem de manobra de um lado e de outro. Em relação a esta questão, todos os teatros concordam em que ser flexível é a melhor maneira de conseguirem o que querem.

“Em relação aos ensaios de imprensa, não fazemos exigências nenhuma aos jornalistas que cá vêm. Pelo contrário, se um jornalista não puder vir à hora marcada, por exemplo, nós falamos com os encenadores e perguntamos se podemos fazer uma cena específica para ele e conversar um bocadinho com ele noutra altura. Tentamos arranjar uma maneira de ficarmos todos satisfeitos”, conta Lúcia Valdevino sobre a maneira de gerir no Teatro de Almada.

“Tentamos servir toda a gente. Se ainda ninguém confirmou e alguém nos avisa com muita antecedência que só pode ir ao ensaio de imprensa em tal dia, nós tentamos ajustar para esse dia. Caso contrário, fazemos o ensaio no dia determinado e podemos fazer depois uma sessão para a tal pessoa. Pode não ser o espectáculo todo, pode ser só uma cena ou damos só espaço para as entrevistas. Depende do que a pessoa quiser fazer. Compreendemos que isso possa acontecer, porque as pessoas têm compromissos e, às vezes, há imensos espectáculos a acontecer ao mesmo tempo e é difícil acompanhar todos”, diz Maria Folque. “Dos que confirmam, normalmente aparecem, mas já aconteceu não aparecerem. Nós telefonamos a perguntar para saber se vale a pena esperar ou se avançamos com o ensaio. Às vezes estão atrasados mas vêm a caminho, outras vezes pedem imensa desculpa mas não vêm, surgiu outra coisa”.

Pedro Mendonça também entende como necessário a flexibilidade em relação à imprensa: “Se alguém não pode vir no dia marcado eu tento gerir. Nesse aspecto, eu entendo a minha função como um mediador entre a imprensa e o projecto. Nesses momentos faço de advogado do diabo. Eu iria tentar tudo para que os artistas ensaiassem no dia em que o jornalista pode vir. Se não conseguir fico com muita pena”.

“Quando não é possível [fazer um ensaio de imprensa], como no caso dos festivais ou espectáculos internacionais, tentamos agendar entrevistas por telefone com os encenadores ou se não estiverem disponíveis, com os actores – se bem que há sempre uma preferência dos jornalistas pelos encenadores – ou então, em último caso, será só o dossier de imprensa e as imagens que tenhamos do espectáculo”. “Quando um jornalista já tem

outros ensaios ou outros trabalhos marcados tentamos marcar para outra altura, tentamos ser flexíveis”, diz João Pedro Amaral.

Embora o principal contacto dos assessores com a imprensa seja ditado por uma estreia, e por todas as movimentações de parte a parte que ela exige, os teatros também podem ser contactados pelos jornalistas para esclarecimentos ou outras propostas que estes precisem, e não necessariamente sobre peças de teatro em cena naquele equipamento. Isso vai depender das características de cada equipamento e da confiança que os jornalistas conseguem mantêm com o assessor.

“Muitas vezes os jornalistas contactam connosco para outras coisas que não os ensaios de imprensa. Quando se começa a desenvolver uma relação com os jornalistas, eles ligam para pedir ajuda para outras coisas. Por exemplo, se precisam de falar com alguém, mesmo que não tenha nada a ver com uma peça nossa, as pessoas sabem que nós temos os contactos. Assim é mais fácil e vamo-nos ajudando entre nós”, diz João Pedro Amaral, assessoro do Teatro Nacional D. Maria II.

A área da assessoria de imprensa, segundo os assessores dos teatros, não é simples nem fácil. A sua importância é tida em conta no trabalho diário destes profissionais.

João Pedro Amaral fala da importância que considera ter a assessoria de imprensa: “A área da assessoria de imprensa é uma área um bocado complicada, porque, na prática, o que eu faço é vender o meu peixe, quase que sou um comercial, estou a vender o Teatro Nacional aos jornalistas. Eles recebem tantas coisas que obviamente têm de fazer as suas opções. A minha dificuldade, principalmente quando comecei, foi pensar na validade de eu dizer: ‘faz o meu, porque o meu é que é bom’. Os conteúdos editoriais de um jornal, à partida, não deveriam ser influenciáveis por este tipo de coisas. Idealmente não deveria haver assessores de imprensa que dissessem ‘porque é que não escreves sobre o meu?’. Idealmente as pessoas recebiam a informação e ficava por aí. As instituições mais pequenas muitas vezes não têm dinheiro para pagar a um assessor de imprensa, muitas vezes nem sequer têm gabinete de comunicação, é a produção que faz tudo. O tipo de assessoria que se faz para um lugar pequeno não pode ter nada a ver com a que se faz para o Teatro Nacional. Os espectáculos serão diferentes, o público será diferente, por isso a comunicação também tem de ser diferente. Por isso é que há companhias que não conseguem ter visibilidade nos órgãos de comunicação, estão sempre limitados pela falta

de espaço. No entanto, tem de haver alguém a puxar pelas instituições. Por isso acho que é uma área muito importante”.

No CCB, também é levada a sério a importância desta actividade: “A nossa relação com os jornalistas é uma relação de cordialidade, acima de tudo. Precisamos uns dos outros e é importante manter as boas relações. Contudo, as relações mais antigas são mais informais do que as novas, o que facilita o trabalho”. Em relação ao trabalho do jornalista, o CCB sabe bem qual é a sua posição e a sua função: “Há um trabalho de casa que é necessário fazer, e que o assessor de imprensa pode ajudar. O assessor de imprensa deveria, quando sugere uma entrevista, dar “dicas” ou chamar a atenção para determinadas características/particularidades ou da peça, ou do encenador, ou da dramaturgia, enfim... O assessor de imprensa deve, em termos de prestação de informação, ser uma mais-valia para o jornalista. Como mediador e intermediário entre o artista e o jornalista, deve perceber as fragilidades de um e de outro e, com elegância, sugerir temas ou “caminhos” de abordagem. (...) Cabe ao assessor de imprensa estabelecer este bom e justo equilíbrio para evitar quebras de confiança, de sensibilidades ou mesmo de equívocos desagradáveis e perceber também se o entrevistado se sente à vontade com aquele jornalista ou meio de comunicação”.

Já Pedro Mendonça, do Teatro da Trindade, considera que o assessor é a peça mais importante da engrenagem que forma a comunicação social actual: “Quem marca a agenda neste momento em Portugal, nos jornais, são os assessores de imprensa. Não na nossa área, mas mais em política, desporto e sociedade. Os jornalistas não têm tempo para sair da redacção. Na cultura também é assim, mas não tanto. O que acontece é que é menos perigoso para a sociedade, estamos todos a fazer coisas boas, não vamos prejudicar ninguém. A assessoria de imprensa, quando é mal intencionada, é um jogo manipulatório. Mas não na área da cultura, nós somos muito pequeninos nestas coisas.

“Às vezes, os assessores têm de criar acontecimentos. Tudo tem de ser gerido e distribuído. E há sempre alguma ameaça de parte a parte. Tem de ser com paninhos quentes, para que não deixemos de nos relacionar. Eu prefiro não atender o telefone a dizer uma mentira a um jornalista. Porque senão quebra-se o elo de confiança. E isso é imprescindível”. “Os editores às vezes precisam de sangue. Há uma guerra contínua com o Ministério da Cultura: os criadores querem dinheiro, o Ministério não tem mais dinheiro.

Há casos na cultura portuguesa pouco claros, os ministros tentam sempre dizer sem dizer, os jornalistas sabem mas não têm provas. A quem é que interessa que o *PÚBLICO*, o *Expresso* ou o *DN* venha dizer que cada espectador do São Carlos custa cento e tal euros ao Estado? Quando todos estamos carecas de saber que é um investimento que tem de ser obrigatoriamente grande, temos só de ver se é bem ou mal aplicado. Como é que os jornalistas sabem isso? Alguém lhes passou esses números. São os assessores que dizem. De três em três anos há a dança das cadeiras nos teatros nacionais. As passagens de testemunho têm sempre escandaleira, porque há assessores por trás a fazer a escandaleira. Alguém quer ir para aquele lugar. Ou o Ministério da Cultura quer despedir aquela pessoa mas ela é muito bem vista e para isso faz chegar coisas aos jornais.

“Os jornalistas têm tanto trabalho que muitas vezes nem conseguem sair das redacções. Então como é que conseguem saber as notícias? Porque há pessoas, como eu, que são pagas para arranjar as notícias. Isso não é necessariamente mau, a qualidade do jornalista vê-se depois na capacidade de seriação: ver a importância, ver o que é uma agenda oculta ou não, ver o que é ou não natural, perceber o que tem importância de notícia verdadeiramente, porque para um assessor de imprensa ou uma agência de comunicação tudo é importante”.

“Na sociedade mediática em que vivemos, o assessor de imprensa é quase tão importante como os actores, os encenadores. Eles serão sempre mais importantes, porque faça eu o que fizer, se eles forem maus, corre sempre mal. No entanto, podem até ser excelentes, mas se não tiverem ninguém que puxe por eles, não passam de espectáculos clandestinos. Para a posteridade, o espectáculo nunca existiu.

“A comunicação social institucional tem neste momento um problema: as novas tecnologias. São facilmente ultrapassados, ao nível de influências, por *blogs*, *Facebook*. O número de seguidores de *blogs* ou de um perfil no *Facebook* chega a ser o dobro do número de pessoas que compram um jornal e que efectivamente lêem as páginas de cultura. Portanto, nós temos aqui dois pesos e duas medidas: por um lado, pegando no exemplo do *PÚBLICO* e do *Diário de Notícias*, credibilizam um projecto e fazem um trabalho obrigatoriamente mais cuidado. Mas trazem pouca gente para a cultura, são as elites que os lêem. Mas a credibilização é importantíssima. Por outro, se conseguirmos que *blogs* que têm muitos leitores (o “Jugular” de Fernanda Câncio, o “Arrastão” de Daniel

Oliveira ou mesmo o “31 da Armada”) falem de nós, se eles disserem apenas uma frase sobre uma peça que tenham vindo ver, nós sentimos na bilheteira. O mesmo acontece com o *Facebook* dos políticos. Essencialmente, o que leva uma pessoa ao teatro continua a ser o bate-boca.

“Não se pode ver as coisas de maneira simplista, é tudo muito relativo. Isto é tudo muito efêmero, por um lado, mas por outro estamos a fazer história. As relações entre o assessor de imprensa e o jornalista vão condicionar a percepção deste presente no futuro. No futuro, quando se olhar para isto, não se vai ver o cunho do espectador a dar a sua opinião sobre um espectáculo, mas sim aquilo que os jornalistas escreveram sobre ele. Daqui a 50 anos, o “Quixote” [encenação de João Brites, de 15 de Abril a 13 de Junho de 2010] vai ser visto como um grande sucesso do Teatro da Trindade, quando na realidade o “Não se ganha, não se paga” [encenação de Maria Emília Correia, de 28 de Janeiro a 28 de Março de 2010] vendeu infinitamente mais bilhetes. Temos as folhas de bilheteira, podemos comparar, mas não interessa. Quem for fazer o estudo do teatro, vai dizer: “‘Não se ganha, não se paga’: grande sucesso comercial; ‘Quixote’, grande sucesso artístico’. Mas quem disse que era um grande sucesso artístico foram os jornalistas, que chegaram cá porque eu lhes disse”.

4. Do lado da imprensa: a opinião dos jornalistas que escrevem sobre teatro

Se os teatros têm uma maneira de trabalhar semelhante, o mesmo acontece com a comunicação social. Até porque a formação de base da maioria dos jornalistas que trabalha activamente na comunicação social portuguesa é idêntica; os princípios de ética e moral e o entendimento da função social do jornalista, os métodos de trabalho pelos quais se rege toda a comunidade jornalística são os mesmos. Assim sendo, a visão que a comunicação social tem da cultura, das artes e particularmente do teatro, é semelhante. E isso acaba por se notar nos trabalhos que produzem, na homogeneidade em que o jornalismo se está a deixar cair. Por isso, o modo como o jornal *PÚBLICO* entende e trabalha o teatro, não será diferente da maneira como o faz o *Diário de Notícias* ou qualquer outro órgão de comunicação, seja jornalismo impresso ou não.

Da mesma maneira, os três jornalistas entrevistados para este relatório têm opinião semelhante quanto à presença do teatro na comunicação social – e no seu órgão de informação em particular. E essa opinião é idêntica àquela que expressaram os cinco teatros inquiridos, e que já aqui foi exposta.

Ana Dias Cordeiro, jornalista do *PÚBLICO* que habitualmente acompanha o teatro, acha que pode sempre haver mais: “Não sei se o teatro está suficientemente coberto em comparação com as outras artes, é tão difícil dizer. Acho que podia haver mais, pode sempre haver mais. Tem poucas capas. É verdade que para ser capa tem de ser sustentado e bem justificado, mas porque é que não se fazem mais? Se o teatro for bem trabalhado, pode-se fazer uma capa mais vezes. Mas acho que devia aparecer mais, porque há muita coisa a passar-se, eventualmente fora de Lisboa e do Porto, que nós não cobrimos. A maior parte dos textos que já fiz foi em Lisboa. Mas era preciso ter correspondentes regionais e pessoas que estivessem mais comprometidas com o jornal, mas não é fácil, não há pessoas, o jornal dispensou muita gente”.

Inês Nadais, editora adjunta do *Ípsilon*, responsável pela área do teatro e da dança, vê a mesma situação, mas explica que a falta de meios e pessoal dedicado ao teatro também contribui para que o jornal não consiga fazer mais: “Acho que o teatro já foi mais bem tratado no sentido de haver um acompanhamento contínuo, no *PÚBLICO* mas também no resto da comunicação social. Olhando semana a semana para os artigos de teatro no *Ípsilon*, acho que não podiam estar melhor feitos, continuam tão bem feitos como antes. O problema não é o acompanhamento das estreias, é o acompanhamento regular da actualidade noticiosa da área, isso é que não é feito em condições perfeitas. A vida do teatro em Portugal que não são só as estreias. Isso reflecte-se mais no jornal diário, porque as histórias interessantes e as que nós queremos que estejam no *Ípsilon* acabam sempre por estar.

“Havendo uma pessoa dedicada à área, se calhar neste momento podíamos fazer uma reportagem a sério sobre como é que estão a viver as companhias no meio da crise e dos cortes orçamentais do Ministério [da Cultura], por exemplo. Mas não havendo, é difícil colocar uma pessoa de outra área, que ainda por cima teria de fazer uma espécie de actualização em tempo record. (...) Por isso, tem sido difícil manter alguma regularidade no acompanhamento”. “Agora estamos a atravessar uma fase de desguarnição, digamos

assim, da área do teatro. Há uns anos, quando ainda tínhamos a Joana Gorjão Henriques [antiga jornalista do *PÚBLICO*], dividíamos, ela fazia em Lisboa e eu fazia no Porto. Quando ela passou a editora adjunta do suplemento passou a fazer menos histórias de teatro, e houve uma fase em que eu fazia o Porto e grande parte da programação internacional (...) e em Lisboa geria-se mais ou menos conforme as disponibilidades, uma das pessoas de cultura fazia as estreias. Depois, quando eu passei para editora adjunta do *Ípsilon*, complicou-se um bocado. Neste momento, a Ana Dias Cordeiro [jornalista do *PÚBLICO*] tem mais ou menos a área do teatro, mas está também muito presa à secção, às coisas do dia. É complicado ela estar só para teatro e dança. Temos o Tiago [Bartolomeu Costa, colaborador regular do *Ípsilon*] que começou por fazer só dança e agora faz coisas do teatro também. Mas é uma área que não está a ser gerida da melhor maneira. Os livros têm uma pessoa mais atenta, a música tem uma pessoa mais atenta, o cinema também, e o teatro está numa situação um bocadinho diferente. Acho que se pode dizer que está prejudicado. Obviamente que era preferível que houvesse uma pessoa, não é só para efeitos do *Ípsilon*, é para tudo o que diz respeito à actualidade das artes performativas. Mesmo para o jornal, é óbvio que há vantagem em haver uma pessoa a acompanhar a área e saber mais ou menos avaliar cada novidade, se é importante ou não é importante. Assim, vai passando por várias mãos”.

Por isso, “há histórias que eu tenho pena de não fazer. As coisas mais singulares não são as mais importantes, mas se calhar são as mais especiais, e essas não consigo fazer muitas vezes. E é pena. Por exemplo, uma reportagem a acompanhar o trabalho de uma companhia. Nisso é que estamos a falhar, porque estamos sempre em défice. As estreias importantes, de uma forma ou de outra, vamos fazendo, nem que vá buscar uma pessoa da música. Nesta situação, como temos mesmo que dar, conseguimos sempre, mas para o resto ‘não tens gente, não vais’. O problema é que as equipas são curtas em todo o lado, cada pessoa faz mais do que um trabalho por semana para o *Ípsilon*, também não têm muito tempo livre”.

Quanto às poucas capas que o *Ípsilon* dedica ao teatro, a editora adjunta do suplemento justifica: “É obviamente muito mais raro fazer-se capa com teatro do que com música ou cinema ou mesmo livros. Tem que haver um protagonista fortíssimo. Por exemplo, um encenador muito carismático, português ou estrangeiro (por exemplo, um estrangeiro que nunca tenha vindo a Portugal e que seja um monstro sagrado do teatro) ou

então uma história muito especial, muito mais forte do que o costume. Recentemente fizemos capa com o Alcantara Festival [*Ípsilon*, 21 de Maio de 2010], sobre teatro/dança; e com o Édipo, no Teatro Nacional D. Maria II [*Ípsilon*, 19 de Fevereiro de 2010], porque era o caso de o director artístico de um teatro que se apresenta como actor num clássico absoluto da dramaturgia europeia e mundial, encenado por um dos encenadores portugueses mais reconhecidos. É muito mais fácil fazer uma capa de música, objectivamente até têm a mesma importância, só que o potencial de comunicação com os leitores de uma história de teatro é sempre muito reduzido. Porque mesmo o tal encenador estrangeiro se for uma estrela, é uma estrela, mas não é os U2, ninguém vai saber o nome dele. As pessoas na rua não o conhecem, portanto, tem mesmo de ser uma história muito fora do comum ou muito forte para ir por aí”.

Em relação ao facto de serem escassos os trabalhos fora de Lisboa e Porto, Inês Nadais admite, mas mais uma vez essa situação deve-se à falta de pessoas: “Há companhias que se queixam regularmente de nós nunca irmos. Principalmente as companhias de fora de Lisboa e do Porto. E a verdade é que nós não vamos. Por exemplo, o Teatro Viriato costuma ter estreias interessantes de dança e nós estávamos lá. Agora, é preciso haver disponibilidade para alguém do Porto ou de Lisboa ir a Viseu, o que não é propriamente uma coisa que se possa fazer assim do pé para a mão, com secções tão pequenas. Durante algum tempo, tínhamos uma rede de correspondentes aceitável, agora foi reduzida brutalmente, não temos mesmo quase ninguém. É obvio que essas companhias são, à partida, muito prejudicadas. E quando vamos levamos com anos e anos de queixas acumuladas, porque de repente decidimos ir. Muitas vezes eles fazem coisas extraordinárias, até mais extraordinárias do que o que se faz aqui, só que fazer trezentos quilómetros para ir a uma estreia de teatro e levar fotógrafo, nas condições actuais, é um bocado complicado.

“Por outro lado, sucessivas más produções, isto uma avaliação nossa, seja de companhias de Lisboa ou Porto ou de fora, também fazem com que nós deixemos de fazer trabalhos de algumas companhias. Às vezes, até podem ter melhorado, mas como já nos desabituíamos de ir lá ver, depois acabamos por não saber isso. Acabamos por negligenciar essas companhias, porque já não esperamos tanto do trabalho delas”.

Como já foi referido, para este relatório foi pedida também a opinião de uma jornalista do *Diário de Notícias* (DN) que também escreve sobre teatro, para que pudesse ser feita uma comparação, na medida do possível, com um jornal de linhas editoriais semelhantes às do *PÚBLICO*. Aqui, a situação do teatro não é muito diferente.

“O teatro entra na edição diária do jornal, porque não temos um suplemento só para artes. Até Junho, saíam alguns trabalhos de cultura na revista; tinha uma parte de artes. Depois foi reestruturada e perdeu precisamente a página de teatro e a página de dança. Este ano, não me lembro de nenhuma chamada de primeira página do DN sobre teatro. Há muito menos de um artigo de teatro por semana no DN”. “Tentamos que o artigo saia sempre no dia da estreia. Se a peça ficar um mês ou mais em cartaz, e não conseguirmos que saia logo nesse dia, então sai depois. Às vezes conseguimos fazer isso. Se é menos tempo, temos de tentar arranjar um espaço”, diz Joana Emídio Marques, jornalista colaboradora do *Diário de Notícias*.

A dificuldade em gerir tudo o que aparece sobre teatro também é sentida no DN. “Não conseguimos ir a tudo o que aparece, em certas alturas há muita coisa, noutras não há nada. (...) Por isso muitas vezes acabamos por escolher aquilo que, se calhar, é mais óbvio: os teatros nacionais, o CCB. E deixamos de parte, assumidamente, aquelas coisas mais das margens, as companhias mais pequenas, porque não temos espaço. Muitas vezes fazemos as coisas mas os editores dizem ‘não conheço isto de lado nenhum’. Às vezes conseguimos pôr uma pequena companhia. Cheguei a fazer as “Noites Brancas” de Dostoiévski, no Teatro da Trindade [encenação de Francisco Salgado, 27 de Maio a 27 de Junho de 2010]. É uma companhia pequenina que ninguém conhece, mas uma peça do Dostoiévski é sempre uma peça do Dostoiévski. Como o autor do texto chama a atenção, conseguimos que entrasse na edição. Mas assumimos que deixamos muita coisa de pequenas companhias. Então se forem de fora de Lisboa é muito complicado ir. No Porto faz-se, mas é pouca coisa, porque a redacção é muito reduzida. Por exemplo, Serralves tem imensas coisas, mas raramente se faz. É tentar propor e ir lá, mas isso é complicado. E é preciso que o correspondente esteja disponível. Não há ninguém no Porto a trabalhar para a cultura. Os jornalistas do DN do Porto são especialistas noutras áreas. Quando é cultura é preciso ser uma coisa mesmo especial para fazerem. Por isso é que acaba por se centrar tudo em Lisboa ou Almada. Mesmo zonas mais perto, como Oeiras ou Sintra, muitas vezes já não se vai.

“Outras vezes também tem a ver com as próprias companhias. Se mandam a informação ou não, e se mandam com tempo para nós nos organizarmos. Às vezes podemos querer ir mas já aceitámos outro trabalho para fazer à mesma hora. Eu digo muitas vezes às companhias e também às editoras, no caso de entrevistas com escritores, porque às vezes também não sabem: têm de nos avisar com mais tempo de antecedência. No caso do teatro, não é tanto assim, porque as coisas são programadas com muita antecedência. Nós vamos às apresentações das temporadas e temos o calendário, mas a verdade é que depois se perde, no meio de livros, da balbúrdia, do caos dos jornais. E no meio da rotina esquecemo-nos das coisas”.

Ana Dias Cordeiro também refere a necessidade de antecedência no envio do *press release* para se fazer um bom trabalho: “Já aconteceu pedirem-me para ir a um ensaio de imprensa no dia seguinte, mas também acontece os teatros mandarem coisas por exemplo numa quarta-feira e é só na terça seguinte. Há coisas que dá para prever com imenso tempo e programar. Depois há aquelas companhias muito organizadas ou então que não têm uma agenda muito ocupada que mandam com duas semanas de antecedência, mas é raríssimo”.

“Nem todos os teatros enviam o *press* com antecedência. As instituições maiores enviam com antecedência suficiente, mas a maior parte das pequenas companhias enviam demasiado em cima da hora, para um suplemento semanal. Se fosse para um jornal diário provavelmente ainda iam a tempo. Mas eu acho que as companhias pequenas não têm noção de como funciona um jornal. Dificilmente teriam condições, não têm meios para suportar uma assessoria. Ou alguém lhes diz ou então é difícil perceberem quais são os *timings*. O ideal é nós recebermos a informação quarta ou quinta-feira da semana anterior. Muitas vezes mandam na segunda, achando, e é verdade, que ainda vão com quatro dias de antecedência. Mas a verdade é que já está tudo programado e o suplemento a partir de quarta já está fechado. Se for uma coisa importante e mandarem em cima da hora, eventualmente podemos mudar, porque podemos esquecermo-nos das coisas, mesmo tendo-as no e-mail. Mas uma coisa muito, muito importante é difícil passar despercebida, quem está a investir nela faz com que isso não aconteça”, diz Inês Nadaís.

Ainda a propósito do *press*, chegar por e-mail é o mais comum nos jornais. Os editores recebem sempre, mas, à medida que os assessores vão conhecendo os jornalistas, estes acabam por receber também.

“O Vasco [Câmara, editor do *Ípsilon*] e a Inês é que recebem os e-mails todos sobre ensaios de imprensa. Eu comecei a receber com o tempo”, diz Ana Dias Cordeiro.

No *DN* o método é o mesmo: “Recebemos as coisas por e-mail. No *DN*, há um e-mail para receber informações sobre artes a que só têm acesso os dois editores. Quem quiser pode mandar informações para lá. Algumas companhias também mandam para mim e para a Maria João [Caetano, jornalista], porque já sabem que somos nós que fazemos teatro, então mandam para as duas. Outras mandam para a agenda e depois vêm as pessoas da agenda dizer-nos que receberam uma informação e perguntar se não queremos fazer. Outros também mandam para os editores e são eles que nos dizem ou relembram”.

No *PÚBLICO*, passa-se o mesmo: “Os *press releases* vêm sobretudo por e-mail. Alguns em papel, por correio. Alguns teatros fazem telefonemas, como uma segunda linha, para saberem se recebemos e para perguntar se estamos ou não interessados em fazer alguma coisa. Quem recebe é o *Ípsilon* e eu. Algumas coisas só eu é que recebo, outras recebemos ambos. Mas eu raramente vejo o e-mail do *Ípsilon*, o Vasco é que vê mais. Eu confio um bocado no meu próprio e-mail. Também há coisas que as pessoas enviam para a agenda ou para a redacção em geral, depois acabam sempre por chegar até mim”, diz Inês Nadais.

A maneira como o próprio *press release* e o dossier de imprensa estão escritos também é importante para o jornalista: “A maior parte dos dossiers estão bem feitos. Alguns são muito bons, muito completos, têm a informação sobre o texto, etc. Outros são um bocadinho a correr, são uns textos um bocado herméticos, parece que eles próprios não perceberam o trabalho ou não estiveram para aí virados. Já li alguns textos que quase não dão vontade de ir ver a peça”, considera Joana Emídio Marques.

Inês Nadais tem opinião semelhante: “A maior parte dos *press* tem a informação relevante, indispensável, mas não é necessariamente apelativa. Mas há casos e casos, claro. A verdade é que nós, jornalistas, com esta abundância de *press releases* e assessorias de imprensa, tornámo-nos um bocado preguiçosos, porque parte do trabalho que está ali feito deveríamos ser nós a fazer. Nunca devemos partir do princípio que parte do nosso trabalho está feito só porque existe um *press release*.”

“Quando escrevo tento esquecer aquilo. Eventualmente posso usar partes, quando tiver informação muito diferente do que é usual e que não faz sentido eu estar a repetir o

que eles fizeram. Por exemplo, o Teatro Nacional São João faz *press* incríveis. São mesmo muito bem feitos. Normalmente inclui uma entrevista ao encenador, mas feita por uma pessoa fora do vulgar, um outro encenador, por exemplo; encomendam textos a jornalistas ou a especialistas dos temas abordadas nas peças. Imaginemos que iam fazer “O Mercador de Veneza” [de William Shakespeare]. São capazes de encomendar um texto a um especialista em judaísmo, outro a um especialista em Shakespeare. Têm ali coisas que uma pessoa sozinha dificilmente lá chegaria, até porque não tem muito tempo. E de repente chega um dossier daqueles, com umas cinquenta páginas. Há ali montes de material, até sou capaz de citar o tal texto do especialista em judaísmo, que tem uma coisa sobre a peça que é super interessante. Se o *press release* é suficientemente diferenciado a esse ponto, não faz sentido eu repetir, não vou ligar à tal pessoa a pedir para dizer o mesmo, mas agora a mim. Nesse caso, cito, mas cito a informação básica, nunca. Acho que é mesmo mau princípio. Cheguei a ver textos de estagiários ou de correspondentes que eu dizia ‘eu já vi isto em qualquer lado’, depois ia ver o *press* e era igual. Isso é horrível. É preciso descolar completamente do *press release*, o meu texto é um trabalho jornalístico, não é um trabalho de divulgação puro e duro como o das instituições.

“Há muitos *press* que não sabem cativar e muitos que estão muito mal escritos. Eu habituei-me muito mal, porque o São João tem um gabinete de edições muito bom. (...) Para mim tudo está abaixo daquilo, nunca verei nada como aquilo em Portugal; em termos de instituições culturais, não existe. Nem Culturgest, nem Serralves, nem D. Maria, não há. Mas também nem tudo tem que ter aquele investimento. O *press release* tem de comunicar o essencial. O currículo dos encenadores, do autor, dos actores é importante. Há *press releases* que nem sequer têm a data do final da peça, o que para mim é horrível. Acho que isso tem sempre de ter. A data da estreia é o essencial, a data do final é um bocado dispensável, porque depois vai aparecendo na agenda. Mas é importante para dar toda a informação ao leitor. (...) Se é para garantirem mais público, é um truque que só lhes serve a eles”. “Pode ajudar se eu não puder falar com ninguém da peça: se eles têm declarações, devemos usá-las. A duração da peça também é importante, não para eu pôr no meu texto, mas para eu saber o que vou ver. Quando essa informação não está, eu pergunto-lhes: a duração e se vai ser ensaio corrido ou não”. “O *press* deve ter a informação factual, o que vier a partir daí acho que já é boa vontade deles, digamos assim”.

“No geral, alguns dossiers de imprensa estão melhor do que outros. Não é por os textos estarem bem ou mal escritos que vou deixar de me interessar, é mais pelo tema, o assunto daquela peça é que às vezes não me chama a atenção. À partida, quero ir ver as coisas, eu acho que estou um bocado no início disto e portanto tudo é importante e vai contribuir para a minha aprendizagem. Mas nunca me baseio naquilo. São feitos por jornalistas, aplicam as ferramentas dos jornalistas, mas eu nunca uso. Leio aquilo como leio outra coisa. Por exemplo, os do Teatro Praga são mais uma narrativa do que muito noticioso”, diz Ana Dias Cordeiro.

Os jornalistas do *PÚBLICO* conhecem os seus leitores e sabem o lugar que o teatro ocupa em termos de preferências de leitura. Por isso, a posição do teatro é proporcional a isso, como explica Inês Nadaís.

“Não temos nenhuma fixação com a ideia de que haja sempre artigos de teatro ou dança, mas procuramos que todas as semanas o suplemento seja diversificado, e isso implica haver um bocado de mistura entre as artes plásticas, os livros e as artes performativas. Portanto, tentamos que haja, pelo menos, uma história de teatro ou dança no suplemento. De qualquer forma, temos sempre pelo menos uma, porque no roteiro há obrigatoriamente uma história. Haver histórias mais desenvolvidas na parte interior do suplemento é que depende um bocadinho da agenda. Mas, por sabermos que o teatro é uma área que tem menos leitura do que a música ou o cinema, evitamos que numa edição haja mais do que três ou quatro histórias grandes de teatro. As histórias de teatro não são as mais lidas pelos leitores genéricos, digamos assim, do jornal e mesmo do suplemento.

“O critério de escolha de uma história é a capacidade que o assunto (um espectáculo, festival, encenador, actor) tem para se transformar numa boa história e a nossa capacidade de o fazer; ou seja, as condições práticas como o tempo e o *timing* do ensaio de imprensa ou a nossa disponibilidade”. “Há obviamente outros critérios. O conhecimento que eu tenho do meio já me permite, à partida, fazer uma triagem entre aquilo que eu acho que vai ter um interesse acima da média e aquilo que sei que vai ser mais uma produção, com as mesmas pessoas de sempre, o mesmo encenador de sempre, o mesmo espaço de sempre. Tem a ver com a novidade e a qualidade. Obviamente que existe da nossa parte um juízo, por muito injusto que ele possa ser, acerca da qualidade do trabalho das companhias ou dos encenadores ou dos actores, ou mesmo dos textos que escolhem para

produzir. Portanto, além do juízo acerca do potencial da história, há o juízo acerca do trabalho da pessoa envolvida e acerca da novidade, porque uma coisa pode até não parecer de uma qualidade acima do comum mas o potencial de novidade pode ser importante. É obvio que nisso também há uma dose de rotina. Há aquelas companhias e encenadores em quem sabemos que vamos insistir mais.

“E há um factor que também é importante, e que eu acho que é o dado menos bonito desta história: é óbvio que uma boa assessoria de imprensa consegue persuadir para fazer histórias e investir nelas, porque muitas vezes o que acontece é que recebemos a informação mas temos tão pouco tempo para ler e para ajuizar do valor que aquilo pode ter que se não há alguém pessoalmente a telefonar, a insistir ou a chamar a atenção para os dados interessantes da história, aquilo pode-se perder. Perdemos muitas histórias por incapacidade nossa, primeiro para estar a par de tudo e depois saber exactamente o valor de cada coisa”.

Depois de receber o *press release*, a decisão final sobre o que se faz ou não é sempre dos editores. No *DN*, o teatro recai sempre em dois jornalistas: “Neste momento, há duas pessoas que fazem teatro no *DN*, eu e a Maria João Caetano. Entre nós dividimos os ensaios de imprensa. Muitas vezes por questões práticas: porque é à noite e a ela não lhe dá jeito porque tem filhos mas eu posso ir, ou porque ela gosta muito de uma companhia ou eu gosto muito de um autor e gostava de ver como é que ele estava representado, por exemplo. Vamo-nos organizando assim”.

A editora adjunta do *Ípsilon* explica como se processa no *PÚBLICO*: “Sou eu mais ou menos que escolho as pessoas que fazem os trabalhos. À partida, o que é no Porto normalmente faço eu. É um critério geográfico [Inês Nadais pertence à redacção do Porto]. Já tenho um conhecimento do trabalho destas companhias e é-me fácil ver o que é que está em jogo e o percurso que está para trás de cada estreia. Já fazer coisas em Lisboa implica vários factores: se for uma companhia ou um autor que me interesse particularmente e se eu tiver alguma disponibilidade e margem de manobra para poder gerir com o Vasco a minha participação, tento fazer. Se não, é a pessoa em Lisboa que estiver mais disponível”. “Nos casos em que os teatros me telefonam a perguntar se vamos, digo logo que sim ou que não ou então mando um e-mail. Há pessoas que quase sempre me telefonam: a

Culturgest quase sempre liga, o CCB também. Se não telefonarem, é a pessoa que vai fazer o trabalho que telefona a marcar”.

Ana Dias Cordeiro explica como costuma fazer: “É a Inês que me manda coisas sobre teatro, e o Vasco também quando a Inês não está. Ou então eu também já começo a receber coisas e depois proponho. Depois há a escolha. Agora tem havido pouca coisa mas há alturas em que há várias peças. Se não der para fazer tudo tem de se escolher. E aí entra a Inês. Há certas coisas que são óbvias e o Vasco sabe logo que é para fazer. Depois há coisas mais subtis, e é a Inês que tem os conhecimentos para dizer ‘fazemos isto e não fazemos aquilo’, ‘isto é mesmo obrigatório’.

“Quando recebo um *press*, ou mando um e-mail ou telefono aos assessores a dizer que vou e pergunto sempre como é com as imagens, se eles mandam ou se temos que levar um repórter fotográfico. Isso convém sempre que seja logo combinado que é para marcar a foto no jornal com tempo. Também peço para mandar o dossier de imprensa, porque às vezes eles anunciam o ensaio mas não mandam logo o dossier, ou porque não está pronto ou porque mandam só para aqueles que vão. E ainda pergunto se é possível fazer as entrevistas no dia do ensaio ou se tenho de combinar para outra altura. Nesse caso, ou eles combinam ou eu peço o número de telefone para fazer as entrevistas por telefone”.

Depois de decidir que trabalhos se fazem – e quem os faz –, Inês Nadaís dá as indicações que considera essenciais para abordar o tema: “Quando entrego o trabalho às pessoas discutimos um bocadinho sobre o que é que deve ser feito. Se acho que é preciso dar indicações sobre alguns aspectos específicos que quero mesmo que estejam no texto, falo com a pessoa. O que eu tento chamar a atenção aos jornalistas que vão escrever sobre teatro é: havendo uma história ou um contexto específico, estejam atentos a isso. E também acho que o espectáculo tem de estar no texto. Não quer dizer que tenham a obrigação de descrever o cenário ou os figurinos ou o enredo da peça, mas alguns elementos do espectáculo têm de estar lá, se é com as exposições do jornalista ou se é nas palavras dos próprios participantes no espectáculo, é irrelevante, mas tem de estar. Depois acho sempre que é importante, na medida do possível, que haja o olhar do encenador. Isso faz muito do espectáculo, é útil para as pessoas que vão ver terem algumas ideias acerca do ponto de vista com que o espectáculo é apresentado. E também acho importante, mas isso não é só no teatro, a maneira como o texto está escrito. Num suplemento como o *Ípsilon*, os textos

que fazemos não são propriamente noticiosos, portanto tem que haver algum investimento na escrita quando são textos maiores”.

“O *Ípsilon* não dá indicações para escrever, mas, por consciência profissional, há coisas que temos que registar ou ir procurar porque consideramos que é uma informação importante. Fica ao critério do jornalista, a não ser que seja uma coisa muito óbvia e que se o editor quando lê não encontra lá, pede e temos de pôr. Nunca me aconteceu, mas pode acontecer uma distração e eles repararem”, diz Ana Dias Cordeiro.

No *DN*, também não há uma indicação rigorosa de um caminho que o texto tem obrigatoriamente de seguir: “Para além do conteúdo básico do *lead*, o *DN* não dá qualquer indicação sobre a forma de escrever os artigos. O quem, onde... isso tem de estar, depois quanto à forma como se estrutura o texto não há indicação. É mesmo à nossa escolha”.

