



DEPARTAMENTO DE ARTES CÉNICAS  
MESTRADO EM TEATRO - DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO



## **RETRATO INACABADO** **Do texto ao palco a pensar no público**

TRABALHO DE PROJECTO

Mestrando  
Mário dos Reis Primo

Orientadora  
Fernanda Lapa

Outubro 2009



DEPARTAMENTO DE ARTES CÉNICAS  
MESTRADO EM TEATRO - DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO



**RETRATO INACABADO**  
**Do texto ao palco a pensar no público**

TRABALHO DE PROJECTO

Mestrando  
Mário dos Reis Primo

Orientadora  
Fernanda Lapa

Outubro 2009



171 8199

UNIVERSIDADE DE ÉVORA – DEPARTAMENTO DE ARTES CÉNICAS

Mário dos Reis Primo

Aluno nº 4350

TRABALHO DE PROJECTO

## **RETRATO INACABADO**

**Do texto ao palco a pensar no público**

Projecto final de Mestrado em Teatro na área de  
Dramaturgia e Encenação, orientado pela Professora  
**Fernanda Lapa**

Ilustração da capa:

*Vénus e Marte*, Botticelli, National Gallery, Londres

Évora

Outubro 2009

***À Ana Margarida***

*Existem duas Maggies neste trabalho.*

*Uma, a do retrato incompleto no cavalete e que, mesmo ausente, é um dos catalizadores desta peça.*

*Outra, a colega e amiga que prematuramente nos deixou e cuja capacidade de trabalho, tenacidade e coragem são um exemplo e uma inspiração para todos nós.*

***Agradecimentos especiais***

*À Fernanda Lapa, pela orientação, pela confiança e pelo estímulo à realização do projecto;  
ao Steve Johnston, pela generosidade com que sempre correspondeu às minhas solicitações;  
ao Mário Montes, pelo olhar exterior mas atento e rigoroso sobre a redacção do relatório  
e a todos quantos colaboraram neste projecto com talento, competência e amizade..*

## Índice

1. RESUMO / ABSTRACT	4
2. INTRODUÇÃO	6
2.1. O percurso, as motivações e as convicções profissionais	6
2.2. Do Estágio ao Projecto	9
3. DESCRIÇÃO DO PROJECTO	10
3.1. Um Projecto de Intervenção Global	12
4. STEVE JOHNSTON, ACTOR, ENCENADOR E DRAMATURGO	13
4.1. O TEXTO	17
4.2. O título	18
5. ANÁLISE DRAMATÚRGICA	19
5.1. DRAMATURGIA EXTERNA	19
5.1.1. “A liberdade está a passar por aqui”	20
5.1.2. A questão irlandesa	27
5.1.3. Uma sociedade conservadora sob a tutela da igreja	29
5.2. DRAMATURGIA INTERNA	32
5.2.1. A Tradução	32
5.2.2. Análise do texto a colocar em cena	35
5.2.3. Divisão estrutural	36
5.2.4. Afinal o que é que acontece em Retrato Inacabado?	38
5.2.5. A Fábula.	39
5.2.6. Descrição das personagens	41
5.2.7. Traços dominantes emergentes da história	43
6. A ENCENAÇÃO	45
6.1. APELO À CURIOSIDADE <i>VOYEURISTA</i> DOS ESPECTADORES	46
6.2. COMO UM <i>WORK IN PROGRESS</i>	47
6.3. MANIPULAR A TÉCNICA PARA REINVENTAR A REALIDADE	49
6.4. Os Actores, a Interpretação, a Direcção, a Partitura de Encenação	50
6.4.1. Uma Direcção de Actores diferenciada	50
6.4.2. O registo interpretativo	52
6.4.3. A partitura de encenação	54
6.4.4. A importância das acções não verbais	56
6.5. CENOGRAFIA	57
6.5.1. A Implantação	58
6.5.2. A Execução	60
6.6. QUEM, ONDE, O QUÊ? - Uma experiência didáctica.	61
6.7. ILUMINAÇÃO	62
6.7.1. Concepção	62
6.7.2. Desenho de Luzes	64
7. DIÁRIO DE BORDO DO EVOLUIR DO PROJECTO	67
8. A RECEPÇÃO DO PÚBLICO	74
9. CONCLUSÃO	78
10. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	80

## 1. RESUMO

### **RETRATO INACABADO**

#### **Do texto ao palco a pensar no público**

Partindo de um texto original, o mestrando constrói um espectáculo teatral assumindo a preparação e concretização de todas as fases do processo de forma integrada, contando com o apoio do dramaturgo e da estrutura física e humana do grupo de teatro que dirige. O projecto desenvolve-se num contexto de teatro feito a partir da escola para a comunidade e integra-se numa dinâmica de duas décadas de dinamização juvenil e da população em geral, contribuindo para a criação de uma identidade cultural para a região.

O relatório estrutura-se como uma abordagem sistémica dos factores intervenientes no projecto, tendo sempre presente a natureza pragmática das soluções e a preocupação com a recepção pelo público. Nele se procura ainda sublinhar os principais aspectos conceptuais e metodológicos que estiveram presentes na preparação e direcção global do projecto, fundamentando as opções estéticas e técnicas na experiência pessoal de trabalho, enriquecida agora pela frequência deste Curso de Mestrado.

### **ABSTRACT**

#### **THE UNFINISHED PORTRAIT**

##### **From the text to the stage thinking on the audience**

From an original play, the author builds up a show from its preparation to its implementation through all the stages of the process thoroughly. On doing so, the author was assisted by the playwright and the company he runs.

This project is developed at school seeking its surrounding community, both youth and general population and is part of a cultural dynamic that has been in place for the last couple of decades in the region.

This report erupts directly from the project's prevailing issues which were handled in a very practical way, focusing mainly on audience's perception of the show. An attempt is made to highlight the main conceptual and methodological aspects of preparing and directing a show which emerge from both personal experience and new knowledge obtained on this Master's Degree



Concluído o espectáculo, os actores saem de cena, o público abandona a sala e apagam-se as luzes. Restam os vestígios agarrados à memória, aos cenários, ao texto, aos instantâneos captados pelas máquinas... Entramos no mundo das análises subjectivas, das especulações, dos relatos dos processos e das intenções, uma tarefa ingrata, como quem acende fósforos para iluminar a noite.

## 2. INTRODUÇÃO

O projecto em análise incluiu algumas das componentes sobre as quais incidiu o plano curricular do Mestrado em Dramaturgia e Encenação, nomeadamente a tradução do texto, a dramaturgia, a direcção de actores, a encenação e a iluminação. Este relatório refere as condições que presidiram à apresentação do Projecto, analisa, descreve e fundamenta as principais fases do seu desenvolvimento, apresenta os documentos de apoio produzidos, faz uma análise crítica e um breve balanço do trabalho com testemunhos do público. Em anexo apresentam-se ainda alguns dos documentos produzidos durante o processo, que encerram muito do que de essencial marcou este trabalho.

Não se trata contudo de um projecto de carácter excepcional, apenas mais uma etapa de um percurso de experimentação, descoberta e aprendizagem, embora neste caso marcada pela exigência do Mestrado em Teatro a que tive acesso pela apresentação de currículo profissional relativo a mais de duas décadas de actividades de integração do teatro na escola e na comunidade. A nota introdutória que se segue pretende sublinhar algumas das linhas de orientação que balizaram esse percurso, em jeito de “retrato inacabado” do autor. A segunda nota esclarece as circunstâncias que levaram à substituição da primeira proposta de estágio pedagógico no TEATRO AO LARGO <sup>1</sup> por este projecto de espectáculo realizado no âmbito de um protocolo de colaboração entre aquela companhia e a AJAGATO <sup>2</sup>.