O tamanho dos textos difere entre o *PÚBLICO* e o *Diário de Notícias*. Enquanto no *DN* os artigos entram na publicação diária do jornal, no *PÚBLICO* os artigos de teatro só entram no suplemento semanal. Logo, a dimensão dos textos é necessariamente diferente. No *DN*, regra geral, os artigos podem ter até 4000. No *Ípsilon*, podem ir dos 3000 aos 8000 caracteres, sensivelmente.

No *DN*, “os editores não nos dizem nada sobre o espaço que vamos ter para a peça. Mas depende da peça. Se for um autor importante, uma companhia importante, um encenador importante, é bem provável que seja abertura da secção, que é o espaço maior que nós temos para escrever. Joga muito por aí, pela importância disto. Por exemplo, a peça do Tennessee Williams, encenada pelo Diogo Infante, com a Alexandra Lencastre [“Um Eléctrico Chamado Desejo”, Teatro Nacional D. Maria II, de 9 de Setembro a 31 de Outubro de 2010], há-de ser abertura de secção. Ainda por cima aquela peça, que é tão importante. Mas se for uma peça de uma companhia mais pequena, quase desconhecida, numa sala mais pequena, há-de ser uma coisinha aí para os 1700, 2000 caracteres no máximo. Com sorte. Nunca sabemos, mas já conseguimos fazer uma ideia. A abertura costuma ter 3000, 3500 caracteres. Acaba sempre por ter mais, só que, como no *DN* os textos são muito fragmentados – eles acham que se for uma coisa muito longa os leitores não lêem – normalmente o que fazemos é um texto de 3000 caracteres e uma caixa. Se for um encenador importante fazemos uma pequena caixa sobre ele, ou sobre o autor. Portanto, embora não seja um texto corrido, vai dar sempre 3000 e tal, no máximo 4000

caracteres. Embora às vezes as caixas façam sentido, eu preferia escrever um texto só, corrido. Eu não gosto nada de caixas, mas o tipo de grafismo do *DN* obriga a isso. Às vezes não há nada de jeito para escrever e isso obriga a andar ali às voltas, a espalhar as coisas, de maneira que muitas vezes o leitor nem ganha grande coisa com aquilo”.

No *Ípsilon*, devido à natureza do suplemento, a situação é um pouco diferente. Embora seja já previsível o tamanho de um texto, este pode sempre mudar depois de vista a peça: “Normalmente o Vasco gosta que falemos com ele depois de ver a peça, para decidirmos em conjunto o que é que merece ser feito. Mas geralmente já vou com uma ideia sobre se pode ser uma coisa grande ou não. Às vezes acontece pensar que vai ser uma página mas depois chegar lá e a peça não valer nada. Outras vezes já está decidido à partida. Por exemplo, ele definiu logo porque lhe dava jeito e achou que era suficiente uma página para a Beatriz Batarda [“Olá e Adeusinho”, encenação de Beatriz Batarda, 6 de Maio a 6 de Junho de 2010, Teatro do Bairro Alto]. Ou então é preciso aumentar, como no caso de uma companhia francesa que veio cá fazer uma coisa sobre o Robespierre na Culturgest [“Notre Terror”, encenação de Sylvain Creuzevault e actores, 8, 9 e 10 de Abril de 2010, Culturgest]. Não vi o ensaio porque eles chegaram mesmo em cima da hora, mas vi um DVD da peça que apresentaram em França. Achei aquilo tão forte, tão forte, tão forte, e além do mais tinha a entrevista com o encenador, que combinei logo duas páginas com o Vasco”, exemplifica Ana Dias Cordeiro.

A alteração do tamanho dos textos também se pode fazer entre um texto maior e um mini destaque. Inês Nadais explica: “A diferença entre os textos que temos no *Ípsilon* é que no mini destaque tem de se ir mais directo ao assunto. Mesmo assim, num texto de mais ou menos 3000 caracteres, ainda dá para dizer muita coisa. Pode-se aprofundar as questões, mas tem de ser numa frase, não posso passar parágrafos sucessivos a divagar sobre um assunto. Já num texto da parte de dentro sou capaz de falar nos actores, no encenador dificilmente, mas nos actores ou no enredo da peça só depois de um subtítulo, já na segunda parte do texto. Se há qualquer tema que exploro no início, porque acho que é o eixo da peça, posso até passar 3000 caracteres sem falar no resto. Posso aprofundar muito mais as questões e divagar sobre o tema.

“À partida, já sabemos o tamanho dos textos, mas também acontece mudar depois do ensaio. Imaginemos que vou fazer um mini destaque. Depois de ver o ensaio, percebo

que aquilo é muito mais que um mini destaque. Se for com antecedência, alteramos. Também já fizemos coisas que eram para ser temas grandes e depois não eram assim tão relevantes. Às vezes acontece, e é um bocado grave. Quando, por exemplo, o texto da peça é muito fraco. Pode-se até reduzir de tamanho, mas não se pode deixar de escrever. Às vezes é um bocadinho estúpido e injusto, porque ignora-se no dia-a-dia montes de espectáculos que são minimamente aceitáveis, e por esse tipo de circunstâncias às vezes acaba-se por fazer alguns que são menos bons. Mas antes de vermos não sabemos. E se for mesmo em cima do fecho da edição é impossível substituir por outro espectáculo”.

A preparação do trabalho e das entrevistas é comum às três jornalistas, embora os métodos possam variar.

“Tenho sempre a preocupação de ler coisas sobre a peça, se não a conheço, sobre o autor e sobre a companhia. É sempre bom, mas também é bom nunca ler demais. Acho que, quando fazemos as entrevistas, convém não saber tudo para deixar um grau de surpresa. É bom ir preparado, aliás é fundamental, mas acho que também devemos deixar que sejam eles a falar. Há trabalhos e performances mais contemporâneas, e de colectivos, que não têm a formação convencional, os próprios actores são criadores das peças, não há uma distinção entre actor e autor. Aí há muito de surpresa no próprio ensaio, no espectáculo e naquilo que eles estão a dizer. São tão experimentais que a pessoa só consegue perceber quando está a ver e a falar com eles. Nesses casos não há grande preparação a fazer”. “Costumo preparar as perguntas mas deixo sempre algumas para fazer na altura. Às vezes escrevo, outras vezes levo só na cabeça. No princípio, tinha a preocupação de escrever tudo, mas depois quando se começa a fazer isto, já a coisa se torna um bocado automática. E gravo as entrevistas, é muito raro não gravar. É sempre bom, porque assim tira-se as dúvidas todas. Para o trabalho é melhor e não há a questão de ter sido mal citado”, conta Ana Dias Cordeiro.

Joana Emídio Marques fala do seu método: “Leio sempre o *press* e o dossier de imprensa, para confrontar a opinião do entrevistado com aquilo que disse”. “Às vezes só consigo ler um bocadinho antes de ir para os teatros, ou no táxi a caminho para lá ou no dia anterior, à noite. Faço um mínimo de investigação, sempre. Mas acabo por fazer mais depois de ver a peça, quando tenho que escrever. Se for uma peça escrita por um autor que eu não conheça ou que me interesse, se eu não percebi alguma ideia que passou e que não

estava no *press* ou queira dar alguma informação sobre o autor, investigo sempre. O ideal é fazer isso tudo antes de entrevistar o encenador, mas às vezes não há tempo. Depois disso é que faço uma pesquisa na internet sobre o autor ou para ver alguma informação, porque já sei que vou fazer uma caixinha.

“Preparo mentalmente algumas perguntas: como é que surgiu a peça, o processo que levou àquela criação, como é que foi criada a dramaturgia, a cenografia, como é que se chega àquele elenco, como é que se passa das ideias do cenário e movimentação dos actores em palco para a concretização, qual é a ideia que o encenador quer passar ao público, se há alguma ideia política que quer passar, alguma relação entre aquela peça e o momento que estamos a viver em termos sociais, políticos, culturais”.

Quando escreve os seus textos, Inês Nadais investe na preparação de acordo com o tipo de artigo que vai escrever: “Para me preparar, leio o *press release* no caso de serem peças em que não posso ir ao ensaio. Se há um DVD, vejo a peça. Se for um criador internacional que eu não conheço muito bem vou à internet, se tiver tempo estou lá horas a ler entrevistas que ele tenha dado a outros jornais. Sou um bocadinho obsessiva na preparação. Claro que, se for um mini destaque, não vou desperdiçar horas, tem de se gerir o grau de investimento. Se for uma companhia que eu conheça bem e se for para um mini destaque leio o essencial da peça, mas não vou relembrar o percurso todo, até porque se calhar nem vou usar isso no meu texto. Mas se for uma coisa grande, leio o máximo de coisas possível, mesmo entrevistas antigas. Por exemplo, se for raro eu fazer trabalhos de uma companhia, sinto mais necessidade de relembrar, e aí vou ler coisas. Depois invisto mais na conversa.

“Dentro do possível, vou sempre aos ensaios corridos, e por isso é que não vou aos ensaios de imprensa [pede para assistir a um outro ensaio], porque, pelo menos no Porto, raramente fazem corridos de imprensa. O meio jornalístico no Porto é muito pequeno, há poucas pessoas, e não são suficientemente especializadas ou interessadas, por isso ir a um ensaio que dura três horas é a debandada, vai logo o *press release* para o texto. E também há companhias que nunca fazem ensaios corridos. Outras vezes não é preciso ver o ensaio todo para perceber a coisa. Ou então, imaginemos que chega o DVD de uma peça: se não tem tradução e é, sei lá, em húngaro, se visualmente não estou a conseguir tirar partido daquilo, se já vi um bocado do ambiente, paro de ver.

“Preparo perguntas e levo escrito, mas se for uma coisa mais pequena se calhar nem preparo. E há perguntas que aparecem depois do ensaio”. “Raramente gravo. Tiro notas. Quando comecei a trabalhar gravava tudo. Mas depois comecei a perceber que o tempo que se perde a transcrever é, pelo menos, o mesmo que se perdeu a gravar, normalmente é o dobro. Acho que não é pragmático. Eu já só tiro notas, mesmo com pessoas estrangeiras em entrevistas por telefone. A não ser que seja para fazer um texto pergunta-resposta, mas é raríssimo, no teatro quase nunca fazemos. Mesmo que falhe uma ou duas palavras; não tenho de citar a frase inteira, tenho é de pôr a ideia. É uma questão de gestão do tempo. Também é verdade que faço isto, porque esta é uma área um bocadinho mais incontroversa, na política ninguém se pode dar a este luxo”.

As três jornalistas estão de acordo quando referem que preferem fazer as entrevistas depois dos ensaios. “Gosto mais de fazer as entrevistas depois, porque o espectáculo sugere coisas. Muitas vezes acontece, principalmente na programação internacional da Culturgest – eles têm muita programação internacional – terem os DVD das peças com antecedência, outras vezes não têm. E tenho que falar com as pessoas, ainda por cima por telefone, sem ter visto o espectáculo, confiando no *press release* e na informação adicional que encontro nos jornais estrangeiros acerca daquela estreia ou daquele autor. Aí sei sempre que aquilo que vou escrever não é o ideal e pode sair um bocadinho ao lado. Porque na verdade, não vi o espectáculo, posso ter visto umas três imagens, mas não vi nada a acontecer. Tenho as declarações do encenador, tenho imagens, tenho artigos, mas não vi. Já me aconteceu ir ver o espectáculo e pensar ‘teria escrito outra coisa completamente diferente’. Mas aí não há nada a fazer, fazemos o melhor, a culpa não foi nossa; e claro, nestes casos acho que os textos reflectem o facto de não termos visto, acho que é transparente para o leitor que não vimos e que falámos por telefone com o encenador”, diz Inês Nadais.

Ana Dias Cordeiro concorda: “Tenho feito as entrevistas sempre depois do ensaio, não faz muito sentido fazer antes. O ideal é fazer as perguntas depois, porque há coisas que surgem só no momento do ensaio, quando se vê a peça. Só uma vez ou duas é que fiz sem ver nada, e aí é muito baseado só na conversa”. “Normalmente consigo sempre falar com alguém. A única vez que não consegui foi com uma peça da Lituânia, que vinha ao CCB. Chegavam na véspera e não davam entrevistas nenhuma, nem por telefone nem por e-mail. Tive que fazer uma pesquisa. Vi a peça toda em DVD, li entrevistas que o encenador

já tinha dado, vi tudo o que havia sobre peças dele e tudo o que havia sobre aquela peça e citei-o duas ou três vezes. Foi a única vez que isso aconteceu.

“Se as entrevistas são individuais ou colectivas, depende dos teatros. Já me aconteceu as duas coisas. Não me importo de entrevistas colectivas, porque nós somos todos diferentes, cada um vai puxar para o seu lado. E não é a mesma coisa, é engraçado. Isto não é uma conferência de imprensa, em que todos vamos dar a coisa mais importante que a pessoa vai dizer, porque aquilo é que é notícia, é que é mais bombástico. Mas estas coisas são tão subjectivas, que dependem muito do olhar de cada um. Eu gosto disso também, todos temos maneiras diferentes de fazer aquilo. E há ideias que são semelhantes entre todos. E as entrevistas até se podem tornar diálogos engraçados. Aconteceu duas ou três vezes com a Joana [Emídio Marques] do *DN*. A duração das entrevistas depende da conversa, depende se perguntei tudo o que queria, se a pessoa ainda está a dizer coisas interessantes e se eu ainda não tenho as respostas que quero. Temos de gerir o tempo, o nosso e o da pessoa, a pessoa não tem a tarde toda para falar connosco”.

“Prefiro fazer as entrevistas depois de ver a peça, assim já tenho mais conteúdo. Já aconteceu fazer trabalhos internacionais e não ter visto a peça e entrevistar na mesma o encenador por telefone. Ou então vi excertos no “YouTube” e depois fiz a entrevista. É um bocadinho trabalhar em seco, às cegas, não sabemos se estamos a ir ao ponto fundamental, se estamos a ir ao essencial da peça. Mas se não a vimos, de que outra maneira podemos fazer? Os entrevistados nunca puseram nenhum entrave ao meu trabalho ou à minha presença, nem a eu ir lá entrevistar nem em relação às perguntas que fiz. Da área do teatro não tenho nada a dizer de ninguém”, diz Joana Emídio Marques.

Sendo que o encenador é a pessoa mais entrevistada para artigos sobre estreias de teatro, não é a única. Aliás, pode até nem ser tido no artigo.

Ana Dias Cordeiro prefere várias opiniões sobre a peça: “Falo mais com encenadores, e às vezes com actores quando também são criadores. E às vezes falar com os autores também pode ser interessante. Gosto de falar com os actores, porque dá outra dimensão à coisa, é bom ter as duas visões, mas nem sempre é possível”. “Normalmente os encenadores estão tão envolvidos que dizem sempre coisas interessantes. Nunca escrevi nada sem a voz de ninguém. Não acho que seja essencial falar com actores só por eles serem muito conhecidos. Depende. Fiz uma peça do Teatro da Cornucópia, encenada pelo

Luís Miguel Cintra, *A Cidade* [de 14 de Janeiro a 14 de Fevereiro de 2010, São Luís Teatro Municipal], que eram textos da antiguidade grega, e ele misturava actores da Cornucópia com pessoas da televisão. Foi buscar a Maria Rueff, o Bruno Nogueira, por exemplo. Depois de ver a peça interessou-me mais falar com actores que não eram conhecidos, e acho que fiz bem, porque eles falaram mesmo da peça. Às tantas, estás a fazer uma coisa que é diferente, que não é bem a razão pela qual estás ali. As televisões só estavam a entrevistar estes dois, cheguei a ver algumas entrevistas na televisão e era só à volta disso, era muito mais pessoal do que sobre a peça. Mas pode ser giro, depende da peça”.

“Só havendo uma possibilidade de entrevista, acho que deve ser o encenador. Porque a construção do espectáculo é maioritariamente dele. Ou os actores, no caso de encenações colectivas. Se o texto é original de um dramaturgo português, pode e deve-se falar com ele. Se o trabalho do actor for fora do comum, ou se for um monólogo, pode-se fazer só com o actor e dispensar o encenador. Depende do espectáculo e do ângulo que o jornalista quer. Também não é estranho falar com alguém da equipa técnica, depende das peças”, diz Inês Nadais.

Joana Emídio Marques tem opinião semelhante: “Eu falo com encenadores, muitas vezes se justificar falo com actores. Se for um actor que é muito conhecido da televisão, se calhar faz sentido falar com ele”.

Sobre a presença dos assessores dos teatros durante as entrevistas, Ana Dias Cordeiro prefere que não estejam: “Durante as entrevistas às vezes estão presentes, mas eu não gosto disso. Acho que não há necessidade, mas também nunca pedi para saírem. Eu prefiro que não estejam, mas os assessores não me incomodam, quem incomoda são as agências de comunicação. Não conhecem os locais, se eu precisar de alguma coisa não é a agência que me vai ajudar. Já disse a uma pessoa de uma agência de comunicação que não queria a sua presença numa entrevista. Não é que o entrevistado [Valentin Teplyakov, “O teatro é a casa onde se ri e chora”, Ana Dias Cordeiro, *P2*, 26 de Abril de 2010] fosse dizer coisas do outro mundo, mas a pessoa era de uma agência de comunicação, não tem nada que estar ali. Já faço jornalismo há muitos anos e não gosto nada disso, acho que estamos a ser tomados pelas agências de comunicação. Nós podemos perfeitamente relacionarmo-nos com a realidade, não precisamos de intermediários nem de pessoas que escolham os temas por nós”.

Antes de começar a escrever, por vezes as jornalistas lêem artigos de outra imprensa. Joana Emídio Marques diz: “Se sai algum artigo no resto da imprensa sobre uma peça ou outro tema que eu também vou trabalhar mas ainda não escrevi, não leio. Para não ficar influenciada. Depois, se tiver vontade e ficar entusiasmada, então vou ler, mas nem sempre. Entre os nossos artigos e os da outra imprensa, há sempre uma base geral que é idêntica”.

“Às vezes leio textos de outros jornais sobre a peça, ou antes de ver ou antes de escrever, mas não acho que seja obrigatório. É só para saber como está a ser visto. Com o *Expresso* acontece muito isso, porque como eles saem ao sábado, fazem muitas coisas antes de nós. O *Ípsilon* sai à sexta, mas há muita coisa que já estreou na quinta-feira anterior, então o *Expresso* faz no sábado antes. Então aí já tenho lido coisas. Mas não vou à procura, acontece que tropeço nas coisas e leio, como é óbvio”, diz Ana Dias Cordeiro.

Escrever logo a seguir ao ensaio ou entrevista não é fundamental para as jornalistas. Ana Dias Cordeiro escreve conforme as datas dos ensaios: “Geralmente escrevo a seguir ao ensaio, mas depende. Se o ensaio for por exemplo na sexta-feira à tarde, só escrevo na segunda. Não escrevo no fim-de-semana, só se tiver mesmo de ser por causa do fecho do *Ípsilon* ou se tiver dois trabalhos para a mesma semana. Mas também já fui a ensaios no sábado e na sexta-feira à noite”.

“Normalmente escrevo logo no dia a seguir ao ensaio porque os ensaios de imprensa são muito em cima da estreia. Quando acontece ser mais cedo, o que é raro, como tenho tempo, escrevo em casa. Em casa escrevo sempre melhor porque não estou distraída”, diz Joana Emídio Marques.

Para Inês Nadaís, a função de editora ajudou a moldar a forma como escreve e como se relaciona com o texto: “Não escrevo logo que faço a entrevista, mas a verdade é que mudei muito desde que estou na edição. Antes, atrasava mais as coisas, agora sou muito mais rápida a escrever e estou mais concentrada. Antes, parava a meio e fazia outra coisa, agora não, porque sei que a seguir tenho não sei quantas páginas para fechar. Tenho mais trabalho e trabalho mais concentrado, porque nos dias de fecho é mesmo para fechar, o mais rapidamente possível. E editar dá outra sensibilidade. Eu achava perfeitamente normal que se só tinha de entregar o texto no fim da tarde, entregava no fim da tarde. Agora percebo que dá jeito que não me cheguem todos os textos ao fim da tarde, porque

senão estou o dia inteiro, eu e as gráficas, sem fazer nada e de repente tenho de fazer dez páginas ao mesmo tempo”.

As jornalistas utilizam métodos diferentes para escrever o texto, mas têm a mesma opinião no que toca aos dados a incluir.

Para Ana Dias Cordeiro, o trabalho é diferente de espectáculo para espectáculo: “Eu diria que cada peça é uma peça. Mesmo. Escrevo cada uma como se fosse a primeira. Eu funciono um bocado assim, mas não sei se é assim que deve ser, nunca falei com a Inês sobre isto. Cada peça vale por si, ou seja, cada peça pode ser mais o texto, ou pode ser mais a interpretação, ou pode ser mais a encenação. Claro que é bom referir tudo, temos de dar os créditos todos às pessoas, mas às vezes não dá, não vamos pôr os nomes de toda a gente, isso está na ficha técnica. No entanto, acho fundamental pôr o nome dos actores. Acho importantíssimo, a não ser quando é uma companhia com vinte pessoas. Acho que é muito aborrecido não ter lá os nomes, da mesma maneira que é num concerto só ter o nome do vocalista ou do solista, e não ter o nome das outras pessoas que contribuem.

“Não tenho nenhum esquema que utilizo para escrever. Depende muito das peças. A própria peça é que sugere, induz, sugestiona qualquer coisa. Pode haver uma imagem da peça que seja tão forte que se imponha abrir com ela. Pode partir de uma personagem central, ou então de uma que não é central mas é muito importante, uma peça chave na história. Pode ser uma ideia do encenador, alguma coisa que nem seja da peça mas que seja da conversa que tiveste com ele. Também já comecei pela coisa mais óbvia que é como surgiu a peça. Nunca tenho uma ideia de como vou escrever. Só quando começo. Às vezes, na véspera, recapitulo o que tenho e penso ‘acho que é giro começar com isto’. Ou então relembro a peça: ‘foi isto o mais importante, então vou começar por aqui’. Eu gosto é de chegar ao jornal para escrever e já ter a ideia de como é que vou começar o texto. Não ter essa ideia pode atrasar logo imenso.

“Acontece muitas vezes chegar a meio e depois ver que alguma coisa já não faz sentido e trocar tudo. Os meus textos não têm uma estrutura comum, depende da história. Normalmente é o mais importante primeiro, segue aquela regra da pirâmide invertida, só que não são aquelas perguntas básicas, porque também não estamos a fazer uma notícia pura e dura. É pôr no princípio aquilo que nós consideramos relevante. Relevante ou importante, a informação mais interessante”. “O título depende muito. A maior parte das

vezes é a última coisa que escrevo, mas às vezes estou a escrever e tenho uma ideia para o título. Também já aconteceu a meio do texto ter ideia para uma entrada e escrevo logo. Aconteceu poucas vezes ter o título antes de ter o texto. Mas isso é óptimo, é muito bom. É sinal de que tenho uma ideia muito clara da coisa, e facilmente transmissível. A informação da data, local, tem de estar na entrada ou no *lead*, logo nas primeiras linhas do texto. Essa informação é fundamental. E gosto sempre que os textos digam um bocadinho do que fala a peça, gosto que se saiba o que é que se vai ver.

“Às vezes nos mini destaques já sabemos à partida o que é que tem de estar lá. Tem de estar lá a informação sobre a peça e a história e às tantas já chegou ao limite de caracteres. 3000 caracteres não é muito, vai-se num instante. Às tantas, já tenho muita coisa, então quando os entrevistados se põem a descrever a história, a peça, os efeitos, o cenário, às tantas já tenho os 3000 ou mais. Nos textos grandes a abordagem é mais analítica. Não é só encher, é tentar falar mais fundo na peça, dar-lhe um ângulo. O mini destaque é mais de divulgação, pode-se dar um toque mais curioso à peça.

“A parte mais chata e que eu gosto de despachar logo é a desgravação da entrevista. Começo por aí. Além de que há ideias que me surgem na desgravação, de coisas que eu até me posso lembrar da entrevista mas quando desgravo aquilo torna-se muito mais óbvio, mais claro. O modo como desgravo as entrevistas depende dos textos. Se são textos muito delicados, mais fundos, desgravo tudo. Se é só o encenador a falar de uma peça, aí já sei à partida o que vai ou não interessar e escolho. Estou a ouvir o que o encenador está a dizer, mas aquilo que não vou pôr no texto não vale a pena transcrever. Espero que ele acabe e volto a escrever quando ele voltar a falar de alguma coisa que eu acho que seja interessante”.

Ao contrário, Joana Emídio Marques tem mesmo um esquema para incluir toda a informação relevante: “Tenho mais ou menos um esquema na minha cabeça daquilo que eu acho que é importante dizer sobre uma peça, que é falar no cenário, na história, no autor, e ir intercalando com a voz do encenador e dos actores. Claro que as peças são diferentes e isso implica uma escrita diferente. A minha preocupação é mais se falo em informação pertinente ou não. Isso no *DN* é uma coisa muito clara”. “Normalmente, falo do texto – que eu acho que é o fundamental numa peça – e da cenografia, da história, do autor, se é conhecido falo de outras obras dele ou se pertence a um movimento. Se puder, dou voz ao

encenador e aos actores, a falarem sobre a experiência deles. Isso é o ideal: dar espaço à voz deles e não tanto à minha, por mais pequeno que seja o espaço. Não sendo uma das directrizes dos editores, fazer uma peça com a voz de alguém é o básico do jornalismo”.

Mais uma vez, a experiência de edição permitiu a Inês Nadais acelerar o seu ritmo de trabalho: “Às vezes tenho o título e a entrada na cabeça e começo a escrever por aí. Outras vezes acabo o texto e ainda não tenho título. Começo pelo início, nunca aponto notas para depois ver onde é que vão parar. Onde eu realmente perco muito tempo é no início do texto. Agora sou muito mais rápida, mais pragmática. Mas antes, se fosse um texto grande, era capaz de estar duas horas só à volta do *lead*. Enquanto aquilo não saísse como queria, eu não saía dali. Quando o início do texto está bom, o resto corre muito mais depressa. Quando só está mais ou menos, nunca vai fluir. Nunca começo o texto pelo meio, nunca sei o fim do texto. Mas há informações que têm de estar: a sala, o nome da peça, do encenador, isso tem de estar. E se falei com as pessoas, de preferência, devem aparecer a falar. Não digo no *lead*, mas têm que aparecer na primeira parte do texto. A não ser que não tenham dito nada de jeito, aí quase nem vale a pena pôr. Mas se foram declarações que eu provoqueei, coisas que eu perguntei, acho que devo usá-las o mais cedo no texto”.

Mas também podem surgir dúvidas durante a escrita do texto. Ana Dias Cordeiro não tem problemas quanto a isso: “Na altura de escrever podem surgir dúvidas e vou à internet e à Gesco [plataforma electrónica de arquivo de documentação e informação jornalística]. E também telefone, se for preciso, não tenho problemas nenhuns com isso. Ninguém nunca se importou ou recusou a falar outra vez, porque eu digo que é para tirar uma dúvida. Mais vale a pessoa ter a informação toda do que ficar com aquela dúvida”.

Tal como os métodos de escrita diferem, também aquilo que se escreve pode ser mais ou menos do que o espaço disponível. Regra geral, escreve-se sempre a mais, sendo que, por isso, cortar partes do texto não é novidade para nenhum jornalista. Um segundo olhar sobre o texto permite ver se o ângulo que o jornalista quer dar ao artigo está a ser cumprido. É já uma primeira edição do artigo, feita pelo próprio jornalista.

“Escrever a mais ou a menos varia muito, depende dos textos. Quando é mini destaque tenho sempre tendência para escrever mais. Quando é uma página ou duas normalmente consigo escrever aquilo que é pedido. Mesmo assim quando é uma página acontece ultrapassar um bocadinho. Duas releituras e consegue-se cortar. O critério para

cortar depende, mas eu acho que é a unidade do texto. Unidade no sentido de ‘isto faz tudo sentido junto’, se tirar perde ali qualquer coisa. Quando se lê melhor há sempre alguma informação que está um bocadinho mais solta, ou é menos importante, ou até pode ter interesse mas não faz sentido ali. Às vezes acontece entusiasmar-nos com o texto e ir lançados. Acabamos por acrescentar coisas que podem ser interessantes mas naquele texto não adianta nada, e se eu tenho de cortar caracteres, tiro essas partes”, diz Ana Dias Cordeiro.

Mas escrever sobre teatro não deve ser uma coisa amorfa, idêntica a todos os outros artigos. Se o estilo do artigo varia com a pessoa, a própria abordagem ao tema e/ou à peça também pode ser diferente, principalmente fora de estreias. Essa abordagem é mais frequente no *Diário de Notícias*, pelo seu carácter diário, do que no *Ípsilon*.

“Há momentos em que fazemos trabalhos paralelos fora de um momento de estreia. Por exemplo, o Teatro Nacional D. Maria II vai abrir em Setembro com “O Eléctrico Chamado Desejo” [encenação de Diogo Infante, de 9 de Setembro a 31 de Outubro de 2010], protagonizado pela Alexandra Lencastre. A minha colega vai entrevistar a Alexandra Lencastre, para sair já. Não vai falar sobre a peça, vai aproveitar a peça para falar um bocadinho da actriz. Por exemplo, quando o Pedro Mexia fez a sua primeira encenação [“Agora a Sério”, Teatro Aberto, 29 de Abril a 13 de Junho de 2010] eu não fiz propriamente um artigo sobre a peça. Falei da peça mas fiz uma entrevista ao Pedro Mexia, como encenador mas com aquele percurso. Ou seja, falo do teatro mas paralelamente ao teatro. É outra maneira de abordar a peça, a peça não foi o primeiro plano, o primeiro plano foi uma figura. Fizemos o mesmo com o Rui de Carvalho há uns meses [“O Camareiro”, encenação de João Mota, Teatro Nacional D. Maria II, 10 de Setembro a 25 de Outubro de 2009]. É bom para variar os modos de fazer. Uma vez, eu até levei deputados ao Teatro da Trindade. Foram eles que falaram da peça, a propósito do orçamento de Estado e da crise [“Não se ganha, não se paga”, encenação de Maria Emília Correia, estreia a 28 de Janeiro de 2010]”, conta Joana Emídio Marques.

A fotografia, parte essencial do artigo, passa um pouco ao lado dos jornalistas. “Muitas vezes não sei qual é a fotografia que vai ficar, mas é bom saber. Às vezes a meio do processo pergunto ao Vasco ou então sei qual é porque enviaram para mim. A

fotografia tem de se relacionar minimamente com aquilo que estou a escrever. Às vezes escrevo a legenda, outras vezes não”, diz Ana Dias Cordeiro.

Passa-se o mesmo com Joana Emídio Marques: “Por vezes a página já está pronta, com a fotografia, quando vou escrever o meu texto, mas não me influencia. Pode é influenciar o título. Também escrevo a legenda. Normalmente são os editores que escolhem a fotografia, embora eu às vezes vá lá dar os meus “bitaites”. Mas o editor tem uma noção das cores, do movimento muito melhor que a minha”.

Inês Nadais também não escreve com a fotografia em mente: “Não escrevo o texto em relação à fotografia. É raro os jornalistas saberem qual é a fotografia. Às vezes, os fotógrafos dizem-lhes, quando vão com eles ‘estava a pensar usar isto’. Mas, não sei se bem se mal, é raro deixarmo-nos condicionar pelas fotos, assim como eles também não se devem condicionar muito pelo texto. Às vezes acontece que a melhor foto, por exemplo, não tem o protagonista e o texto foi todo escrito à volta do protagonista. Aí tem de haver um bocadinho de bom senso, a foto tem de fazer o mínimo de sentido; a foto também é jornalismo”.

Muitas vezes, não é possível enviar um fotógrafo do jornal a todos os sítios. Por isso, não é raro que se componha um artigo com uma fotografia do *press release*. “Há muitas instituições que já têm boa fotografia de teatro. Eles próprios têm bons fotógrafos a trabalhar com eles. À partida, sei que instituições como o São Luiz Teatro Municipal ou o São João ou o D. Maria, vão ter imagens de espectáculos completamente publicáveis. Há outras companhias que têm imagens de divulgação péssimas. Preferíamos que as fotos fossem sempre nossas; tal como o texto é um olhar sobre a peça, e não é o *press release* da peça, as imagens também não deviam ser do *press release*, deviam ser o olhar dos nossos fotojornalistas. Mas como ainda há menos fotojornalistas do que jornalistas, muitas vezes não é possível. Mas se for um trabalho importante, procuramos sempre ter imagens nossas”, diz Inês Nadais.

Embora o objectivo dos artigos não seja fazer uma crítica ao espectáculo, o jornalista tem sempre a sua opinião – profissional e pessoal – sobre a peça que acabou de ver. E por vezes, mesmo que inconscientemente, essa opinião passa no texto.

“Eu posso sempre deixar transparecer no meu texto que gosto ou não gosto da peça. Mas eu tento sempre não dar essa ideia, acho que devemos ser objectivos, mas também não

devemos limitar o texto a uma coisa muito cinzenta, sem interesse. Às vezes essa ideia passa, e até pode ser bom passar porque é mais cativante para o leitor. Mas tem que haver uma certa distância. A maneira como se descreve a peça pode ser mais empolgante, mais vibrante, não se diz directamente mas dá para perceber que se estão a passar várias coisas interessantes”, diz Ana Dias Cordeiro.

A mesma opinião tem Joana Emídio Marques: “Tento não dar a entender no texto se gosto ou não gosto da peça. Tento sempre passar a ideia do melhor que eu encontro ali. Porque eu não sou crítica de teatro, essa não é a minha função. Quando escrevo, tento sempre dar ao leitor o melhor que eu vi da peça, sem dizer ‘isto é muito bom’. Não posso dizer isso. A pessoa, se for ver a peça, é que vai fazer a sua decisão, e vai criar o seu pensamento, vai ter a sua experiência daquela dramaturgia, etc, e aí é que vai dizer se é ‘muito bom’. Não sou eu que tenho de fazer isso. Portanto, eu tenho de falar daquilo que eu acho que é o mais importante”.

Quanto à crítica propriamente dita, esta não influencia os artigos das jornalistas, até porque o *Diário de Notícias* não tem crítica de teatro. “No *DN* já houve crítica de teatro, agora não. Por isso, nem pensamos nisso quando fazemos um trabalho”.

“O jornal faz crítica, mas isso não tem a ver com o meu artigo. São trabalhos bem diferentes”, diz Ana Dias Cordeiro.

Inês Nadaís explica como funciona a crítica no jornal *PÚBLICO*: “As críticas saem no *P2* e no *Ípsilon*. O teatro sai no *P2* porque o *Ípsilon* é um suplemento semanal. Há muitas peças que têm carreiras pequenas, é como os concertos. Imaginemos que o concerto é na quinta-feira, ou mesmo na quarta à noite. Como o *Ípsilon* fecha na quarta, já só entra nove dias depois. Se a crítica sai uma semana ou mais depois do concerto, é um bocado chato. Já os discos, saem num dia, mas normalmente os críticos recebem os discos com antecedência. Se não receberam, sai três ou quatro dias depois. Não é como uma peça que tem um tempo de vida. No fundo, as críticas que saem no *P2* são as críticas de acontecimentos ao vivo. O *Ípsilon* fica com os cinemas, discos e livros e fazemos também as artes plásticas, porque as exposições têm sempre no mínimo dois meses de duração, portanto dá outra flexibilidade para publicar. As peças criticadas são propostas pelos críticos. Não somos nós que gerimos, isso é com o *P2*”.

Depois de escrito, o texto sobre teatro é editado por Inês Nadais. “Quando edito um texto, vou com a mente aberta. Normalmente edito à medida que leio, não faço uma primeira leitura. Se há coisas que acho que não estão bem, altero logo. Na maior parte das vezes a edição é relativamente pacífica. Se for preciso, pergunto à pessoa que escreveu. Vou sempre com a mente aberta para as duas coisas: ou para aceitar o que está escrito ou para pôr em causa. Por exemplo, há pessoas que até se enganam a escrever o nome do espectáculo ou as datas. Coisas mínimas, mas já sei que tenho de ir confirmar, porque provavelmente há ali um dia que não está bem, ou é a estreia ou é o fim da temporada. E também vou com a mente aberta para achar que aquilo está espectacular ou para achar que vou ter que corrigir até o básico. Eu não posso contestar nada do que é o material, a matéria-prima do texto, tenho é de contestar a maneira como está escrito, essa é que pode não ser boa ou não ser mesmo legível. Quando se escreve tem de se ter sempre na cabeça a ideia de que a pessoa que está a ler não viu ainda a peça. Às vezes quem faz a segunda leitura apercebe-se que faltam coisas; quem esteve e viu a peça tem tudo na cabeça, quem está a ler e não viu, pensa ‘há aqui uma coisa que não estou a perceber’.

“Quando tenho de cortar, tento fazê-lo nas informações que se percebe que a pessoa acrescentou por ser interessante mas que não são estruturais para a história. Tenho de perceber o que é que é estruturante no texto; se há uma coisa que até é engraçada mas que é paralela, se não tenho espaço, é aquilo que vai.

“Os destaques sou eu que escolho. Às vezes os jornalistas fazem propostas, mas eu acho que tem vantagem em ser outra pessoa a escolher. O destaque é feito a pensar no leitor. A pessoa que escreveu nunca tem muito bem a perspectiva do leitor, mas a primeira pessoa que lê o texto tem sempre um bocado, por isso, acho que é bom ser outra pessoa a fazer. O destaque é aquilo que chama mais a atenção e que me obrigaria, enquanto leitor, a ler o texto. Não é uma regra, mas nós damos prioridade a uma citação. Se não há citações ou as que há são fracas, põe-se outra coisa, que resuma um bocado o espírito do texto.

“Fazemos imagens quando o trabalho é muito importante e até estamos a pensar que pode dar capa e queremos ter uma coisa exclusiva – é horrível quando os outros jornais têm imagens iguais às nossas – ou então quando as instituições têm imagens de divulgação tão más que temos mesmo que ir, não há alternativa. Porque no *Ípsilon* há essa restrição: todos os artigos têm sempre pelo menos uma fotografia, até os mini destaques. Já

aconteceu ligar para os teatros e pedir para enviarem outras fotografias, porque as que enviaram primeiro não nos servem. E eles quando têm mais enviam. Quem faz a legenda das fotografias é o editor. É raro ser o jornalista a fazer”. “Se são fotos nossas, a escolha é feita pelo editor de fotografia. Muitas vezes, o editor manda duas ou três e depois eu e a designer gráfica escolhemos. Para mim, a foto é um bocado indiferente: se é ao alto ou ao baixo, imaginemos que tenho as duas possibilidades, para mim é indiferente. Se são duas boas fotos e o valor informativo delas é semelhante, deixo ao critério da pessoa que paginar. Ou também podem mandar duas fotos e há uma que eu percebo logo que faz mais sentido.

“Depois da edição, há pessoas que gostam de ver como é que o texto ficou. Algumas são muito ciosas de tudo, qualquer alteração querem saber, aprovar. Outras não fazem questão, já nem sequer estão na redacção quando é paginado. Eu, como jornalista, gostava dos meus títulos e normalmente eram aceites, mas o Vasco mudava muitas vezes, e eu não questionava, ele é que estava a editar, ele é que sabia quais eram os outros títulos do suplemento. Isso é importante, porque se há dois textos lado a lado, não convém haver palavras repetidas nos títulos. Ou seja, o editor tem de ter sempre uma margem de manobra, mas claro, há pessoas que não gostam de nada. Chega a haver discussões saudáveis e não saudáveis, à conta disso. Não é muito frequente, mas acontece. Aí tentamos arranjar uma solução de compromisso, sobretudo nos títulos. O título é um elemento muito forte, e se a pessoa que escreveu não se revê nada nele, é um bocado chato, porque a assinatura é da pessoa que escreveu. Nesse sentido acho que tem de haver um certo cuidado, não devemos obrigar uma pessoa a levar com um título que acha horrível”.

Depois do texto pronto, pode surgir a necessidade de fazer alterações. “Se encontrar erros ou eu vir que quero modificar alguma coisa e a página ainda não seguiu, dá para mudar. Depois de já estar feito, se for uma gralha, às vezes acontece e não há nada a fazer. Se for mesmo um erro, uma coisa que tu vês e ninguém chamou a atenção, tem de se fazer um “O *PÚBLICO* errou” [secção “Cartas à Directora”] ou publica-se a carta do leitor ao director e depois responde-se. Se o entrevistado não gosta de alguma coisa que está escrita no artigo escreve uma carta ao director. Nunca aconteceu e a mim nunca me disseram nada”, diz Ana Dias Cordeiro.

“Quando noto que há uma falha no meu texto antes de ele sair, telefono e mando as alterações aos editores mas nunca me ligam nenhuma. Querem é despachar. Nunca ninguém dos teatros me disse que tinha saído um erro nos meus textos. Embora eu já tenha detectado uma coisa ou outra depois de publicado, mas coisas simples, nada grave. Mas às vezes é mais a opinião das pessoas”, conta Joana Emídio Marques.

No *PÚBLICO*, os artigos de teatro são publicados no *Ípsilon*, editado à sexta-feira, pelo que nem sempre corresponde ao dia da estreia da peça. No entanto, por serem programados com antecedência, estes artigos têm sempre um lugar no suplemento. No *DN*, como saem na edição diária, geralmente coincide com o dia da estreia. Mas isso pode não acontecer sempre, e até pode acontecer que o artigo nunca chegue a sair.

“Às vezes, não entram todos os artigos que fazemos. No teatro geralmente entra sempre, mas há pouco tempo fiz um trabalho sobre uma peça de homenagem ao Mário Viegas que está agora no Teatro-Estúdio Mário Viegas [“Amor com Amor se Paga (Um acto teatral para Mário Viegas)”, encenação de Juvenal Garcês, desde 20 de Maio de 2010] que não entrou. Não havia espaço hoje, não havia amanhã, acabou por nunca entrar. E de dança também acontece. Embora não seja comum, às vezes acontece. Porque há pouco espaço e porque muitas vezes as decisões editoriais pendem mais para um lado do que para outro. Por exemplo, o editor executivo adjunto do *DN*, o Nuno Galopim, que é um homem da música, acaba por privilegiar mais a música do que as outras artes. Eu farto-me de batalhar com os editores, digo muitas vezes que para música há sempre espaço, para outra coisa é que não. Os editores não são pessoas que façam um planeamento a longo prazo, muitas vezes é no dia: ‘então o que é que há?’. E ele tem sempre coisas de música para fazer. É a área dele, mas a verdade é que isso condiciona por exemplo o teatro. Muitas vezes, entre colocar uma coisa de música, às vezes um grupo menos importante que ninguém conhece, e uma peça importante, ou põem as duas mas com menos espaço para a peça ou a peça salta para o dia a seguir. Temos todos os dias da semana para publicar, mas há espaços, por exemplo o CCB, a Culturgest, que têm muitas peças que só estão três dias. Ou seja, é muito complicado, nós vamos fazer e se por alguma razão não conseguimos pôr logo no dia da estreia, na quinta-feira, já só sai na sexta e já só é um dia. Depois muitas vezes acaba por não valer a pena. E outras vezes, por exemplo, há um ensaio de imprensa mas é colado à estreia. Se fosse com mais tempo, dava de certeza, porque colocávamos a

peça em antecipação, três ou quatro dias antes, e não havia problema nenhum”, diz Joana Emídio Marques.

As relações da comunicação social com os teatros também são pacíficas. Os jornalistas habituaram-se a saber das novidades e das estreias através dos assessores, pelo que não se precisam de preocupar em procurar essa informação, porque sabem que ela vem sempre ter com eles. Além disso, a área da cultura tem sempre poucos apoios, pelo que tudo o que a comunicação social disser, será, à partida, bom para os intervenientes.

“[Os assessores de imprensa] são sempre muito solícitos, por exemplo com a questão das fotografias. Às vezes precisamos de pedir porque as que temos não nos servem. Quando pedimos qualquer coisa eles tentam ao máximo conseguir aquilo que nós pedimos, às vezes até com prejuízo pessoal. Chateiam, perguntam quem vai, às vezes se não vai ninguém tentam arranjar outros pretextos para nós irmos. Acontece não podermos ir à estreia mas vamos depois e eles não têm problema com isso”, diz Joana Emídio Marques.

“A verdade é que é muito fácil trabalhar a área do teatro, porque as instituições e os protagonistas, à partida, têm tão pouca divulgação que a atenção que lhes damos é sempre bem vinda. Não temos de lutar pelo acesso às pessoas, como na política ou no desporto, aquelas pessoas que estão fartas de dar entrevistas e não precisam de lutar por espaço nos jornais. O teatro precisa de lutar por espaço, portanto há uma relação interessada também da parte deles. É claro que há aqueles dois ou três actores que é difícil entrevistar, mas à partida as pessoas estão sempre disponíveis para falar connosco. Isso também é aliciante, porque sabemos que conseguimos falar com os protagonistas das histórias e que é desejado por eles, não é arrancado”, assume Inês Nadais.

Mesmo havendo vários pontos em comum na maneira como os jornalistas de um e de outro órgão de informação entendem o seu trabalho e a representação do teatro, noutros pontos diferem, devido às características dos meios para os quais escrevem.

Joana Emídio Marques compara o seu trabalho no *Diário de Notícias* com o trabalho do *PÚBLICO*, salvaguardadas as devidas diferenças: “Na imprensa semanal, há um espaço para escrever e para digerir a informação que necessariamente vai originar formas de contar diferentes. Num jornal diário, muitas vezes vemos a peça à tarde e ainda escrevemos para o dia seguinte, ou vemos à noite e no dia a seguir já estamos a escrever.

Temos pouco espaço mas também temos menos tempo para pesquisar, etc. E isso obriga a uma concisão, a procurar dizer aquilo que foi o essencial da peça, a dar informação essencial ao leitor. Às vezes gosto tanto de uma coisa que gostava de escrever mais, e penso ‘que inveja do espaço do *Ípsilon*!’. É verdade que tenho essa inveja, mas por outro lado, reconheço cada vez mais a importância da concisão. Às vezes, leio coisas no *PÚBLICO* e penso ‘escreveram imenso mas não disseram grande coisa sobre a peça’. No meu início no *DN*, levava na cabeça dos meus editores porque queria escrever como escreviam no *PÚBLICO*. Até porque eu tinha acabado de escrever uma tese de mestrado muito filosófica e leio muita filosofia, e tinha a mania do ensaio. O meu editor até dizia que eu estava nas tintas para a notícia, queria era escrever, se era notícia ou não era notícia para mim não interessava nada. Isso não pode ser. Se é uma notícia, é uma notícia, temos de dar dados relevantes ao leitor. E eu questionava muito isso. Agora percebo, sobretudo pela falta de espaço, a importância de, entre tudo o que gostámos e vimos, seleccionar aquilo que possa ser mais relevante para o leitor. Com os tais textos em que não disseram grande coisa, acaba-se por não perceber o essencial da peça, perdeu-se lá pelo meio. A outra informação, que até poderia ser importante, acaba por não o ser, porque fica ali no ar, dispersa. Precisava de algo que aglutinasse as células. Depende também das peças. E por isso às vezes o espaço torna-se grande demais. Mas isso também acontece um bocadinho no *DN*. Muitas vezes tenho caracteres a mais para preencher, outras vezes tenho menos caracteres e a peça valia muito mais”.

5. Algumas observações finais

A análise dos artigos do *Ípsilon* revela que o jornal aposta mais em algumas áreas da cultura, mas também que a coerência dos textos é o que mais parece interessar aos jornalistas. Há uma tentativa de cobrir o máximo de todas as áreas artísticas, mas como isso é fisicamente impossível, há sempre vários factores que influenciam no resultado final do suplemento. A análise revelou ainda que o teatro ocupa um lugar relativamente modesto nas páginas do jornal.

Mesmo com espaços disponíveis para escrever e datas de edição diferentes, as dificuldades que os jornalistas do *PÚBLICO* e do *Diário de Notícias* enfrentam para escrever um texto coeso, lógico e jornalístico existem nos dois jornais e não são muito diferentes entre si.

Embora a situação da secção de cultura do *PÚBLICO* não tenha paralelo no resto da comunicação social portuguesa, é possível comparar o método de trabalho do *Ípsilon* com o do *Diário de Notícias*. O modo de trabalhar é semelhante, a maneira como o artigo entra na página é que difere. A tentativa constante de fornecer ao leitor toda a informação disponível, em mais ou menos espaço, é observada pelos dois jornais – esse é o objectivo último do jornalismo.

É certo que os teatros não se esgotam nos cinco presentes neste relatório, no entanto, fez-se por escolher equipamentos diferentes, porque teriam, à partida, modos e dificuldades diferentes de se relacionar com a comunicação social. O que se verificou foi um procedimento e um método muito semelhante entre todos, mesmo com diferentes tipos de organização da comunicação dos teatros (assessorias mais ou menos organizadas).

Por seu lado, os jornalistas tomam o *press release* e os dossiers de imprensa como garantidos e contam sempre com o envio dessa comunicação, mas não se fixam nela para trabalhar. O modo como encaram o trabalho em teatro e os métodos que cada profissional utiliza para escrever sobre essa área também são semelhantes, mesmo em publicações diferentes.

A relação de teatros e imprensa restringe-se, no geral, às estreias dos espectáculos. As relações assessor-jornalista mantém-se muito pouco fora de e-mails e telefonemas, e contactos presenciais em alturas de ensaios de imprensa, embora sejam interacções cordiais. É fácil perceber que precisam uns dos outros, pelo que a negociação é tentada ao máximo de modo a facilitar o trabalho de parte a parte, o que permite manter uma relação social aceitável.

CONCLUSÃO

Este relatório partiu dos artigos de teatro do jornal *PÚBLICO* para tentar compreender o modo como a cultura é abordada na comunicação social. Na impossibilidade de analisar um espectro temporal mais alargado ou mesmo todas as áreas artísticas abordadas no *Ípsilon*, o suplemento semanal de cultura do jornal, a escolha do teatro fica como exemplo do trabalho em jornalismo cultural. Muitos outros poderiam ter sido escolhidos e muitas outras abordagens também. Seja como for, de certo que os resultados seriam idênticos.

Como esta análise apenas cobre uma pequena parte do trabalho da secção de cultura do *PÚBLICO*, é mais representativa do ano e da época social do que do efectivo trabalho da equipa em geral e do trabalho em teatro. A análise incidiu no período em que decorreu o estágio a que este relatório se refere, ou seja, de 1 de Março a 31 de Maio de 2010.

A abordagem escolhida para este relatório – duas frentes: análise de artigos e entrevistas aos intervenientes – surge como um complemento e uma confirmação uma da outra. Complemento, pela ajuda que as entrevistas proporcionaram na interpretação subjectiva dos resultados da análise dos artigos e na compreensão do trabalho diário de jornalistas e assessores. E confirmação, pela explicação dos resultados e esclarecimento de ideias empíricas acerca do tema.

Com a análise e as entrevistas resolveram-se os dois pontos de partida criados para este trabalho: o lugar ocupado pelo teatro na secção de cultura de um jornal nacional (também através da própria análise dos intervenientes) e as relações que se estabelecem entre a comunicação social e as pessoas que compõem um organismo de teatro, na pessoa do intermediário – o assessor de imprensa.

A análise quantitativa do jornal e dos seus suplementos, expressa em gráficos simples, facilita a leitura rápida da publicação e posiciona o teatro ao lado das outras artes que formam o suplemento de cultura; permitindo perceber assim o lugar que efectivamente é destinado ao teatro nesta publicação. As variáveis analisadas são as que pareceram mais relevantes para compreender a dedicação que o teatro merece nos jornais.

As entrevistas não são mais do que a palavra dos intervenientes, sobre a sua experiência pessoal. Não pareceu fazer sentido observar o trabalho dos jornalistas sem perceber também qual a função dos teatros nesse trabalho e, por consequência, dos seus assessores para a imprensa. As entrevistas pretenderam perceber a maneira como é levado a cabo o trabalho de uns e de outros e o que ambos pretendem com a interacção. Pretendeu-se ainda uma pequena reflexão sobre o lugar que o teatro ocupa actualmente na comunicação social, tanto dos assessores dos teatros como dos próprios jornalistas.

A leitura dos gráficos que resultaram da análise do jornal e dos suplementos, no caso *P2* e *Cidades* mas particularmente *Ípsilon*, esclareceu as ideias formadas no decorrer do estágio sobre a questão do teatro. Algumas verificaram-se correctas, outras falsas e outras foram reapreciadas.

Uma das confirmações, e que por isso norteou o resto da análise, foi a não presença de qualquer género de artigo sobre teatro no caderno principal do *PÚBLICO*. Significa isto que a análise se restringiu aos suplementos do jornal. Os artigos de teatro mais significativos foram publicados no *Ípsilon*, que abordou os temas de teatro em função de uma estreia. Tirando isso, a secção que aborda as novidades das várias vertentes da cultura (“Flash”) raramente publicou artigos de teatro. O teatro só volta a aparecer no suplemento *P2*, numa secção flutuante, chamada “Cultura”, que só existe se se justificar. Sobram as sugestões e os destaques fotográficos na agenda cultural desse suplemento.

Ao contrário do que se esperava, e à luz da análise dos gráficos e das entrevistas, é de considerar que, no geral, o teatro não está assim tão pouco nem tão mal representado no *Ípsilon*:

- a) Na cultura, como em todo o jornalismo, é necessário fazer escolhas – as questões de espaço e tempo a isso obrigam – pelo que é lógico que também se tenha de escolher os artigos de teatro. Os próprios artigos sobre outras artes também são o resultado de uma escolha – mesmo os artigos sobre as áreas mais abordadas no *Ípsilon*: música e cinema –, nenhuma arte está inteiramente representada em nenhuma edição de nenhum jornal, pelo que não é uma situação injusta para o teatro, há até outras artes com menor representação;

- b) Por se tratar de uma publicação jornalística, esta escolha tem de ser baseada em critérios noticiosos (qualidade, novidade...); trata-se de jornalismo e não apenas divulgação, para isso bastaria a publicidade com os dados básicos de uma peça;
- c) A falta de jornalistas na área da cultura, e particularmente de uma pessoa mais atenta à área do teatro, não permite fazer mais do que apenas seguir as estreias, não há um acompanhamento permanente da actualidade do teatro;
- d) É também por falta de jornalistas que todos os trabalhos, não só os de teatro, se resumem, na maioria, a acontecimentos em Lisboa e Porto. Entende-se isto pelo facto de estas serem as maiores cidades do país, e, por isso, terem uma vida artística e cultural mais enraizada, e porque a falta de jornalistas não permite grandes deslocações pelo país;
- e) A secção de cultura considera que os artigos de teatro não são os mais lidos pelos leitores do jornal e do suplemento, assim, o espaço destinado a cada área artística parece ser proporcional ao interesse demonstrado pelos leitores – eles que são a razão de ser da publicação;
- f) O desconhecimento do funcionamento das redacções por parte de muitas assessorias de imprensa leva a que os jornalistas não prestem tanta atenção a um evento como poderiam;
- g) As dificuldades sentidas para cobrir a área do teatro – e mesmo da cultura – não são exclusivas do jornal *PÚBLICO*.

Mesmo assim, o trabalho sobre teatro que o jornal produz poderia ser aperfeiçoado:

- h) Há, claramente, uma tendência para privilegiar determinadas áreas artísticas. Sendo que as outras, nomeadamente o teatro, acabam remetidas para segundo plano;
- i) As publicações jornalísticas também têm a função de educar o leitor, por isso não se pode olhar apenas para o que os leitores querem. É preciso dar-lhes o que eles não conhecem, pelo que não faz sentido limitar a área do teatro só porque tem menos leitores;
- j) Se os artigos de teatro são menos lidos do que os outros, isso pode dever-se à falta de incentivos à leitura;

- k) No *Ípsilon*, duas acções simples poderiam suscitar mais atenção para os artigos de teatro: mais artigos sobre teatro na secção “Flash”, acompanhando a actualidade da área, e mais chamadas de capa para os artigos de teatro;
- l) Sendo a crítica uma afirmação pública da qualidade de um objecto cultural, a crítica de teatro é muito reduzida em comparação com os artigos produzidos, e muito menos comparada com a crítica de concertos. É certo que há imensos espectáculos de música, mas também os há de teatro. Além de que, regra geral, um espectáculo de música acontece apenas uma vez e um espectáculo de teatro tem uma carreira de várias semanas. Assim, a leitura de uma crítica de música acaba por só servir para quem esteve presente no concerto, enquanto para quem não foi ao teatro pode ser um incentivo para ir;
- m) A maior parte dos artigos de teatro centram-se em Lisboa e Porto. Mas não cobrem, absolutamente, a totalidade da actividade cultural, nem do país nem de nenhuma das duas cidades; de resto, isso seria fisicamente impossível. É concebível que Lisboa e Porto sejam as localidades mais contempladas nos artigos, porque, sendo as duas maiores cidades do país, têm uma oferta cultural bastante acima da média; no entanto, no resto do país também se produzem espectáculos de altíssima qualidade que não são contemplados nas páginas do jornal, sendo este de circulação nacional. O critério de escolha deve, por isso, ser mais abrangente e criterioso, mesmo com poucos jornalistas;
- n) Para conseguir isto, teria de haver uma maior organização da redacção;
- o) É também a falta de jornalistas que leva a que muitos dos trabalhos de teatro sejam divididos pelas pessoas com mais tempo livre, uma vez que não há ninguém que se possa dedicar exclusivamente à área; ainda que qualquer jornalista consiga fazer um trabalho aceitável sobre qualquer assunto, nunca é a mesma coisa se o trabalho for feito por um jornalista especializado;
- p) Tal como os artigos, as sugestões e os destaques fotográficos não cobrem todo o território. E, mesmo assim, no período analisado houve repetições de eventos. A repetição pode ser útil para ajudar o leitor a não esquecer uma actividade, no entanto, ao mesmo tempo, está a tirar lugar a uma outra actividade, impossibilitando o ecletismo que deve nortear as rubricas e sugestões;

- q) Além de representarem quase sempre as mesmas localidades, os trabalhos acabam por incidir muitas vezes nos mesmos criadores e instituições culturais, com quem já está estabelecida uma relação de conhecimento estável, e que por isso torna mais simples, fácil e rápido o trabalho do jornalista. É por isso que os novos criadores e as instituições culturais mais pequenas dizem ter tanta dificuldade em furar a barreira que os separa da comunicação social, e por conseguinte, da divulgação e reconhecimento públicos;
- r) A maneira de trabalhar no jornal *PÚBLICO* e no *Diário de Notícias* é idêntica, o que pode levar ao cansaço por parte dos leitores. Se as publicações são todas iguais, basta haver uma. O *Ípsilon* deve aproveitar a vantagem que tem sobre todas as outras publicações – mais espaço para escrever. Deve, pois, produzir coisas novas, incluir outras visões nos artigos, para ser uma mais-valia em relação aos outros jornais;
- s) O espaço influencia a maneira como se escreve, o que se escreve, o ângulo abordado e os dados a incluir, mas o artigo não deixa de ser noticioso, de ser jornalismo. Ter mais espaço para escrever não significa que se escreva melhor.

As entrevistas aos teatros revelaram um método de trabalho semelhante, mesmo em equipamentos de dimensões, características e direcções diferentes. Isto porque todos eles têm o mesmo objectivo: divulgar a sua arte e levar mais público aos teatros. As indicações e informações incluídas nos *press releases* e dossiers de imprensa que enviam para as publicações a fim de aliciar os jornalistas para os seus projectos são semelhantes a todos os teatros, é a composição gráfica que varia. Alguns *press* incluem muita documentação alternativa, que também serve para atrair o jornalista.

Os assessores entendem a comunicação social como divulgadora mas também educadora e capaz de credibilizar projectos, embora considerem que não são tão capazes de chamar público ao teatro – o derradeiro objectivo dos teatros e das assessorias de imprensa. Para isso, os teatros têm de fazer outras apostas. Como consideram necessário perceber o que move as pessoas e as leva ao teatro, alguns teatros fazem mesmo estudos de públicos. Segundo as informações que chegam aos teatros, os artigos de imprensa são apenas um dos motivos que levam as pessoas até ao teatro, a par da publicidade, de peças no resto da comunicação social e de outros produtos de marketing. O mesmo se passa com a crítica. É

importante para os teatros perceberem o impacto dos seus projectos, mas geralmente não leva muito público às salas.

No geral, os assessores sabem como funciona uma redacção e entendem que têm de ser feitas escolhas. Mas, mesmo assim, todos consideram que podia ser dado mais espaço ao teatro, principalmente quando comparam com outras artes. Defendem o teatro com qualidade, sobre outras artes que por vezes têm mais destaque mas que em termos de qualidade são muito fracas. Além de que consideram que a abordagem devia ser mais diversificada, porque são sempre os mesmos teatros que aparecem na imprensa.

Percebem que a sua função é importante, é preciso saber falar com os jornalistas e agilizar processos, porque no jornalismo há sempre pressa. Tentam negociar tudo com os jornalistas, de modo a que estes consigam o que querem, o que lhes garantirá espaço na publicação. Como há poucos jornalistas nesta área, os assessores acabam por conhecer a maioria e criar relações que permitem que os jornalistas voltem sempre aos seus teatros. No entanto, também sabem que não basta ter simpatia e criar grandes conhecimentos ou mesmo relações de amizade, o seu trabalho deve ser bem feito, apelativo, completo. A escolha final de um tema é da responsabilidade dos jornalistas, mas o trabalho de um bom assessor pode influenciar a decisão.

Os jornalistas trabalham cada peça como se fosse a primeira, de maneira totalmente diferente da anterior. Nunca têm uma linha de direcção para organizar o conteúdo do texto. O que nunca esquecem é que estão a escrever um texto jornalístico, que por isso tem de ter as características básicas admissíveis para esse tipo de texto. Há informações essenciais que têm de entrar obrigatoriamente no artigo – como o nome da peça, o local, a companhia, o nome de actores e encenador, as datas de início e final de carreira, a sinopse – o modo como cada jornalista aplica essas informações no seu texto é que difere para cada peça, e é diferente entre cada jornalista.

Também fazem questão de ser rigorosos quanto à sua interpretação do espectáculo, mas não têm a pretensão de o criticar – essa função é deixada exclusivamente para a crítica. O que acontece é que o jornalista aplica um olhar objectivo sobre o espectáculo na sua totalidade, para que possa perceber quais as informações e os momentos mais relevantes da peça e que sejam, ao mesmo tempo, os mais relevantes para o leitor.

Os jornalistas esperam sempre a comunicação dos teatros e lêem o *press release* e o dossier de imprensa, mas com reservas. O *press* e o dossier são uma boa forma de perceber o espectáculo, obter informações para situar a peça e até esclarecer dúvidas. Também servem como ponto de partida para a conversa com o encenador, que é, na maioria das vezes, o principal entrevistado, mas também podem ser os outros criadores e intérpretes do espectáculo. Para os jornalistas, o encenador é a pessoa perfeita para entrevistar porque tem a visão total do espectáculo. No entanto, o *press release* e o dossier de imprensa não são utilizados nem seguidos como livro de instruções, nem no momento da entrevista – os jornalistas gostam de ser surpreendidos e deixar o criador falar – nem no momento de escrever o artigo. Essa é até uma ideia totalmente posta de parte pelos jornalistas: o seu trabalho não deve ser dirigido nem pelos teatros nem por ninguém em particular.

Os teatros encaram os artigos como a opinião do jornalista. Por vezes não concordam com afirmações e ideias expressas nos textos, mas admitem que cada pessoa tem a sua própria interpretação da vida e dos espectáculos, pelo que isso não significa que o público também vá concordar ou influenciar-se com as afirmações dos textos.

O encontro dos assessores com os jornalistas acontece na preparação de uma estreia, e envolve uma negociação: aquilo que os teatros querem e podem mostrar e aquilo que os jornalistas pedem para o seu trabalho. No geral, a relação inicia no envio do *press release* mas fica suspensa depois do ensaio de imprensa, até à estreia seguinte. No entanto, a relação vai sendo cultivada ao longo do tempo, para servir o propósito dos dois lados: os teatros precisam de divulgação e por isso se disponibilizam e os jornalistas têm interesse em publicar coisas novas e diferentes. A relação que se estabelece entre os teatros e a imprensa é, assim, uma relação de necessidade.

Assim, a relação dos assessores com os jornalistas quase nunca suscita grandes quezílias. A área da cultura tem muito pouco espaço na comunicação social, ao contrário de outras áreas da vida. Por isso, quando um jornalista se mostra interessado é raro não conseguir contactar com os criadores.

Para que o teatro ocupe um lugar de maior destaque do que aquele que ocupa actualmente, não é preciso tirar o lugar às outras artes, pelo contrário. Todas as artes merecem um destaque semelhante, mais e melhor; mesmo sabendo que é difícil, há poucas pessoas, pouco tempo e tanta coisa a acontecer.

BIBLIOGRAFIA

- ALZAMORA, Geane (2008), “Do texto diferenciado ao hipertexto multimidiático: perspectivas para o jornalismo cultural”. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000754.pdf>>
- BARRETO, Ivana (2006), “As realidades do jornalismo cultural no Brasil”; Contemporânea, nº 7
- BASSO, Eliane Fátima Corti (2006), “Jornalismo Cultural: uma análise sobre o campo”; Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1869-1.pdf>>
- BASSO, Eliane Fátima Corti (2008), “Para entender o jornalismo cultural”, Comunicação & Inovação, vol. 9, nº 16
- BERKOWITZ, Dan (1997), “Social meanings of news”, SAGE Publications, Thousand Oaks, Califórnia
- CALDAS, Suely (2003), “Jornalismo Económico”, Editora Contexto, São Paulo
- CARDOSO, Everton Terres (2007), “Crítica de um enunciador ausente: a configuração da opinião no jornalismo cultural”; Em Questão, vol. 13, número 2, Porto Alegre, Brasil
- CASCAIS, Fernando (2001), “Dicionário de Jornalismo”, Verbo
- CHINEM, Rivaldo (2003), “Assessoria de Imprensa – Como Fazer”, Summus Editorial, São Paulo
- COSTA, J. Almeida, MELO, A. Sampaio e (1981), “Dicionário da Língua Portuguesa”; Porto Editora
- COSTA, J. Almeida, MELO, A. Sampaio e (2005), “Dicionário da Língua Portuguesa 2006”; Porto Editora
- CUNHA, Leonardo Antunes, FERREIRA, Nísio Antônio Teixeira, MAGALHÃES, Luiz Henrique Vieira de (2002); “Dilemas do jornalismo cultural brasileiro”. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.br/pag/cunha-ferreira-magalhaes-dilemas-do-jornalismo.pdf>>

- FARO, José Salvador; “Nem tudo que reluz é ouro: contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural”. Disponível em:
<<http://www.metodista.br/poscom/cientifico/publicacoes/docentes/artigos/artigo-0059/>>
- FORLIN, Gabriela Azevedo, JOHN, Valquíria Michela, LEAL, Caroline Gautério (2009), “A invisibilidade da cultura popular nos jornais diários catarinenses”. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.br/pag/bocc-valquiria2-cultura.pdf>>
- FREITAS, Ricardo Ferreira, LUCAS, Luciane (org.) (2002), “Desafios contemporâneos em comunicação – Perspectivas de relações públicas”, Summus Editorial, São Paulo
- GADINI, Sérgio Luiz (2001), “Tematização e agendamento cultural nas páginas dos diários portugueses”. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.br/pag/gadini-sergio-jornalismo-cultural-diarios-portugueses.pdf>>
- GUEDES, Viviane Marques (2007), “A construção da cultura no cotidiano do jornalismo impresso em João Pessoa”. Disponível em:
<<http://www.bocc.ubi.br/pag/guedes-viviane-construcao-da-cultura-no-cotidiano.pdf>>
- JUNG, Milton (2007), “Jornalismo de Rádio”, Editora Contexto, São Paulo
- LOPES, Felisbela (2000), “Fontes, Jornalistas, Leis”. Disponível em:
<<http://www.bocc.ubi.br/pag/lopes-felisbela-fontes-jornalistas-%20leis-2000.pdf>>
- LOPES, Boanerges, VIEIRA, Roberto Fonseca (org.) (2004), “Jornalismo e relações públicas: ação e reação – Uma perspectiva reconciliatória possível”, Mauad Editora, Rio de Janeiro
- MANHANELLI, Carlos Augusto (2004), “Marketing pós-eleitoral – Técnicas de marketing para um mandato de sucesso”, Summus Editorial, São Paulo
- PENA, Filipe (2005), “Teoria do jornalismo”, Editora Contexto, São Paulo
- PEREIRA, Wellington (2001), “As mídias e as linguagens totalitárias”. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.br/pag/pereira-wellington-midiologia.pdf>>
- PEREIRA, Wellington (2007), “Jornalismo Cultural: procedimentos pedagógicos”. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/rumos2007/pdf_jornalismo/Wellington%20Pereira.pdf>

- PINTO, Manuel (2000), “Fontes jornalísticas: contributos para o mapeamento do campo”. Disponível em:
<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5512/1/CS_vol2_mpinto_p277-294.pdf>
- PIZA, Daniel (2003), “Jornalismo cultural”, Editora Contexto, São Paulo
- SILVA, Dora Santos (2008), “A cultura no jornalismo cultural – Contributos para uma redefinição e ampliação do jornalismo cultural português, no contexto das industriais culturais e criativas”, Tese de Mestrado; Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa
- SING, Marcella (2010), “Crítica em Cultura: Uma análise do jornalismo cultural no estado de Minas”. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-sing-marcella.pdf>>
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira, SIQUEIRA, Euler David de (2007), “A cultura no jornalismo cultural”, *Líbero*, ano X, nº 19
- SOBREIRA, Geraldo (1993), “Manual da Fonte – Como lidar com os jornalistas”, Geração Editorial, São Paulo
- TEIXEIRA, Nísio (2008), “Impacto da internet sobre a natureza do jornalismo cultural”. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/teixeira-nisio-impacto-da-internet.pdf>>
- TEIXEIRA, Nísio (2007), “Desafios para a prática e o ensino do jornalismo cultural”. Disponível em:
<<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000759.pdf>>

ANEXO A

Entrevistas a responsáveis pela área da comunicação e relações com a imprensa de alguns teatros portugueses e a jornalistas dos jornais *PÚBLICO* e *Diário de Notícias* (entrevistas realizadas entre Junho e Agosto de 2010)

Entrevista a Lúcia Valdevino, do Gabinete de Comunicação e Imagem do Teatro Municipal de Almada

O papel dos média é essencial, essencial. O teatro é comunicação por si só. A imprensa é uma extensão do que nós fazemos, é mais uma forma de chegar ao público, de crítica. Não é só uma forma de publicidade; é acima de tudo uma forma de nós passarmos o nosso pensamento. A imprensa também pode ajudar o público a construir pensamento sobre aquilo que nós fazemos. Eu vejo a imprensa no sentido construtivo: divulgar aquilo que fazemos, mas como extensões daquilo que queremos comunicar.

Trabalhamos com a maior antecedência possível. Portanto, entre cada peça. Começamos a reunir informação dois meses antes das datas, a partir do momento em que a programação está fechada. Quem faz a programação é o Joaquim [Benite, director da Companhia de Teatro de Almada] e o Rodrigo [Francisco, director adjunto da Companhia de Teatro de Almada]. Quando está fechada, eles passam-nos a programação e nós recolhemos informação que já exista na imprensa – nacional e estrangeira – sobre as peças e os autores, caso seja uma estreia; fazemos um apanhado do contexto da peça e do ambiente, a biografia de artistas e autores, qual é a estética da peça, os valores.

Depois, com base nessas informações, preparamos os dossiers de imprensa. Inclui: traduções (inglês, francês, espanhol, para podermos apresentar também à imprensa internacional), sinopses, fichas técnicas, currículo de actores e encenador, fotografias, e também pode ir vídeo. E críticas. É aquilo que vai interessar e que está estabelecido. É o que se chama caderno de promoção ou caderno artístico da peça. Há quem chame notas de encenação, sinopses, textos, ensaios, cada um chama aquilo que quer, mas essencialmente é um manifesto de uma obra. A inclusão de notas da imprensa estrangeira serve também para suscitar interesse nos órgãos que ainda não escreveram sobre nós ou sobre a peça. É muito mais interessante enviarmos um dossier com recortes do *Times*, *The Guardian* ou *Le Figaro*, do que enviar sem nada. Mesmo que não seja directamente relacionado com a peça, pode ser, por exemplo, uma entrevista ao encenador. Isso estimula, faz com que a imprensa que ainda não conhece ou ainda não trabalhou o espectáculo, perceba um bocadinho o que é e se vale a pena, se está dentro das suas políticas editoriais.

Quando está pronto, enviamos a informação por e-mail. Fazemos para cada peça um *banner* que colocamos no cabeçalho do e-mail com a informação base. Portanto, quando a informação chega, seja que informação for, é imediatamente identificada de onde vem. Por baixo, seguem os *press* – curtos –, com a tal informação toda. Em anexo, vão vídeos, fotografias e também textos. Mesmo assim, quando recebemos cá os jornalistas, entregamos em papel, dentro de uma pasta, informação idêntica ao e-mail.

Depois, claro que ficamos atentos às matérias que vão sair. Quando saem, recolhemos e arquivamos. Temos várias formas de ver os artigos. Às vezes, os jornalistas dizem-nos que sai em tal dia, e nós ficamos atentos ao jornal. Mas também temos um serviço de *clipping* que nos envia os artigos, mas tem um *delay* de cinco, seis dias. Também temos alertas na internet. Portanto, assim que é publicado, eu recebo, num e-mail que criámos só para gerir este serviço, uma lista de *links* que remetem imediatamente para o site onde o artigo foi publicado. A lista inclui tudo, como *blogs* e até avisos de sites que avisam que a notícia já foi publicada. Esta é a melhor forma de ter tudo controlado.

Lemos sempre os textos. Por vezes, encontramos erros, mas não temos problemas com isso quando sabemos que são erros ingénuos, gralhas, porque sabemos que foi um descuido e que noutra órgão vai sair correcto. Não vale a pena estar a incomodar a pessoa com isso. Mas quando são coisas muito graves teremos de dizer, até para proteger a reputação do jornalista, para poder emitir erratas. Erros acontecem, da nossa parte também. Se for uma coisa que não faça mal, que por si só se corrige, tudo bem. Às vezes até nos referimos a esses erros na vez seguinte em que nos encontramos com o jornalista. Dizemos: “gostei muito do trabalho, mas tinha lá isto e aquilo”. Faz parte do trabalho.

Até agora, poucas pessoas nos disseram que vieram ver as peças porque viram no jornal. Às vezes, mas não muito, telefonam pessoas de Coimbra, de Faro, mais das nossas relações, que dizem que viram o nosso anúncio. A publicidade também somos nós que fazemos, mas não tem qualquer relação com os artigos que os jornalistas produzem depois. Não tem nada a ver.

Em relação aos ensaios de imprensa, não fazemos exigências nenhuma aos jornalistas que cá vêm. Pelo contrário, se um jornalista não puder vir à hora marcada, por exemplo, nós falamos com o encenador e perguntamos se podemos fazer uma cena

específica para ele e conversar um bocadinho com ele noutra altura. Tentamos arranjar uma maneira de ficarmos todos satisfeitos.

Avisamos sempre os actores e encenadores que no dia X vêm cá os jornalistas, porque se não avisássemos isso seria invadir a privacidade deles. Geralmente, não há problema para os actores, mas mesmo assim avisamos. Depois, confirmamos o dia com os jornalistas. O elenco e a equipa não costumam preparar as entrevistas, a preparação é o próprio trabalho.

Eu assisto às entrevistas, para acompanhar o jornalista e dar alguma assistência, se for preciso. Ir buscar alguma coisa, dar alguma informação, ajudar o entrevistado se precisar. Nunca nenhum jornalista pediu que nos retirássemos.

Acho que há imprensa que vem melhor preparada que outra para as entrevistas. Há entrevistas que são só sobre a peça, outras alargam-se ao contexto do teatro e a situação cultural do país; varia muito. No geral, nunca fica nada por dizer, porque se acham que é importante, os próprios entrevistados dizem que querem acrescentar mais alguma coisa.

Também há situações em que os jornalistas confirmam a presença mas depois não vêm. Mas, regra geral, dão uma justificação para não virem. E nós sabemos que há muitas solicitações, há muito pouca gente a escrever. É sobretudo por conflito de agenda. Pelo menos, é o que dizem, mas eu até acredito que sim. Por exemplo, na semana em que estreámos “Troilo e Créssida” [encenação de Joaquim Benite, de 29 de Abril a 16 de Maio de 2010], em Lisboa estrearam dez peças. Portanto, é impossível que um jornalista, sendo o único, consiga ir às dez peças e escrever sobre as dez peças. Por isso, tem mesmo de haver escolhas. É mais fácil vir dois ou três dias a seguir à estreia, quando são peças de grande carreira. Prefiro isso do que não os ter cá, é óbvio.