### 2.1. O percurso, as motivações e as convicções profissionais

As minhas primeiras experiências teatrais datam do final da década de setenta, enquanto docente de uma escola do segundo ciclo do ensino básico numa localidade emergente do complexo industrial de Sines. A curiosidade pelo teatro cresceu a par das descobertas que fui fazendo ao explorar a expressão dramática à luz de uma metodologia própria da disciplina artística que leccionava. De facto, a Educação Visual contribuía na altura para alimentar a discussão sobre a necessidade de um pensamento novo sobre a educação em

---

<sup>1</sup> Companhia de Teatro itinerante criada em 1995 em Vila Nova de Mil Fontes por Steve Johnston e Pureza Pinto Leite.  
<http://www.teatroalargo.com/info/equipa.php>

<sup>2</sup> Associação Juvenil Amigos do GATO, criada em 1998, por altura do 10º aniversário do Grupo Amador de Teatro de Santo André.



Portugal. Na didáctica daquela disciplina procurava-se enfatizar a diferença entre ensino e aprendizagem, mobilizava-se a curiosidade e a motivação para a descoberta do saber, estimulava-se o levantamento e análise de problemas do quotidiano e a sua resolução através de processos organizados de trabalho. Por outro lado, a escola do pós 25 de Abril abria-se à comunidade e estimulava um envolvimento mais estreito entre professor e alunos, baseado em princípios de respeito, confiança, autonomia e de responsabilização nas actividades de aula, tendo a motivação individual como “chave” para o sucesso. As actividades para-teatrais que então desenvolvia partiam dessa visão da escola e da metodologia da aprendizagem pela arte. Orientava-me de forma empírica pelas problemáticas da comunicação visual, mas já então colocava um particular enfoque nas potencialidades expressivas do corpo e do movimento. Nos últimos vinte anos estruturei essas práticas e sistematizei uma aprendizagem inferida da experimentação oficial e do estabelecimento de “pontes” com os saberes dos teóricos e dos formadores especializados. Aprendi a conhecer-me através do teatro e compreendi a importância de aceitar e trabalhar com as características e as limitações individuais, valorizando o erro e mantendo um estado permanente de insatisfação criativa. Habituei-me a valorizar as actividades feitas com convicção e exigência, bem como a necessidade de consolidar e fundamentar sem complexos as perspectivas pessoais. Este processo de auto-formação deu-me, por um lado, uma visão eclética sobre o fenómeno teatral e, por outro, um respeito pelo público indiferenciado e a ambição de contribuir para o seu crescimento quantitativo e qualitativo. Enquanto professor e promotor teatral estimei nos alunos e no público a abertura, a disponibilidade e o respeito para com as diferentes linguagens e opções estéticas, a par de um elevado nível de exigência e de capacidade crítica para com as questões da qualidade artística já que, também aqui, “importa reconhecer quando o monarca se passeia nu, mesmo que a corte se deslumbre com as vestimentas reais”. Enquanto criador descobri a importância de não desligar a actividade artística do público a que se destina porque, mesmo nas experiências mais arrojadas, é fundamental perceber a forma como chegam e são recebidas pelos destinatários.

Acredito na possibilidade do desenvolvimento de fluxos de público verdadeiramente interessados pelo fenómeno teatral e também na capacidade transformadora do tecido social pelo efectivo desenvolvimento cultural das populações através dele. Um Teatro a

que já Almeida Garrett se referia, no prefácio a *Um Auto de Gil Vicente*, como “um grande meio de civilização”, cujo desenvolvimento via relacionado com os bons autores, a qualidade dos espaços físicos e o desenvolvimento do gosto do público, dizendo que “depois de criado o gosto público, o gosto público sustenta o teatro”.

Estou convicto que estes resultados podem conseguir-se com uma política integrada a partir da actividade com os jovens nas escolas. Um trabalho que tenha em comum, por um lado, o respeito pela arte e pelos grandes criadores e, por outro, a consciência de que só através da persistência e do empenhamento se pode chegar a atingir a qualidade e desenvolver a imaginação criativa, a sensibilidade e a emoção estética, a par da capacidade reflexiva e de intervenção social.

É cada vez mais importante desmistificar a importância do talento ou, mais prosaicamente, do “jeitinho” associado às actividades escolares e amadoras, porque sem uma formação de base, sem disciplina e sem uma grande motivação no trabalho, dificilmente sairemos da vaga de mediocridade e de superficialidade destas iniciativas. Para além disso, a recorrência com que se apresentam trabalhos incipientes, nomeadamente em contexto educativo, revela uma visão desfocada, assente em procedimentos e objectivos mais próprios da escola do que do teatro, a que é alheia a exigência artística e um conhecimento mínimo das técnicas teatrais.

Por outro lado, também não sou apreciador das preocupações didácticas com que se procura introduzir o teatro em contexto educativo, já que, para ensinar, a escola é bem mais eficaz do que o teatro.

Como escreveu Brecht (1957, p.163) no *Pequeno Organon para o Teatro*<sup>3</sup>:

Nem sequer se deverá exigir ao teatro que ensine, ou que possua utilidade maior do que a de uma emoção de prazer, quer fisiológica, quer psicológica. O teatro tem de poder continuar a ser algo absolutamente supérfluo, o que significa, evidentemente, que vivemos para o supérfluo. E a causa dos divertimentos é, de entre todas, a que menos necessita de ser advogada.

Pelo contrário, o contacto continuado com as *boas práticas* pode contribuir para o desenvolvimento de uma atitude de seriedade perante a vida e de honestidade intelectual, já que o teatro exige uma grande coragem tanto ao actor, para se expor em plenitude, como ao espectador, para participar na liturgia colectiva, apelando à disponibilidade para receber por inteiro a dádiva dos actores em palco.

---

<sup>3</sup> BRECHT, Bertolt: *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugália.

## 2.2. Do Estágio ao Projecto

Da colaboração e amizade pessoal com Steve Johnston <sup>4</sup> nasceu a ideia de um protocolo de cooperação entre a AJAGATO e o TEATRO AO LARGO e também a proposta de conclusão do mestrado através de um estágio na dramaturgia do seu mais recente espectáculo, *As Justiceiras*, embora tenha tido que abandonar devido ao atraso do início da produção e à mudança do local de ensaios para uma localidade afastada.

Tinha de encontrar rapidamente uma solução alternativa e conseguir que a reitoria aceitasse a troca... Entretanto, o Steve estava a encenar uma comédia com os meus jovens e uma das actrizes mais antigas não se encaixava na distribuição dos papéis, manifestando a sua frustração pelo facto. Foi este *faits-divers* que o motivou a oferecer-me um outro texto para dois actores como forma de compensar aquela jovem, cujas características físicas e idade se encaixavam perfeitamente nos requisitos da personagem.

O texto agradou-me pelo estatismo da cena, pelo universo concentracionário, pela ambiguidade da situação e pareceu-me ter encontrado nele a solução que me faltava para o trabalho final de mestrado. Necessitava apenas de um actor adequado para completar o elenco, tarefa difícil, já que requeria alguém com cerca de 30 anos. Mas um dos elementos do Teatro ao Largo, o Nuno Nogueira, deixou-se seduzir pela história ao ponto de se oferecer para o papel, aceitando trabalhar sob a minha direcção.

Preparei então um projecto de realização de um espectáculo, como alternativa ao estágio, sem que esta solução constituísse uma rotura drástica com a proposta inicial, mas apenas uma adaptação pragmática aos condicionalismos entretanto surgidos, uma vez que mantinha a ligação ao Teatro ao Largo e ao Steve Johnston.

O projecto consistia no "levantamento" de um espectáculo ancorado nas estruturas físicas e materiais do grupo que dirijo e integrado na programação de 2009, o que acabou por ser uma solução mais lógica e mais coerente com a motivação que me trouxe a esta formação especializada. Para a orientação do projecto solicitei a colaboração da professora Fernanda Lapa, que há muito me sugerira uma proposta deste tipo.

---

<sup>4</sup> Director do TEATRO AO LARGO e autor de *Retrato Inacabado*.