Na apresentação do festival, tivemos cerca de 80 jornalistas. Foi muito bom, mas não costuma ser tanto nos ensaios de imprensa. Também há pessoas que vêm e, como trabalham para vários órgãos, elas mesmas disseminam a informação para três ou quatro jornais.

Sempre que conhecemos um jornalista, ele é automaticamente incluído na nossa lista e começa a receber toda a informação como os outros. Fica logo parte da casa. Também fazemos a comunicação das companhias convidadas, da mesma forma que fazemos com as nossas actividades. Mas como geralmente as companhias também têm

pessoas para fazer a comunicação e têm contactos próprios, fazemos um trabalho conjunto, em articulação uns com os outros.

Temos sempre pelo menos uma pessoa a representar cada grande jornal e também os regionais. A nossa relação com a imprensa regional é ótima e até tem vindo a crescer. Tratamos a imprensa regional como uma nacional, no sentido em que para nós tem a mesma importância. Os dossiers são iguais para uma e para outra, não fazemos distinção. Antes pelo contrário, temos a política de enviar o máximo de informação para todos. Acho que há um bocadinho de discriminação por ser Almada e não Lisboa, mas mesmo assim temos uma muito boa relação com a imprensa no geral. Mas também já aconteceu sabermos que há pessoas da imprensa que têm interesses específicos em determinados projectos e temas. Aí, podemos organizar de forma diferente. Mas essencialmente é a mesma informação.

Também temos sempre muitos críticos. Eles informam-nos que vêm e nós marcamos tal como fazemos com os jornalistas para os ensaios de imprensa. Também lhes damos os dossiers de imprensa. Depois lemos sempre as críticas, sejam boas ou más. Com umas, concordamos, com outras não. Umas pegam em partes do trabalho que nós não achamos as mais importantes, mas é assim mesmo. Não dizemos nada em relação a isso.

Já aconteceram situações em que um jornalista veio ao ensaio de imprensa e depois não saiu nada no órgão de comunicação. Nós não dizemos nada, porque há pouca gente a escrever e pouco espaço; e para teatro há menos espaço ainda. Pelo menos é o *feedback* que nós temos e é o que se vê nos jornais, salvo raras excepções – o *Expresso* e o *PÚBLICO* – e ultimamente já se vê informação sobre teatro em muitos *blogs* e muitos sites. É muito complicado, o espaço para o teatro.

Este pouco espaço é mau. É um erro, porque a cultura é o reflexo de todos como povo, do que é ser humano. Eu acho que o que falta era mesmo dar mais espaço às artes todas, não só ao teatro. E, acima de tudo, mais do que relatar é dar ferramentas ao leitor para que possa construir pensamento. A imprensa deve ter, e alguma tem mesmo, um papel de formação muito importante e isso devia ser ainda mais sublinhado. Em comparação com as outras artes, principalmente com a música, acho que o teatro está um bocadinho em segundo plano.

Entrevista a João Pedro Amaral, responsável pela Assessoria de Imprensa do Teatro Nacional D. Maria II

O Teatro Nacional tem duas formas principais de divulgação, uma através das relações externas, que inclui as *newsletters* e portanto tudo o que seja comunicação directa com o público; a outra forma é para a imprensa, e isso já sai através da comunicação.

Como a actividade do Teatro Nacional é muito intensa – temos a Sala Estúdio, a Sala Garrett, por vezes co-produções com outros teatros e as actividades da TEIA – decidimos que a comunicação de todos os espectáculos na Sala Garrett, na Sala Estúdio e as co-produções sai sempre do gabinete de comunicação. Em relação aos espectáculos da TEIA, escolhemos projectos específicos que achamos que a imprensa vai pegar mais facilmente ou que se justifica porque se espera menos público sendo portanto necessário um reforço na imprensa. De resto, essas actividades têm divulgação através da *newsletter*, do site, e por vezes, dependendo dos projectos, publicidade na imprensa.

Decidimos assim porque são muitos *press* a sair. Nós tentamos perceber o lado dos jornalistas, que devem receber milhares de e-mails; de certeza que é difícil para eles gerir toda a informação que recebem. Por isso achamos melhor fazer uma selecção daquilo que enviamos e sermos mais concisos do que enviar muita informação ou muitos e-mails.

Os espectáculos são diferentes. Na Sala Garrett, os textos são mais clássicos, na Sala Estúdio são mais contemporâneos. E o tipo de público também é muito diferente. Na Sala Garrett são pessoas mais velhas e na Sala Estúdio são mais jovens, mais dadas à experimentação. A Sala Estúdio tem um público específico mas também fiel. Não há caras muito conhecidas, ou pelo menos para toda a gente. As pessoas que vêm à Sala Estúdio vêm porque querem experimentar outras formas de teatro. É diferente do público da Sala Garrett. No início das carreiras na Sala Estúdio não costumamos ter sala cheia, mas uma, duas semanas depois os espectáculos esgotam. Por exemplo, “Num Dia Igual aos Outros” [encenação de Marco Martins, de 11 de Março a 18 de Abril de 2010] esgotou com um mês de antecedência. A maior parte dos espectáculos esgota. As visitas guiadas esgotaram com oito meses de antecedência.

Muitas vezes os jornalistas contactam connosco para outras coisas que não os ensaios de imprensa. Quando se começa a desenvolver uma relação com os jornalistas, eles

ligam para pedir ajuda para outras coisas. Por exemplo, se precisam de falar com alguém, mesmo que não tenha nada a ver com uma peça nossa, as pessoas sabem que nós temos os contactos. Assim é mais fácil e vamo-nos ajudando entre nós.

É muito complicado fazer publicidade. Não só para o Teatro Nacional como para a maior parte das instituições culturais. O nosso orçamento é muito mais limitado do que o de uma empresa qualquer. Os valores são comportáveis para eles. Para nós não. Se bem que os jornais têm valores específicos para a cultura. Mas mesmo assim, é uma fatia enorme do nosso orçamento. Temos de gerir muito bem o que fazemos e em que meios. Consoante as peças, temos sempre de fazer escolhas onde pôr a publicidade.

Estamos a desenvolver um estudo de públicos para percebermos qual o motivo que leva as pessoas a vir ao teatro. Se foi por publicidade, assessoria de imprensa, um artigo que leram, se foi por amigos. O estudo tem a duração de um ano e há cerca de dois meses fizemos um balanço com os dados que já tínhamos.

Percebemos, até como espectadores de outros equipamentos, que não é a publicidade que leva as pessoas a irem ao teatro. Porque a publicidade é um olhar muito próprio da entidade que a promove. Ao passo que se eu ler um artigo que foi escrito por um jornalista, este será mais isento do que quando é a própria entidade que o promove.

Também não é a crítica que move as pessoas. A maioria das pessoas referia a imprensa. Depois do estudo, vamos fazer um contacto telefónico com as pessoas que responderam e vamos fazer perguntas mais concretas. Uma delas é perguntar se imprensa significa assessoria de imprensa e artigos ou publicidade, porque não estava especificado. Se bem que havia um ponto no questionário que dava para perceber que não era pela publicidade que as pessoas vinham, por isso será pelos artigos que lêem ou vêem na televisão ou ouvem na rádio.

Sabemos que as lonas e os cartazes que temos lá fora funcionam. Quando tem a cara de alguém que as pessoas conhecem, elas vêm ver a peça, às vezes nem sabem do que é que fala. Achamos que a cara e o nome dos actores funciona, o nome do autor do texto ou encenador funciona. Mas na realidade não sabemos qual é o impacto que isso tem nas pessoas. Daí ser interessante fazer o estudo de públicos para percebermos em concreto o que é que motiva as pessoas a vir ao Teatro.

Acho que grande parte das pessoas que já compraram bilhetes para “Um Eléctrico Chamado Desejo” [de 9 de Setembro a 31 de Outubro de 2010] comprou por causa do nome da actriz e do encenador [Alexandra Lencastre e Diogo Infante], mais porque gostam do trabalho deles e não tanto pelo texto. Acho que funciona muito assim. É uma questão cultural. A maior parte das pessoas não conhece os textos. Neste caso, podem conhecer o filme, que é uma referência do cinema. Mesmo que nunca o tenham visto, ouviram pelo menos falar. Quando se fala em “Um Eléctrico Chamado Desejo” toda a gente sabe o que é. Começámos já a vender bilhetes, porque a temporada foi divulgada no início de Julho e os jornais começaram a falar; as pessoas vieram logo procurar.

Não há qualquer ligação entre a publicidade e os órgãos de comunicação onde aparecem, no sentido de comprarmos publicidade num órgão para incentivar os jornalistas a virem aos ensaios de imprensa. Eticamente não deve haver. Acho que nunca aconteceu.

A programação é anual e o gabinete de comunicação não participa na elaboração. Depois de termos a programação, fazemos uma projecção daquilo que queremos para cada um dos projectos. Com algumas semanas de antecedência, elaboramos o *press release*, o dossier de imprensa, pedimos aos actores e encenadores os currículos para incluir no dossier, muitas vezes colocamos textos de outras pessoas que podem estar ou não envolvidas no projecto, muitas vezes nem estão envolvidas, mas por algum motivo os textos têm a ver com o espectáculo.

Primeiro, e com mais antecedência, fazemos a divulgação para os órgãos de comunicação mensais. Depois enviamos para os semanários. Por vezes, em alguns espectáculos achamos interessante fazer propostas específicas para alguns jornais. Para os diários, enviamos mais em cima do acontecimento, porque sabemos que recebem muita informação por isso é mais fácil associar ou lembrarem-se daquele espectáculo para aquele dia específico.

Regra geral, incluímos no dossier de imprensa a sinopse do espectáculo, a ficha artística, por vezes textos adicionais para fazer uma contextualização da peça, quase sempre há um texto do encenador e vai sempre em anexo algumas fotografias.

Enviamos o *press* e o dossier de imprensa por e-mail. É igual para todos. Temos uma base de dados que vamos enriquecendo ao longo do tempo. Nos ensaios de imprensa, se não conheço o jornalista tenho o cuidado de pedir sempre os contactos. Acontece não

conhecermos as pessoas que vêm. É mais frequente com o *PÚBLICO*, já conheço muitos jornalistas do *PÚBLICO* da área da cultura, porque não são muito regulares. Nos outros meios não acontece muito isso. Normalmente são sempre as mesmas pessoas, assim é mais fácil conhecê-las. Temos cerca de 600 contactos, mas muitos não estão actualizados. Não temos uma base de dados de jornais regionais. Quando é possível, fazemos um acompanhamento telefónico quando enviamos os e-mails para os jornalistas.

Tentamos fazer sempre ensaio de imprensa para todas as peças. É muito mais fácil para o jornalista escrever sobre a peça se tiver uma ideia do que é o espectáculo do que só através do *press* ou do dossier de imprensa, porque acaba por não perceber muito bem qual é a dinâmica. Quando não é possível, como no caso dos festivais ou espectáculos internacionais, tentamos agendar entrevistas por telefone com os encenadores ou se não estiverem disponíveis, com os actores – se bem que há sempre uma preferência dos jornalistas pelos encenadores – ou então, em último caso, será só o dossier de imprensa e as imagens que tenhamos do espectáculo.

O ensaio de imprensa é geralmente uma semana antes da estreia. Normalmente, para semanários fazemos com mais antecedência. Costuma ser à tarde, se bem que às vezes possa ser à noite por questões de montagem. Temos de ser adaptáveis, consoante os espectáculos e o tempo que a equipa técnica tem para a montagem, porque muitas vezes os espectáculos não estão montados e o encenador não quer mostrar o que já tem à imprensa, porque o espectáculo não fica claro, deturpa. Então temos de gerir, o que temos e o que podemos divulgar. Muitas vezes, é difícil mas nunca deixámos de fazer um ensaio de imprensa. Normalmente, os encenadores também são sempre muito sensíveis a isso, porque percebem que é importantíssimo conseguirmos divulgação na imprensa.

Fazemos um ensaio para semanários, com mais antecedência, depois fazemos uma sessão para fotógrafos, um ensaio corrido e uma sessão para televisões. Para fotógrafos e televisões são só cenas, para televisões com repetição. Quem escolhe as cenas é o encenador. A menos que juntemos o ensaio de fotógrafos com o ensaio corrido, no corrido só estão os jornalistas de imprensa. Se uma televisão quiser vir também nós não pomos barreira nenhuma. Instituímos assim porque eles têm sempre muito pouco tempo e muitos trabalhos agendados, não vale a pena ver um ensaio completo. Os jornalistas escrevem mais sobre a peça se for um artigo grande, quando há mais espaço.

Como os jornalistas da área da cultura são muito poucos começamos a conhecê-los, começa a haver uma relação. As pessoas já sabem qual é a dinâmica do Teatro Nacional. Pedimos o que toda a gente deve pedir, que nos digam se vão estar ou não presentes no ensaio de imprensa para saber se esperamos ou não. Se um jornalista avisou que vinha mas não chegou ainda, espero, porque avisou, e aí atrasamos um bocadinho o ensaio. As pessoas sabem que se quiserem uma entrevista devem ligar-nos que nós marcamos. Pedimos sempre que não seja articulado directamente com os criadores ou com os actores, não é por implicância nossa, é porque se, por exemplo, for necessário fotografia, nós temos de pedir autorizações para fotografar aqui dentro. Fazemos de mediadores.

Costuma vir o *PÚBLICO*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã*, *Expresso*, *Lusa*, *TVI*, *RTP*, *SIC*. Regionais não, porque em Lisboa não há muitos. O *Metro* chegou a vir bastante aos ensaios de imprensa (até chegámos a ser primeira página com “Menina Júlia” [encenação de Rui Mendes, de 16 de Abril a 24 de Maio de 2009]), agora já não; acho que tem a ver com alterações na estratégia do próprio jornal. Os jornais gratuitos, apesar de não serem de referência, chegam a muita gente. As pessoas compram menos jornais, porque se calhar não querem investir, como não têm dinheiro para dar, preferem optar por outras coisas, mais que não seja pela internet. Mas os jornais gratuitos não deixam de ver, estão ali. Em termos de público é óptimo, se bem que não temos conseguido o impacto que conseguíamos antes.

Voltamos a dar o dossier de imprensa que foi por e-mail, quando os jornalistas vêm ao ensaio de imprensa. Eles costumam querer tirar apontamentos enquanto vêm a peça e convém que tenham alguma base para se poderem guiar, mais não seja porque lhes interessa a distribuição das personagens, porque no final me dizem que querem entrevistar um dos actores, às vezes quando os actores não são conhecidos é mais fácil sabendo quem é a personagem de associar ao actor. Muitas vezes os jornalistas imprimem o e-mail na redacção e trazem, mas às vezes esquecem-se ou não receberam, acontece.

As entrevistas são feitas no final. É mais lógico porque os jornalistas já assistiram à peça, já têm questões mais concretas para fazer. Os entrevistados são o encenador e alguns actores, dependendo das peças. As entrevistas são colectivas. Como temos muitos jornalistas não há tempo para ser individual. Às vezes pedem individuais, porque vai ser um artigo maior ou porque querem o exclusivo; se não houver muitos pedidos e desde que

os encenadores estejam disponíveis, agendamos. Obviamente que também temos interesse em que os jornalistas saiam daqui com o material que eles precisam e que querem, porque se oferecemos a mesma coisa a todos não tem interesse para os jornalistas. Acompanho sempre as entrevistas. Para dar alguma ajuda, porque os jornalistas às vezes não conhecem os encenadores ou os actores, e por questões técnicas, por exemplo.

Para facilitar, nós enviamos sempre duas ou três fotografias no *press*. Mas às vezes essas fotografias não servem para o que os jornalistas querem, então pedem-nos mais e nós enviamos sempre.

As exigências que nos pedem são técnicas e mais quando há produções maiores. Normalmente fazemos uma reunião antes com o fotógrafo, para sabermos o que é necessário.

As rádios costumam vir e gravam um bocadinho de som. Às vezes assistem só à sessão de televisões. São rádios muito específicas: *Antena 1*, *Antena 2*, *TSF* às vezes, *Antena 3* às vezes, *Rádio Renascença* às vezes.

Quando um jornalista já tem outros ensaios ou outros trabalhos marcados tentamos marcar para outra altura, tentamos ser flexíveis.

Regra geral, a crítica vem a todos os espectáculos. Há muito poucos meios que fazem crítica neste momento. É a *Time Out*, o *Expresso*, a *Obscena* às vezes, a *Visão*, o *Jornal de Letras*. Os críticos recebem a informação sobre o espectáculo e marcam directamente connosco. Marcamos o dia mediante a disponibilidade da sala e não fazemos mais nada. Às vezes eu vinha acompanhar e ficava durante o espectáculo. Mas depois era esquisito perguntar no final se tinha gostado. Parece que estamos logo a perguntar se vai ser bom ou não o artigo que vai escrever. Por isso agradecemos e não fazemos mais nada. Nem sabemos quando sai, eu às vezes é que pergunto se sabem quando vai sair. Normalmente sai sempre ainda durante a carreira da peça.

Temos um serviço de *clipping*. Recebemos todos os dias três notificações com as notícias que saíram em televisão, rádio, imprensa escrita e internet. Leio sempre e fazemos o arquivo por espectáculo. Temos uma intranet onde colocamos os artigos todos de cada espectáculo – porque os trabalhadores do Teatro podem ter interesse em ler as notícias – e afixamos as notícias principais num quadro, só internamente. No geral, e embora cada órgão escreva à sua maneira e segundo o seu público, a ideia principal passa nos artigos.

O teatro como arte está pouco representado na imprensa. Mas em relação à dança e a alguns géneros de música acho que somos privilegiados. O teatro, dentro da cultura um bocado mais *mainstream*, acaba por ter mais visibilidade. Até porque, no caso do Teatro Nacional, tem actores e encenadores conhecidos. Por isso, conseguimos mais facilmente divulgação nos meios onde normalmente não se consegue, que são as revistas do social. Mas não acontece com todos os equipamentos.

Não considero que tenhamos vantagem sobre os outros teatros a nível da assessoria de imprensa. Mais ao nível de pedidos concretos. Temos muitos pedidos de produções fotográficas, gravações de vídeo. Por exemplo, uma produtora quer fazer uma entrevista a um actor. Pergunta-lhe onde quer ser entrevistado e automaticamente a pessoa se lembra do Teatro Nacional. É uma referência a nível histórico. Actores mais velhos, como Eunice Muñoz e Rui de Carvalho, que tiveram uma história com o Teatro Nacional, gostam que as entrevistas sejam feitas aqui porque há uma ligação emocional com o Teatro, não apenas profissional.

Há pessoas que estavam nos meus contactos no Teatro Maria Matos que não iam às actividades, mas que passaram a fazer a cobertura da actividade do Teatro Nacional, precisamente pela visibilidade que tem o Teatro Nacional. Não sei se será benefício em relação a outras instituições. Parto do princípio que o *PÚBLICO*, o *Expresso*, o *Diário de Notícias*, o *Correio da Manhã* ou outro, assentam no princípio da isenção, e tentam dar a mesma visibilidade a vários equipamentos. Se calhar, meios de comunicação social mais pequenos optam por um artigo sobre o Teatro Nacional porque chama mais gente, tem mais impacto, este teatro tem uma grande história.

Cada vez temos mais dificuldade em conseguir a divulgação das nossas actividades na comunicação social, porque cada vez há menos espaço para a cultura na imprensa. Isso faz-me pensar o que é que será da dança, da música clássica. Terão de certeza muito mais dificuldade. E ainda mais as instituições mais pequenas, que não têm a visibilidade do Teatro Nacional. Temos de nos adaptar. Às vezes, puxar um bocado mais pelo lado social. Mesmo sabendo que o público destes programas se calhar não é o nosso, temos de tentar levar os actores ao “Portugal no Coração”, porque não conseguimos noutro lado. Porque mais vale aquilo do que nada.

A área da assessoria de imprensa é uma área um bocado complicada, porque, na prática, o que eu faço é vender o meu peixe, quase que sou um comercial, estou a vender o Teatro Nacional aos jornalistas. Eles recebem tantas coisas que obviamente têm de fazer as suas opções. A minha dificuldade, principalmente quando comecei, foi pensar na validade de eu dizer: “faz o meu, porque o meu é que é bom”. Os conteúdos editoriais de um jornal, à partida, não deveriam ser influenciáveis por este tipo de coisas. Idealmente não deveria haver assessores de imprensa que dissessem “porque é que não escreves sobre o meu?”. Idealmente as pessoas recebiam a informação e ficava por aí. As instituições mais pequenas muitas vezes não têm dinheiro para pagar a um assessor de imprensa, muitas vezes nem sequer têm gabinete de comunicação, é a produção que faz tudo. O tipo de assessoria que se faz para um lugar pequeno não pode ter nada a ver com a que se faz para o Teatro Nacional. Os espectáculos serão diferentes, o público será diferente, por isso a comunicação também tem de ser diferente. Por isso é que há companhias que não conseguem ter visibilidade nos órgãos de comunicação, estão sempre limitados pela falta de espaço. No entanto, tem de haver alguém a puxar pelas instituições. Por isso acho que é uma área muito importante.

Entrevista a Pedro Mendonça, responsável pela Comunicação/Imprensa do Teatro da Trindade

Quem marca a agenda neste momento em Portugal, nos jornais, são os assessores de imprensa. Não na nossa área, mas mais em política, desporto e sociedade. Os jornalistas não têm tempo para sair da redacção. Na cultura também é assim, mas não tanto. O que acontece é que é menos perigoso para a sociedade, estamos todos a fazer coisas boas, não vamos prejudicar ninguém. A assessoria de imprensa, quando é mal intencionada, é um jogo manipulatório. Mas não na área da cultura, nós somos muito pequeninos nestas coisas.

Às vezes, os assessores têm de criar acontecimentos. Tudo tem de ser gerido e distribuído. E há sempre alguma ameaça de parte a parte. Tem de ser com paninhos quentes, para que não deixemos de nos relacionar. Eu prefiro não atender o telefone a dizer uma mentira a um jornalista. Porque senão quebra-se o elo de confiança. E isso é imprescindível. Se um jornalista, por minha culpa, fosse chamado a atenção a sério no jornal, nunca mais confiava em mim. Tem de se cimentar uma confiança. Tem de haver uma relação contínua com os jornalistas. Mas nem sempre é pacífica, porque há primeiras-mãos, por exemplo.

Os editores às vezes precisam de sangue. Há uma guerra contínua com o Ministério da Cultura: os criadores querem dinheiro, o Ministério não tem mais dinheiro. Há casos na cultura portuguesa pouco claros, os ministros tentam sempre dizer sem dizer, os jornalistas sabem mas não têm provas. A quem é que interessa que o *PÚBLICO*, o *Expresso* ou o *DN* venha dizer que cada espectador do São Carlos custa cento e tal euros ao Estado? Quando todos estamos carecas de saber que é um investimento que tem de ser obrigatoriamente grande, temos só de ver se é bem ou mal aplicado. Como é que os jornalistas sabem isso? Alguém lhes passou esses números. São os assessores que dizem. De três em três anos há a dança das cadeiras nos teatros nacionais. As passagens de testemunho têm sempre escandaleira, porque há assessores por trás a fazer a escandaleira. Alguém quer ir para aquele lugar. Ou o Ministério da Cultura quer despedir aquela pessoa mas ela é muito bem vista e para isso faz chegar coisas aos jornais.

Os jornalistas têm tanto trabalho que muitas vezes nem conseguem sair das redacções. Então como é que conseguem saber as notícias? Porque há pessoas, como eu,

que são pagas para arranjar as notícias. Isso não é necessariamente mau, a qualidade do jornalista vê-se depois na capacidade de seriação: ver a importância, ver o que é uma agenda oculta ou não, ver o que é ou não natural, perceber o que tem importância de notícia verdadeiramente, porque para um assessor de imprensa ou uma agência de comunicação tudo é importante.

Há muitos jornalistas ligados ao *lobby* cultural. O *lobby* cultural pode ser positivo, mas também castrador para as coisas emergentes. Os novos valores ou companhias e criadores emergentes não têm espaço na imprensa; não só por falta de espaço físico mas porque esse espaço já está ocupado por criadores que mantêm uma relação diária com os jornalistas. A relação com algumas companhias e criadores é tão forte que não dá espaço aos emergentes, mas não acho que isso seja consciente. Por outro lado, nem todas as companhias, por muito boas que sejam, têm assessoria de imprensa profissional, e bem paga. E isso leva a uma luta desigual no relacionamento com os jornais. Eu sou pago para estar 24 horas a pensar nos média. Os *lobbys* são uma barreira de conforto, para o meio. É um sistema do qual nós fazemos parte, que eu tento, a título pessoal, ir furando. Já estive fora do sistema, já vi o que é estar do lado de fora. E às vezes esse sistema só deita cá para fora porcaria, estão todos a dizer o mesmo.

Na sociedade mediática em que vivemos, o assessor de imprensa é quase tão importante como os actores, os encenadores. Eles serão sempre mais importantes, porque faça eu o que fizer, se eles forem maus, corre sempre mal. No entanto, podem até ser excelentes, mas se não tiverem ninguém que puxe por eles, não passam de espectáculos clandestinos. Para a posteridade, o espectáculo nunca existiu.

A comunicação social institucional tem neste momento um problema: as novas tecnologias. São facilmente ultrapassados, ao nível de influências, por *blogs*, *Facebook*. O número de seguidores de *blogs* ou de um perfil no *Facebook* chega a ser o dobro do número de pessoas que compram um jornal e que efectivamente lêem as páginas de cultura. Portanto, nós temos aqui dois pesos e duas medidas: por um lado, pegando no exemplo do *PÚBLICO* e do *Diário de Notícias*, credibilizam um projecto e fazem um trabalho obrigatoriamente mais cuidado. Mas trazem pouca gente para a cultura, são as elites que os lêem. Mas a credibilização é importantíssima. Por outro, se conseguirmos que *blogs* que têm muitos leitores (o “Jugular” de Fernanda Cândia, o “Arrastão” de Daniel

Oliveira ou mesmo o “31 da Armada”) falem de nós, se eles disserem apenas uma frase sobre uma peça que tenham vindo ver, nós sentimos na bilheteira. O mesmo acontece com o *Facebook* dos políticos. Essencialmente, o que leva uma pessoa ao Teatro continua a ser o bate-boca.

Não se pode ver as coisas de maneira simplista, é tudo muito relativo. Isto é tudo muito efêmero, por um lado, mas por outro estamos a fazer história. As relações entre o assessor de imprensa e o jornalista vão condicionar a percepção deste presente no futuro. No futuro, quando se olhar para isto, não se vai ver o cunho do espectador a dar a sua opinião sobre um espectáculo, mas sim aquilo que os jornalistas escreveram sobre ele. Daqui a 50 anos, o “Quixote” [encenação de João Brites, de 15 de Abril a 13 de Junho de 2010] vai ser visto como um grande sucesso do Teatro da Trindade, quando na realidade o “Não se ganha, não se paga” [encenação de Maria Emília Correia, de 28 de Janeiro a 28 de Março de 2010] vendeu infinitamente mais bilhetes. Temos as folhas de bilheteira, podemos comparar, mas não interessa. Quem for fazer o estudo do teatro, vai dizer: “‘Não se ganha, não se paga’: grande sucesso comercial; ‘Quixote’, grande sucesso artístico’. Mas quem disse que era um grande sucesso artístico foram os jornalistas, que chegaram cá porque eu lhes disse.

A partir do momento em que a programação está fechada começamos a trabalhar. Não influenciamos a programação, a não ser que o director peça uma opinião ou uma pequena ajuda. Podemos ajudar em termos de *timings* de lançamento das peças, é tática para saber se é um bom momento para aparecer nos jornais ou se o espaço vai ser ocupado por outra coisa.

Tentamos fazer a apresentação da temporada para a imprensa, mas vai sempre pouca informação, ainda estamos a trabalhar.

Enviamos por e-mail, para tudo o que existe, desde a rádio mais pequena ao jornal de paróquia e ao jornal do sindicato. Temos cerca de 3000 e tal contactos de pessoas. Os órgãos de comunicação devem ser uns 700 ou 800, com todos os regionais. O objectivo é que todos falem, cobertura total. Trato com o mesmo respeito um órgão regional como o maior nacional. Mas os que vêm sempre são uns 20 ou 30. Às vezes também acontecem coisas engraçadas. Por exemplo, há um actor que é de Santarém, como mando para todos

os regionais, todos os órgãos de Santarém recebem. Aí, o ângulo deles vai ser só sobre esse actor que chegou ao Teatro da Trindade.

As revistas mensais e semestrais recebem o dossier de imprensa com muita antecedência, por isso a informação vai sempre incompleta. Não leva a imagem final do espectáculo, vai só com a cara de um actor ou do encenador; não leva o nome de todos os actores; faltam textos; vai a sinopse dos romances e não da peça; vai só a ideia. O espaço nessas revistas também é pequeno, é só mais para divulgação.

Para os semanais e os diários vai ao mesmo tempo, normalmente três semanas antes. As fotografias envio por “YouSendIt”, as pessoas só têm de descarregar e ficam logo com grandes definições. Temos de ter um bom fotógrafo, porque os jornais nem sempre têm fotógrafo disponível. Na parte da cultura, a imprensa tem cada vez menos meios.

Começo a enviar materiais que vão crescendo até receberem, na prática, o programa na forma de dossier de imprensa.

Gosto de escrever – é o meu estilo pessoal – parágrafo a parágrafo. É possível parar a leitura em qualquer parágrafo e ficar com a informação básica. Ou seja, o parágrafo seguinte completa, não dá novidade. As regras básicas do jornalismo – quem, onde, o quê... – vão no primeiro parágrafo. Normalmente, é aquilo que eu acho que é notícia. Depois vai crescendo, até chegar aos outros textos: o texto da directora do Trindade [Cucha Carvalheiro], o texto do encenador, as biografias – que a maioria dos jornalistas nem lê mas que está presente porque é trabalho que está feito. Depois, havendo tempo e dinheiro, ou uma coisa ou outra, faço uns textos de pesquisa sobre o autor, por exemplo. O comum é fazer um dossier de imprensa com a sinopse, sobre o autor, biografias, textos dos criativos, isso tem de ser feito e bem feito.

A hora a que se manda um *press release* tem importância. Normalmente, os jornalistas chegam aos jornais um pouco antes da hora do almoço. E limpam a caixa de e-mails. Portanto, eu devo mandar o meu e-mail à hora do almoço. Tento não enviar ao fim do dia, porque já entregaram o que tinham para entregar e entretanto foram-se embora. E vão estar fora do jornal mais de doze horas. Durante esse tempo, vão receber centenas de e-mails, o meu ia ser mais um no meio daqueles todos e o jornalista não ia ver. Estas coisas têm importância. Assim como o e-mail pessoal e o telemóvel. Eu tenho esses contactos

mas não utilizo, a não ser que seja uma coisa personalizada. Só ligo quando acho mesmo que vai interessar aos dois.

Tento arranjar dossiers de imprensa diferentes, consoante o órgão de comunicação. A conversa para cada um deles tem de ser diferente. A abordagem em todos os órgãos, espremido, é a mesma, o ângulo é que é diferente, consoante o tipo de publicação e de público que a lê. Por isso, a assessoria de imprensa tem de ser necessariamente diferente.

Acho que se o jornalista quiser fazer um trabalho consegue sempre. Por isso trabalho em duas frentes. Envio as informações para os editores mas também para os jornalistas. Para criar elos. Eu sei que é mais importante para a carreira de um jornalista conseguir convencer o editor da importância de uma peça do que apenas receber a ordem para escrever sobre ela. Eu não tenho interesse nenhum em prejudicar o jornalista, ou seja, se eu sei que o jornalista pode beneficiar se lutar por uma peça jornalística que quer fazer, porque é que eu não lhe hei-de dar essa oportunidade? Para mim é-me indiferente, eu só quero que alguém venha. Se o jornalista disser que não consegue, então eu telefono para o editor, mas não lhe digo que falei com o jornalista. É um joguinho.

Uma semana e meia ou duas antes da estreia começo a fazer telefonemas, para aferir do interesse suscitado pelo e-mail. Depois de perceber o interesse, decido se faço ou não dois ensaios de imprensa, um para imprensa escrita e rádio e outro para televisões, porque são ensaios diferentes. Enquanto no de televisão se repetem duas cenas três vezes para o câmara poder apanhar os pormenores e depois fazer as entrevistas, para a imprensa escrita interessa o ensaio corrido.

Sou eu que marco o dia do ensaio, em articulação com o encenador e a produção. No início dos trabalhos fazemos uma calendarização e marcamos logo a data; também os ajuda a definir quando têm de ter o espectáculo relativamente pronto. Depois escolhemos o dia da semana que dá mais jeito aos jornais para poderem fechar as edições. Mas tudo isso implica movimentações com os técnicos e as equipas. Não é fácil, temos de gerir isso tudo. Depois também jogamos com as horas, porque à noite os jornalistas têm família. Normalmente faço os ensaios de imprensa às 16 horas. Se for uma conferência de imprensa faço às 11 e meia e ofereço o pequeno-almoço. Porque assim os jornalistas não vão ao jornal, vêm primeiro aqui. Isto não é ciência, é colocar-se no lugar do outro.

O ensaio de imprensa no meu estilo é muito maleável. Se tem interesse, é muito rígido, tem de se marcar. Se não tem interesse, é mais flexível, marcamos individualmente e aí já somos nós a precisar que venham os jornalistas. Marco só por marcar e tento que cada um venha quando lhe der mais jeito. Aí é uma luta com os encenadores, convencê-los a deixar os jornalistas verem o *work-in-progress*, não há necessidade de estarem a ver o produto final. O que falta é-lhes explicado.

Quando têm interesse, os jornalistas confirmam que vão ao ensaio de imprensa. Nunca confirmam que não vão. É muito raro. Já aconteceu confirmarem que vão e depois não aparecem. Se for um órgão importante, uma pessoa que normalmente vem e que já está um quarto de hora atrasada e os colegas já estão todos, para eles perceberem do que é que estamos à espera, eu aviso-os sobre o que se passa e pergunto se não se importam de esperar mais uns dez minutos. Se for uma pessoa que normalmente falta, não espero. Tenho lá o dossier de imprensa preparado mas começo sem ela. No dia dos ensaios para a imprensa voltamos a entregar em papel aquilo que foi por e-mail. Dá mais jeito para estar à conversa e na entrevista.

As entrevistas costumam ser depois do ensaio corrido. Mas se as pessoas pedirem para fazer antes também não tem problema. Eu gosto de fazer depois porque fica-se mais preso ao produto e menos ao criador. O compromisso é individual; mas quando eu sei que as pessoas são amigas, que não se vão copiar umas às outras e que não se importam, podemos fazer entrevistas colectivas, matam-se dois coelhos de uma cajadada só e é melhor para toda a gente. Alguns jornalistas mais velhos com história uns com os outros não gostam de fazer com outros. Se não conheço as pessoas, não arrisco.

A ordem das entrevistas é a de chegada ou de pedido. Eu trato toda a gente por igual. O *PÚBLICO* é um jornal de referência mas o *Correio da Manhã* é o que mais vende. Para mim são iguais. Se estava marcado às 16 horas e o *Correio da Manhã* chegou às 5 para as 16 e o *PÚBLICO* chegou às 16 e 10, por mais que o *PÚBLICO* me peça, só faz antes do *Correio* se o *Correio* disser que não se importa. Vejo quem vai chegando (não aponto porque fico incómodo com isso, mas tenho colegas que apontam). Se alguém for o último a chegar mas disser que precisa de se despachar por algum motivo, eu pergunto se algum colega se importa que apesar de ter sido o último a chegar seja o primeiro a entrevistar. Normalmente ninguém se importa.

Costumo ficar nas entrevistas; por gosto de participar nas discussões e porque pode ser preciso alguma coisa. Fico um bocadinho atrás, mais do que só a ouvir a conversa.

As entrevistas são muito diferentes. Há perguntas parvas, há pessoas que não sabem fazer entrevistas, mas a maioria das perguntas faz sentido. Normalmente, antes da entrevista, eu e o entrevistado decidimos quais são as mensagens que devem ser passadas. Se as perguntas forem interessantes esquecemos aquilo que combinámos. Se forem uma porcaria, independentemente das perguntas, o entrevistado diz isto, isto e isto.

Também tenho algum cuidado com os fotógrafos e câmaras. Se vejo que um fotógrafo está a aproveitar um ângulo que um colega de outro órgão já fez há meia hora, eu digo-lhe para experimentar outro ângulo. Isto é pelos jornalistas, porque para mim é completamente indiferente.

Se alguém não pode vir no dia marcado eu tento gerir. Nesse aspecto, entendo a minha função como um mediador entre a imprensa e o projecto. Nesses momentos faço de advogado do diabo. Eu iria tentar tudo para que os artistas ensaiassem no dia em que o jornalista pode vir. Se não conseguir fico com muita pena.

O número de jornalistas que habitualmente vem aos ensaios depende muito. Se o encenador for, por exemplo, o Jorge Silva Melo, vêm mais jornalistas, se for um jovem vêm menos, tenho de ser eu a lutar para que venham. Normalmente vem o *PÚBLICO*, o *DN*, o *Correio da Manhã*, a *Lusa*. Eu dou uma importância enorme à *Lusa*, há órgãos mais pequenos que não podem vir mas dão a notícia através da *Lusa*. Vem também a *Time Out*, a *SIC*, a *TVI*, às vezes a *RTP*. De imprensa escrita, quando as coisas correm bem, normalmente vêm cinco a dez órgãos, quando correm mal, dois, um. De televisões, também vem a *TV Sapo*, muitos canais de TV na Web, o “Câmara Clara” da *RTP2* e o “Cartaz” da *SIC Notícias* vêm quase sempre.

Quando temos actores conhecidos, temos de tentar convencê-los a ir a coisas como “Praça da Alegria”, “Você na TV”, porque são milhões de espectadores, há sempre pessoas que gostam destas peças e estão por algum motivo em frente à televisão. Esses programas são mais vistos do que nós imaginamos.

As rádios vêm muito pouco, as pessoas é que lá vão. Como a cultura tem muito pouco espaço em noticiários, procuramos os programas de entrevistas e telefonamos a propor. Eles gravam o som da peça e os actores e encenadores vão lá, preencher aquelas

horas de entrevistas. O *Rádio Clube Português* fazia, a *TSF* faz, a *Rádio Renascença* infelizmente anda a fazer menos, mas era óptimo quando fazia, a *Antena 1* faz, a 2, claro, e a 3 também. Portanto, as rádios não têm a pressão do *timing* da estreia, porque entrevistar o encenador tanto faz na semana da estreia ou a meio da carreira da peça. Porque eles só vão falar com o encenador, o encenador é que tem de conseguir falar na peça.

Isto já é a seguir à estreia, porque o dossier de imprensa esgota-se e uma peça fica três meses em cena. Temos que fazer um lembrete na cabeça das pessoas. Arranjar novas formas de potenciar os temas das peças. O truque das rádios e das televisões é bom para isso. Tento que não saia uma infinidade de *press releases* e comunicados sobre a mesma peça, porque acho que as pessoas se cansam. Tenho colegas que acham o contrário, que água mole em pedra dura tanto bate até que fura. Eu tenho dúvidas. Acho que fica maçador. Tentamos alimentar a meio da carreira e depois só na última semana, e aí tem de se inventar a notícia.

Quanto aos críticos, eles marcam o dia em que querem vir, eu deixo o dossier de imprensa e bons lugares porque vêm a trabalho e não digo mais nada. É dada muita importância às críticas e os encenadores têm ataques de fúria, querem escrever para os jornais quando não concordam. Mas aí já é um trabalho subjectivo. Geralmente vêm sempre mas há poucos críticos. O *PÚBLICO*, que já foi muito importante no teatro, tinha crítica muito boa mas agora já não tem. O *Expresso*, a *Time Out* e a *Visão* vêm sempre, são quem tem críticos. Não podemos condicionar nada, senão sai tudo ao contrário. Temos de lhes permitir a independência total. É totalmente diferente. Enquanto aos jornalistas tento passar, segundo o jornal, aquilo que eu acho que pode interessar, ao crítico não. Largo o material e ele que faça. Só depois de sair a crítica, se eu não concordar nada e tiver confiança com a pessoa, telefono e digo, e aí podemos ter uma discussão de gosto intelectual, apenas pelo prazer da discussão.

Ficamos atentos aos artigos, e temos o *clipping*. Normalmente, se tenho confiança com o jornalista, no dia do ensaio de imprensa pergunto quando acha que sai, para poder avisar os actores. Os actores vêem muitos jornalistas e acham que é tudo para sair no dia da estreia. Acordam, vão ao quiosque e não há nada em lado nenhum. E ficam muito tristes, a achar que aquilo vai ser um fracasso. Por isso eu aviso mais ou menos quando é que sai.

Recebo um e-mail com cada referência que é feita a “Teatro da Trindade”, com os artigos em PDF, e leio logo. Uma vez é bom outras vezes é mau. A maioria dos jornalistas vem porque são mandados. Depois há pessoas que começam a apaixonar-se pelo teatro e ficam. Nota-se que muitos não percebem nada. Fazem muitas vezes *copy e paste*. Às vezes a ideia passa outras não. Nem sempre corre bem. E quando corre mal, pensamos sempre: é melhor que falem do que não falem. Quando a ideia não passa, normalmente a culpa não é dos jornalistas. Quando há um que falha é porque tem algum problema, ou não esteve com atenção, distraiu-se; acontece, não somos máquinas. Mas se é geral, ninguém fez ideia nenhuma do que é que se passou em palco, obviamente que a culpa não é da imprensa. Também já aconteceu a leitura geral ser toda diferente, desde a imprensa ao público, da do encenador e a peça ser um sucesso à mesma. Troca de nomes já aconteceu mas nunca um erro gritante.

O teatro está pouco divulgado na comunicação social. Mesmo em relação a outras artes, está pouco vincado. A música e o cinema ganham aos pontos, a mais maltratada talvez seja a dança, já tem pouco público mas também não pode crescer porque não tem espaço. O teatro está melhor que as artes plásticas, mas está ela por ela. O cinema está sobrevalorizado. E a música também. Qualquer gato-sapato que não vende três mil discos tem mais espaço do que peças de teatro que vendem vinte e trinta e quarenta mil bilhetes, com mais qualidade artística. Só o teatro vende mais bilhetes do que todos os clubes da primeira liga, com excepção dos três primeiros. Números de 2006. Isto demonstra que há uma força – que é subterrânea, para os grupos empresariais da comunicação – que não está a ser aproveitada e que vai ser perdida para a internet, para microprojectos direccionados para públicos-alvo. Isso vai acontecer. É uma vergonha e uma falta de estratégia dos grupos empresariais, que ainda não perceberam que há uma nova geração que consome cultura, consome arte. E portanto não perceberam ainda que essas pessoas vão naturalmente deixar de comprar jornais e de ouvir algumas rádios porque estão-se nas tintas para se o Sócrates espirrou. São os tais novos consumidores da internet. E isso vai levar à morte de alguns jornais, disso não tenho dúvidas.

Para mim, os jornais tradicionais estão a morrer por não saberem acompanhar os novos tempos. Continuam presos às partes tradicionais de um jornal – a política, a sociedade, o desporto – e estão a deixar morrer a cultura e as novas culturas, porque mesmo dentro do teatro estão presos ao mesmo, sempre o mesmo, e as pessoas têm

consumos diferentes. Virão gerações novas com algum poder de compra e que “só” têm informação através da internet, porque não lhes interessa outro meio. Por que é que vão comprar o *PÚBLICO*, se vão ler o que vêem à noite no Telejornal? Quem diz o *PÚBLICO* diz todos os outros.

Mas eu acho que o teatro vai sobreviver mais facilmente do que a imprensa e a comunicação social, porque o teatro está cá desde que o Homem existe e a imprensa só o Gutenberg é que a inventou com o papel impresso no Ocidente. Antes de haver comunicação social, o teatro era muitas vezes quem passava as novidades de terra em terra. Ainda tem essa importância. Não culpo a classe jornalística, culpo os grupos empresariais que são cegos e só se preocupam com o capital, procuram tanto o dinheiro imediato que se estão nas tintas para o médio e longo prazo.

Entrevista a Sofia Mântua, responsável pelo Departamento de Comunicação e Relações Públicas do Centro Cultural de Belém, Sofia Cardim, responsável pelo Gabinete de Imprensa e Ana Bravo, do Gabinete de Imprensa

A divulgação dos espectáculos à imprensa depende da periodicidade dos meios de comunicação social com que trabalhamos. Os nossos *timings* dependem sobretudo dos diferentes *timings* de rádios, televisões, revistas semanais, mensais, diários).

O primeiro contacto que a comunicação social tem com a programação do Centro Cultural de Belém (CCB) é no mês de Junho, quando o CCB faz a apresentação pública da sua programação para a seguinte temporada.

Cerca de três meses antes de o espectáculo acontecer, prepara-se a edição do programa de actividades do CCB. Nessa altura, costumamos receber dos programadores pequenas sinopses e as primeiras imagens promocionais que servem para serem enviadas às revistas mensais (que trabalham com dois meses e meio de antecedência) e às agendas culturais (que trabalham com um mês de antecedência). O programa de actividades (normalmente trimestral) é enviado por correio para uma *mailing-list* de cerca de 400 nomes e enviado em formato digital para uma *mailing-list* com cerca de 900 nomes.

Cerca de um mês e meio antes de o espectáculo acontecer, é costume reunirmo-nos com os programadores/artistas para definir a estratégia de comunicação a seguir e as datas dos ensaios em que a comunicação social pode estar presente para poder conhecer um pouco do espectáculo em causa e perceber a evolução do trabalho de encenação e do trabalho dos actores. Nestas reuniões são também pedidos os materiais para divulgação, como a sinopse do espectáculo, o texto da peça (que normalmente só é distribuído a jornalistas muito específicos), biografias dos intervenientes, fotografias promocionais, vídeo da peça, *spot* de vídeo e mp3 com música do espectáculo. Aproveitamos também para definir um plano de entrevistas tendo em conta os *deadlines* da comunicação social e a disponibilidade dos artistas.

Neste mês e meio antes da estreia da peça de teatro, os diferentes meios de comunicação social vão sendo trabalhados à vez, consoante os diferentes *timings* que têm: primeiro os jornais quinzenais, depois as revistas semanais e os suplementos dos jornais diários, seguem-se os jornais diários, as rádios, as agências noticiosas e as televisões.

Cerca de três semanas antes da estreia faz-se um planeamento de entrevistas e convocam-se os jornalistas que trabalham com mais antecedência para assistir a ensaios de trabalho e falarem com a companhia (caso seja portuguesa). No caso de serem estrangeiros, é-lhes enviado juntamente com o dossier de imprensa um DVD com a cópia do espectáculo e organizamos entrevistas por telefone ou e-mail.

Cerca de quinze dias antes da estreia enviamos um *press release* para a *mailing-list* do Gabinete de Imprensa (cerca de 900 nomes) que tem como anexos o dossier de imprensa, fotos promocionais e outros textos de apoio.

Mais tarde, enviamos um segundo *press release* a convocar a comunicação social para um ensaio para a imprensa, especificando as regras do ensaio (horas, local de encontro, para quem se destina – se é só para fotógrafos e televisões ou se é para a imprensa em geral –, o tipo de ensaio – se é ensaio corrido ou se é só um excerto do espectáculo –, quem vai dar as entrevistas a seguir ou antes do ensaio. Estes ensaios costumam ser marcados, o mais tardar 48 horas antes da estreia do espectáculo e durante a tarde.

Por fim, fazemos a acreditação de críticos e dos jornalistas que trabalharam o espectáculo ou que trabalham regularmente com o CCB.

Também aproveitamos o envio da “agenda CCB” para a *mailing-list* das pessoas que estão inscritas no nosso site para reenviar para a imprensa como lembrete da estreia. Também elaboramos uma frase *teaser* para os rodapés dos noticiários e para o *Facebook*. Nesta rede social costumamos incluir material extra que tenhamos disponível – um vídeo, uma música ou uma frase retirada de uma notícia/crítica, etc.

Para nós, o dossier de imprensa tem que conter o máximo de informação possível, bem como fotografias, vídeo e mp3 do espectáculo. O documento é normalmente enviado em PDF por e-mail e distribuído no ensaio de imprensa. Caso haja vídeo do espectáculo este é enviado por correio para os jornalistas com alguma antecipação.

Para um espectáculo de teatro é fundamental que o dossier de imprensa contenha bastantes informações sobre o espectáculo: tem de ter a ficha técnica, biografias do encenador, do dramaturgo, da companhia, dos actores, as fotografias dos actores, do encenador e do dramaturgo/autor e dos ensaios também não podem faltar, o texto da peça (se o autor autorizar e no caso de ser uma peça nova), a sinopse do espectáculo, assim

como a história da companhia, e é sempre bom ter um texto sobre a dramaturgia e/ou a encenação. No caso de espectáculos que andem em itinerância, procuram-se críticas ou artigos que tenham saído na imprensa. Sempre que nos é disponibilizado o texto da peça costumamos enviá-lo para os (poucos) jornalistas que costumam fazer trabalhos mais aprofundados sobre os espectáculos: normalmente o *PÚBLICO*, o *DN*, o *Expresso* e a *Time Out Lisboa*. No entanto, se qualquer outro jornalista manifestar interesse em ler o texto da peça, claro que também lhe é facultado. O dossier de imprensa pode ter críticas sobre o espectáculo caso já tenha sido apresentado noutros locais, e caso a imprensa precise (ou porque não tem fotógrafo disponível ou para o site do meio) um CD com fotografias e música do espectáculo, para as rádios.

As relações com a imprensa levam, de facto, a que os dados fornecidos nos dossiers de imprensa possam ser diferentes, adaptados para os diferentes meios/jornalistas ou críticos. Isto é, o vídeo do espectáculo só é enviado aos jornalistas especializados na área, bem como o texto da peça. O tipo de ensaio é adaptado ao meio de comunicação social – para as televisões marcamos trinta minutos em que os actores repetem uma cena de cinco minutos duas vezes (para filmarem de longe e de perto), para a imprensa em geral tentamos que o ensaio seja integral e corrido (ou seja, todo o espectáculo e sem paragens). As rádios, os sites e os fotógrafos normalmente adaptam-se a estes dois ensaios consoante a disponibilidade que têm. Esta informação tem que ser dada atempadamente ao jornalista.

Para marcarmos os ensaios de imprensa, em primeiro lugar, é preciso sabermos qual a disponibilidade da companhia. Tendo em conta os horários dos ensaios no CCB, o Gabinete de Imprensa sugere uma ou duas datas que cabe à companhia escolher no final. Recomendamos, por norma, que os ensaios para a imprensa sejam realizados entre as 15 e as 16 horas e de preferência num dia de semana. Pode existir mais do que um ensaio, depende da data de fecho dos jornais.

Quando vêm grandes companhias há sempre um enorme interesse por parte da comunicação social e, por isso, justifica-se fazer uma conferência de imprensa (o último caso foi a companhia da Pina Bausch). Tentamos sempre que seja marcada para a parte da manhã (para os jornalistas terem tempo de escrever durante essa tarde) ou então temos que nos sujeitar à disponibilidade do artista (no caso da Pina Bausch foi feita por volta das 18 horas). A nossa relação com as companhias é uma relação de confiança e, no fundo, de

trabalho de equipa. Normalmente o trabalho de comunicação é assegurado pelo CCB, em especial quando recebemos companhias estrangeiras. No caso de serem companhias nacionais esse trabalho pode ser 100% nosso ou dividido entre ambos.

Nós não ficamos nas entrevistas, mas depende da relação que temos com o entrevistador e o entrevistado. Contudo, na maior parte das vezes, os jornalistas são deixados à vontade com os artistas.

A nossa relação com os jornalistas é uma relação de cordialidade, acima de tudo. Precisamos uns dos outros e é importante manter as boas relações. Contudo, as relações mais antigas são mais informais do que as novas, o que facilita o trabalho. Os jornais ou outros canais de informação (programas culturais de televisão ou rádio) que têm a incumbência de apostar em “fazer cultura” são os mais exigentes. Enquanto que para jornais como o *Correio da Manhã*, por exemplo, uma boa fotografia e um texto curto costumam ser suficientes (o *press release* deve ser suficientemente bem feito para que eles possam fazer um *copy/paste*), para os outros a informação tem que ser mais cuidada.

Todos os órgãos de comunicação social são “bem tratados” pelo CCB, contudo, há naturalmente uma comunicação mais privilegiada com os jornalistas que trabalham com regularidade com o CCB. Existem duas alturas em que é necessário fazer um tratamento realmente diferenciado entre os órgãos de comunicação social: quando o encenador/coreógrafo/artista é muito conhecido e só dá uma ou duas entrevistas; e na atribuição das creditações, que normalmente são sempre poucas em relação aos pedidos. Nestes casos, privilegiamos os críticos da área, em seguida os jornalistas que trabalharam o espectáculo, depois os jornalistas que trabalham regularmente com o CCB e, por último, se ainda existirem convites, oferecemos aos jornalistas que melhor justifiquem o seu pedido.

Fornecemos informações a todas as pessoas que estão inseridas no nosso *mailing* de imprensa, mas acabamos sempre por contactar média diferentes para peças diferentes. Vamos conhecendo os interesses dos jornalistas e esse factor é tido em conta nos contactos que estabelecemos.

A nível editorial, para além de uma tentativa de rigor na informação que transmitem, não exigimos nada aos jornalistas porque não é possível obrigar o jornalista a assumir um compromisso na publicação/emissão de uma reportagem. Mas esperamos pelo menos uma nota sobre o espectáculo no meio de comunicação para o qual trabalham. No

entanto, se um jornalista pedir sistematicamente bilhetes para assistir às peças e não fizer com regularidade trabalhos sobre as mesmas não há razão para lhe continuar a dar bilhetes para os espectáculos (por norma são sempre dois). Por vezes para um mesmo espectáculo podem estar duas pessoas do mesmo meio de comunicação a trabalhar. Uma que faz a “apresentação” por antecipação do projecto e outra que faz a crítica.

Os jornalistas desejam sempre que a nossa informação seja a mais correcta, completa e actualizada e que haja celeridade nas respostas às solicitações (quer em relação à informação como à marcação de entrevistas). Dependendo do tipo de notícias que estão interessados em fazer, os jornalistas podem pedir: entrevistas com o programador ou com o director do equipamento; entrevistas com alguém da companhia. (No caso de estarmos a trabalhar com intérpretes estrangeiros que não falem mais nenhuma língua, como já aconteceu com uma japonesa, uma italiana e um polaco, temos que encontrar soluções/tradutores para que as entrevistas se realizem (tentando encontrar internamente alguém que saiba traduzir as perguntas e as respostas ou a entrevista faz-se então por e-mail, ou tentando arranjar uma outra solução que passa por nos articularmos com as respectivas embaixadas para que as entrevistas sejam feitas com tradução simultânea)); livros, no caso de a peça estar editada (e então temos que estabelecer a relação com a editora). São imensas as possibilidades das exigências dos jornalistas, tantas quantas as “singularidades” de cada projecto.

Maioritariamente, os órgãos de comunicação social que vêm são o *PÚBLICO*, *Diário de Notícias*, *Expresso*, *Time Out Lisboa*, *SIC*, *RTP*, *Lusa*, *Rádio Renascença*, *Antena 1* e alguns sites e blogs. Os nossos convites são recusados algumas vezes, sobretudo no Verão, altura em que há muitos jornalistas de férias e há menos recursos humanos nas redacções. Por norma, a “desculpa” é falta de tempo e/ou espaço na secção.

Nas entrevistas, o sentido das perguntas depende de jornalista para jornalista e de entrevista para entrevista. Muitas vezes são publicados artigos dos quais os entrevistados “se queixam”. Mas também já aconteceu o contrário, o jornalista ficar desapontado com a difícil comunicação com o artista ou intérprete, ou com a falta de qualidade do projecto. É como tudo: há bons e maus jornalistas, há bons artistas que comunicam bem e outros que comunicam mal, uns que são carismáticos e outros menos.

Notamos que muitas vezes os jornalistas não se documentam o necessário para realizarem as entrevistas. Há um trabalho de casa que é necessário fazer, e que o assessor de imprensa pode ajudar. O assessor de imprensa deveria, quando sugere uma entrevista, dar “dicas” ou chamar a atenção para determinadas características/particularidades ou da peça, ou do encenador, ou da dramaturgia, enfim... O assessor de imprensa deve, em termos de prestação de informação, ser uma mais-valia para o jornalista. Como mediador e intermediário entre o artista e o jornalista, deve perceber as fragilidades de um e de outro e, com elegância, sugerir temas ou “caminhos” de abordagem. Nalguns dos casos pode mesmo informar que o artista não falará sobre um ou outro assunto (sobretudo no caso de questões políticas ou religiosas). Cabe ao assessor de imprensa estabelecer este bom e justo equilíbrio para evitar quebras de confiança, de sensibilidades ou mesmo de equívocos desagradáveis e perceber também se o entrevistado se sente à vontade com aquele jornalista ou meio de comunicação.

Os trabalhos da imprensa escrita recolhemos sempre. Os trabalhos de rádio e televisão são sempre mais difíceis de recolher. Encontramos algumas falhas e não tanto erros. As falhas de informação deixamos passar, mas sempre que encontramos erros nos trabalhos comunicamos, de imediato, ao meio de comunicação em causa.

O conteúdo dos artigos depende muito dos espectáculos, dos jornalistas que trabalham sobre esses espectáculos e do meio de comunicação social que difunde a notícia. As rádios e as televisões têm sempre menos espaço e, por isso, fica sempre a sensação que se podia dizer muito mais. A imprensa escrita tem sempre a possibilidade de fazer trabalhos mais alargados mas, na nossa opinião, ficamos muitas vezes decepcionados com o resultado das entrevistas ou dos trabalhos/artigos publicados. Provavelmente por falta de espaço nos jornais e por vezes por falta de informação ou de “pesquisa”, o que é escrito não corresponde à expectativa criada. Hoje em dia, com o online e os rodapés nos telejornais, cria-se a falsa ideia de que todos os eventos têm cobertura e de que esta é suficiente. Mas é uma falsa questão pois não resolve completamente o problema.

Na generalidade, achamos que o CCB é “bem tratado” pela comunicação social. No entanto, já vimos muitos eventos que mereciam maior destaque “passarem ao lado” da comunicação social. Com a actual falta de espaço e de meios, alguma comunicação social

optou por colocar a informação online, muitas vezes via *LUSA*. Nalguns projectos funciona bem, noutros nem tanto.

Com a falta de espaço e de equipas para trabalharem sobretudo a cultura, os média têm que fazer uma selecção e uma triagem mais “agressiva” dos espectáculos. Por outro lado, as notícias são publicadas na edição mais próxima da estreia do espectáculo (no próprio dia ou na véspera), tornando assim muito complicado para o público-leitor saber do projecto com antecipação (por vezes quando sabe já o espectáculo está esgotado) e para a instituição que apresenta a peça é difícil perceber como vai estar a sala e a venda de bilhetes. E depois há que gerir o (duplo) problema de se saber dos espectáculos à última da hora (instituição e público).

Embora seja difícil quantificar, o teatro é capaz de ser a terceira força do CCB, a seguir seguramente à música (que deve ocupar 70% da programação) e à dança. Mas é com mais facilidade que existe um artigo de apresentação de um espectáculo de teatro do que de um espectáculo de música. Em relação ao investimento publicitário em jornais, o teatro tem uma campanha de comunicação superior à música por exemplo.

A colaboração dos média é fundamental. Há a ideia de que se o espectáculo não teve qualquer menção nos jornais é porque não existiu. Para a companhia e para os actores é fundamental a existência da crítica e, embora mais secundário, uma apresentação prévia. Para a instituição ambas são importantes, porque é desta forma que vende mais bilhetes, que cria mais público e que tem um reconhecimento público do trabalho que tem vindo a desenvolver. A crítica legitima o espectáculo, ajuda a recolocá-lo no caso de a companhia querer entrar em digressão, ajuda as companhias nos pedidos de financiamentos estatais ou outros. Dá a conhecer também a outras instituições e programadores, nacionais ou internacionais, o trabalho das companhias e da própria instituição. Um espectáculo com crítica pode mais facilmente concorrer a prémios e subsídios. A crítica ou a notícia cria memória. A grande falha é não haver o merecido espaço nos meios de comunicação para a divulgação da arte, no sentido lato. É fácil ver que, à excepção dos programas/espacos específicos de cultura, tanto na rádio, como em televisão e imprensa escrita, é efectivamente dedicado muito pouco espaço à arte, em comparação com outros temas.

Entrevista a Maria Folque, responsável pela Produção do Teatro Meridional

Fazemos a recolha dos textos que saem na imprensa sobre nós e aqueles que conseguimos apanhar expomos à entrada do teatro, durante a peça, para as pessoas irem lendo enquanto aguardam, em vez de termos fotografias, como às vezes acontece. Mas como não conseguimos apanhar tudo, temos uma empresa que faz o *clipping* daquilo que aparece com o nome ‘Teatro Meridional’. Há coisas que nem nos apercebemos que saem, por isso a empresa é importante. Só que às vezes chega já depois de o espectáculo ter acabado. As entrevistas dos ensaios de imprensa sabemos sempre que saem, podemos é não saber exactamente quando. Vamos estando atentos e vamos comprando – porque há jornais que compramos regularmente.

Notamos que as pessoas lêem e tentamos perceber se vêm ver a peça porque leram os artigos em casa. Mas vêm mais pelos anúncios do que pelos artigos. Alguns dizem que leram uma crítica ou um artigo num jornal ou revista específica.

Enviamos as informações sobre as peças para os jornalistas por e-mail. Não temos uma data específica, depende da periodicidade da revista, do jornal ou do programa televisivo, rádio, etc. Para os mensais, tem de ser com muita antecedência. Normalmente segue menos informação, porque tem de ser uns três meses antes. Costumamos enviar novamente para o caso de interessar. Para os semanários, também tem de ser mais cedo, para os diários e televisão pode ser um bocadinho mais em cima. Normalmente, no mínimo com duas, três semanas de antecedência temos de estar a mandar para toda a gente.

Enviamos para todos os nossos contactos, porque é sempre bom ficarem a saber o que é que vamos fazendo. E porque às vezes as pessoas surpreendem-nos. Interessam-se por assuntos que se calhar nós, à partida, não acharíamos que se interessariam. Portanto, é sempre bom mandar para todos. Acontece reforçarmos alguns contactos que sabemos que estão mais virados para certo tipo de temáticas ou autores. Enviamos para os órgãos de comunicação no geral e também para o jornalista, se tivermos o contacto. Mesmo que vá repetido. Em termos de órgãos que vêm aos ensaios de imprensa, temos uns vinte contactos, no mínimo. Temos outros que não vêm, só dão a informação. Normalmente, são só os jornalistas que trabalham em Lisboa para órgãos nacionais que vêm. De fora, não.

Alguns materiais começamos a preparar quando sabemos qual a peça que queremos realizar, porque já sabemos que vamos precisar deles. Outras coisas só conseguimos mais em cima da hora, como fotografias. Só quando já temos cenários, figurinos – a coisa já está mais composta – é que conseguimos fazer uma sessão interessante. O resto vamos tratando com a antecedência possível. Tentamos perceber que tipo de espectáculo temos, o que é que podemos potenciar e que informação poderá interessar tanto aos jornalistas como ao público que lê, e isso varia muito de peça para peça.

A informação básica a enviar, seja que espectáculo for, é a sinopse, a ficha artística e técnica e uma imagem ou duas. Depois vamos vendo a necessidade à medida que vamos tendo a resposta da imprensa. Local, data e horário tem de estar sempre presente. E depois varia. Muitas vezes interessa o contexto: porquê fazer aquele espectáculo, informação sobre o autor ou encenador.

Na marcação dos ensaios de imprensa, temos em conta os horários dos jornalistas e os *timings* de fecho. Fazemos alguns dias antes da estreia: temos de dar tempo para, no máximo no fim-de-semana da estreia ou na semana anterior, dependendo se é diário ou semanário, poderem publicar. Por norma, fazemos no horário de expediente normal: manhã e tarde. Dos jornalistas, não nosso. Porque nós muitas vezes ensaiamos tarde e noite.

Avisamos toda a gente que vamos ter a imprensa em tal dia. Normalmente são entrevistados o encenador e um actor. São os jornalistas que pedem com quem querem falar. A equipa toda sabe que vai haver um contacto com a imprensa; todos, seja artistas ou produção e técnicos, obviamente queremos a sala cheia, queremos o máximo de promoção e divulgação, portanto todos se disponibilizam para esse tipo de acções, seja entrevistas, sessões fotográficas, ensaios de imprensa. Às vezes os encenadores preparam-se brevemente para as entrevistas, porque normalmente têm perguntas mais específicas em termos de trabalho, de pesquisa, etc. Os actores não tanto.

Como já enviámos informação, e mais alguma que os jornalistas eventualmente tenham pedido, já têm um dossier para virem preparados, para saberem o que vão ver e para que possam trabalhar os ângulos das entrevistas que querem fazer. Porque aproveitam o ensaio de imprensa para fazer as entrevistas. Fazem depois de verem o ensaio, para terem mais material. Por isso, quando chegam, já não fornecemos mais informação.

Não exigimos nada e eles também não. A única coisa que pedem, e nós já sabemos e por isso já estamos preparados, são questões técnicas, não tem a ver com caprichos. A televisão pede pelo menos duas cenas diferentes e que se repitam. A imprensa vai querer uma sessão só para tirar fotografias. Sabemos que vão querer entrevistar tal pessoa, porque já nos avisaram e nós também já as avisámos.

Tentamos servir toda a gente. Se ainda ninguém confirmou e alguém nos avisa com muita antecedência que só pode ir ao ensaio de imprensa em tal dia, nós tentamos ajustar para esse dia. Caso contrário, fazemos o ensaio no dia determinado e podemos fazer depois uma sessão para a tal pessoa. Pode não ser o espectáculo todo, pode ser só uma cena ou damos só espaço para as entrevistas. Depende do que a pessoa quiser fazer. Comprendemos que isso possa acontecer, porque as pessoas têm compromissos e, às vezes, há imensos espectáculos a acontecer ao mesmo tempo e é difícil acompanhar todos.

As entrevistas costumam ser individuais, porque é mais lógico. Nem todos os jornalistas têm as mesmas perguntas, cada um quer um ângulo de entrevista ou reportagem diferente. Um jornalista não quer que outro escreva o mesmo que ele. Quer ter uma coisa mais específica e personalizada e não ter repetições, por isso é normal que queira fazer a entrevista com as suas próprias perguntas. Para o encenador é indiferente, o que diz a um pode dizer a outro. Não costumo estar nas entrevistas, deixo as pessoas à vontade.

O tipo de perguntas varia muito. Já houve situações em que as perguntas foram muito interessantes, e outras em que eram básicas, não tinham nada de especial. Há sempre perguntas que já sabemos que vão ser colocadas. E há outras que não se está à espera, porque são outros ângulos, exploram outro tipo de temáticas.

Por vezes encontramos erros nos trabalhos. Não tanto na sinopse, mais no nome de um actor, por exemplo. Também vemos gralhas nas datas, nos horários. É normal, são coisas que acontecem. Pode ser distração, às vezes os jornalistas estão a inserir tanta informação que podem confundir um espectáculo com outro. Em termos de conteúdos, as pessoas têm as suas próprias interpretações, é normal aparecer qualquer coisa diferente. Nós pensamos uma coisa e quando nos expressamos nem sempre nos sai exactamente aquilo em que estávamos a pensar. A única questão é, às vezes, a interpretação que se dá, não a citação em si, com os gravadores não há esse problema. Há uns textos que são mais interessantes que outros.

Depende da gravidade do erro, mas se for caso disso contactaremos para perceber o que é que aconteceu, para evitar que se repita. Tentamos esclarecer, naturalmente, não pensando que houve ali más intenções ou o que quer que seja. Também se pode dar o caso de sermos nós que percebemos mal. Mas é raro, nem eu me lembro de ter acontecido.

Quando os jornalistas nos contactam é para dizer que vêm aos ensaios de imprensa. Enviamos o e-mail e mais perto da data telefonamos para confirmar se receberam, porque recebem tanta informação por dia que às vezes escapa alguma coisa. Por isso, telefonamos a confirmar, se podem estar presentes e se ainda precisam de mais informação.

Dos tais vinte que costumamos contactar, geralmente vêm muito menos. Ou é porque já sabem que não têm espaço para escrever ou porque não têm tempo, há muita coisa a acontecer e têm de fazer as suas próprias opções. Infelizmente, o espaço para cultura é muito pequenino para a quantidade de coisas que acontecem. Todos gostávamos de ter mais espaço; todos mesmo, não só o teatro como as outras artes.

Dos que confirmam, normalmente aparecem, mas já aconteceu não aparecerem. Nós telefonamos a perguntar para saber se vale a pena esperar ou se avançamos com o ensaio. Às vezes estão atrasados mas vêm a caminho, outras vezes pedem imensa desculpa mas não vêm, surgiu outra coisa.

Os críticos costumam vir durante a temporada. Informam-nos e nós enviamos a mesma informação que enviamos aos jornalistas. Lemos as críticas mas não dizemos nada, são interpretações. As pessoas têm direito a ter a sua opinião, e há pessoas que gostam e outras que não gostam; nem todos gostamos das mesmas coisas, é natural que isso aconteça. Mas claro que toda a gente gosta de boas críticas. Nunca aconteceu ficarmos muito chateados. São ossos do ofício. Se estamos já com público fidelizado as pessoas não deixam de vir por uma má crítica. Normalmente se for uma crítica positiva as pessoas até vêm mais. Há sempre críticas positivas e críticas negativas – negativas construtivas.

As companhias que vêm cá apresentar-se fazem a sua própria comunicação. Paralelamente fazemos um aviso, dizemos que de tantos a tantos vamos acolher o espectáculo tal. Não fazemos o que fazemos para os nossos espectáculos, mas sabemos sempre o que é que eles fazem. Normalmente, esses espectáculos já estrearam, mas fora de Lisboa ou no estrangeiro, por isso já têm material. Não fazemos ensaios de imprensa. Normalmente a imprensa não faz nada porque se calhar até já escreveu sobre eles.

Em relação às outras artes, o teatro está pouco divulgado. Principalmente em relação à música. Acho que é por causa do pouco espaço que existe para o assunto: espaço de divulgação, de promoção, de crítica, de exploração do teatro. E da dança também. Cada vez há mais coisas e o espaço encolhe. Acho que a música ocupa mais espaço, porque há mais gente a querer saber, nesta altura os festivais ocupam tudo e não há mais nada sobre o resto. Compreendo que é a questão do espaço que determina, que tem de haver escolhas. Mas também acho que às vezes se podia dar mais espaço ao teatro. Acho que as pessoas que lêem não se apercebem que há tanta coisa a acontecer como a que realmente acontece. Eu sei o que é que acontece nos outros espaços, mas não necessariamente pela imprensa. As pessoas que não estão no meio acho que não sabem.

Não sei se faria sentido haver uma publicação só de teatro, em termos de tiragem e de público tão específico. Não tem mal nenhum haver uma revista só sobre uma arte qualquer, para nichos de público. Mas também é bom haver informação em imprensa generalista, para as pessoas que não seguem as revistas específicas mas que sabem que na generalista encontram um bocadinho de informação.

Entrevista a Inês Nadais, editora adjunta do *Ípsilon*, responsável pela área do teatro e dança

Acho que o teatro já foi mais bem tratado no sentido de haver um acompanhamento contínuo, no *PÚBLICO* mas também no resto da comunicação social. Olhando semana a semana para os artigos de teatro no *Ípsilon*, acho que não podiam estar melhor feitos, continuam tão bem feitos como antes. O problema não é o acompanhamento das estreias, é o acompanhamento regular da actualidade noticiosa da área, isso é que não é feito em condições perfeitas. A vida do teatro em Portugal que não são só as estreias. Isso reflecte-se mais no jornal diário, porque as histórias interessantes e as que nós queremos que estejam no *Ípsilon* acabam sempre por estar.

Havendo uma pessoa dedicada à área, se calhar neste momento podíamos fazer uma reportagem a sério sobre como é que estão a viver as companhias no meio da crise e dos cortes orçamentais do Ministério [da Cultura], por exemplo. Mas não havendo, é difícil colocar uma pessoa de outra área, que ainda por cima teria de fazer uma espécie de actualização em tempo record. A qualquer pessoa que venha colaborar connosco e que tenha apetência, que faça bem, nós pedimos para fazer teatro. Já tivemos alguns estagiários em que a coisa não correu assim tão bem. Se a pessoa nem é capaz de escrever um texto para o “Flash” [esta secção do *Ípsilon* contém as novidades nacionais e internacionais da semana no âmbito dos temas abordados pelo suplemento], não a vamos pôr a fazer textos de 3000, 4000, 7000 caracteres. Por isso, tem sido difícil manter alguma regularidade no acompanhamento.

Sou eu mais ou menos que escolho as pessoas que fazem os trabalhos. À partida, o que é no Porto normalmente faço eu. É um critério geográfico [Inês Nadais pertence à redacção do Porto]. Já tenho um conhecimento do trabalho destas companhias e é-me fácil ver o que é que está em jogo e o percurso que está para trás de cada estreia. Já fazer coisas em Lisboa implica vários factores: se for uma companhia ou um autor que me interesse particularmente e se eu tiver alguma disponibilidade e margem de manobra para poder gerir com o Vasco [Câmara, editor do *Ípsilon*] a minha participação, tento fazer. Se não, é a pessoa em Lisboa que estiver mais disponível.

Agora estamos a atravessar uma fase de desguarnição, digamos assim, da área do teatro. Há uns anos, quando ainda tínhamos a Joana Gorjão Henriques [antiga jornalista do *PÚBLICO*], dividíamos, ela fazia em Lisboa e eu fazia no Porto. Quando ela passou a editora adjunta do suplemento passou a fazer menos histórias de teatro, e houve uma fase em que eu fazia o Porto e grande parte da programação internacional (recebia os DVD com antecedência e falava por telefone com os encenadores e os autores), e em Lisboa geria-se mais ou menos conforme as disponibilidades, uma das pessoas de cultura fazia as estreias. Depois, quando eu passei para editora adjunta do *Ípsilon*, complicou-se um bocado. Neste momento, a Ana Dias Cordeiro [jornalista do *PÚBLICO*] tem mais ou menos a área do teatro, mas está também muito presa à secção, às coisas do dia. É complicado ela estar só para teatro e dança. Temos o Tiago [Bartolomeu Costa, colaborador regular do *Ípsilon*] que começou por fazer só dança e agora faz coisas do teatro também. Mas é uma área que não está a ser gerida da melhor maneira. Os livros têm uma pessoa mais atenta, a música tem uma pessoa mais atenta, o cinema também, e o teatro está numa situação um bocadinho diferente. Acho que se pode dizer que está prejudicado. Obviamente que era preferível que houvesse uma pessoa, não é só para efeitos do *Ípsilon*, é para tudo o que diz respeito à actualidade das artes performativas. Mesmo para o jornal, é óbvio que há vantagem em haver uma pessoa a acompanhar a área e saber mais ou menos avaliar cada novidade, se é importante ou não é importante. Assim, vai passando por várias mãos.

Há histórias que eu tenho pena de não fazer. As coisas mais singulares não são as mais importantes, mas se calhar são as mais especiais, e essas não consigo fazer muitas vezes. E é pena. Por exemplo, uma reportagem a acompanhar o trabalho de uma companhia. Nisso é que estamos a falhar, porque estamos sempre em défice. As estreias importantes, de uma forma ou de outra, vamos fazendo, nem que vá buscar uma pessoa da música. Nesta situação, como temos mesmo que dar, conseguimos sempre, mas para o resto ‘não tens gente, não vais’. O problema é que as equipas são curtas em todo o lado, cada pessoa faz mais do que um trabalho por semana para o *Ípsilon*, também não têm muito tempo livre.

Mas a verdade é que é muito fácil trabalhar a área do teatro, porque as instituições e os protagonistas, à partida, têm tão pouca divulgação que a atenção que lhes damos é sempre bem vinda. Não temos de lutar pelo acesso às pessoas, como na política ou no desporto, aquelas pessoas que estão fartas de dar entrevistas e não precisam de lutar por

espaço nos jornais. O teatro precisa de lutar por espaço, portanto há uma relação interessada também da parte deles. É claro que há aqueles dois ou três actores que é difícil entrevistar, mas à partida as pessoas estão sempre disponíveis para falar connosco. Isso também é aliciante, porque sabemos que conseguimos falar com os protagonistas das histórias e que é desejado por eles, não é arrancado.