### 3. DESCRIÇÃO DO PROJECTO

Montagem de um espectáculo teatral a partir de um texto inédito da autoria de Steve Johnston, *The Unfinished Portrait*, uma peça para dois actores, uma cantora e um gato.

O projecto será concretizado no âmbito de um protocolo de colaboração estabelecido entre a AJAGATO e o TEATRO ao LARGO, sendo o espectáculo enquadrado na actividade regular do GATO SA<sup>5</sup>, como a sua 31<sup>a</sup> produção no ano do seu vigésimo aniversário.

O mestrando propõe responsabilizar-se em termos gerais por todo o projecto, tanto no que respeita aos aspectos artísticos como de produção, assegurando autonomamente a tradução do texto, a dramaturgia e a encenação, bem como a concepção e realização da cenografia e da iluminação, no que será assessorado pelos técnicos habituais do GATO SA, para além de ainda coordenar e participar nas restantes fases da produção.

O autor do texto constituirá o recurso prioritário no apoio a todas as fases, sobretudo ao nível da tradução, dramaturgia e encenação.

A professora Fernanda Lapa orientará o projecto na fase da preparação e na elaboração do Relatório Final.

A intervenção musical, da autoria de Steve Johnston, será interpretada pela cantora irlandesa Helen Lane, também ela um elemento da companhia TEATRO AO LARGO e habitual colaboradora para os aspectos relacionados com a cenografia e guarda roupa.

A produção contará com o apoio logístico, administrativo e de secretariado da Teatroteca<sup>6</sup> e será assegurada com o financiamento e os recursos técnicos de iluminação e som da AJAGATO que recorrerá, se necessário, ao apoio complementar do Teatro ao Largo.

O local de ensaios, da montagem e estreia será o auditório do Centro de Actividades Pedagógicas Alda Guerreiro, em Vila Nova de Santo André, por razões de disponibilidade prolongada e pelas características da sala, já que se trata de um anfiteatro infra-estruturado e com uma pequena plateia de 102 lugares.

---

<sup>5</sup> Grupo de Teatro fundado em 1988 na Escola Secundária de Santo André, pelo autor deste trabalho.

<sup>6</sup> A Teatroteca do GATO SA funciona como centro de recursos teatrais e espaço de abertura do grupo à comunidade.

O espectáculo estreará em meados de Julho em Vila Nova de Santo André e ficará em cena por um período indeterminado.

Finalmente, o elenco contará com dois actores, sendo um do GATO SA e outro do TEATRO ao LARGO:

- A Inês Patrício<sup>7</sup>, uma jovem actriz amadora de 20 anos, com seis anos de trabalho sob a minha direcção;
- O Nuno Bravo Nogueira<sup>8</sup>, um actor profissional de 30 anos, integrando actualmente o elenco do Teatro ao Largo.

---

#### <sup>7</sup> Inês Patrício

Nasceu em Lisboa a 20 Outubro de 1988 e iniciou a prática teatral em 2002 nas oficinas de formação teatral do GATO SA, durante 6 meses, orientadas pelo professor Mário Primo, Helena Rosa e Adelina Oliveira. Integra o GATO SA a partir de 2002, participando nos espectáculos: *Casting*, *Os pés pelas mãos*, *Pontapé na Lua* com encenação de Mário Primo; *Fish and Chips* com encenação de Steve Johnston; *Playground* com encenação de Ricardo Moura. Participou ainda nos espectáculos: *Quadros da Paixão de Cristo* dirigido por Mário Primo e Luis Cruz; *À Esquina do Mundo* com direcção de Luis Cruz; *Contos Velhos, Rumos Novos* com direcção de Mário Primo. Participou em Workshops sob a direcção de: Javier de Torres, Jean Paul Bucchieri, Margarida Mestre, Alexandre Matias, Sophia Neuparth, Helen Lane, Filipa Alexandre e Marta Lapa.

Participou com o GATO SA em representação da Escola Secundária Padre António Macedo nos Encontros Nacionais de Teatro na Escola realizados no Funchal, Lagos e Porto.

Actualmente Integra os elencos de *As Justiceiras* e *Pescador do Guadiana*, no Teatro ao Largo sob a direcção de Steve Johnston e, simultaneamente, no GATO SA integra o elenco da peça *Retrato Inacabado* encenada por Mário Primo.

(Dados biográficos apresentados pela actriz)

#### <sup>8</sup> Nuno Bravo Nogueira

Concluiu o Diploma in Acting pela Birmingham School of Acting em 2007.

Participou em diversos workshops na área da representação e uso de máscaras ministrados por Didi Hopkins, John Wright, Nola Rae, Michael Chase, Horse & Bamboo, entre outros.

Curso de iniciação teatral com Pedro Santos na companhia Boca de Cena, Coimbra, 1996.

Teatro - Nos últimos dois anos integra os elencos de *As Justiceiras*, *O Pescador do Guadiana*, *O Tempo*, *A Escola de Mulheres* e *Os contos do Bosque* pelo Teatro ao Largo sob a direcção de Steve Johnston, *O Aprendiz de Feiticeiro* e *O Natal do Sr Scrooge* pelo Os Bobos e a Corte sob direcção de Marco Esteves, *Fade to Black* pela Cardiff Bites sob direcção de Adam Timms, *Chang Boils the Sea* e *the Soul of Ch'ien Nu* pelo Talking Words Stories sob direcção de James Bober.

Em 2006 e 2007, trabalha com Amanda Knott, Louise Papillon, Andrew Potter e Andy Crook nas produções *Our Country's Good*, *The Diary of Anne Frank*, *Macbeth* e *The Seagull*, respectivamente.

Trabalha ainda com os encenadores José Oliveira Barata, Pedro Santos e Pedro Malacas nas produções *A vida sexual de Egas Moniz*, *A Estajadeira*, *Ruzante que chega da Guerra*, *Bichos Pretos*, *Abel*, *Abel*, *Guernica*, entre outros.

Filme/Video - Trabalha nas curtas-metragens *Uma Mentira Conveniente* de Hugo Rodrigues, *Checkout* de Jonathan Gallione e *Addictions* de Nick Salmon.

Participa no *Auto da Índia* e *Felizmente Há Luar* sob direcção de José Oliveira Barata numa adaptação para vídeo da Areal Editores.

Rádio - Integra o elenco das peças radiofónicas *Crisp and Even Brightly* e *Easy Traumas and Willis is Barking* para a BBC4 sob direcção de Shaun MacLoughlin.

(Dados biográficos apresentados pelo actor)

### 3.1. Um Projecto de Intervenção Global

Ao assegurar a dramaturgia e a encenação em todas as componentes que lhe estão associadas, propunha um trabalho de autor apenas assessorado nas questões técnicas. Procurava assim integrar um conjunto de competências adquiridas no âmbito desta formação especializada e ao longo de duas décadas de actividade com o GATO SA.

Enquanto encenador tenho privilegiado o trabalho experimental, a integração de diferentes linguagens expressivas, a valorização das componentes não verbais, em particular a expressão corporal e a dança, explorando um processo criativo que parte do vazio para a construção do espectáculo. O resultado são trabalhos assumidamente incompletos e constituídos por estímulos à imaginação e à sensibilidade dos espectadores, considerados como receptores criativos no processo de comunicação <sup>9</sup>.

Este projecto colocava-me um desafio mais convencional mas o hábito enraizado de fugir à repetição de processos e de procurar inovar em cada novo trabalho levou porém a que, também este, tenha constituído uma experiência enriquecedora e mais uma oportunidade de descoberta e aperfeiçoamento de processos e técnicas.

O relatório sistematiza as análises, as descobertas, as opções técnicas e artísticas e os procedimentos integrados que são, aliás, o "magma" dinâmico com que me habituei a espreitar o imaginário e a intuição em que assento o trabalho de criação teatral.

Ora o Steve confiou-me o texto, mas tinha ideias claras sobre o potencial espectáculo e sugestões a dar-me, nomeadamente aquando da análise à primeira tradução que lhe enviei. Com Steve e Helen Lane tive a oportunidade de perceber alguns aspectos pertinentes da realidade social, religiosa e cultural irlandesa ao tempo a que a peça se refere. No início, os seus principais contributos incidiram no apoio ao enquadramento dramaturgico, depois foram sobretudo alusões específicas quanto a aspectos concretos da encenação, assim como dos cenários, dos adereços, etc.

No entanto, senti desde o início que tinha de fazer uma interpretação pessoal do texto e apesar de reconhecer que a proximidade do autor foi um recurso extraordinário, esforcei-me por não abusar, sob pena de perda de identidade no processo criativo.

---

<sup>9</sup> A experiência dos primeiros anos de trabalho com o GATO SA e a descoberta do processo criativo a que aludo, foi descrita num texto que escrevi para o livro de Tito Amorim, *Encontros de Teatro na Escola, História de um movimento* (1995, pp. 62 a 75)

#### 4. STEVE JOHNSTON, ACTOR, ENCENADOR E DRAMATURGO

*Theatre is craft, learned at a good school and in countless shows*

Steve Johnston

Conheço o Steve Johnston praticamente desde o primeiro espectáculo do Teatro ao Largo e sempre me impressionou a grande qualidade artística das suas produções.

A possibilidade de poder contar nesta região com o conhecimento técnico, a criatividade e o talento de um profissional experiente, bem patentes no seu trabalho como actor, mas também como músico e como encenador, levaram-me a procurar aproximar as duas estruturas. Mantemos há vários anos uma colaboração aberta, quer a nível artístico, quer técnico. O Steve tem sido uma referência importante para o meu grupo, que já encenou, tendo também alguns dos meus actores já ingressado profissionalmente no elenco do Teatro ao Largo.

Curiosamente, fora do ambiente muito específico da sua companhia de teatro, o Steve é um homem discreto, reservado e de poucas falas e apesar da sua afabilidade, sempre senti alguma dificuldade na comunicação directa (problemas de insuficiência linguística). Deste modo, realizei uma entrevista<sup>10</sup>, no âmbito deste trabalho de projecto, que me permitisse fazer um breve retrato do dramaturgo.

Na entrevista o Steve aborda alguns aspectos pertinentes do seu *background* familiar e profissional, explana, por vezes de modo controverso, a sua visão teatral e, para além disso, fornece dados interessantes sobre o contexto da peça, condensando muito do que falámos ao longo do processo.

STEPHEN FRANCIS JOHNSTON nasceu em Londres em 1948.

O pai, um escritor de sucesso, abandonou a família antes de ele nascer e, desde os 4 anos, Steve e o irmão Dave viveram num colégio interno, passando as férias em casas de adopção. Entretanto, aprende a tocar variadíssimos instrumentos, toca em bandas e compõe desde os tempos de escola.

---

<sup>10</sup> A entrevista, na versão integral, constitui o anexo 3 deste relatório.

A partir dos 16 anos as coisas melhoram, como ele próprio refere: *"Things got better when I was 16 – living in a progressive arts and music college in Devon – lots of girls, jazz, rhythm and blues, drunkenness and general fun"*.

O avô, Gordon Phillott, actor de teatro, de cinema e de televisão, falecido aos 84 anos, sendo então o decano do elenco de actores de uma série de Benny Hill, parece ter tido uma influência decisiva no envolvimento dos dois irmãos Johnston no teatro; *"Me and Dave always saw him on the screen when we went to the movies. He got us involved in theatre and gave us a toy theatre"*<sup>11</sup>. Ainda jovem, em 1905, o avô partiu para a África do Sul, integrando a *British Expeditionary Force* durante a Segunda Guerra Boer onde, com uma pequena trupe de actores, declamava textos de Shakespeare às tropas, do alto de uma carroça de bois iluminada por tochas. Mais tarde desempenhou um dos papéis principais na peça *The Caretaker*, com Harold Pinter, na sua primeira representação.

Steve Johnston define-se como um criador compulsivo, saltando entre variadas áreas de intervenção artística desde o teatro, como actor, encenador e dramaturgo, passando pela pintura, pela modelação, pela iluminação teatral, mas colocando sempre uma particular ênfase na componente musical para a qual, a mãe parece ter tido uma influência decisiva, como ele próprio refere: *"My mother directed choirs, which was how I learned music, harmony, sight reading and arrangement"*.

Steve conclui o mestrado em Arqueologia da Pré-História na Universidade de Edimburgo, mas confessa que o fez apenas com o objectivo do desenvolvimento intelectual e que esta formação académica acabou por não ter qualquer influência na sua carreira profissional.

Em 1971, integra com o irmão a banda Touch The Earth, com a qual fazem digressões em Boston e Vermont, na Irlanda e na Holanda. Em 1974 têm o privilégio de acompanhar os músicos americanos Sonny Terry e Brownie Magee no Penzance Winter Gardens. A suas influências musicais vieram desde muito novo da skiffle music com Lonnie Donegan, dos blues com Leadbelly e Woody Guthrie e do jazz. O seu fascínio pelos instrumentos

---

<sup>11</sup> Desde que o avô lhe ofereceu o 'Pollock's Toy Theatre', Steve Johnston manteve ao longo da sua vida um fascínio por esse meio teatral. Criado e trabalhado, ao longo dos últimos 150 anos, por famílias como os Pollocks de Covent Garden, o Teatro Miniatura Inglês atingiu o auge da sua popularidade nos princípios do século XX. Além de melodramas populares, como o "Blackbeard" e Sweeney Todd", óperas e até tragédias shakespearianas eram regularmente apresentadas em festas privadas e salas paroquiais, por todo o país. Em 1981, em colaboração com o artista da Cornualha Gareth Shiels, começou a construir os seus próprios teatrinhos, e criou várias produções desde então, tais como "A Shrunken Head" (1981), "Woyzeck" (1992), "O Homem Que Plantava Árvores" (1998), "David e Golias – a greve verde de Sines", (2007). (informações recolhidas no site do Teatro ao Largo)



musicais levou-o, ao vir para Portugal em 1994, a entrar em contacto com António Chainho e a pedir-lhe lições de guitarra portuguesa.

Depois de ter trabalhado como electricista de palco no West End, em Londres, integrou o Footsbarn Theatre em 1973, durante os anos de formação do grupo na zona rural da Cornualha, trabalhando como actor e director musical. Em 1992 integrou o Ton und Kirschen Wanderteater, com base perto de Potsdam. Ambas as companhias se dedicavam a um teatro itinerante dirigido especialmente ao público rural. O Footsbarn e o Ton Und Kirschen foram fortemente influenciados pelos ensinamentos de Jacques Lecoq e pelas ideias sociológicas de Oliver Foot, que apresentou uma tese universitária em 1971, defendendo um conceito de teatro itinerante como meio de promover a cultura em zonas rurais. A propósito destes princípios a que se mantém fiel, a ponto de considerar que o trabalho que realiza nos dias de hoje com o Teatro ao Largo é mais interessante do que o do Footsbarn, Steve conta que :

*Jacques Lecoq, when he used to visit us in Footsbarn, always told us that the thing he most appreciated was that we had formed a group, based on his ideas, and gone out and made it work as a touring structure. In the '70's, this was one of the essential objectives in his school.*

Entretanto, forma com Pureza Pinto Leite e Pedro Pinto Leite o Teatro ao Largo, sediado em Vila Nova de Milfontes, seguindo os objectivos matriciais daquelas duas estruturas que ajudara a fundar, mas cujo crescimento as levou a trilhar outros caminhos, razão pela qual delas se afastou.

No Teatro ao Largo desenvolveu uma linguagem popular baseada na interacção com o público e utilização diversificada de princípios da *Commedia Del'Arte*, da acrobacia, da mímica, da dança, da máscara, etc. Ao longo dos últimos 15 anos, Steve Johnston juntou as funções de dramaturgo, encenador, músico e actor de largos recursos histriónicos, no que se constituiu como um verdadeiro mestre para os muitos elementos que integraram a companhia.