Não temos nenhuma fixação com a ideia de que haja sempre artigos de teatro ou dança, mas procuramos que todas as semanas o suplemento seja diversificado, e isso implica haver um bocado de mistura entre as artes plásticas, os livros e as artes performativas. Portanto, tentamos que haja, pelo menos, uma história de teatro ou dança no suplemento. De qualquer forma, temos sempre pelo menos uma, porque no roteiro há obrigatoriamente uma história. Haver histórias mais desenvolvidas na parte interior do suplemento é que depende um bocadinho da agenda. Mas, por sabermos que o teatro é uma área que tem menos leitura do que a música ou o cinema, evitamos que numa edição haja mais do que três ou quatro histórias grandes de teatro. As histórias de teatro não são as mais lidas pelos leitores genéricos, digamos assim, do jornal e mesmo do suplemento.

O critério de escolha de uma história é a capacidade que o assunto (um espectáculo, festival, encenador, actor) tem para se transformar numa boa história e a nossa capacidade de o fazer; ou seja, as condições práticas como o tempo e o *timing* do ensaio de imprensa ou a nossa disponibilidade.

Há obviamente outros critérios. O conhecimento que eu tenho do meio já me permite, à partida, fazer uma triagem entre aquilo que eu acho que vai ter um interesse acima da média e aquilo que sei que vai ser mais uma produção, com as mesmas pessoas de sempre, o mesmo encenador de sempre, o mesmo espaço de sempre. Tem a ver com a novidade e a qualidade. Obviamente que existe da nossa parte um juízo, por muito injusto que ele possa ser, acerca da qualidade do trabalho das companhias ou dos encenadores ou dos actores, ou mesmo dos textos que escolhem para produzir. Portanto, além do juízo acerca do potencial da história, há o juízo acerca do trabalho da pessoa envolvida e acerca da novidade, porque uma coisa pode até não parecer de uma qualidade acima do comum mas o potencial de novidade pode ser importante. É obvio que nisso também há uma dose de rotina. Há aquelas companhias e encenadores em quem sabemos que vamos insistir mais.

E há um factor que também é importante, e que eu acho que é o dado menos bonito desta história: é óbvio que uma boa assessoria de imprensa consegue persuadir para fazer histórias e investir nelas, porque muitas vezes o que acontece é que recebemos a informação mas temos tão pouco tempo para ler e para ajuizar do valor que aquilo pode ter que se não há alguém pessoalmente a telefonar, a insistir ou a chamar a atenção para os dados interessantes da história, aquilo pode-se perder. Perdemos muitas histórias por incapacidade nossa, primeiro para estar a par de tudo e depois saber exactamente o valor de cada coisa.

É obviamente muito mais raro fazer-se capa com teatro do que com música ou cinema ou mesmo livros. Tem que haver um protagonista fortíssimo. Por exemplo, um encenador muito carismático, português ou estrangeiro (por exemplo, um estrangeiro que nunca tenha vindo a Portugal e que seja um monstro sagrado do teatro) ou então uma história muito especial, muito mais forte do que o costume. Recentemente fizemos capa com o Alcantara Festival [*Ípsilon*, 21 de Maio de 2010], sobre teatro/dança; e com o Édipo, no Teatro Nacional D. Maria II [*Ípsilon*, 19 de Fevereiro de 2010], porque era o caso de o director artístico de um teatro que se apresenta como actor num clássico absoluto da dramaturgia europeia e mundial, encenado por um dos encenadores portugueses mais reconhecidos. É muito mais fácil fazer uma capa de música, objectivamente até têm a mesma importância, só que o potencial de comunicação com os leitores de uma história de teatro é sempre muito reduzido. Porque mesmo o tal encenador estrangeiro se for uma estrela, é uma estrela, mas não é os U2, ninguém vai saber o nome dele. As pessoas na rua não o conhecem, portanto, tem mesmo de ser uma história muito fora do comum ou muito forte para ir por aí.

A diferença entre os textos que temos no *Ípsilon* é que no mini destaque [artigo de dimensão mais pequena, inserido no roteiro, na secção “A Semana”] tem de se ir mais directo ao assunto. Mesmo assim, num texto de mais ou menos 3000 caracteres, ainda dá para dizer muita coisa. Pode-se aprofundar as questões, mas tem de ser numa frase, não posso passar parágrafos sucessivos a divagar sobre um assunto. Já num texto da parte de dentro sou capaz de falar nos actores, no encenador dificilmente, mas nos actores ou no enredo da peça só depois de um subtítulo, já na segunda parte do texto. Se há qualquer tema que exploro no início, porque acho que é o eixo da peça, posso até passar 3000

caracteres sem falar no resto. Posso aprofundar muito mais as questões e divagar sobre o tema.

À partida, já sabemos o tamanho dos textos, mas também acontece mudar depois do ensaio. Imaginemos que vou fazer um mini destaque. Depois de ver o ensaio, percebo que aquilo é muito mais que um mini destaque. Se for com antecedência, alteramos. Também já fizemos coisas que eram para ser temas grandes e depois não eram assim tão relevantes. Às vezes acontece, e é um bocado grave. Quando, por exemplo, o texto da peça é muito fraco. Pode-se até reduzir de tamanho, mas não se pode deixar de escrever. Às vezes é um bocadinho estúpido e injusto, porque ignora-se no dia-a-dia montes de espectáculos que são minimamente aceitáveis, e por esse tipo de circunstâncias às vezes acaba-se por fazer alguns que são menos bons. Mas antes de vermos não sabemos. E se for mesmo em cima do fecho da edição é impossível substituir por outro espectáculo.

Nem todos os teatros enviam o *press* com antecedência. As instituições maiores enviam com antecedência suficiente, mas a maior parte das pequenas companhias enviam demasiado em cima da hora, para um suplemento semanal. Se fosse para um jornal diário provavelmente ainda iam a tempo. Mas eu acho que as companhias pequenas não têm noção de como funciona um jornal. Dificilmente teriam condições, não têm meios para suportar uma assessoria. Ou alguém lhes diz ou então é difícil perceberem quais são os *timings*. O ideal é nós recebermos a informação quarta ou quinta-feira da semana anterior. Muitas vezes mandam na segunda, achando, e é verdade, que ainda vão com quatro dias de antecedência. Mas a verdade é que já está tudo programado e o suplemento a partir de quarta já está fechado. Se for uma coisa importante e mandarem em cima da hora, eventualmente podemos mudar, porque podemos esquecermo-nos das coisas, mesmo tendo-as no e-mail. Mas uma coisa muito, muito importante é difícil passar despercebida, quem está a investir nela faz com que isso não aconteça.

Os *press releases* vêm sobretudo por e-mail. Alguns em papel, por correio. Alguns teatros fazem telefonemas, como uma segunda linha, para saberem se recebemos e para perguntar se estamos ou não interessados em fazer alguma coisa. Quem recebe é o *Ípsilon* e eu. Algumas coisas só eu é que recebo, outras recebemos ambos. Mas eu raramente vejo o e-mail do *Ípsilon*, o Vasco é que vê mais. Eu confio um bocado no meu próprio e-mail.

Também há coisas que as pessoas enviam para a agenda ou para a redacção em geral, depois acabam sempre por chegar até mim. Depois selecciono o que me interessa.

Nos casos em que os teatros me telefonam a perguntar se vamos, digo logo que sim ou que não ou então mando um e-mail. Há pessoas que quase sempre me telefonam: a Culturgest quase sempre liga, o CCB também. Se não telefonarem, é a pessoa que vai fazer o trabalho que telefona a marcar.

Não conseguimos ir sempre aos ensaios de imprensa, há muitos a que nós não vamos. E outros pedimos para fazerem para nós. Por exemplo, há muitas companhias que estreiam à sexta-feira. Fazem o ensaio na quarta. Para nós é impraticável, por isso muitas vezes pedimos para assistir a um ensaio antes do ensaio de imprensa. Mas há montes de ensaios a que nós não conseguimos ir. Há companhias que se queixam regularmente de nós nunca irmos. Principalmente as companhias de fora de Lisboa e do Porto. E a verdade é que nós não vamos. Por exemplo, o Teatro Viriato costuma ter estreias interessantes de dança e nós estávamos lá. Agora, é preciso haver disponibilidade para alguém do Porto ou de Lisboa ir a Viseu, o que não é propriamente uma coisa que se possa fazer assim do pé para a mão, com secções tão pequenas. Durante algum tempo, tínhamos uma rede de correspondentes aceitável, agora foi reduzida brutalmente, não temos mesmo quase ninguém. É obvio que essas companhias são, à partida, muito prejudicadas. E quando vamos levamos com anos e anos de queixas acumuladas, porque de repente decidimos ir. Muitas vezes eles fazem coisas extraordinárias, até mais extraordinárias do que o que se faz aqui, só que fazer trezentos quilómetros para ir a uma estreia de teatro e levar fotógrafo, nas condições actuais, é um bocado complicado. Por outro lado, sucessivas más produções, isto uma avaliação nossa, seja de companhias de Lisboa ou Porto ou de fora, também fazem com que nós deixemos de fazer trabalhos de algumas companhias. Às vezes, até podem ter melhorado, mas como já nos desabituíamos de ir lá ver, depois acabamos por não saber isso. Acabamos por negligenciar essas companhias, porque já não esperamos tanto do trabalho delas.

Os *press* também têm importância. A maior parte dos *press* tem a informação relevante, indispensável, mas não é necessariamente apelativa. Mas há casos e casos, claro. A verdade é que nós, jornalistas, com esta abundância de *press releases* e assessorias de imprensa, tornámo-nos um bocado preguiçosos, porque parte do trabalho que está ali feito

deveríamos ser nós a fazer. Nunca devemos partir do princípio que parte do nosso trabalho está feito só porque existe um *press release*. Quando escrevo tento esquecer aquilo. Eventualmente posso usar partes, quando tiver informação muito diferente do que é usual e que não faz sentido eu estar a repetir o que eles fizeram. Por exemplo, o Teatro Nacional São João faz *press* incríveis. São mesmo muito bem feitos. Normalmente inclui uma entrevista ao encenador, mas feita por uma pessoa fora do vulgar, um outro encenador, por exemplo; encomendam textos a jornalistas ou a especialistas dos temas abordadas nas peças. Imaginemos que iam fazer “O Mercador de Veneza” [de William Shakespeare]. São capazes de encomendar um texto a um especialista em judaísmo, outro a um especialista em Shakespeare. Têm ali coisas que uma pessoa sozinha dificilmente lá chegaria, até porque não tem muito tempo. E de repente chega um dossier daqueles, com umas cinquenta páginas. Há ali montes de material, até sou capaz de citar o tal texto do especialista em judaísmo, que tem uma coisa sobre a peça que é super interessante. Se o *press release* é suficientemente diferenciado a esse ponto, não faz sentido eu repetir, não vou ligar à tal pessoa a pedir para dizer o mesmo, mas agora a mim. Nesse caso, cito, mas citar a informação básica, nunca. Acho que é mesmo mau princípio. Cheguei a ver textos de estagiários ou de correspondentes que eu dizia ‘eu já vi isto em qualquer lado’, depois ia ver o *press* e era igual. Isso é horrível. É preciso descolar completamente do *press release*, o meu texto é um trabalho jornalístico, não é um trabalho de divulgação puro e duro como o das instituições.

Há muitos *press* que não sabem cativar e muitos que estão muito mal escritos. Eu habituei-me muito mal, porque o São João tem um gabinete de edições muito bom, não há uma gralha naqueles dossiers de imprensa, um *bold* a mais ou um *itálico* a menos. É tudo super perfeito. O *press release* de instituições como Serralves ou CCB não tem aquele cuidado, nunca serão tão apelativos como o do São João. Para mim tudo está abaixo daquilo, nunca verei nada como aquilo em Portugal; em termos de instituições culturais, não existe. Nem Culturgest, nem Serralves, nem D. Maria, não há. Mas também nem tudo tem que ter aquele investimento. O *press release* tem de comunicar o essencial. O currículo dos encenadores, do autor, dos actores é importante. Há *press releases* que nem sequer têm a data do final da peça, o que para mim é horrível. Acho que isso tem sempre de ter. A data da estreia é o essencial, a data do final é um bocado dispensável, porque depois vai aparecendo na agenda. Mas é importante para dar toda a informação ao leitor. Imaginemos

que o leitor quer ir ver mas vai estar fora nas próximas duas semanas, se eu disser que ainda há outra semana, a pessoa fica com a informação toda. Mas também há teatros que não põem, porque nem eles sabem quando é que vão acabar. Por exemplo, a Seiva Trupe não define a data em que acaba a temporada. Eles têm o teatro todo por conta deles, por isso estão à vontade. Devem ter uma data limite, mas se estiver a correr mal, antecipam, se estiver a correr bem, prolongam. Eu, como espectadora, vou muito ao teatro, e às vezes há semanas que tenho de gerir e se não sei quando é que as coisas acabam fico um bocado atrapalhada, tenho de telefonar a perguntar. Nós devemos dar o máximo de informação ao leitor. Se é para garantirem mais público, é um truque que só lhes serve a eles.

O *press* deve ter a informação factual, o que vier a partir daí acho que já é boa vontade deles, digamos assim. Pode ajudar se eu não puder falar com ninguém da peça: se eles têm declarações, devemos usá-las. A duração da peça também é importante, não para eu pôr no meu texto, mas para eu saber o que vou ver. Quando essa informação não está, eu pergunto-lhes: a duração e se vai ser ensaio corrido ou não. Dentro do possível, vou sempre aos ensaios corridos, e por isso é que não vou aos ensaios de imprensa, porque, pelo menos no Porto, raramente fazem corridos de imprensa. O meio jornalístico no Porto é muito pequeno, há poucas pessoas, e não são suficientemente especializadas ou interessadas, por isso ir a um ensaio que dura três horas é a debandada, vai logo o *press release* para o texto. E também há companhias que nunca fazem ensaios corridos. Outras vezes não é preciso ver o ensaio todo para perceber a coisa. Ou então, imaginemos que chega o DVD de uma peça: se não tem tradução e é, sei lá, em húngaro, se visualmente não estou a conseguir tirar partido daquilo, se já vi um bocado do ambiente, paro de ver.

É raro eu usar as biografias, mas às vezes é importante para situar as pessoas, nomeadamente os encenadores. Por exemplo, para saber se já fizeram muitos textos daquele autor ou não.

Quando entrego o trabalho às pessoas discutimos um bocadinho sobre o que é que deve ser feito. Se acho que é preciso dar indicações sobre alguns aspectos específicos que quero mesmo que estejam no texto, falo com a pessoa. O que eu tento chamar a atenção aos jornalistas que vão escrever sobre teatro é: havendo uma história ou um contexto específico, estejam atentos a isso. E também acho que o espectáculo tem de estar no texto. Não quer dizer que tenham a obrigação de descrever o cenário ou os figurinos ou o enredo

da peça, mas alguns elementos do espectáculo têm de estar lá, se é com as exposições do jornalista ou se é nas palavras dos próprios participantes no espectáculo, é irrelevante, mas tem de estar. Depois acho sempre que é importante, na medida do possível, que haja o olhar do encenador. Isso faz muito do espectáculo, é útil para as pessoas que vão ver terem algumas ideias acerca do ponto de vista com que o espectáculo é apresentado. E também acho importante, mas isso não é só no teatro, a maneira como o texto está escrito. Num suplemento como o *Ípsilon*, os textos que fazemos não são propriamente noticiosos, portanto tem que haver algum investimento na escrita quando são textos maiores.

O tempo de preparação de um trabalho, quando sou eu a escrever, é variável. Com quinze dias de antecedência nunca me preocuparia, mas acontece de tudo. Às vezes na quinta e na sexta-feira tenho mais tempo livre. Se o Vasco e eu estivermos a partilhar a edição, sou capaz de estar um dia inteiro só a preparar. Mas também acontece ter só uma hora antes.

Para me preparar, leio o *press release* no caso de serem peças em que não posso ir ao ensaio. Se há um DVD, vejo a peça. Se for um criador internacional que eu não conheço muito bem vou à internet, se tiver tempo estou lá horas a ler entrevistas que ele tenha dado a outros jornais. Sou um bocadinho obsessiva na preparação. Claro que, se for um mini destaque, não vou desperdiçar horas, tem de se gerir o grau de investimento. Se for uma companhia que eu conheça bem e se for para um mini destaque leio o essencial da peça, mas não vou relembrar o percurso todo, até porque se calhar nem vou usar isso no meu texto. Mas se for uma coisa grande, leio o máximo de coisas possível, mesmo entrevistas antigas. Por exemplo, se for raro eu fazer trabalhos de uma companhia, sinto mais necessidade de relembrar, e aí vou ler coisas. Depois invisto mais na conversa. Preparo perguntas e levo escrito, mas se for uma coisa mais pequena se calhar nem preparo. E há perguntas que aparecem depois do ensaio. Gosto mais de fazer as entrevistas depois, porque o espectáculo sugere coisas. Muitas vezes acontece, principalmente na programação internacional da Culturgest – eles têm muita programação internacional – terem os DVD das peças com antecedência, outras vezes não têm. E tenho que falar com as pessoas, ainda por cima por telefone, sem ter visto o espectáculo, confiando no *press release* e na informação adicional que encontro nos jornais estrangeiros acerca daquela estreia ou daquele autor. Aí sei sempre que aquilo que vou escrever não é o ideal e pode sair um bocadinho ao lado. Porque na verdade, não vi o espectáculo, posso ter visto umas

três imagens, mas não vi nada a acontecer. Tenho as declarações do encenador, tenho imagens, tenho artigos, mas não vi. Já me aconteceu ir ver o espectáculo e pensar 'teria escrito outra coisa completamente diferente'. Mas aí não há nada a fazer, fazemos o melhor, a culpa não foi nossa; e claro, nestes casos acho que os textos reflectem o facto de não termos visto, acho que é transparente para o leitor que não vimos e que falámos por telefone com o encenador. Costumo dizer no texto que falei ao telefone com a pessoa. E quando é por e-mail também acho que se deve sempre dizer. Uma entrevista por e-mail é sempre um bocadinho distorcida, não temos capacidade de reagir. Se a pessoa diz uma coisa bombástica e nós não reagimos, temos de explicar aos leitores porque é que não explorámos aquilo. Então se dissermos que a entrevista foi feita por e-mail, eles percebem porque é que não reagimos à resposta.

Só havendo uma possibilidade de entrevista, acho que deve ser o encenador. Porque a construção do espectáculo é maioritariamente dele. Ou os actores, no caso de encenações colectivas. Se o texto é original de um dramaturgo português, pode e deve-se falar com ele. Se o trabalho do actor for fora do comum, ou se for um monólogo, pode-se fazer só com o actor e dispensar o encenador. Depende do espectáculo e do ângulo que o jornalista quer. Também não é estranho falar com alguém da equipa técnica, depende das peças.

Raramente gravo. Tiro notas. Quando comecei a trabalhar gravava tudo. Mas depois comecei a perceber que o tempo que se perde a transcrever é, pelo menos, o mesmo que se perdeu a gravar, normalmente é o dobro. Acho que não é pragmático. Eu já só tiro notas, mesmo com pessoas estrangeiras em entrevistas por telefone. A não ser que seja para fazer um texto pergunta-resposta, mas é raríssimo, no teatro quase nunca fazemos. Mesmo que falhe uma ou duas palavras; não tenho de citar a frase inteira, tenho é de pôr a ideia. É uma questão de gestão do tempo. Também é verdade que faço isto, porque esta é uma área um bocadinho mais incontroversa, na política ninguém se pode dar a este luxo.

Não escrevo logo que faço a entrevista, mas a verdade é que mudei muito desde que estou na edição. Antes, atrasava mais as coisas, agora sou muito mais rápida a escrever e estou mais concentrada. Antes, parava a meio e fazia outra coisa, agora não, porque sei que a seguir tenho não sei quantas páginas para fechar. Tenho mais trabalho e trabalho mais concentrado, porque nos dias de fecho é mesmo para fechar, o mais rapidamente possível. E editar dá outra sensibilidade. Eu achava perfeitamente normal que se só tinha de entregar

o texto no fim da tarde, entregava no fim da tarde. Agora percebo que dá jeito que não me cheguem todos os textos ao fim da tarde, porque senão estou o dia inteiro, eu e as gráficas, sem fazer nada e de repente tenho de fazer dez páginas ao mesmo tempo.

Às vezes tenho o título e a entrada na cabeça e começo a escrever por aí. Outras vezes acabo o texto e ainda não tenho título. Começo pelo início, nunca aponto notas para depois ver onde é que vão parar. Onde eu realmente perco muito tempo é no início do texto. Agora sou muito mais rápida, mais pragmática. Mas antes, se fosse um texto grande, era capaz de estar duas horas só à volta do *lead*. Enquanto aquilo não saísse como queria, eu não saía dali. Quando o início do texto está bom, o resto corre muito mais depressa. Quando só está mais ou menos, nunca vai fluir. Nunca começo o texto pelo meio, nunca sei o fim do texto. Mas há informações que têm de estar: a sala, o nome da peça, do encenador, isso tem de estar. E se falei com as pessoas, de preferência, devem aparecer a falar. Não digo no *lead*, mas têm que aparecer na primeira parte do texto. A não ser que não tenham dito nada de jeito, aí quase nem vale a pena pôr. Mas se foram declarações que eu provoquei, coisas que eu perguntei, acho que devo usá-las o mais cedo no texto.

Há muitas instituições que já têm boa fotografia de teatro. Eles próprios têm bons fotógrafos a trabalhar com eles. À partida, sei que instituições como o São Luiz Teatro Municipal ou o São João ou o D. Maria, vão ter imagens de espectáculos completamente publicáveis. Há outras companhias que têm imagens de divulgação péssimas. Preferíamos que as fotos fossem sempre nossas; tal como o texto é um olhar sobre a peça, e não é o *press release* da peça, as imagens também não deviam ser do *press release*, deviam ser o olhar dos nossos fotojornalistas. Mas como ainda há menos fotojornalistas do que jornalistas, muitas vezes não é possível. Mas se for um trabalho importante, procuramos sempre ter imagens nossas. Ou seja, fazemos imagens quando o trabalho é muito importante e até estamos a pensar que pode dar capa e queremos ter uma coisa exclusiva – é horrível quando os outros jornais têm imagens iguais às nossas – ou então quando as instituições têm imagens de divulgação tão más que temos mesmo que ir, não há alternativa. Porque no *Ípsilon* há essa restrição: todos os artigos têm sempre pelo menos uma fotografia, até os mini destaques. Já aconteceu ligar para os teatros e pedir para enviarem outras fotografias, porque as que enviaram primeiro não nos servem. E eles quando têm mais enviam. Quem faz a legenda das fotografias é o editor. É raro ser o jornalista a fazer.

Não escrevo o texto em relação à fotografia. É raro os jornalistas saberem qual é a fotografia. Às vezes, os fotógrafos dizem-lhes, quando vão com eles 'estava a pensar usar isto'. Mas, não sei se bem se mal, é raro deixarmo-nos condicionar pelas fotos, assim como eles também não se devem condicionar muito pelo texto. Às vezes acontece que a melhor foto, por exemplo, não tem o protagonista e o texto foi todo escrito à volta do protagonista. Aí tem de haver um bocadinho de bom senso, a foto tem de fazer o mínimo de sentido; a foto também é jornalismo. Se são fotos nossas, a escolha é feita pelo editor de fotografia. Muitas vezes, o editor manda duas ou três e depois eu e a designer gráfica escolhemos. Para mim, a foto é um bocado indiferente: se é ao alto ou ao baixo, imaginemos que tenho as duas possibilidades, para mim é indiferente. Se são duas boas fotos e o valor informativo delas é semelhante, deixo ao critério da pessoa que paginar. Ou também podem mandar duas fotos e há uma que eu percebo logo que faz mais sentido.

Os destaques sou eu que escolho. Às vezes os jornalistas fazem propostas, mas eu acho que tem vantagem em ser outra pessoa a escolher. O destaque é feito a pensar no leitor. A pessoa que escreveu nunca tem muito bem a perspectiva do leitor, mas a primeira pessoa que lê o texto tem sempre um bocado, por isso, acho que é bom ser outra pessoa a fazer. O destaque é aquilo que chama mais a atenção e que me obrigaria, enquanto leitor, a ler o texto. Não é uma regra, mas nós damos prioridade a uma citação. Se não há citações ou as que há são fracas, põe-se outra coisa, que resuma um bocado o espírito do texto.

Quando edito um texto, vou com a mente aberta. Normalmente edito à medida que leio, não faço uma primeira leitura. Se há coisas que acho que não estão bem, altero logo. Na maior parte das vezes a edição é relativamente pacífica. Se for preciso, pergunto à pessoa que escreveu. Vou sempre com a mente aberta para as duas coisas: ou para aceitar o que está escrito ou para pôr em causa. Por exemplo, há pessoas que até se enganam a escrever o nome do espectáculo ou as datas. Coisas mínimas, mas já sei que tenho de ir confirmar, porque provavelmente há ali um dia que não está bem, ou é a estreia ou é o fim da temporada. E também vou com a mente aberta para achar que aquilo está espectacular ou para achar que vou ter que corrigir até o básico. Eu não posso contestar nada do que é o material, a matéria-prima do texto, tenho é de contestar a maneira como está escrito, essa é que pode não ser boa ou não ser mesmo legível. Quando se escreve tem de se ter sempre na cabeça a ideia de que a pessoa que está a ler não viu ainda a peça. Às vezes quem faz a

segunda leitura apercebe-se que faltam coisas; quem esteve e viu a peça tem tudo na cabeça, quem está a ler e não viu, pensa ‘há aqui uma coisa que não estou a perceber’.

Depois da edição, há pessoas que gostam de ver como é que o texto ficou. Algumas são muito ciosas de tudo, qualquer alteração querem saber, aprovar. Outras não fazem questão, já nem sequer estão na redacção quando é paginado. Eu, como jornalista, gostava dos meus títulos e normalmente eram aceites, mas o Vasco mudava muitas vezes, e eu não questionava, ele é que estava a editar, ele é que sabia quais eram os outros títulos do suplemento. Isso é importante, porque se há dois textos lado a lado, não convém haver palavras repetidas nos títulos. Ou seja, o editor tem de ter sempre uma margem de manobra, mas claro, há pessoas que não gostam de nada. Chega a haver discussões saudáveis e não saudáveis, à conta disso. Não é muito frequente, mas acontece. Aí tentamos arranjar uma solução de compromisso, sobretudo nos títulos. O título é um elemento muito forte, e se a pessoa que escreveu não se revê nada nele, é um bocado chato, porque a assinatura é da pessoa que escreveu. Nesse sentido acho que tem de haver um certo cuidado, não devemos obrigar uma pessoa a levar com um título que acha horrível.

Quando tenho de cortar, tento fazê-lo nas informações que se percebe que a pessoa acrescentou por ser interessante mas que não são estruturais para a história. Tenho de perceber o que é que é estruturante no texto; se há uma coisa que até é engraçada mas que é paralela, se não tenho espaço, é aquilo que vai.

As críticas saem no *P2* e no *Ípsilon*. O teatro sai no *P2* porque o *Ípsilon* é um suplemento semanal. Há muitas peças que têm carreiras pequenas, é como os concertos. Imaginemos que o concerto é na quinta-feira, ou mesmo na quarta à noite. Como o *Ípsilon* fecha na quarta, já só entra nove dias depois. Se a crítica sai uma semana ou mais depois do concerto, é um bocado chato. Já os discos, saem num dia, mas normalmente os críticos recebem os discos com antecedência. Se não receberam, sai três ou quatro dias depois. Não é como uma peça que tem um tempo de vida. No fundo, as críticas que saem no *P2* são as críticas de acontecimentos ao vivo. O *Ípsilon* fica com os cinemas, discos e livros e fazemos também as artes plásticas, porque as exposições têm sempre no mínimo dois meses de duração, portanto dá outra flexibilidade para publicar. As peças criticadas são propostas pelos críticos. Não somos nós que gerimos, isso é com o *P2*.

Entrevista a Ana Dias Cordeiro, jornalista do *PÚBLICO* que habitualmente acompanha o teatro

Comecei a fazer teatro quando mudei para a Cultura, porque eu era do Internacional. Sempre gostei de ver peças. Gosto muito de cinema mas também tentava de vez em quando ir ao teatro para não ser só aquela coisa dos filmes. No teatro vemos as pessoas mesmo a representar, tem um lado directo, intenso, mais vívido. A pessoa está a viver em directo as coisas. A representação no teatro é muito mais real e é em tempo real. Esse lado é muito importante.

Mudei no final de 2009, porque me estava a apetecer fazer Cultura. Gostava muito do Internacional, mas achei que já era tempo de fazer outra coisa, porque no Internacional acabamos por dar a volta às mesmas coisas e aos mesmos assuntos. E acabamos por deixar de aprender. Para mudar, achei que para mim seria bom a Cultura, porque fiz ballet durante anos e depois dança contemporânea. Há muito tempo que eu queria fazer isto. E acho que o *Ípsilon* trata bem os temas. Pode-se sempre fazer coisas engraçadas sobre os temas, ligados à programação, claro, mas pode-se sempre ter ideias e fazer coisas.

O Vasco [Câmara, editor do suplemento de cultura *Ípsilon* do jornal *PÚBLICO*] e a Inês [Nadais, editora adjunta do *Ípsilon*, responsável pela área do teatro] é que recebem os e-mails todos sobre ensaios de imprensa. Eu comecei a receber com o tempo.

É a Inês que me manda coisas sobre teatro, e o Vasco também quando a Inês não está. Ou então eu também já começo a receber coisas e depois proponho. Depois há a escolha. Agora tem havido pouca coisa mas há alturas em que há várias peças. Se não der para fazer tudo tem de se escolher. E aí entra a Inês. Há certas coisas que são óbvias e o Vasco sabe logo que é para fazer. Depois há coisas mais subtis, e é a Inês que tem os conhecimentos para dizer ‘fazemos isto e não fazemos aquilo’, ‘isto é mesmo obrigatório’.

Já aconteceu pedirem-me para ir a um ensaio de imprensa no dia seguinte, mas também acontece os teatros mandarem coisas por exemplo numa quarta-feira e é só na terça seguinte. Há coisas que dá para prever com imenso tempo e programar. Depois há aquelas companhias muito organizadas ou então que não têm uma agenda muito ocupada que mandam com duas semanas de antecedência, mas é raríssimo. Basicamente eu só trato

das coisas na semana em que vai sair o artigo, porque há tantas coisas antes que começo por fazer as prioritárias.

Quando recebo um *press*, ou mando um e-mail ou telefono aos assessores a dizer que vou e pergunto sempre como é com as imagens, se eles mandam ou se temos que levar um repórter fotográfico. Isso convém sempre que seja logo combinado que é para marcar a foto no jornal com tempo. Também peço para mandar o dossier de imprensa, porque às vezes eles anunciam o ensaio mas não mandam logo o dossier, ou porque não está pronto ou porque mandam só para aqueles que vão. E ainda pergunto se é possível fazer as entrevistas no dia do ensaio ou se tenho de combinar para outra altura. Nesse caso, ou eles combinam ou eu peço o número de telefone para fazer as entrevistas por telefone.

Tenho sempre a preocupação de ler coisas sobre a peça, se não a conheço, sobre o autor e sobre a companhia. É sempre bom, mas também é bom nunca ler demais. Acho que, quando fazemos as entrevistas, convém não saber tudo para deixar um grau de surpresa. É bom ir preparado, aliás é fundamental, mas acho que também devemos deixar que sejam eles a falar. Há trabalhos e performances mais contemporâneas, e de colectivos, que não têm a formação convencional, os próprios actores são criadores das peças, não há uma distinção entre actor e autor. Aí há muito de surpresa no próprio ensaio, no espectáculo e naquilo que eles estão a dizer. São tão experimentais que a pessoa só consegue perceber quando está a ver e a falar com eles. Nesses casos não há grande preparação a fazer.

Costumo preparar as perguntas mas deixo sempre algumas para fazer na altura. Às vezes escrevo, outras vezes levo só na cabeça. No princípio, tinha a preocupação de escrever tudo, mas depois quando se começa a fazer isto, já a coisa se torna um bocado automática. E gravo as entrevistas, é muito raro não gravar. É sempre bom, porque assim tira-se as dúvidas todas. Para o trabalho é melhor e não há a questão de ter sido mal citado.

Tenho feito as entrevistas sempre depois do ensaio, não faz muito sentido fazer antes. O ideal é fazer as perguntas depois, porque há coisas que surgem só no momento do ensaio, quando se vê a peça. Só uma vez ou duas é que fiz sem ver nada, e aí é muito baseado só na conversa. Falo mais com encenadores, e às vezes com actores quando também são criadores. E às vezes falar com os autores também pode ser interessante. Gosto de falar com os actores, porque dá outra dimensão à coisa, é bom ter as duas visões,

mas nem sempre é possível. Normalmente consigo sempre falar com alguém. A única vez que não consegui foi com uma peça da Lituânia, que vinha ao CCB. Chegavam na véspera e não davam entrevistas nenhuma, nem por telefone nem por e-mail. Tive que fazer uma pesquisa. Vi a peça toda em DVD, li entrevistas que o encenador já tinha dado, vi tudo o que havia sobre peças dele e tudo o que havia sobre aquela peça e citei-o duas ou três vezes. Foi a única vez que isso aconteceu.

Se as entrevistas são individuais ou colectivas, depende dos teatros. Já me aconteceu as duas coisas. Não me importo de entrevistas colectivas, porque nós somos todos diferentes, cada um vai puxar para o seu lado. E não é a mesma coisa, é engraçado. Isto não é uma conferência de imprensa, em que todos vamos dar a coisa mais importante que a pessoa vai dizer, porque aquilo é que é notícia, é que é mais bombástico. Mas estas coisas são tão subjectivas, que dependem muito do olhar de cada um. Eu gosto disso também, todos temos maneiras diferentes de fazer aquilo. E há ideias que são semelhantes entre todos. E as entrevistas até se podem tornar diálogos engraçados. Aconteceu duas ou três vezes com a Joana [Emídio Marques] do *DN*. A duração das entrevistas depende da conversa, depende se perguntei tudo o que queria, se a pessoa ainda está a dizer coisas interessantes e se eu ainda não tenho as respostas que quero. Temos de gerir o tempo, o nosso e o da pessoa, a pessoa não tem a tarde toda para falar connosco.

Falo com os assessores por e-mail ou telefone quando marco a minha presença, e depois nos ensaios. Durante as entrevistas às vezes estão presentes, mas eu não gosto disso. Acho que não há necessidade, mas também nunca pedi para saírem. Eu prefiro que não estejam, mas os assessores não me incomodam, quem incomoda são as agências de comunicação. Não conhecem os locais, se eu precisar de alguma coisa não é a agência que me vai ajudar. Já disse a uma pessoa de uma agência de comunicação que não queria a sua presença numa entrevista. Não é que o entrevistado [Valentin Teplyakov, “O teatro é a casa onde se ri e chora”, Ana Dias Cordeiro, P2, 26 de Abril de 2010] fosse dizer coisas do outro mundo, mas a pessoa era de uma agência de comunicação, não tem nada que estar ali. Já faço jornalismo há muitos anos e não gosto nada disso, acho que estamos a ser tomados pelas agências de comunicação. Nós podemos perfeitamente relacionarmo-nos com a realidade, não precisamos de intermediários nem de pessoas que escolham os temas por nós. Estão sempre a mandar coisas. Esta entrevista interessava à partida, porque era uma figura russa importantíssima, mas às outras nem sequer respondo.

Às vezes leio textos de outros jornais sobre a peça, ou antes de ver ou antes de escrever, mas não acho que seja obrigatório. É só para saber como está a ser visto. Com o *Expresso* acontece muito isso, porque como eles saem ao sábado, fazem muitas coisas antes de nós. O *Ípsilon* sai à sexta, mas há muita coisa que já estreou na quinta-feira anterior, então o *Expresso* faz no sábado antes. Então aí já tenho lido coisas. Mas não vou à procura, acontece que tropeço nas coisas e leio, como é óbvio.

Há três tamanhos de textos no *Ípsilon*: mini-destaque [cerca de 3000 caracteres], uma página [cerca de 5000 caracteres] ou duas páginas ou mais [7000 caracteres ou mais]. Normalmente o Vasco gosta que falemos com ele depois de ver a peça, para decidirmos em conjunto o que é que merece ser feito. Mas geralmente já vou com uma ideia sobre se pode ser uma coisa grande ou não. Às vezes acontece pensar que vai ser uma página mas depois chegar lá e a peça não valer nada. Outras vezes já está decidido à partida. Por exemplo, ele definiu logo porque lhe dava jeito e achou que era suficiente uma página para a Beatriz Batarda [“Olá e Adeusinho”, encenação de Beatriz Batarda, 6 de Maio a 6 de Junho de 2010, Teatro do Bairro Alto]. Ou então é preciso aumentar, como no caso de uma companhia francesa que veio cá fazer uma coisa sobre o Robespierre na Culturgest [“Notre Terror”, encenação de Sylvain Creuzevault e actores, 8, 9 e 10 de Abril de 2010, Culturgest]. Não vi o ensaio porque eles chegaram mesmo em cima da hora, mas vi um DVD da peça que apresentaram em França. Achei aquilo tão forte, tão forte, tão forte, e além do mais tinha a entrevista com o encenador, que combinei logo duas páginas com o Vasco.

Geralmente escrevo a seguir ao ensaio, mas depende. Se o ensaio for por exemplo na sexta-feira à tarde, só escrevo na segunda. Não escrevo no fim-de-semana, só se tiver mesmo de ser por causa do fecho do *Ípsilon* ou se tiver dois trabalhos para a mesma semana. Mas também já fui a ensaios no sábado e na sexta-feira à noite.

Na altura de escrever podem surgir dúvidas e vou à internet e à Gesco [plataforma electrónica de arquivo de documentação e informação jornalística]. E também telefono, se for preciso, não tenho problemas nenhuns com isso. Ninguém nunca se importou ou recusou a falar outra vez, porque eu digo que é para tirar uma dúvida. Mais vale a pessoa ter a informação toda do que ficar com aquela dúvida.