A experiência de trabalho pelo interior do país, a despeito da grande quantidade de público que os espectáculos continuam a atrair o que, para o Steve, se deve sobretudo ao facto de serem gratuitos... revela, no entanto, uma persistência de sinais perturbadores no comportamento social do público durante as representações, como ele afirma na entrevista:

*It's very much the same in the villages, as when we started. They talk a lot throughout the show. If there is a bar nearby, the men, who do not like the idea of their own importance being upstaged by a theatre show watched by their wives and children, deliberately make a great*

*noise. In Vale de Agua the other day, the men outside the bar were literally shouting at the tops of their heads to be heard over our microphones.*

Contudo, como também reconhece, há um grande número de pessoas nas aldeias cujo único contacto com o teatro passa pela actividade da companhia e que, ao verem regularmente os seus espectáculos, acabam por contactar com algumas das obras de autores clássicos como Gil Vicente, Marlowe, o Judeu, Aristófanes, Molière, Goldoni, assim como trabalhos baseados em Ovídio, Manuel de Fonseca e Geoffrey Chaucer.

Steve Johnston mostra-se um homem de grandes recursos criativos, com um saber consubstanciado numa experiência de mais de 25 anos de trabalho teatral intenso na Inglaterra, na Alemanha e agora em Portugal. Esta longa actividade realizada em condições de grande exigência física e anímica forjou uma visão pragmática da prática teatral a que se refere deste modo:

*We make an effort to be entertaining and engage the attention of the audience (...) This is not because we are seeking applause, or have facile minds, but because we do accessible theatre, and one of our main objectives is to develop theatre in the villages. We are not great believers in intellectuality. I don't trust intellectual actors or directors. I feel they are hiding their inadequate knowledge of theatre, and lack of technical skill, in abstruse and complicated ideas, mostly secondhand. For me, theatre is craft, learned at a good school and in countless shows.*

Para Steve a qualidade de um espectáculo pode avaliar-se simplesmente pela eficácia do mesmo e pela capacidade dos actores e encenadores em cativar e envolver o público nas suas propostas artísticas.

*What makes a theatre show interesting for me is quite simply when I get interested in it. It is all down to the creativity and the hard work and know-how of the performer on the stage and of the director behind the show. When it is done well, the performer tricks or captivates or amazes the audience, till they become hypnotized like a chicken. This is the primary objective of a good performer. The ideas of the piece remain just that – the ideas of the piece. The skillful performer knows how to bring these ideas to life, but he is more concerned with the 'bringing to life' than with the ideas themselves.*

Steve Jonhston é um homem de convicções fortes e de grande profissionalismo, que ressaltam do cuidado posto em cada nova produção e, para o seu trabalho, o velho ditado popular de que “para quem é, bacalhau basta” não faz qualquer sentido.

#### 4.1. O TEXTO

O texto não me veio parar às mãos em termos físicos, chegou directamente do produtor ao consumidor por correio electrónico, abrindo-se aos meus olhos no ecrã das imagens virtuais, sem peso, sem capa, sem ilustrações, sem folhas de papel para segurar entre os dedos; apenas um texto no monitor, escrito no seu tipo de letra habitual, o *Courier New*.

A redacção em inglês introduziu um grau de dificuldade que não me levaria a prever uma adesão entusiástica ou um “encontro”, no sentido que Grotowski atribui ao acto da escolha de um texto – “um desafio e um trampolim”. Para Grotowski (1971, pp. 56 e 57) este “encontro” une e simultaneamente confronta tanto o texto com o encenador, como depois o encenador e o actor, ou o actor e o público:

(...) o encontro provém de uma fascinação, implica uma luta e também qualquer coisa semelhante, a um nível mais profundo, em que há uma identidade entre aqueles que nele participam.<sup>12</sup>

Mas o meu “encontro” com o texto aconteceu, de facto, intenso e acompanhado do compromisso pessoal de o levar à cena. Um colega das lides do teatro na escola, o Rui Mendes, professor e director de teatro numa escola do Porto, dizia-me recentemente, após ter lido o texto:

(...) para além da construção formal irrepreensível, o singular encontro daquelas duas personagens (Will e May) teve o poder de me agarrar da primeira à última página. E esta é uma característica que só os grandes autores conseguem; operar uma transcendência no leitor, que se entranha no universo dos protagonistas imaginando-os como gente de carne e osso actuando num palco (ou como dizia o outro, no palco da vida).

Pelos vistos, a atracção que senti desde o início e que seduzira também os dois actores, era partilhada igualmente por um leitor insuspeito, pelo que se tratava muito provavelmente de mérito objectivo do texto, que tinha a capacidade de nos seduzir para uma identificação emocional com as personagens e com a história. Para além disso, o texto abria o apetite à representação, tinha “carne para os actores comerem”, utilizando uma metáfora usada pelo dramaturgo Fernando Augusto, era uma conversa viva de gente real, com intenções expressas e outras subentendidas, mas sem eloquência literária nem grandes construções retóricas.

---

<sup>12</sup> Grotowski, Jerzy, *Vers un Théâtre Pauvre*, Lausanne, La Cite, 1971. (pp. 56 e 57)

## 4.2. O TÍTULO

*Dar um título a uma peça é para o autor um processo de revelar as máscaras ou de mascarar o seu sentido. Para o leitor, o título é um primeiro sinal.*

J. P. Ryngaert <sup>13</sup>

*Venus and Mars*, nome da magnífica pintura de Sandro Botticelli (de que utilizei um extracto na capa deste relatório e no postal deixado por May no cena final do espectáculo), foi inicialmente o título escolhido por Steve Johnston e terá mesmo servido de inspiração ao texto. Mas é um outro pintor seu contemporâneo quem influenciará o título definitivo, como Steve refere na entrevista:

*'The Unfinished Portrait' came up when I heard that Leonardo da Vinci remarked that there is not such a thing as a finished artwork - there is only an abandoned artwork. (...) This led me to the idea that as long as a relationship is 'unfinished' it lives, and people still care about each other. A finished relationship is a kind of death, and very sad.*

Este conceito de obra incompleta sempre me foi muito caro e conduz, no limite, à impossibilidade da perfeição, da obra-prima acabada e morta. O conceito de inacabado, de guardado ou mesmo abandonado, deixa pelo contrário um potencial de esperança, de abertura a uma nova visão, a um outro olhar mais distanciado. A ideia de que o retrato inacabado no cavalete se liga com um problema ainda por resolver e que Will continua a estar ligado afectivamente a Maggie, apesar do seu discurso despeitado foi, aliás, uma das linhas de abordagem dramática que segui e que justifica a transformação nele operada por esta aparentemente frágil deusa do amor que o visita a meio da noite. Will, o voluntarioso idealista cansado da guerra, prostrado pela última batalha, desarmado e nu é reanimado pela jovem, bela e volátil May.

Mas também este encontro, esta mútua observação e descoberta, este desnudar incompleto, sugere a disponibilidade para um aprofundamento da relação, para o aperfeiçoamento de um esquiço feito à luz da vela.

*Retrato Inacabado* surge assim objectivamente como um título curto, conciso, com uma ligação concreta e material à cena, mas também com uma relação simbólica com o *leitmotiv* da peça.

---

<sup>13</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introdução à Análise do Teatro*, Edições ASA, 1992

## 5. ANÁLISE DRAMATÚRGICA

Considerada em sentido lato, esta fase começou logo com a tradução do texto e prolongou-se praticamente até à conclusão do trabalho. Esta componente fundamental desenvolveu-se porém de forma integrada com todos os momentos do projecto e foi-se aprofundando à medida das necessidades surgidas ao longo da sua concretização.

### 5.1. DRAMATURGIA EXTERNA

Tinha em mãos uma história de amor baseada em factos reais vividos pelo autor, mas senti algum pudor em o interpelar directamente sobre as motivações daquelas duas personagens, preferindo inferi-las da análise dramatúrgica da peça.

A acção decorre num prédio antigo transformado em residência para estudantes, em Henrietta Street, Dublin, no Verão de 1978, num quarto com uma grande *janela fechada* sobre a cidade e sobre as tensões políticas e religiosas da Irlanda, nomeadamente as que assolam o vizinho Ulster, sob bandeira unionista. Mas a história de amor que Steve Johnston nos conta reflecte de algum modo os conflitos internos desta juventude na viragem do mundo velho para este outro que se lhe seguiu. De facto, Will e May parecem-me fruto desses anos tão particulares e tão decisivos no último quartel do século.

Havia que entender as particularidades desse período de grandes transformações sócio/culturais, nomeadamente as despoletadas pelos movimentos da juventude que, dos Estados Unidos, se propagaram à Europa e ao mundo e, para além disso, tinha de conhecer as origens do conflito político/religioso na Irlanda e fazer uma caracterização daquela sociedade no final da década de setenta.

No sentido de fazer uma contextualização histórico/social da peça, com um enfoque especial na caracterização das duas décadas mais directamente ligadas com as personagens, escrevi o texto que se segue, com base na memória pessoal desse período tão intensamente vivido também em Portugal, apenas recorrendo a algumas fontes <sup>14</sup> para a confirmação de nomes e correcta datação dos acontecimentos.

---

<sup>14</sup> Utilizei alguma da bibliografia específica referida no final, nomeadamente : *A Era dos Extremos*, de Eric Hobsbawm; *O Poder da Imaginação*, de Rui Bebiano; *A Praia Sob a Calçada*, de Fernando Pereira Marques e *A Criança no Tempo*, de Ian Mc Ewan

### 5.1.1. "A liberdade está a passar por aqui"

As décadas de sessenta e setenta foram marcadas por tensões à escala mundial e pela explosão de inúmeros conflitos regionais, mas também por clivagens inter-sociais e intra-sociais e de afirmação de movimentos culturais de ruptura.

Assiste-se à crescente vaga de emancipação feminina no domínio intelectual e na intervenção no mundo do trabalho e da sociedade em geral, mas sobretudo na libertação sexual que provocou uma alteração profunda dos seus comportamentos tanto no vestuário como no próprio jogo da sedução. A mulher aceita e utiliza cada vez mais o potencial físico e assume o desejo sexual como um direito, um comportamento facilitado pelo recente aparecimento da pílula anticoncepcional (1960 nos USA e 1972 em Portugal), numa altura em que o vírus da SIDA ainda não existia.

Por outro lado, a emergência de novos comportamentos sociais marcados pelo crescimento do peso social da juventude, associada a uma contracultura de características transnacionais, une os jovens numa crítica e rejeição generalizada dos valores da sociedade, apoiada num desejo de liberdade e de prazer a todos os níveis. A influência desta cultura juvenil estende-se, a partir dos Estados Unidos, a todo o mundo, com marcas simbólicas comuns como a música, as jeans, as sapatilhas All Star, os posters dos novos artistas do cinema e do rock. O quarto dos jovens torna-se um universo de liberdade e autonomia desta nova e pujante cultura ocidental. Alguns dos seus ídolos escolhem viver nos limites e morrem precocemente, compondo uma galeria iconográfica, um novo Olimpo de deuses rebeldes e eternamente jovens, onde pontuam personagens como James Dean, Marilyn Monroe, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Brian Jones, Jim Morrison, e muitos outros.

A família nuclear clássica entra em crise, assistindo-se neste período a um significativo aumento do número de pessoas que optam por viver sozinhas. Verifica-se uma extraordinária liberalização social e a alteração dos padrões públicos relativos aos comportamentos sexuais, tanto dos hetero como dos homossexuais, com estes últimos a verem a Grã-Bretanha discriminar a maior parte das suas práticas na segunda metade dos anos sessenta. Aumenta também drasticamente a percentagem de divórcios, que em meados dos anos oitenta na Inglaterra e no País de Gales atingem a proporção de 1 divórcio por cada 2,2 casamentos e mesmo em países católicos como a França, a Bélgica e os Países Baixos o índice de divórcios triplicou entre 1970 e 1985.

Foram anos e acontecimentos que marcaram decisivamente a cultura contemporânea. A música fica associada ao aparecimento de bandas míticas e aos grandes festivais realizados em descampados como Woodstock, onde em 1969 se reuniu pela primeira vez cerca de meio milhão de jovens num ambiente de liberdade e de fruição incontrolada do prazer hedonista. Nas artes plásticas, por oposição à Arte Moderna do início do século, surge um novo conceito de Arte Contemporânea que interroga as linguagens e as leituras da obra de arte e provoca um efeito de estranheza que levanta a discussão sobre a natureza da Arte.

As artes em geral, os movimentos sociais e políticos, os avanços tecnológicos, o estímulo ao consumo material e à procura do prazer e da satisfação pessoais, marcaram esta época como um símbolo de irreverência e de criatividade.

A liberdade alastrou por aí como uma maré-alta entre a juventude dos anos sessenta. *The times they are a-changin* cantava Bob Dylan do outro lado do Atlântico, enquanto, no velho continente os Stones reclamavam *Satisfaction* e desafiavam o conservadorismo com temas como *Let's spend the night together*. Democratizam-se os consumos de álcool e psicotrópicos, muitos deles considerados inicialmente como inofensivos e potenciadores da criatividade. É o esplendor do movimento *hippie*, que advoga o despojamento material, a vida comunitária em contacto com a natureza, a procura dos paraísos perdidos das culturas intocadas e erigidas à margem do Ocidente, como Katmandu, Marraquech e Cuzco, e a ideia revolucionária de *peace and love* com flores nos cabelos à mistura com filosofias orientais, sexo, drogas e rock & roll e a luta pacífica pelo fim imediato da guerra do Vietname.

O velho mundo recompõe-se de duas guerras em grande escala e acorda separado por uma "cortina de ferro". Fruto da fria luta pela hegemonia política, tecnológica e do desenvolvimento científico, veremos o homem ser lançado no espaço e seguir até à Lua em Julho de 1969, numa aposta pessoal de um presidente americano baleado numa rua de Dallas em 1963. Quatro anos depois, na África do Sul, ainda sob o apartheid, Christian Barnard faz o primeiro transplante de coração, abrindo expectativas de vida a alguns doentes cardíacos. Simultaneamente, na região do Suez deflagra a guerra dos seis dias entre Israel e uma frente de países árabes - Egipto, Jordânia e Síria, apoiados pelo Iraque, Kuwait, Arábia Saudita, Argélia e Sudão, de que resultaram cerca de 20.000 mortos. O Médio Oriente torna-se um foco permanente de tensão numa escalada imparável e alarga-

se a uma região mais vasta e senhora de um novo potencial económico, o chamado "ouro negro", que levará à formação da OPEP e passará a funcionar como forma de pressão sobre o mundo ocidental consumidor e dependente. Mas a crise mundial do petróleo, na sequência da Guerra do Yom Kipur, virá desestabilizar a ordem económica mundial e demonstrar com clareza a necessidade de desenvolvimento de outras formas de energia alternativa e progressivamente de uma outra atitude em relação à dependência dos derivados do petróleo.

Ainda no final da década de sessenta, Paris explode e faz abanar a Europa e o mundo ocidental, com a força incontrolável da juventude estudantil que a partir de um surto grevista nas escolas secundárias e universitárias, prontamente reprimido pelas forças policiais, viu o movimento generalizar-se a uma greve geral que envolveu cerca de dois terços da população trabalhadora e quase fazia cair o governo de Charles de Gaulle. Com o Maio de 68 a juventude tomava consciência da sua força e unia-se numa vontade colectiva de contestação da velha ordem, onde figuravam muitos aspectos relacionados com a educação, com a sexualidade e com o prazer.