A parte mais chata e que eu gosto de despachar logo é a desgravação da entrevista. Começo por aí. Além de que há ideias que me surgem na desgravação, de coisas que eu até me posso lembrar da entrevista mas quando desgravo aquilo torna-se muito mais óbvio, mais claro. O modo como desgravo as entrevistas depende dos textos. Se são textos muito delicados, mais fundos, desgravo tudo. Se é só o encenador a falar de uma peça, aí já sei à partida o que vai ou não interessar e escolho. Estou a ouvir o que o encenador está a dizer, mas aquilo que não vou pôr no texto não vale a pena transcrever. Espero que ele acabe e volto a escrever quando ele voltar a falar de alguma coisa que eu acho que seja interessante. Por exemplo, o texto sobre o Raul Solnado [“Raul Solnado foi um caso sério”, Ana Dias Cordeiro, *Ípsilon* nº 7323, 23 de Abril de 2010]. Aí havia muitas nuances, muitas coisas, então desgravei tudo de todas as entrevistas. Porque só ao reler as entrevistas é que eu escolhia a informação. Não era um texto que é só dizer ‘este DVD tem isto e isto’. Era falar sobre o Solnado e a importância dele, porque é que as pessoas ainda gostavam de ouvir o Raul Solnado. Então só depois de ter tudo na mão é que montei o texto. Como tenho as coisas transcritas, normalmente desgravo definitivamente as entrevistas ao fim de três meses, se sei que aquilo já não me vai servir para mais nada.

Não tenho nenhum esquema que utilizo para escrever. Depende muito das peças. A própria peça é que sugere, induz, sugestiona qualquer coisa. Pode haver uma imagem da peça que seja tão forte que se imponha abrir com ela. Pode partir de uma personagem central, ou então de uma que não é central mas é muito importante, uma peça chave na história. Pode ser uma ideia do encenador, alguma coisa que nem seja da peça mas que seja da conversa que tiveste com ele. Também já comecei pela coisa mais óbvia que é como surgiu a peça. Nunca tenho uma ideia de como vou escrever. Só quando começo. Às vezes, na véspera, recapitulo o que tenho e penso ‘acho que é giro começar com isto’. Ou então relembro a peça: ‘foi isto o mais importante, então vou começar por aqui’. Eu gosto é de chegar ao jornal para escrever e já ter a ideia de como é que vou começar o texto. Não ter essa ideia pode atrasar logo imenso.

Leio sempre o dossier de imprensa antes de escrever, é importantíssimo. Mais que não seja para ser uma estrutura do texto. Dá uma segurança para depois apreender as coisas. Não só para ir lá mas depois quando se escreve. Sabemos que atrás há uma rede de informação, um conhecimento. No geral, alguns dossiers de imprensa estão melhor do que outros. Não é por os textos estarem bem ou mal escritos que vou deixar de me interessar, é

mais pelo tema, o assunto daquela peça é que às vezes não me chama a atenção. À partida, quero ir ver as coisas, eu acho que estou um bocado no início disto e portanto tudo é importante e vai contribuir para a minha aprendizagem. Mas nunca me baseio naquilo. São feitos por jornalistas, aplicam as ferramentas dos jornalistas, mas eu nunca uso. Leio aquilo como leio outra coisa. Por exemplo, os do Teatro Praga são mais uma narrativa do que muito noticioso.

O *Ípsilon* não dá indicações para escrever, mas, por consciência profissional, há coisas que temos que registar ou ir procurar porque consideramos que é uma informação importante. Fica ao critério do jornalista, a não ser que seja uma coisa muito óbvia e que se o editor quando lê não encontra lá, pede e temos de pôr. Nunca me aconteceu, mas pode acontecer uma distração e eles repararem.

Acontece muitas vezes chegar a meio e depois ver que alguma coisa já não faz sentido e trocar tudo. Os meus textos não têm uma estrutura comum, depende da história. Normalmente é o mais importante primeiro, segue aquela regra da pirâmide invertida, só que não são aquelas perguntas básicas, porque também não estamos a fazer uma notícia pura e dura. É pôr no princípio aquilo que nós consideramos relevante. Relevante ou importante, a informação mais interessante.

Normalmente os encenadores estão tão envolvidos que dizem sempre coisas interessantes. Nunca escrevi nada sem a voz de ninguém. Não acho que seja essencial falar com actores só por eles serem muito conhecidos. Depende. Fiz uma peça do Teatro da Cornucópia, encenada pelo Luís Miguel Cintra, *A Cidade* [de 14 de Janeiro a 14 de Fevereiro de 2010, São Luís Teatro Municipal], que eram textos da antiguidade grega, e ele misturava actores da Cornucópia com pessoas da televisão. Foi buscar a Maria Rueff, o Bruno Nogueira, por exemplo. Depois de ver a peça interessou-me mais falar com actores que não eram conhecidos, e acho que fiz bem, porque eles falaram mesmo da peça. Às tantas, estás a fazer uma coisa que é diferente, que não é bem a razão pela qual estás ali. As televisões só estavam a entrevistar estes dois, cheguei a ver algumas entrevistas na televisão e era só à volta disso, era muito mais pessoal do que sobre a peça. Mas pode ser giro, depende da peça.

Escrever a mais ou a menos varia muito, depende dos textos. Quando é mini destaque tenho sempre tendência para escrever mais. Quando é uma página ou duas

normalmente consigo escrever aquilo que é pedido. Mesmo assim quando é uma página acontece ultrapassar um bocadinho. Duas releituras e consegue-se cortar. O critério para cortar depende, mas eu acho que é a unidade do texto. Unidade no sentido de ‘isto faz tudo sentido junto’, se tirar perde ali qualquer coisa. Quando se lê melhor há sempre alguma informação que está um bocadinho mais solta, ou é menos importante, ou até pode ter interesse mas não faz sentido ali. Às vezes acontece entusiasmar-nos com o texto e ir lançados. Acabamos por acrescentar coisas que podem ser interessantes mas naquele texto não adianta nada, e se eu tenho de cortar caracteres, tiro essas partes.

Muitas vezes não sei qual é a fotografia que vai ficar, mas é bom saber. Às vezes a meio do processo pergunto ao Vasco ou então sei qual é porque enviaram para mim. A fotografia tem de se relacionar minimamente com aquilo que estou a escrever. Às vezes escrevo a legenda, outras vezes não. O título depende muito. A maior parte das vezes é a última coisa que escrevo, mas às vezes estou a escrever e tenho uma ideia para o título. Também já aconteceu a meio do texto ter ideia para uma entrada e escrevo logo. Aconteceu poucas vezes ter o título antes de ter o texto. Mas isso é óptimo, é muito bom. É sinal de que tenho uma ideia muito clara da coisa, e facilmente transmissível. A informação da data, local, tem de estar na entrada ou no *lead*, logo nas primeiras linhas do texto. Essa informação é fundamental. E gosto sempre que os textos digam um bocadinho do que fala a peça, gosto que se saiba o que é que se vai ver.

Às vezes nos mini destaques já sabemos à partida o que é que tem de estar lá. Tem de estar lá a informação sobre a peça e a história e às tantas já chegou ao limite de caracteres. 3000 caracteres não é muito, vai-se num instante. Às tantas, já tenho muita coisa, então quando os entrevistados se põem a descrever a história, a peça, os efeitos, o cenário, às tantas já tenho os 3000 ou mais. Nos textos grandes a abordagem é mais analítica. Não é só encher, é tentar falar mais fundo na peça, dar-lhe um ângulo. O mini destaque é mais de divulgação, pode-se dar um toque mais curioso à peça.

O jornal faz crítica, mas isso não tem a ver com o meu artigo. São trabalhos bem diferentes. Eu posso sempre deixar transparecer no meu texto que gosto ou não gosto da peça. Mas tento sempre não dar essa ideia, acho que devemos ser objectivos, mas também não devemos limitar o texto a uma coisa muito cinzenta, sem interesse. Às vezes essa ideia passa, e até pode ser bom passar porque é mais cativante para o leitor. Mas tem que haver

uma certa distância. A maneira como se descreve a peça pode ser mais empolgante, mais vibrante, não se diz directamente mas dá para perceber que se estão a passar várias coisas interessantes.

Eu diria que cada peça é uma peça. Mesmo. Escrevo cada uma como se fosse a primeira. Eu funciono um bocado assim, mas não sei se é assim que deve ser, nunca falei com a Inês sobre isto. Cada peça vale por si, ou seja, cada peça pode ser mais o texto, ou pode ser mais a interpretação, ou pode ser mais a encenação. Claro que é bom referir tudo, temos de dar os créditos todos às pessoas, mas às vezes não dá, não vamos pôr os nomes de toda a gente, isso está na ficha técnica. No entanto, acho fundamental pôr o nome dos actores. Acho importantíssimo, a não ser quando é uma companhia com vinte pessoas. Acho que é muito aborrecido não ter lá os nomes, da mesma maneira que é num concerto só ter o nome do vocalista ou do solista, e não ter o nome das outras pessoas que contribuem.

Se encontrar erros ou eu vir que quero modificar alguma coisa e a página ainda não seguiu, dá para mudar. Depois de já estar feito, se for uma gralha, às vezes acontece e não há nada a fazer. Se for mesmo um erro, uma coisa que eu vejo e ninguém chamou a atenção, tem de se fazer um “O *PÚBLICO* errou”. Se for um leitor a chamar a atenção para o erro, ou se faz um “O *PÚBLICO* errou” [secção “Cartas à Directora”] ou publica-se a carta do leitor ao director e depois responde-se. Se o entrevistado não gosta de alguma coisa que está escrita no artigo escreve uma carta ao director. Nunca aconteceu e a mim nunca me disseram nada.

Não sei se o teatro está suficientemente coberto em comparação com as outras artes, é tão difícil dizer. Acho que podia haver mais, pode sempre haver mais. Tem poucas capas. É verdade que para ser capa tem de ser sustentado e bem justificado, mas porque é que não se fazem mais? Se o teatro for bem trabalhado, pode-se fazer uma capa mais vezes. Mas acho que devia aparecer mais, porque há muita coisa a passar-se, eventualmente fora de Lisboa e do Porto, que nós não cobrimos. A maior parte dos textos que já fiz foi em Lisboa. Mas era preciso ter correspondentes regionais e pessoas que estivessem mais comprometidas com o jornal, mas não é fácil, não há pessoas, o jornal dispensou muita gente.

Entrevista a Joana Emídio Marques, jornalista, colaboradora da secção de cultura do Jornal *Diário de Notícias*

O teatro entra na edição diária do jornal, porque não temos um suplemento só para artes. Até Junho, saíam alguns trabalhos de cultura na revista; tinha uma parte de artes. Depois foi reestruturada e perdeu precisamente a página de teatro e a página de dança. Este ano, não me lembro de nenhuma chamada de primeira página do *DN* sobre teatro. Há muito menos de um artigo de teatro por semana no *DN*.

Neste momento, há duas pessoas que fazem teatro no *DN*, eu e a Maria João Caetano. Entre nós dividimos os ensaios de imprensa. Muitas vezes por questões práticas: porque é à noite e a ela não lhe dá jeito porque tem filhos mas eu posso ir, ou porque ela gosta muito de uma companhia ou eu gosto muito de um autor e gostava de ver como é que ele estava representado, por exemplo. Vamo-nos organizando assim.

Não conseguimos ir a tudo o que aparece, em certas alturas há muita coisa, noutras não há nada. Agora há três ou quatro momentos do ano em que de repente estreia tudo. É em Outubro, em Janeiro/Fevereiro, e depois Março/Abril, sem falar nos festivais. É muito complicado, só com duas pessoas, conseguirmos fazer tudo. Por isso muitas vezes acabamos por escolher aquilo que, se calhar, é mais óbvio: os teatros nacionais, o CCB. E deixamos de parte, assumidamente, aquelas coisas mais das margens, as companhias mais pequenas, porque não temos espaço. Muitas vezes fazemos as coisas mas os editores dizem ‘não conheço isto de lado nenhum’. Às vezes conseguimos pôr uma pequena companhia. Cheguei a fazer as “Noites Brancas” de Dostoiévski, no Teatro da Trindade [encenação de Francisco Salgado, 27 de Maio a 27 de Junho de 2010]. É uma companhia pequenina que ninguém conhece, mas uma peça do Dostoiévski é sempre uma peça do Dostoiévski. Como o autor do texto chama a atenção, conseguimos que entrasse na edição. Mas assumimos que deixamos muita coisa de pequenas companhias. Então se forem de fora de Lisboa é muito complicado ir. No Porto faz-se, mas é pouca coisa, porque a redacção é muito reduzida. Por exemplo, Serralves tem imensas coisas, mas raramente se faz. É tentar propor e ir lá, mas isso é complicado. E é preciso que o correspondente esteja disponível. Não há ninguém no Porto a trabalhar para a cultura. Os jornalistas do *DN* do Porto são especialistas noutras áreas. Quando é cultura é preciso ser uma coisa mesmo especial para

fazerem. Por isso é que acaba por se centrar tudo em Lisboa ou Almada. Mesmo zonas mais perto, como Oeiras ou Sintra, muitas vezes já não se vai.

Outras vezes também tem a ver com as próprias companhias. Se mandam a informação ou não, e se mandam com tempo para nós nos organizarmos. Às vezes podemos querer ir mas já aceitámos outro trabalho para fazer à mesma hora. Eu digo muitas vezes às companhias e também às editoras, no caso de entrevistas com escritores, porque às vezes também não sabem: têm de nos avisar com mais tempo de antecedência. No caso do teatro, não é tanto assim, porque as coisas são programadas com muita antecedência. Nós vamos às apresentações das temporadas e temos o calendário, mas a verdade é que depois se perde, no meio de livros, da balbúrdia, do caos dos jornais. E no meio da rotina esquecemo-nos das coisas.

Recebemos as coisas por e-mail. No *DN*, há um e-mail para receber informações sobre artes a que só têm acesso os dois editores. Quem quiser pode mandar informações para lá. Algumas companhias também mandam para mim e para a Maria João, porque já sabem que somos nós que fazemos teatro, então mandam para as duas. Outras mandam para a agenda e depois vêm as pessoas da agenda dizer-nos que receberam uma informação e perguntar se não queremos fazer. Outros também mandam para os editores e são eles que nos dizem ou relembram. Não fazemos nada sem falar com os editores. Eles é que dizem sim ou não, normalmente dizem sim. Depois é que dividimos entre as duas.

Às vezes, não entram todos os artigos que fazemos. No teatro geralmente entra sempre, mas há pouco tempo fiz um trabalho sobre uma peça de homenagem ao Mário Viegas que está agora no Teatro-Estúdio Mário Viegas [“Amor com Amor se Paga (Um acto teatral para Mário Viegas)”, encenação de Juvenal Garcês, estreia a 20 de Maio de 2010] que não entrou. Não havia espaço hoje, não havia amanhã, acabou por nunca entrar. E de dança também acontece. Embora não seja comum, às vezes acontece. Porque há pouco espaço e porque muitas vezes as decisões editoriais pendem mais para um lado do que para outro. Por exemplo, o editor executivo adjunto do *DN*, o Nuno Galopim, que é um homem da música, acaba por privilegiar mais a música do que as outras artes. Eu farto-me de batalhar com os editores, digo muitas vezes que para música há sempre espaço, para outra coisa é que não. Os meus editores não são pessoas que façam um planeamento a longo prazo, muitas vezes é no dia: ‘então o que é que há?’. E ele tem sempre coisas de

música para fazer. É a área dele, mas a verdade é que isso condiciona por exemplo o teatro. Muitas vezes, entre colocar uma coisa de música, às vezes um grupo menos importante que ninguém conhece, e uma peça importante, ou põem as duas mas com menos espaço para a peça ou a peça salta para o dia a seguir. Temos todos os dias da semana para publicar, mas há espaços, por exemplo o CCB, a Culturgest, que têm muitas peças que só estão três dias. Ou seja, é muito complicado, nós vamos fazer e se por alguma razão não conseguimos pôr logo no dia da estreia, na quinta-feira, já só sai na sexta e já só é um dia. Depois muitas vezes acaba por não valer a pena. E outras vezes, por exemplo, há um ensaio de imprensa mas é colado à estreia. Se fosse com mais tempo, dava de certeza, porque colocávamos a peça em antecipação, três ou quatro dias antes, e não havia problema nenhum. Muitas vezes, o caso de não fazermos deve-se um bocado a isso, a escolhas editoriais que preferem nitidamente certas áreas culturais a outras, e no *DN* o teatro não é uma prioridade, é claramente a música. Por outro lado tem a ver com a própria organização das instituições de teatro que fazem os ensaios de imprensa muito em cima da estreia.

Confirmo com os teatros a minha presença no ensaio de imprensa. Leio sempre o *press* e o dossier de imprensa, para confrontar a opinião do entrevistado com aquilo que disse. A maior parte dos dossiers estão bem feitos. Alguns são muito bons, muito completos, têm a informação sobre o texto, etc. Outros são um bocadinho a correr, são uns textos um bocado herméticos, parece que eles próprios não perceberam o trabalho ou não estiveram para aí virados. Já li alguns textos que quase não dão vontade de ir ver a peça.

Às vezes só consigo ler um bocadinho antes de ir para os teatros, ou no táxi a caminho para lá ou no dia anterior, à noite. Faço um mínimo de investigação, sempre. Mas acabo por fazer mais depois de ver a peça, quando tenho que escrever. Se for uma peça escrita por um autor que eu não conheça ou que me interesse, se eu não percebi alguma ideia que passou e que não estava no *press* ou queira dar alguma informação sobre o autor, investigo sempre. O ideal é fazer isso tudo antes de entrevistar o encenador, mas às vezes não há tempo. Depois disso é que faço uma pesquisa na internet sobre o autor ou para ver alguma informação, porque já sei que vou fazer uma caixinha.

Preparo mentalmente algumas perguntas: como é que surgiu a peça, o processo que levou àquela criação, como é que foi criada a dramaturgia, a cenografia, como é que se chega àquele elenco, como é que se passa das ideias do cenário e movimentação dos

actores em palco para a concretização, qual é a ideia que o encenador quer passar ao público, se há alguma ideia política que quer passar, alguma relação entre aquela peça e o momento que estamos a viver em termos sociais, políticos, culturais. Prefiro fazer as entrevistas depois de ver a peça, assim já tenho mais conteúdo. Já aconteceu fazer trabalhos internacionais e não ter visto a peça e entrevistar na mesma o encenador por telefone. Ou então vi excertos no “YouTube” e depois fiz a entrevista. É um bocadinho trabalhar em seco, às cegas, não sabemos se estamos a ir ao ponto fundamental, se estamos a ir ao essencial da peça. Mas se não a vimos, de que outra maneira podemos fazer? Os entrevistados nunca puseram nenhum entrave ao meu trabalho ou à minha presença, nem a eu ir lá entrevistar nem em relação às perguntas que fiz. Da área do teatro não tenho nada a dizer de ninguém.

Assim como os assessores de imprensa, que são sempre muito solícitos, por exemplo com a questão das fotografias. Às vezes precisamos de pedir porque as que temos não nos servem. Quando pedimos qualquer coisa eles tentam ao máximo conseguir aquilo que nós pedimos, às vezes até com prejuízo pessoal. Chateiam, perguntam quem vai, às vezes se não vai ninguém tentam arranjar outros pretextos para nós irmos. Acontece não podermos ir à estreia mas vamos depois e eles não têm problema com isso.

Tentamos que o artigo saia sempre no dia da estreia. Se a peça ficar um mês ou mais em cartaz, e não conseguirmos que saia logo nesse dia, então sai depois. Às vezes conseguimos fazer isso. Se é menos tempo, temos de tentar arranjar um espaço.

Normalmente escrevo logo no dia a seguir ao ensaio porque os ensaios de imprensa são muito em cima da estreia. Quando acontece ser mais cedo, o que é raro, como tenho tempo, escrevo em casa. Em casa escrevo sempre melhor porque não estou distraída.

Para além do conteúdo básico do *lead*, o *DN* não dá qualquer indicação sobre a forma de escrever os artigos. O quem, onde... isso tem de estar, depois quanto à forma como se estrutura o texto não há indicação. É mesmo à nossa escolha. Eu falo com encenadores, muitas vezes se justificar falo com actores. Se for um actor que é muito conhecido da televisão, se calhar faz sentido falar com ele.

Os editores não nos dizem nada sobre o espaço que vamos ter para a peça. Mas depende da peça. Se for um autor importante, uma companhia importante, um encenador importante, é bem provável que seja abertura da secção, que é o espaço maior que nós

temos para escrever. Joga muito por aí, pela importância disto. Por exemplo, a peça do Tennessee Williams, encenada pelo Diogo Infante, com a Alexandra Lencastre [“Um Eléctrico Chamado Desejo”, Teatro Nacional D. Maria II, de 9 de Setembro a 31 de Outubro de 2010], há-de ser abertura de secção. Ainda por cima aquela peça, que é tão importante. Mas se for uma peça de uma companhia mais pequena, quase desconhecida, numa sala mais pequena, há-de ser uma coisinha aí para os 1700, 2000 caracteres no máximo. Com sorte. Nunca sabemos, mas já conseguimos fazer uma ideia. A abertura costuma ter 3000, 3500 caracteres. Acaba sempre por ter mais, só que, como no *DN* os textos são muito fragmentados – eles acham que se for uma coisa muito longa os leitores não lêem – normalmente o que fazemos é um texto de 3000 caracteres e uma caixa. Se for um encenador importante fazemos uma pequena caixa sobre ele, ou sobre o autor. Portanto, embora não seja um texto corrido, vai dar sempre 3000 e tal, no máximo 4000 caracteres. Embora às vezes as caixas façam sentido, eu preferia escrever um texto só, corrido. Eu não gosto nada de caixas, mas o tipo de grafismo do *DN* obriga a isso. Às vezes não há nada de jeito para escrever e isso obriga a andar ali às voltas, a espartilhar as coisas, de maneira que muitas vezes o leitor nem ganha grande coisa com aquilo.

Tenho mais ou menos um esquema na minha cabeça daquilo que eu acho que é importante dizer sobre uma peça, que é falar no cenário, na história, no autor, e ir intercalando com a voz do encenador e dos actores. Claro que as peças são diferentes e isso implica uma escrita diferente. A minha preocupação é mais se falo em informação pertinente ou não. Isso no *DN* é uma coisa muito clara. Eu comparo às vezes com o que sai no *PÚBLICO*, o que é um bocadinho incomparável, porque o *Ípsilon* é um suplemento de um jornal diário mas que é semanal. É diferente escrever para imprensa diária e para imprensa semanal. Na imprensa semanal, há um espaço para escrever e para digerir a informação que necessariamente vai originar formas de contar diferentes. Num jornal diário, muitas vezes vemos a peça à tarde e ainda escrevemos para o dia seguinte, ou vemos à noite e no dia a seguir já estamos a escrever. Temos pouco espaço mas também temos menos tempo para pesquisar, etc. E isso obriga a uma concisão, a procurar dizer aquilo que foi o essencial da peça, a dar informação essencial ao leitor. Às vezes gosto tanto de uma coisa que gostava de escrever mais, e penso ‘que inveja do espaço do *Ípsilon*!’. É verdade que tenho essa inveja, mas por outro lado, reconheço cada vez mais a importância da concisão. Às vezes, leio coisas no *PÚBLICO* e penso ‘escreveram imenso

mas não disseram grande coisa sobre a peça'. No meu início no *DN*, levava na cabeça dos meus editores porque queria escrever como escreviam no *PÚBLICO*. Até porque eu tinha acabado de escrever uma tese de mestrado muito filosófica e leio muita filosofia, e tinha a mania do ensaio. O meu editor até dizia que eu estava nas tintas para a notícia, queria era escrever, se era notícia ou não era notícia para mim não interessava nada. Isso não pode ser. Se é uma notícia, é uma notícia, temos de dar dados relevantes ao leitor. E eu questionava muito isso. Agora percebo, sobretudo pela falta de espaço, a importância de, entre tudo o que gostámos e vimos, seleccionar aquilo que possa ser mais relevante para o leitor. Com os tais textos em que não disseram grande coisa, acaba-se por não perceber o essencial da peça, perdeu-se lá pelo meio. A outra informação, que até poderia ser importante, acaba por não o ser, porque fica ali no ar, dispersa. Precisava de algo que aglutinasse as células. Depende também das peças. E por isso às vezes o espaço torna-se grande demais. Mas isso também acontece um bocadinho no *DN*. Muitas vezes tenho caracteres a mais para preencher, outras vezes tenho menos caracteres e a peça valia muito mais.

Tento não dar a entender no texto se gosto ou não gosto da peça. Tento sempre passar a ideia do melhor que eu encontro ali. Porque eu não sou crítica de teatro, essa não é a minha função. Quando escrevo, tento sempre dar ao leitor o melhor que eu vi da peça, sem dizer 'isto é muito bom'. Não posso dizer isso. A pessoa, se for ver a peça, é que vai fazer a sua decisão, e vai criar o seu pensamento, vai ter a sua experiência daquela dramaturgia, etc, e aí é que vai dizer se é 'muito bom'. Não sou eu que tenho de fazer isso. Portanto, eu tenho de falar daquilo que eu acho que é o mais importante. Normalmente, falo do texto – que eu acho que é o fundamental numa peça – e da cenografia, da história, do autor, se é conhecido falo de outras obras dele ou se pertence a um movimento. Se puder, dou voz ao encenador e aos actores, a falarem sobre a experiência deles. Isso é o ideal: dar espaço à voz deles e não tanto à minha, por mais pequeno que seja o espaço. Não sendo uma das directrizes dos editores, fazer uma peça com a voz de alguém é o básico do jornalismo.

Normalmente, marcamos o fotógrafo na agenda, mas nem sabemos quem é que lá vai. Às vezes pode acontecer irmos juntos, outras vezes não. Por vezes a página já está pronta, com a fotografia, quando vou escrever o meu texto, mas não me influencia. Pode é influenciar o título. Também escrevo a legenda. Normalmente são os editores que

escolhem a fotografia, embora eu às vezes vá lá dar os meus “bitaites”. Mas o editor tem uma noção das cores, do movimento muito melhor que a minha.

Há momentos em que fazemos trabalhos paralelos fora de uma estreia. Por exemplo, o Teatro Nacional D. Maria II vai abrir em Setembro com “Um Eléctrico Chamado Desejo” [encenação de Diogo Infante, de 9 de Setembro a 31 de Outubro de 2010], protagonizado pela Alexandra Lencastre. A minha colega vai entrevistar a Alexandra Lencastre, para sair já. Não vai falar sobre a peça, vai aproveitar a peça para falar um bocadinho da actriz. Por exemplo, quando o Pedro Mexia fez a sua primeira encenação [“Agora a Sério”, Teatro Aberto, 29 de Abril a 13 de Junho de 2010] eu não fiz propriamente um artigo sobre a peça. Falei da peça mas fiz uma entrevista ao Pedro Mexia, como encenador mas com aquele percurso. Ou seja, falo do teatro mas paralelamente ao teatro. É outra maneira de abordar a peça, a peça não foi o primeiro plano, o primeiro plano foi uma figura. Fizemos o mesmo com o Rui de Carvalho há uns meses [“O Camareiro”, encenação de João Mota, Teatro Nacional D. Maria II, 10 de Setembro a 25 de Outubro de 2009]. É bom para variar os modos de fazer. Uma vez, eu até levei deputados ao Teatro da Trindade. Foram eles que falaram da peça, a propósito do orçamento de Estado e da crise [“Não se ganha, não se paga”, encenação de Maria Emília Correia, de 28 de Janeiro a 28 de Março de 2010].

No *DN* já houve crítica de teatro, agora não. Por isso, nem pensamos nisso quando fazemos um trabalho.

Se sai algum artigo no resto da imprensa sobre uma peça ou outro tema que eu também vou trabalhar mas ainda não escrevi, não leio. Para não ficar influenciada. Depois, se tiver vontade e ficar entusiasmada, então vou ler, mas nem sempre. Entre os nossos artigos e os da outra imprensa, há sempre uma base geral que é idêntica.

Quando noto que há uma falha no meu texto antes de ele sair, telefono e mando as alterações aos editores mas nunca me ligam nenhuma. Querem é despachar. Nunca ninguém dos teatros me disse que tinha saído um erro nos meus textos. Embora eu já tenha detectado uma coisa ou outra depois de publicado, mas coisas simples, nada grave. Mas às vezes é mais a opinião das pessoas. Há alturas que não leio os meus textos, porque estou insegura quanto ao que escrevi. As áreas onde escrevo melhor são dança e literatura, mais do que teatro, porque são as que conheço melhor. O teatro é onde me sinto mais insegura.

No entanto, destas três áreas, escrevo mais sobre teatro, e a seguir livros. Porque o *DN* não dá muita importância à dança.

ANEXO B

Seleccção de artigos produzidos para o jornal *PÚBLICO* no âmbito do estágio

Artigos Produzidos Durante o Período de Estágio:

Data	Nº Edição	Publicação	Título
3 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Produtor de ‘Estado de Guerra’ fora da cerimónia dos Óscares”
4 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Equipa de ‘Estado de Guerra’ processada por militar norte-americano”
5 Março 2010	7274	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 4)	“Os Doors têm novo documentário”
5 Março 2010	7274	“A Semana”, Topo Cinema, <i>Ípsilon</i> (pág. 55)	“(Não?) Rodagem”
5 Março 2010	7274	“A Semana”, Topo Cinema, <i>Ípsilon</i> (pág. 55)	“Projecto”
5 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“‘Sketch’ de Sacha Baron Cohen retirado da cerimónia dos Óscares”
5 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“‘Sketch’ de Sacha Baron Cohen retirado da cerimónia dos Óscares”
11 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Foo Fighters entram em estúdio em Setembro”
11 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Robert Duvall vai ser o D. Quixote de Terry Gilliam”
11 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Robert Duvall vai ser o D. Quixote de Terry Gilliam”
12 Março 2010	7281	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 4)	“Robert Duvall vai ser o D. Quixote de Terry Gilliam”
12 Março 2010	7281	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 4)	“Foo Fighters entram em estúdio em Setembro”
12 Março 2010	7281	“A Semana”, Teatro, <i>Ípsilon</i> (pág. 36)	“Romeu e Julieta da Margem Sul”
12 Março 2010	7281	“A Semana”, Topo Cinema, <i>Ípsilon</i> (pág. 37)	“Projecto”
12 Março 2010	7281	“A Semana”, Topo Cinema, <i>Ípsilon</i> (pág. 39)	“Projecto”

*

12 Março 2010	7281	“A Semana”, Topo Cinema, <i>Ípsilon</i> (pág. 40)	“Adaptação”	
12 Março 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Cultura	“‘Crazy Heart’ não estreia nos cinemas portugueses e tem lançamento directo em DVD”	*
15 Março 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Cultura	“James Cameron quer converter ‘Titanic’ em 3D”	
15 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“James Cameron quer converter ‘Titanic’ em 3D”	
15 Março 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Cultura	“30 Seconds To Mars actuam no Optimus Alive!10”	
15 Março 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Tecnologia	“Royalties de venda de música online no Reino Unido ultrapassam quebra nos CD e DVD”	*
16 Março 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Cultura	“Promoção do português depende da articulação entre Portugal e Brasil”	
18 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Teatro/Dança	“E se Ivanov formos nós?”	*
18 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Vídeos	“E se Ivanov formos nós?”	
18 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Baron Cohen a caminho de um próximo Scorsese”	
18 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Baron Cohen a caminho de um próximo Scorsese”	
18 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Gus van Sant ou Sofia Coppola poderão realizar o quarto filme da saga ‘Twilight’”	
18 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Gus van Sant ou Sofia Coppola poderão realizar o quarto filme da saga ‘Twilight’”	
18 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Adiada para Setembro a estreia ‘Wall Street: Money Never Sleeps’ de Stone”	
19 Março 2010	7288	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 3)	“Adiada para Setembro a estreia ‘Wall Street: Money Never Sleeps’ de Stone”	
19 Março 2010	7288	Teatro, <i>Ípsilon</i> (pág. 14)	“E se Ivanov formos nós?”	*
19 Março 2010	7288	Cinema, <i>Ípsilon</i> (pág. 22)	“É assim tão importante que os filmes de guerra sejam rigorosos?” [tradução]	

19 Março 2010	7288	“A Semana”, Topo Discos, <i>Ípsilon</i> (pág. 44)	“Lançamento”	
19 Março 2010	7288	“A Semana”, Topo Cinema, <i>Ípsilon</i> (pág. 50)	“Projecto”	
19 Março 2010	7288	“A Semana”, Topo Cinema, <i>Ípsilon</i> (pág. 52)	“Rodagem”	
23 Março 2010	7292	Cultura, P2 (pág. 9)	“1919-2010 Wolfgang Wagner, o diplomata de Beyreuth”	*
23 Março 2010	-	Site PÚBLICO, Tecnologia	“Americanos vêm cada vez mais TV e usam Internet em simultâneo”	
23 Março 2010	-	Site PÚBLICO, Cultura	“Gestor financeiro rouba mais de dois milhões à Orquestra Filarmónica de Londres”	
24 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Teatro/Dança	“Somos os cínicos do Ocidente”	*
24 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“‘Popeye’ volta aos cinemas, agora em 3D”	
24 Março 2010	-	Site PÚBLICO, Cultura	“Último exemplar conhecido da ‘Lista de Schindler’ à venda por 1,6 milhão de euros”	
24 Março 2010	-	Site PÚBLICO, Cultura	“Vinte mil pessoas já viram ‘A natureza-morta na pintura europeia’”	
24 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Música	“Médico de Michael Jackson tentou esconder medicamentos”	
25 Março 2010	7294	Portugal, PÚBLICO (pág. 14)	“Primeiro fac-símile de ‘Os Lusíadas’ já está à venda”	*
25 Março 2010	-	Site PÚBLICO, Cultura	“Primeiro fac-símile de “Os Lusíadas” já está à venda”	
25 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Livros	“Primeiro fac-símile de “Os Lusíadas” já está à venda”	*
25 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“James Cameron e Michael Bay cépticos quanto à conversão de filmes para 3D”	*
25 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Vídeos	“Somos os cínicos do Ocidente”	
26 Março 2010	7295	Teatro, <i>Ípsilon</i> (pág. 30)	“Somos os cínicos do Ocidente”	*

26 Março 2010	7295	“A Semana”, Topo Livros, <i>Ípsilon</i> (pág. 41)	“Festival”
26 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“E se os ABBA regressassem para um concerto?”
26 Março 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Cultura	“Vendidos todos os lotes do espólio de Mário Cesariny”
26 Março 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Cultura	“‘5 Para a Meia Noite’ termina hoje mas ‘é provável’ uma 3ª temporada”
29 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Editora Criterion lança amanhã nos EUA trilogia de Pedro Costa”
29 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Editora Criterion lança amanhã nos EUA trilogia de Pedro Costa”
29 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Novo livro de Philip Pullman retrata Cristo como patife e gera polémica”
30 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Façam as vossas apostas: Leonardo da Vinci ou Miguel Ângelo?”
30 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Novo livro ‘Twilight’ de Stephenie Meyer em Junho”
30 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Livros	“Novo livro ‘Twilight’ de Stephenie Meyer em Junho”
31 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Artes	“Marina Abramovic impressiona os visitantes do MoMA”
1 Abril 2010	7302	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Anda mal o casamento de Julianne Moore”
2 Abril 2010	7302	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 3)	“Anda mal o casamento de Julianne Moore”
2 Abril 2010	7302	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 4)	“Marina Abramovic impressiona os visitantes do MoMA”
2 Abril 2010	7302	“A Semana”, Topo Livros, <i>Ípsilon</i> (pág. 36)	“Edição”
5 Abril 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Cultura	“Designer português vence concurso das Nações Unidas”
6 Abril 2010	7306	Portugal, <i>PÚBLICO</i> (pág. 7)	“ <i>Design – Designer</i> português vence concurso das Nações Unidas”
6 Abril 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Vídeos	“Marina Abramovic impressiona os visitantes do MoMA”
7 Abril 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“‘A Família C’ vence terceira edição do Prémio Compostela”

*

7 Abril 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Livros	“A Família C’ vence terceira edição do Prémio Compostela”	
7 Abril 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Corin Redgrave: morreu o actor político”	
7 Abril 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Corin Redgrave: morreu o actor político”	
7 Abril 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Artes	“Annie Leibovitz de volta ao tribunal”	
9 Abril 2010	7309	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 4)	“Angelina Jolie pode vir a ser a bruxa má de Tim Burton”	
9 Abril 2010	7309	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 4)	“DiCaprio na calha para J. Edgar Hoover”	
9 Abril 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“DiCaprio na calha para J. Edgar Hoover”	
10 Abril 2010	7310	Mundo, <i>PÚBLICO</i> (pág. 17)	“Morreu o artista espanhol Nacho Criado”	
15 Abril 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Teatro/Dança	“D. Quixote está velho e mudou de sexo”	*
16 Abril 2010	7316	Teatro, <i>Ípsilon</i> (pág. 33)	“D. Quixote está velho e mudou de sexo”	*
16 Abril 2010	7316	“A Semana”, Topo Teatro/Dança, <i>Ípsilon</i> (pág. 51)	“Twitter”	
21 Abril 2010	7321	Mundo, <i>PÚBLICO</i> (pág. 18)	“MGM, com três mil milhões de dívida, adia James Bond”	*
22 Abril 2010	7322	Mundo, <i>PÚBLICO</i> (pág. 16)	“Site junta <i>online</i> mais de 21 mil obras que o III Reich de Hitler banuiu e classificou como ‘arte degenerada’”	*
22 Abril 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Cultura	“Grupo islâmico ameaça criadores de ‘South Park’”	
22 Abril 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“As portas de Versailles estão abertas a James Bond”	
23 Abril 2010	7323	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 4)	“Grace Kelly vive no Victoria & Albert”	
23 Abril 2010	7323	Teatro, <i>Ípsilon</i> (pág. 40)	“Em Leenane, os dias não são lá muito felizes”	*
23 Abril 2010	7323	“A Semana”, Topo Cinema, <i>Ípsilon</i> (pág. 55)	“Cineasta na ópera”	