Por outro lado, no bloco de leste, a tentativa de Alexander Dubcek introduzir algumas reformas na sociedade checoslovaca, com a garantia de liberdade aos cidadãos, de alargamento dos direitos civis, de liberdade de imprensa, de independência do poder judicial e da tolerância religiosa, foi prontamente esmagada pelos tanques soviéticos em Agosto de 1968.

Entretanto, outros conflitos de ordem político/religiosa e de intenções independentistas crescem de intensidade e especialmente de visibilidade a nível mundial. No início da década de setenta, o governo de Londres encerra o parlamento de Belfast e impõe um governador na Irlanda do Norte, assistindo-se ao recrudescimento da violência que terá um momento dramático e de grande mediatismo com as mortes em cadeia, na sequência de corajosas greves de fome de dez jovens militantes católicos nas prisões do Ulster. A coragem destes activistas, capazes de levar a sua decisão até ao fim, não apenas como uma forma de pressão e de negociação, mas como um desejo convicto de auto-imolação pela causa independentista, impressionou o mundo.

Na década de setenta, assiste-se ao semear de focos de violência um pouco por todo o mundo, com o recrudescimento dos movimentos independentistas, as novas cruzadas



religiosas e as chacinas étnicas. Com o desenvolvimento dos mecanismos da informação, as manifestações violentas, são pensadas pela visibilidade e repercussão potenciadora dos efeitos panfletários e terroristas. Assim nos entram casa dentro as iniciativas espectaculares de movimentos de esquerda e de direita, tanto na Europa com os Bader Meinhoff na Alemanha, a ETA no País Basco, o IRA na Irlanda, as Brigate Rosse na Itália, mas também na América do Sul com grupos como os Tupamaru, o Sendero Luminoso, as FARC ou os vários movimentos terroristas árabes, responsáveis por inúmeros e espectaculares desvios de aviões e intervenções de grande visibilidade, como o ataque do grupo palestiano Setembro Negro à delegação israelita na Aldeia Olímpica em Munique, durante os jogos de 1972. Todos eles reclamam o reconhecimento internacional dos seus direitos básicos de liberdade, de autodeterminação e de justiça económica. O prestígio americano dilui-se rapidamente nos arrozais da Conchinchina e Richard Nixon, em 1973, negocia a retirada das tropas e sem glória será também a sua renúncia ao mandato no ano seguinte, na sequência do escândalo Watergate. O mundo ocidental transforma-se rapidamente, já não há santuários inexpugnáveis, com a liberdade de imprensa tudo se sabe e os mecanismos da espionagem e da corrupção terão de se adaptar e reformular...

Entretanto, por cá, o Portugal neutral e salazarento emerge lentamente de um estado novo, orgulhosamente só no contexto internacional e fechado à revolução de mentalidades que atingiu o mundo ocidental. 1961 é um ano fatídico e determinante para o futuro do país. Na sequência do abanão trazido pela candidatura do General Humberto Delgado às eleições de 58, congregando à sua volta toda a oposição ao regime, 1961 abre logo em Janeiro com o espectacular ataque ao Santa Maria, perpetrado por um grupo liderado pelo capitão Henrique Galvão, que alerta a opinião mundial para a ditadura salazarista; em Fevereiro dá-se o ataque à prisão de Luanda, marco inicial da guerra de libertação de Angola que se estende depois a Moçambique e à Guiné; em Março, o General Botelho Moniz encabeça uma tentativa de golpe de estado; em Abril, a ONU condena a política colonial portuguesa; em Dezembro, a União Indiana invade as possessões portuguesas de Goa, Damão e Diu; o ano termina com a tentativa falhada de ocupação do quartel de Beja. Humberto Delgado vive no exílio durante alguns anos e virá a ser assassinado em 1965 em Espanha, junto à fronteira portuguesa, por elementos da polícia política.

Em 1967, na sequência de dramáticas cheias que na região de Lisboa provocaram cerca de meio milhar de mortos, foram muitos os estudantes do ensino secundário e universitário que se deslocaram aos locais mais atingidos, colaborando nas operações de resgate e apoio às vítimas. Este acontecimento, largamente noticiado, contribuiu também para uma tomada de consciência da população em geral e daqueles jovens em particular, dos desequilíbrios sociais e das fraquezas de um regime que muitos se empenharam depois em combater. Assiste-se a uma esquerdização do movimento estudantil, com as associações de estudantes transformadas em espaços de liberdade e de contestação ao regime, gérmen de organizações de esquerda e alvo frequente das cargas policiais.

Em 1968, Salazar é vítima de um acidente vascular, a célebre queda da cadeira. Sucede-lhe Marcelo Caetano, que introduz algumas tímidas medidas de abertura da sociedade portuguesa, um período que ficou conhecido pela "primavera marcelista", numa analogia a outra primavera na Europa central. Apesar de muitas alterações não passarem de meros efeitos de cosmética, assiste-se a um abrandamento da censura, agora designada por exame prévio, e da tolerância controlada às opiniões divergentes, como a criação da Ala Liberal na Assembleia Nacional. A sociedade portuguesa sacode-se incrédula da letargia de quatro décadas de Estado Novo e dela emergem manifestações generalizadas de resistência nas associações de estudantes, nas colectividades, em alguns jornais regionais, como o Jornal do Fundão e o Correio do Funchal, o tal "pauzinho na engrenagem" cantado pelo José Mário Branco em 1972. As rádios abrem-se a novas expressões musicais, o movimento das baladas de intervenção onde pontuam cantores e autores de grande impacto na juventude e na sociedade em geral como José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, uma lufada de ar fresco e de modernidade no marasmo do nacional-cançonetismo. Também na televisão assistimos a um marco incontornável de viragem na importância transformadora deste meio de comunicação com o programa Zip Zip, um fenómeno extraordinário de popularidade e uma oportunidade de divulgação artística e de discussão aberta de temáticas de interesse social. O regime desmoronava-se, envelhecido, descredibilizado e isolado no contexto internacional. Portugal é a última potência colonial europeia que ainda mantém uma guerra desgastante nas antigas colónias africanas e em 1974 um movimento desenvolvido no seio das forças armadas, capitalizando descontentamentos de ordem corporativa, dá origem a uma sublevação que ganha uma dinâmica imparável junto da

população que invade esfuziante as ruas e avaliza a revolução num clima de festa, com cravos vermelhos, vivas à liberdade e o sonho de um Portugal moderno e próspero.

A televisão ganha cor e entra em todas as casas, com uma força cada vez maior. Multiplicam-se os canais e as programações alargam-se no tempo diário e diversificam-se com vista a cobrir todos os públicos alvo. A televisão torna-se o meio de comunicação social por excelência e rapidamente alcança um estatuto que tanto pode apoiar fortemente o poder, como constituir a maior das oposições e um instrumento de contra-poder. Os satélites encurtam distâncias, encolhem o mundo e trazem a informação em tempo real.

O cinema, e sobretudo a música comercial, ganham uma força extraordinária entre a juventude, que cresce no poder de compra, na liberdade e na autonomia em relação às famílias, contribuindo para a criação de mitos e para o desenvolvimento de novas formas de cultura alternativa. Curiosamente, estas novas correntes e estilos são prontamente integrados pela sociedade de consumo que encontra aqui um grande potencial de desenvolvimento de novas e insaciáveis necessidades. A sociedade capitalista explora esta capacidade de desenvolver sempre novos meios de apelo ao consumo generalizado e de absorver e integrar muitas das formas de contestação e dos seus ícones, de que é exemplo a vulgarização da imagem do revolucionário Che Guevara. Surge o "marketing" a apoiar o desenvolvimento de novos métodos de promoção e disseminação de hábitos e de modas sociais. A sociedade de consumo organizado vê os consumidores finais não como seres com características individuais, mas como uma massa de consumidores que se pode manipular através das modernas técnicas, capazes até da criação de "falsas necessidades". Diversificam-se as ofertas de ocupação do tempo livre, democratizam-se os mecanismos de circulação dos povos, com especial relevo para os jovens, para os quais se criam ofertas específicas de turismo. As políticas de juventude têm uma particular força na Comunidade Europeia criada na década de cinquenta por seis países e que cresce para o dobro entre 1973 e 1986. Os jovens são seduzidos para o conhecimento do espaço europeu com iniciativas como o Interrail, criado em 1971, permitindo a circulação ferroviária a preços reduzidos em 21 países da Europa.