23 Abril 2010	7323	Mundo, Topo, <i>PÚBLICO</i> (pág. 23)	“‘O Actor’ está de volta.”	
24 Abril 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Teatro/Dança	“Em Leenane, os dias não são lá muito felizes”	*
26 Abril 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Grace Kelly vive no Victoria & Albert”	
26 Abril 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Cultura	“Lady Gaga vem a Portugal em Dezembro”	*
29 Abril 2010	7329	Economia, <i>PÚBLICO</i> (pág. 23)	“Venda de música em Inglaterra sobe pela primeira vez em seis anos”	*
29 Abril 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Cultura	“Venda de música em Inglaterra sobe pela primeira vez em seis anos”	*
30 Abril 2010	7330	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 4)	“Sam Mendes vai encenar o ‘Rei Lear’”	
30 Abril 2010	7330	“A Semana”, Topo Cinema, <i>Ípsilon</i> (pág. 43)	“Prequela”	
30 Abril 2010	7330	“A Semana”, <i>Ípsilon</i> (pág. 55)	“Quando o amor não tem limites”	*
30 Março 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Teatro/Dança	“Sam Mendes vai encenar o ‘Rei Lear’”	
5 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Banderas e Almodóvar de novo juntos”	
6 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“‘Metropolis’ vai voltar, com mais 25 minutos”	
6 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“‘Metropolis’ vai voltar, com mais 25 minutos”	
6 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“O Hitchcock mudo vão ressuscitar”	
6 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“O Hitchcock mudo vão ressuscitar”	
6 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Steven Spielberg interessa-se pela I Guerra Mundial”	
7 Maio 2010	7337	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 3)	“‘Metrópolis’ vai voltar, com mais 25 minutos”	
7 Maio 2010	7337	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 4)	“Os filmes mudos de Hitchcock vão ressuscitar”	
7 Maio 2010	7337	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 3)	“Steven Spielberg interessa-se pela I Guerra Mundial”	
7 Maio 2010	7337	“A Semana”, <i>Ípsilon</i> (pág. 38)	“Nós somos o rei”	*

7 Maio 2010	7337	“A Semana”, Topo Cinema, <i>Ípsilon</i> (pág. 43)	“Reencontro”	
7 Maio 2010	7337	“A Semana”, Topo Cinema, <i>Ípsilon</i> (pág. 45)	“Projecto”	
7 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Tarantino preside ao júri do Festival de Veneza”	
13 Maio 2010	7343	Cultura, <i>P2</i> (pág. 9)	“Bandeira de Jasper Johns bate recorde”	*
13 Maio 2010	7343	Mundo, <i>PÚBLICO</i> (pág. 23)	“Ministro da Cultura francês preocupado com Polanski”	*
13 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Artes	“Fundação Cartier-Bresson tenta cancelar leilão de espólio do fotógrafo”	*
13 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Música	“Stephen Malkmus e Beck juntos em estúdio”	
13 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Música	“Liam Gallagher produz ‘biopic’ dos Beatles”	
14 Maio 2010	7344	Mundo, <i>PÚBLICO</i> (pág. 26)	“Demolição de Les Halles, em Paris, suspensa por tribunal”	*
14 Maio 2010	7344	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 3)	“Liam Gallagher produz ‘biopic’ dos Beatles”	
14 Maio 2010	7344	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 4)	“Lindsay Lohan será Linda Lovelace”	
14 Maio 2010	7344	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 4)	“Stephen Malkmus e Beck juntos em estúdio”	
14 Maio 2010	7344	“A Semana”, <i>Ípsilon</i> (pág. 42)	“Da guerras e da luxúria”	*
14 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Lindsay Lohan será Linda Lovelace”	
14 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Michael Douglas não assina petição a favor de Polanski”	
14 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Michael Douglas não assina petição a favor de Polanski”	
14 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Livros	“Novos contos de Flannery O’Connor pela primeira vez em Portugal”	*
14 Maio 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Cultura	“Saramago autor de um dos dez melhores livros sobre eleições”	
14 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Saramago autor de um dos dez melhores livros sobre eleições”	

14 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Vinte anos depois, novo álbum dos Devo”	*
17 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Easyway fazem filme a partir do novo álbum”	*
17 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Novo single dos Arcade Fire quase a chegar”	
17 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Terrence Howard pode ser Marvin Gaye em biopic”	
17 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Terrence Howard pode ser Marvin Gaye em biopic”	
19 Maio 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Cultura	“Elvis Costello cancela concertos em Israel”	
19 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Elvis Costello cancela concertos em Israel”	
19 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Teatro/Dança	“Harold Pinter, no rés-do-chão e na cave”	*
19 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Vídeos	“Harold Pinter, no rés-do-chão e na cave”	*
19 Maio 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Cultura	“Joana Vasconcelos é todo um blockbuster de 168 mil visitantes”	*
20 Maio 2010	7350	Última página, <i>PÚBLICO</i> (pág. 44)	“Joana Vasconcelos é todo um <i>blockbuster</i> de 168 mil visitantes”	*
20 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“BBC produz filme sobre caso secreto de Charles Dickens”	
20 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Anónima oferece pintura de Georgia O’Keeffe a museu”	
20 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Belle & Sebastian com novas canções”	
20 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“R.E.M. reeditam ‘Fables of Reconstruction’ com canção inédita”	
21 Maio 2010	7351	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 3)	“Belle & Sebastian com novas canções”	
21 Maio 2010	7351	Teatro, <i>Ípsilon</i> (pág. 15)	“Harold Pinter, no rés-do-chão e na cave”	*
21 Maio 2010	7351	“A Semana”, Topo Discos, <i>Ípsilon</i> (pág. 47)	“Mais Blur?”	
21 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“James Franco confirmado na prequela de ‘Planet of the Apes’”	*

21 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“James Franco confirmado na prequela de ‘Planet of the Apes’”	*
22 Maio 2010	7352	Pessoas, <i>P2</i> (pág. 16)	“- - - -”	
22 Maio 2010	7352	Última página, <i>PÚBLICO</i> (pág. 40)	“Há um segundo realizador iraniano em greve de fome”	*
24 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Blake Edwards expõe pintura e escultura em Los Angeles”	
24 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Vídeos	“Blake Edwards expõe pintura e escultura em Los Angeles”	
25 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“David Byrne processa Crist, governador da Florida”	
25 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Prequela de ‘Jackie Brown’ sem Tarantino”	
25 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Prequela de ‘Jackie Brown’ sem Tarantino”	
26 Maio 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Cultura	“Galeristas suspendem negociações com a Arco”	*
26 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Música	“The Strokes já ensaiam (juntos) para os concertos do verão”	
27 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“‘Alice...’ de Tim Burton é o sexto filme a fazer mais de mil milhões de dólares em receitas”	
27 Maio 2010	7357	Mundo, <i>PÚBLICO</i> (pág. 16)	“Galeristas suspendem negociações com a Arco”	*
27 Maio 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Cultura	“Filme de Kiarostami não passará nas salas de cinema do Irão”	
27 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Filme de Kiarostami não passará nas salas de cinema do Irão”	
27 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Filme de Kiarostami não passará nas salas de cinema do Irão”	
27 Maio 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Cultura	“Gorillaz substituem U2 em Glastonbury”	*
27 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Gorillaz substituem U2 em Glastonbury”	
27 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Música	“Gorillaz substituem U2 em Glastonbury”	
28 Maio 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Cultura	“Apocalyptic actua em Lisboa e Porto em Outubro”	

28 Maio 2010	7358	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 4)	“Será desejável a sequência de ‘Mulholland Drive’?”	
28 Maio 2010	7358	“A Semana”, Topo Livros, <i>Ípsilon</i> (pág. 36)	“Lançamento”	
28 Maio 2010	7358	“A Semana”, Teatro/Dança, <i>Ípsilon</i> (pág. 48)	“Nascer e Morrer nos Anjos”	*
28 Maio 2010	7358	“A Semana”, Topo Cinema, <i>Ípsilon</i> (pág. 52)	“Prequela”	
28 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Temos medo de uma sequência de ‘Mulholland Drive’?”	
28 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Temos medo de uma sequência de ‘Mulholland Drive’?”	
28 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Artes	“‘Vénus e Marte’, de Botticelli, com referências alucinogêneas?”	
28 Maio 2010	-	Site <i>PÚBLICO</i> , Cultura	“Zoo Art Fair não se realiza este ano”	
28 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Artes	“Zoo Art Fair não se realiza este ano”	
31 Maio 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“Guillermo del Toro abandona ‘The Hobbit’”	
2 Junho 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Cinema	“Banderas ‘meets’ Almodóvar (e é como se nunca se tivessem separado)”	
2 Junho 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Música	“Em Agosto, os Arcade Fire chegam aos subúrbios”	
2 Junho 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Flash	“James Bond vai voltar à literatura”	
2 Junho 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Livros	“James Bond vai voltar à literatura”	
2 Junho 2010	-	Site <i>Ípsilon</i> , Teatro/Dança	“A mãe das peças de Pinter”	*
4 Junho 2010	7365	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 3)	“Banderas ‘meets’ Almodóvar (e é como se nunca se tivessem separado)”	
4 Junho 2010	7365	“Flash”, <i>Ípsilon</i> (pág. 4)	“Em Agosto, os Arcade Fire chegam aos subúrbios”	
4 Junho 2010	7365	“A Semana”, Teatro/Dança, <i>Ípsilon</i> (pág. 38)	“A mãe das peças de Pinter”	*

* Artigos assinados

ípsilon



Os novos discos de Owen Pallett, Adam Green e Beach House são só a ponta do icebergue: nos próximos meses, vai haver novidades em várias frentes, dos Gorillaz a M.I.A., de Charlotte Gainsbourg a Gil...

BES Arte & Finanza

Música



The Strokes já ensaiam (juntos) para os concertos do verão

26.05.2010 - PÚBLICO

Grupo reuniu-se em Nova Iorque para preparar as actuações estivais, mas novo disco só mesmo em 2011.

Foram quatro anos à espera de novidades dos The Strokes. No início do ano soubemos que vinha aí disco novo. Depois, soubemos que vinham aí concertos. Agora, temos a certeza que a banda está a ensaiar para se apresentar ao vivo já este verão. As boas notícias são que os Strokes estão a ensaiar... juntos.

Foi o vocalista Julian Casablancas que deu conta dos ensaios num tweet ontem de manhã, como notou o "New Musical Express". Diz então Casablancas que os cinco rapazes estão de novo juntos depois de um processo de composição em separado - Casablancas para um lado, Fabrizio Moretti, Hammond Jr. e a fins para o outro. Associado ao tweet do vocalista está uma fotografia que mostra os cinco membros da banda a ensaiar em estúdio. Tirada pelo vocalista com um telemóvel, a fotografia tem como legenda a frase "Boys of Summer".

Os The Strokes tocam já no início de Junho nos festivais ingleses Isle of Wight (dia 12) e RockNess (dia 13). A banda também fará outros concertos na Europa, nos Estados Unidos e na Austrália. Estes serão os primeiros concertos dos nova-iorquinos desde Outubro de 2006, altura em que promoviam o terceiro disco "First Impressions of Earth", editado em Janeiro desse ano. Foi nesse ano que os Strokes se estrearam em Portugal, no Festival Lisboa Soundz.

Este ano e nesta digressão os Strokes não têm datas agendadas para Portugal, mas vem aí Julian Casablanca com o seu primeiro álbum a solo, "Phrazes for the Young". Actua no Meco, no Super Bock Super Rock a 17 de Julho.

O quarto álbum do quinteto nova-iorquino que põs o mundo a perguntar "Is this it?" em 2001 deveria ser lançado em Setembro, conforme disse o baterista Fabrizio Moretti à revista "Spin" em Fevereiro. Mas um mês depois Casablancas anunciou que só mesmo no início de 2011 é que haverá novas músicas dos Strokes. O álbum já está gravado: as sessões foram nos Avatar Studios, em Nova Iorque, com o produtor Joe Chiccarelli - que já produziu trabalhos de White Stripes, Beck e Bjork.

Em entrevista à "New York Magazine", Moretti disse que o novo disco, ainda sem nome, deverá soar "muito como o primeiro álbum" ("Is This It", 2001). O disco de 2001 "foi feito na nossa juventude. O segundo e o terceiro foram feitos dentro dos moldes daquilo que estávamos a fazer na altura. Mas agora, como tivemos tempo para acalmar, podemos só tocar umas coisas uns com os outros".

A reunião dos Strokes num mesmo espaço para fazer música é notícia depois de ter sido público que as gravações do novo disco foram feitas sem a presença de Casablancas, que ainda assim dizia à ABC News em Março que estava satisfeito com a opção e com as composições feitas pelos colegas. É que, admitia ele, era boa ideia dedicar-se a acrescentar as vozes posteriormente e dar espaço ao resto da banda. "Tenho opiniões bastante fortes. Não sou chato ao ponto de dizer que é como eu quero ou então nada feito", explicava na altura, mas tem opiniões sobre tudo e todos e assim, rematou, deu-lhes espaço para "abrir as asas".

Leia também

Música
E finalmente o rock é perigoso

Música
Ride: O futuro reinventado

Música
A minha dor de corno é melhor que a tua

Música
Jens Lekman, comediante melancólico

Música
Devo regressar em tempos de crise

Música
Nico, Lou Reed, Edie Sedgwick, Dennis Hopper...
com música em Vila do Conde

Música
Lhasa de Sela: A nómada não canta mais

Blogue sobre este artigo

Se comentar este artigo no seu blogue, o link aparecerá aqui.

Efectue o ping do seu blogue no Twingly para nós o encontrarmos.

Comente esta notícia

Último exemplar conhecido ...

file:///C:/Documents%20and%20Settings/tecnico/Os%20meus%20documentos/CLARA/CLARA/Mestrado/3º%20semestre/RELATÓI

Hotmail Gmail SAPO TNSC TNDMII Kírinho Ipsilon PÚBLICO FCSH YouTube PDF BEP Farmácias Outros marcadores

Cartão Crédito Barclaycard, crédito até 50 dias sem juros. Adira!Credibilidade - Crédito Flexiborn, especialistas desde 1995, 14º - 18º Lisboa 25 de Março de 2010

ÍPSILON | GUIA DO LAZER | CINECARTAZ | INIMIGO PÚBLICO | PESO E MEDIDA | Siga-nos em: Pesquisa ok

Publico

20

Charlaine Harris
Os humanos são os verdadeiros monstros, não os vampiros

Inquérito
Temas estruturantes - As respostas dos quatro candidatos à liderança do PSD

Identificação
Os nossos documentos ainda vão acabar no museu

JORNAL DO DIA | PDF | VÍDEOS | MULTIMÉDIA | INFOGRAFIAS | BLOGUES | DOSSIERS | MUNDO | POLÍTICA | ECONOMIA | DESPORTO | CULTURA

II Guerra Mundial

Último exemplar conhecido da “Lista de Schindler” à venda por um 1,6 milhão de euros

24.03.2010 - 17:34 Por PÚBLICO

13 de 15 notícias em Cultura < anterior seguinte >

Um negociante de Nova Iorque diz estar a vender o último exemplar conhecido do documento conhecido como a “Lista de Schindler”.

278 leitores

2 comentários

SIGA-NOS

Twitter Facebook RSS

FUNCIONALIDADES

Diminuir Aumentar

Comentar Imprimir

Enviar Corrigir

Feedback Partilhar

URL DESTA NOTÍCIA

http://publico.pt/1429227

COMENTÁRIO + VOTADO

Não é bem a

A lista de Schindler, celebrizada pelo filme homónimo realizado por Steven Spielberg, reúne centenas de nomes compilados pelo industrial alemão Oskar Schindler, que salvou mais de mil judeus da morte por lhes ter dado emprego nas suas fábricas durante a II Guerra Mundial.

Gary Zimet, o negociante do documento que agora está à venda, pede mais de um milhão e 600 mil euros pela lista. Zimet, que representa o vendedor, disse à Reuters que o documento pertenceu durante mais de 55 anos à família de Itzhak Stern, o contabilista de Schindler. Recentemente, a família de Stern vendeu o manuscrito ao actual dono, não identificado. Este era o único exemplar ainda em mãos de privados.

O perito David Crowe, professor na Universidade de Elon, na Carolina do Norte, viu uma fotografia do exemplar agora descoberto e disse à imprensa que poderia muito bem corresponder a uma das listas de Schindler.

A lista é datada de 18 de Abril de 1945. É dactilografada, tem 14 páginas e contém 801 nomes masculinos de trabalhadores, com a data de nascimento e a função.

Schindler fez nove ou dez listas detalhadas dos empregados, que entregou ao governo nazi. Sabe-se que uma está na posse do Museu dos Estados Unidos em Memória do Holocausto, em Washington, duas no Memorial ao Holocausto Yad Vashem em Jerusalém, e uma está nos Arquivos Federais Alemães, em Koblenz. Desconhece-se a localização das outras. Zimet disse que este é “indiscutivelmente o mais importante documento da II Guerra Mundial”.

Em 1982, sobre estas listas, Thomas Keneally escreveu o livro “Schindler’s Ark”, o que tornou as listas famosas em todo o mundo. Em 1993, o filme de Steven Spielberg baseou-se nesse livro e tornou-se num sucesso de bilheteira, vencendo o Óscar de melhor filme no ano seguinte.

Corrigir Provedor do Leitor Feedback Diminuir Aumentar

Guia

€25 EM DESCONTO FACTURA OU CARTÃO PRESENTE CONTINENTE

Dá uma nova homepage à tua vida

Vodafone One Net
Uma solução única de voz fixa e móvel sem necessidade de central telefónica

Iniciar

OBRIGATORIOS

Último exemplar conh...

9:34

Economia

A crónica de José Diogo Quintela está ao domingo na *Pública*

Venda de música em Inglaterra sobe pela primeira vez em seis anos

Clara Campanilho Barradas e Mário Lopes

O mercado britânico é excepção num cenário mundial que continua em perda

Depois de seis anos em queda, as receitas de vendas de música em Inglaterra registaram uma subida. Os números oficiais, divulgados pela British Phonographic Industry (BPI) relativos a 2009, revelam que, pela primeira vez, as receitas provenientes do comércio de música em formato digital compensaram o declínio das vendas de CD.

A combinação dos resultados ingleses, com as vendas digitais a aumentar 53 por cento, para 179 milhões de euros, e as de CD a cair seis por cento, para 859 milhões de euros, resultam num aumento de facturação de 1,4 por cento. O maior crescimento deu-se nos formatos *on-line* como o YouTube ou o Spotify, contudo, o espectacular crescimento de 247 por cento traduz-se em apenas 9,4 milhões de receita, menos de um por cento do total gerado pela indústria inglesa.

Em declarações ao *Independent*, o chefe executivo da BPI, Geoff Taylor,



CD recupera

disse que os “modestos” resultados de 2009 representam uma “dinâmica encorajadora”, ressaltando, porém, ser “demasiado cedo para identificar uma tendência”.

A precaução de Taylor é justificada: a International Federation Of The Phonographic Industry (IFPI) divulgou ontem que, em 2009, as receitas mundiais de 13 mil milhões de euros representaram uma quebra de sete por cento em relação a 2008 e que os maiores responsáveis pelo declínio são os Estados Unidos e o Japão, os dois maiores mercados internacionais (sem eles, a quebra fixa-se a nos 3,2 por cento).

Como noticiava a Reuters, os resultados da IFPI revelam um panorama

dúbio: apesar do decréscimo global, não só se registaram aumentos de facturação em 13 mercados como as vendas de música digital continuam a aumentar de forma assinalável (9,2 por cento, atingindo 3,2 mil milhões de euros).

Neste panorama, Portugal é uma excepção. Segundo o levantamento enviado ao PÚBLICO pela Associação Fonográfica Portuguesa (AFP), a receita global de 37 milhões de euros, em 2009, representa uma quebra de 16,4 por cento relativamente a 2008. Mais: em contrarrotenda da tendência global de subida, o mercado digital português registou perdas próximas dos 25 por cento. Eduardo Simões, presidente da AFP, considera os resultados “preocupantes, mas não surpreendentes”. Aponta a inexistência de um combate efectivo à pirataria e diz que a música digital, em Portugal, “depende ainda muito dos toques de telemóvel, segmento efêmero em mercados mais desenvolvidos”.

Ainda ao *Independent*, Geoff Taylor reconhece que “o ritmo de crescimento dos novos serviços digitais é encorajador”, considerando, porém, numa queixa recorrente aos agentes da indústria, que “a dimensão do mercado continua a ser limitada pela competição do *download* ilegal”.

Autoeuropa admite que quarto modelo ainda não vai ser anunciado este ano

Lurdes Ferreira

O director-geral da VW Autoeuropa, Andreas Hinrichs, admitiu ontem que o quarto modelo que falta para a fábrica se tornar rentável poderá ser decidido este ano pela casa-mãe, mas não comunicado ao mercado.

“Não acredito que vamos ter a comunicação do quarto modelo em 2010. A decisão pode ser tomada este ano, mas a sua comunicação será posterior”, respondeu aos jornalistas, na conferência de imprensa em que anunciou um aumento de 20 por cento da produção no ano em curso, superando as 100 mil unidades. Há sete anos que a fábrica produz abaixo deste patamar e vai retomá-lo graças ao início da produção do novo Sharan e Alhambra e da recuperação do mercado internacional que está a beneficiar o Eos e o Scirocco.

Para Andreas Hinrichs, a fábrica “pode continuar sem o quarto produto”, mas reconhece a sua importância, “seja de grande produção ou de nicho”. Entre um e outro, diz que um modelo de grande produção “seria melhor”, embora defenda que a Autoeuropa “está preparada para todos os carros”.

Com a produção do Eos, Scirocco e

do novo monovolume, a Autoeuropa continua, ainda assim, com apenas 55 por cento da sua capacidade de produção ocupada, precisando de um quarto modelo para sobreviver. Esse tem sido considerado um ponto crítico na sua actividade e para o qual os trabalhadores advertiram já várias vezes.

Andreas Hinrichs escusa-se a revelar quantas unidades do grupo Volkswagen trabalham com esta ta-

20%
A Autoeuropa acredita que poderá este ano aumentar a produção em 20 por cento, para mais de 100 mil veículos

xa de ocupação, adiantando apenas que “algumas” fábricas na Europa têm capacidade utilizada entre 50 e 70 por cento, e que a situação “é estável”.

No balanço da actividade de 2009, os responsáveis da fábrica anunciaram também um aumento do valor de aquisições nacionais, para 57 por cento, tendo sido de 55 por cento em 2008. Há três anos que a Autoeuropa não actualizava estes valores, que surgem num momento em que vários

fornecedores instalados no parque industrial da Autoeuropa se queixam de não terem conseguido encomendas para os novos modelos - nomeadamente a Inapal Metal, Faurecia, Webasto, Inapal Plásticos e a área industrial da companhia Schnellecke.

No ano passado, em que montou menos 8,9 por cento de veículos, a Autoeuropa afirma ter aumentado as compras nacionais, embora não explique o que deste volume é valor acrescentado nacional - e que permite medir a real incorporação da indústria portuguesa nos veículos montados em Palmela - e o que são compras de serviços, como limpezas, jardinagem e outras. Actualmente, estes valores não são monitorizados, função que foi desempenhada no passado através do Instituto de Apoio às Pequenas e Médias Empresas Industriais.

A administração da Autoeuropa mostrou-se ainda satisfeita com o trabalho do departamento de ligação aos fornecedores, apontando terem sido recrutadas, por essa via, cinco novas empresas portuguesas para a Volkswagen, mas também não especificou quantas destas estão ligadas à Autoeuropa e têm actividade real de fornecimento.

Euronext Lisboa

Nome da Empresa	Var%	Última Sessão				Performance (%)		
		Fecho	Volume	Abertura	Máximo	Mínimo	5 dias	2010
Psi								
Altri SGPS	-4.11	4.131	2210935	4.100	4.480	3.817	-12.63	3.4
Banco BPI	-8.27	1.531	5338182	1.570	1.693	1.500	-13.07	-27.8
B. Com. Português	-1.94	0.658150560080	0.650	0.685	0.555	0.555	-18.07	-22.1
B. Espírito Santo	-2.69	3.153	12451865	3.164	3.376	2.952	-16.92	-31.0
Brisa	1.86	5.246	4843644	4.920	5.600	4.660	-19.86	-26.9
Cimpor SGPS	-2.17	5.184	1075999	5.150	5.379	4.951	-2.57	-19.4
EDP	-1.33	2.587	27491913	2.594	2.653	2.474	-11.75	-16.8
EDP Renováveis	-0.77	5.024	3225571	5.050	5.272	4.700	-11.95	-24.2
Galp Energia	-2.22	11.685	6302905	11.730	12.055	10.970	-10.35	-3.3
Inapa-Inv.PGest	-3.77	0.510	1563296	0.500	0.550	0.460	-13.4	-20.3
J. Martins SGPS	-3.26	7.220	4626576	7.220	7.594	6.710	-3.44	3.4
Mota Engil	-8.33	2.521	1799704	2.510	2.700	2.415	-12.89	-36.0
Portugal Telecom	-0.67	7.413	10936777	7.201	7.745	7.098	-10.35	-13.0
Portucel	-1.57	1.880	2438594	1.870	1.960	1.731	-6.83	-5.0
REN	-0.31	2.577	1113274	2.580	2.639	2.450	-9.43	-14.1
Semapa	-5.61	7.174	506227	7.400	7.690	6.955	-7.92	-7.6
Sonaecom SGPS	-5.82	1.230	1958586	1.201	1.322	1.129	-15.63	-36.3
Sonae Indústria	-5.35	2.054	2239160	2.055	2.285	1.810	-15.37	-20.2
Sonae	-0.26	0.761	29098321	0.705	0.810	0.679	-12.4	-12.5
Zon Multimedia	-4.28	3.200	2306917	3.143	3.340	3.000	-12.65	-26.2
Outros								
Banif SGPS	-6	0.940	1758091	0.970	0.970	0.920	-11.5	-24.8
Banco Popular	-2.23	5.250	8125	5.300	5.330	5.080	-7.89	1.9
Cofina SGPS	-3.09	0.940	361780	0.870	0.980	0.800	-9.35	-92.8
Compta	-7.69	0.360	80	0.360	0.360	0.360	-9.3	-10.0
Corticeira Amorim	0	0.910	162718	0.900	0.920	0.880	-4.21	-3.2
E.Santo Financia	-0.42	14.140	14876	14.200	14.200	14.140	5.65	607.0
Fut. Clube Porto	-0.9	1.100	9140	1.110	1.110	1.070	-3.48	-16.7
Finibanco SGPS	-3.82	1.260	66508	1.330	1.330	1.190	-8.28	n.d.
Fisipe	0	0.140	65500	0.140	0.140	0.140	-6.67	250.0
Ibersol SGPS	-10.87	6.150	88750	6.770	6.900	5.510	-14.29	-33.2
Lisgráfica	0	0.070	416311	0.070	0.070	0.060	-12.5	-12.5
Impresa SGPS	-3.95	1.460	210458	1.450	1.490	1.250	-5	-18.4
Inapa-Inv.PGest	-3.77	0.510	1563296	0.500	0.550	0.460	-13.4	-20.3
Litho Formas	0	0.000	20	0.000	0.000	0.000	48.67	n.d.
Martifer	-7.95	2.200	308037	2.300	2.350	2.060	-7.72	69.2
Novabase SGPS	-4.6	3.730	160013	3.900	4.210	3.590	-10.32	-16.0
Orey Antunes	-14.71	1.450	2149	1.550	1.550	1.300	-2.86	-15.2
Glintt	-10.29	0.610	126142	0.650	0.660	0.580	-10.53	-31.5
F Ramada Invest	-7.5	0.740	11714	0.750	0.760	0.720	0	-17.9
Reditus SGPS	0.69	7.250	5206	7.350	7.350	7.100	-1.37	-1.2
Banco Santander	-4.32	9.090	81893	9.200	9.450	8.910	-9.52	-21.7
Soares da Costa	-8.89	0.820	1061603	0.860	0.890	0.750	-15.09	-31.1
Sporting	-12.93	1.010	1283	1.160	1.160	1.010	-1.69	-21.7
Toyota Caetano	0.3	3.310	1500	3.310	3.310	3.310	-3.23	n.d.
Benfica-Futebol	-3.96	2.910	32601	2.990	2.990	2.650	-7.62	14.1
Sumol Compal	-2.13	1.380	14305	1.380	1.380	1.350	-1.4	-6.1
Sonae Capital	-3.7	0.520	1890197	0.530	0.550	0.470	-14.29	-37.3
SAG Gest	-1.96	1.000	26204	1.020	1.020	0.930	-14.29	-23.1
Vaa Vista Alegre	-10	0.090	2468	0.090	0.090	0.090	0	-18.2
Vaa-V.Alegre-Fus	16.67	0.070	32303	0.060	0.070	0.060	-14.29	0.0

Fonte: Reuters. Notas: 1) PSI Geral apenas com os títulos que foram transacionados 2) Informação disponibilizada não dispensa a consulta das fontes oficiais.

Mercado Monetário Cambial

Euro à Vista			
Moeda-Sigla	Um euro igual a		Var. % (a)%
	28.04.10	Anterior	
Dólar dos EUA USD	1.3157	1.3163	-0.046
Dólar canadiano CAD	1.3311	1.3392	-0.605
Real do Brasil BRL	2.3139	2.3311	-0.738
Libra esterlina GBP	0.8666	0.8633	0.382
Franco suíço CHF	1.4327	1.4327	0.000
Coroa dinamarquesa DKK	7.4418	7.4418	0.000
Coroa norueguesa NOK	7.8608	7.8351	0.328
Coroa sueca SEK	9.6305	9.5997	0.321
Coroa checa CZK	25.541	25.558	-0.067
Zloty polaco PLN	3.9251	3.9275	-0.061
Forint húngaro HUF	269.5	269.67	-0.063
Lev búlgaro BGN	1.9556	1.9556	0.000
Coroa da Estónia EEK	15.6455	15.6435	0.013
Lira turca TRL	1.9745	1.9774	-0.147
Iene japonês JPY	123.84	122.56	1.044
Dólar australiano AUD	1.4244	1.4384	-0.973
Dólar de Hong Kong HKD	10.2203	10.2183	0.020
Pataca de Macau MOP	10.5124	10.5154	-0.029
Rand da Áf. do Sul ZAR	9.8033	9.8267	-0.238
Esc. de Cabo Verde CVE	106.835	106.892	-0.053

Fonte: Cotações indicativas do Sistema Europeu dos Bancos Centrais (SEBC). (a) = apreciação do euro - depreciação do euro

file:///C:/Documents%20and%20Settings/tecnico/Os%20meus%20documentos/CLARA/CLARA/Mestrado/3º%20semestre/RELATÓI

Hotmail Gmail SAPO TNSC TNDMII Kitinho Ipsilon PUBLICO FCSH YouTube PDF BEP Farmácias

Outros marcadores

Sábado, 29 Maio 2010

ípsilon

Home Música Teatro/Dança Cinema Livros Artes Flash Néon Vídeos Cannes BES Arte & Finança

Artes

Notícias Artigos Entrevistas Agenda Críticas

Torne a internet mais rápida



Transferir o Chrome

O navegador veloz da Google



Montepio

Saiba mais

www.montepio.pt



Montepio

Saiba mais

www.montepio.pt



Montepio



Londres

"Vénus e Marte", de Botticelli, com referências alucinógeas?

28.05.2010

A A

Um pormenor, segundo David Bellingham, director de programação do Instituto de Arte da leiloeira Sotheby's, passou despercebido aos historiadores de arte: uma planta alucinógena.

Uma das pinturas mais conhecidas da National Gallery, de Londres, tem sido interpretada como símbolo do poder do amor. A cena bucólica de "Vénus e Marte", que o italiano Sandro Botticelli pintou em 1480, representa Vénus, a deusa do amor, contemplando Marte, o deus da guerra, que dorme, semi-nu. Por trás deles, três faunos brincam com a armadura e as armas de Marte. A National Gallery indica, no seu resumo sobre o quadro, que "a cena representa uma relação adúltera, porque Vénus era a mulher de Vulcano, o deus do fogo. Assim, a obra contém uma mensagem moral: o poder conquistador e civilizacional do amor".

Mas esta semana, surgiu uma outra interpretação. David Bellingham é director de programação do Instituto de Arte da leiloeira Sotheby's. No decorrer do seu estudo sobre a representação de Vénus na arte, deparou-se com um pormenor que, segundo referiu ao jornal inglês "Times", tinha passado despercebido aos historiadores de arte. O pormenor era a planta em que o fauno, o quarto no quadro, no canto inferior direito, pousa a mão.

Bellingham diz ter mostrado a planta aos especialistas do Jardim Botânico de Londres que a identificaram como um espécime de "datura stramonium", também conhecida como "erva do diabo". É uma planta altamente tóxica, utilizada por várias culturas - desde os antigos chineses, gregos ou aztecas até aos índios colombianos - para rituais alucinatórios. Os alcalóides contidos nas sementes da planta fazem com que quem que os ingerir se sinta febril, delirante e paranóico. A planta pode ser usada tanto como afrodisíaco ou como veneno. A identificação levou Bellingham a considerar que Marte, na obra de Botticelli, parece estar sob influência da planta, que pode gerar desinibição, calor e às vezes desmaios. Bellingham disse que a presença da erva e a postura de Marte são uma referência ao abandono sensual e à história de Adão e Eva, considerando que a planta pode representar a maçã que Eva ofereceu a Adão, como descrito na mitologia bíblica.

As conclusões de David Bellingham são uma de muitas interpretações possíveis. Alison Wright, historiadora de arte na University College London, não partilha, por exemplo, da opinião. "A planta não está a ser oferecida a Vénus nem é associada directamente a ela, apesar de o fauno, com ar lascivo, poder aludir à sua vida amorosa. Ele parece-me malvado, mas não ruim. Para alguns, uma alusão a Adão e Eva pode ser perceptível mas duvido que tenha sido intencional. Talvez isso não importe", disse a historiadora de arte ao "Times".

Blogue sobre este artigo

Se comentar este artigo no seu blogue, o link aparecerá aqui.

Efectue o ping do seu blogue no Twingly para nós o encontrarmos.

Comente esta notícia

Partilhar com:



Iniciar

"Vénus e Marte", de ...

9:54

1919-2010

Wolfgang Wagner, o diplomata de Bayreuth

Clara Campanilho Barradas

● Nasceu numa família de intérpretes e compositores e sempre viveu ligado à música do avô. Neto de Richard Wagner, dirigiu durante 60 anos um dos mais importantes festivais de música erudita do mundo, o de Bayreuth (exclusivamente ligado à música do compositor alemão). Chamava-se Wolfgang Wagner e morreu no domingo, aos 90 anos.

Quem leu os artigos que sobre ele se escreveram ontem na imprensa internacional, ficou a saber que Wolfgang Wagner combinou como ninguém a tradição e a inovação durante os anos que se manteve à frente do Festival de Bayreuth, sendo responsável por dezenas e dezenas de produções, distribuídas por quase 1800 espectáculos.

Também reconhecido pela sua tolerância e capacidades diplomáticas, Wolfgang manteve o festival num lugar de destaque na agenda cultural internacional.

Lutas familiares

É a Wolfgang e ao irmão, Wieland, que se deve, aliás, a recuperação do festival, que teve a sua primeira edição em 1876, e que chegou até hoje, apenas com algumas interrupções. A mais importante das quais, durante a Segunda Guerra Mundial, terminou em 1951, quando os irmãos Wagner assumem a direcção e a mantêm durante os 15 anos seguintes.

Em 1966, com a morte de Wieland, Wolfgang torna-se o único director, com um contrato vitalício, a que renunciou em 2008, apesar de ter iniciado nove anos antes o processo de sucessão - um período de intensas lutas pelo poder no clã Wagner.

Durante anos, Wolfgang insistiu que só a sua segunda mulher, Gudrun, poderia substituí-lo, embora a Fundação Richard Wagner, que gere o teatro, não concordasse. O director virou então a sua preferência para a filha dos dois, Katharina.

Em 2001, a Fundação preferiu Eva Wagner-Pasquier, filha do seu primeiro casamento. De novo, Wolfgang opôs-se à escolha e recusou-se a deixar o cargo. Com a morte de Gudrun, em 2007, Wolfgang sugeriu uma candidatura conjunta de Katharina e Eva. Depois das desavenças bem conhecidas, as meias-irmãs, seguindo a proposta do pai, candidataram-se em conjunto à direcção do festival contra a prima Nike Wagner, filha de Wieland. Eva, de 63 anos, e Katharina, de 30, foram eleitas em 2008 e Wolfgang retirou-se de seguida.

Wolfgang Wagner nasceu em 1919, em Bayreuth. Siegfried, filho de Richard Wagner, era o seu pai. Estudou trompete e trompa antes de ser enviado para a Segunda Guerra Mundial. Em 1939, foi gravemente ferido e regressou a Berlim.

O seu grau de comprometimento com o Partido Nazi é ainda hoje fonte de debate, apesar de

Wolfgang e o irmão sempre terem negado qualquer ligação.

Em 1969, pela primeira vez, o festival acolheu directores musicais estrangeiros e iniciou uma era de renovação que colocou Bayreuth de novo na frente das interpretações mundiais da obra de Richard Wagner, criando espectáculos que marcaram as décadas seguintes.

As de 70 e 80 são consideradas o ponto alto do trabalho de Wolfgang.

O Festival de Bayreuth é hoje um dos mais importantes do mundo para o público de ópera, com uma lista de espera para aquisição de bilhetes de quase dez anos.

Wolfgang Wagner



CONFERÊNCIAS

HORIZONTES DO FUTURO

David Justino

CONFERÊNCIA

> EDUCAÇÃO: Tendências e Desafios do Futuro

A actual situação do sistema de ensino em Portugal caracteriza-se pela coexistência de traços estruturais do modelo centralista e burocrático herdado do Estado Novo e por outros que resultam do processo de massificação e de equidade social desenvolvidos no regime democrático.

Esta coexistência, longe de ser virtuosa, gera novos problemas face aos desafios mais recentes que novas dinâmicas sociais vieram trazer: a inversão da tendência de expansão demográfica, a crescente complexificação social e cultural e os efeitos da globalização cultural sobre as práticas de reprodução do conhecimento e de socialização.

Nesta perspectiva pretende-se identificar os principais desafios que se colocam à sociedade portuguesa e à educação das novas gerações e avançar com alguns temas de reflexão sobre as formas de agir e os princípios orientadores de uma nova política de educação.



Quarta-feira | 25 Março 2010 | 21h00
Salão Nobre da Câmara Municipal

Loulé

Próxima conferência

Padre Feytor Pinto

«O Desenvolvimento Solidário, Caminho de Esperanças

29 Abril 2010 - Quinta-feira

- a confirmar -

www.cm-loule.pt