Entretanto, assistimos no cinema a um ataque generalizado a todos os tabus, sobretudo os de natureza sexual, uma escalada imparável de provocação das mentalidades burguesas, numa cruzada nunca antes imaginada. Em 1966, Jane Birkin, a tal que uns anos antes



cantava com Serge Gainsbourg, entre suspiros libidinosos, *Je t'aime, moi non plus*, protagoniza a primeira cena de nudez frontal feminina no cinema para o grande público no filme *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni; três anos depois, Dennis Hopper realiza e interpreta juntamente com Peter Fonda e Jack Nicholson *Easy Rider*, um dos mais simbólicos filmes da época de sessenta, focando em termos muito abrangentes a procura de liberdade permitida pelo dinheiro fácil e o consumo descontraído de estupefacientes, mostrando ao mundo o universo colorido da juventude americana mergulhada na cultura hippie; entretanto, em 1972, Bernardo Bertolucci escandaliza a Europa mais conservadora com o *Último Tango em Paris*; simultaneamente, assiste-se ao sucesso mundial de Emmanuelle, uma linguagem assumidamente *soft core* com a actriz Sylvia Kristel, em cenas de sexo nunca vistas no cinema; em 1973, Marco Ferreri dirige surpreendentemente *La Grande Bouffe*, em que quatro pessoas bem sucedidas profissionalmente se juntam num fim-de-semana para comer até morrer, um filme controverso com o seu humor escatológico e as imagens de sexo e de gula; em 1976, Nagisa Oshima realiza *O Império dos Sentidos*, um filme que chocou plateias e originou a sua proibição em diversos países, devido às cenas de sexualidade explícita, embora constitua hoje uma referência na história do cinema.

No final dos anos setenta, com a ressaca da grande festa, tudo se começa a relativizar. O amor livre já não é mais novidade nem contestatária forma de comportamento social, a diversidade de comportamentos e de culturas urbanas começa a ser assimilada. A sociedade é agora bem mais tolerante às diferentes perspectivas e organizações de vida. O amor, livre de constrangimentos, assume-se, vive-se pública e descontraidamente e entra no quotidiano das pessoas com uma tolerância cada vez maior.

A natureza humana, porém, mantém-se no essencial inalterada. O sofrimento, a angústia da solidão, as dúvidas e as inquietações, as frustrações, a procura constante de felicidade, de segurança, de equilíbrio emocional, de afecto, de esperança e de liberdade continuam a ser os motores da existência, balizados é claro pelas contingências físicas, económicas e políticas, mas comuns a todos e inerentes à própria condição humana.

### 5.1.2. A questão irlandesa

A Irlanda está afastada da Inglaterra apenas por um estreito mar com o seu nome, mas efectivamente separam-nas algumas feridas profundas e antigas de ordem histórica, política, económica e religiosa. No início, a ilha era ocupada por tribos celtas de origem gaulesa de quem herdaram uma língua própria, o gaélico ou *irish*, mas também a música tradicional e outros aspectos culturais que a distinguem da vizinha Inglaterra.

A questão irlandesa teve início no séc. XII com a conquista da região por Henrique II que, em 1175, pelo Tratado de Windsor, coloca a Irlanda sob domínio inglês. Não se trata ainda de uma questão religiosa, uma vez que estamos muito longe do movimento da Reforma e da formação do protestantismo. No entanto, quando em 1534, Henrique VIII se rebela contra o Papa, proclamando-se chefe da Igreja Anglicana, a Irlanda, de maioria católica, vê-se dominada por uma minoria protestante. Considerando que a religião aparece normalmente ligada ao estado, sendo frequentemente utilizada como forma de garantir o poder dos seus monarcas, a religião católica na Irlanda passou, desde então, a ser encarada como uma forma de protesto contra a dominação inglesa.

No reinado de Elizabeth I, os católicos começam a ser excluídos da vida pública. Nos séculos XVI e XVII, os irlandeses são despojados de suas terras, que se tornam propriedade de colonos ingleses. Ainda no século XVII, imigrantes protestantes, vindos principalmente da Escócia, colonizam grande parte do norte do país, o chamado Ulster, que só em 1603 tinha sido tomado pela coroa inglesa <sup>15</sup>.

A discriminação e exploração sofridas ao longo de séculos motivaram diversas revoltas, a mais expressiva das quais foi reprimida violentamente por Oliver Cromwell, líder da revolução puritana, fanático calvinista que havia deposto o rei e proclamado a República na Inglaterra. Cromwell é, ainda hoje, designado na Irlanda pelo carnicheiro, em particular devido ao massacre de 3500 pessoas em Drogheda, uma memória histórica que alimenta o conflito católico-protestante irlandês-inglês, por mais de três séculos. Com esta intervenção, Cromwell suprimiu em 1649 os monarquistas irlandeses e a maior parte das suas terras passaram para a mão dos ingleses.

---

<sup>15</sup> in <http://mundofred.home.sapo.pt/index.html>

Mas as revoltas continuaram com alguns momentos marcantes como a revolução de 1798, encabeçada pela "Sociedade dos Irlandeses Unidos", mas também ela esmagada em 1800 e a Irlanda é integrada no Reino Unido pelo *Act of Union* e o parlamento, apenas acessível aos protestantes, submetido a Westminster. Em 1829, o movimento nacionalista e popular conseguiu conquistar alguns direitos políticos e civis para os católicos, que passam a poder ocupar cargos públicos.

Em 1905 surge um movimento nacionalista que se propõe lutar de forma legal pela soberania da Irlanda, o Sinn Féin (*Ourselves*). Este movimento consegue, com grande apoio popular, eleger em 1918 a maioria dos deputados irlandeses ao parlamento britânico, mas estes recusam tomar os seus lugares em Westminster, criando um parlamento em Dublin em 1919. O Sinn Féin proclama unilateralmente a independência da Irlanda, provocando a reacção inglesa e de grupos protestantes da região do Ulster.

Éamon de Valera preside ao Parlamento e funda o IRA (*Irish Republican Army*) que passa a utilizar a guerrilha contra o domínio inglês e pela independência da Irlanda. Seguem-se dois anos de conflitos e em 1921 foi assinado um tratado pelo qual a Irlanda (com exceção do Ulster) se torna um Estado independente, embora considerado como domínio da coroa inglesa e integrando a Commonwealth. Entretanto, o governo autónomo irlandês foi cortando aos poucos os laços constitucionais com a Grã-Bretanha e em 1937 foi introduzida uma nova Constituição que permitiu à Irlanda a neutralidade durante a Segunda Guerra Mundial. Em 1949 é proclamada a República da Irlanda (EIRE), sem qualquer vínculo à monarquia britânica, que entretanto concedeu autonomia ao Ulster, de maioria protestante, passando a denominar-se Irlanda do Norte. Em 1955 o país é admitido nas Nações Unidas e ingressa na Comunidade Económica Europeia em 1973. Desde então a Irlanda tem sido um caso de sucesso nas profundas reformas económicas, sociais e culturais. O Ulster continuará um foco permanente de tensão entre as comunidades católica e protestante, tanto de dimensão política como militar, geralmente designada por "troubles". Em 1972 o governo de Londres fecha o parlamento de Belfast e nomeia um administrador para o Ulster. Segue-se o referendo de 1973 sobre a independência da Irlanda do Norte que manteve a anexação ao Reino Unido e assiste-se a um recrudescimento da violência na região, com atentados bombistas do IRA e repressão do exército inglês. Em 1980, na prisão de Maze, um grupo de prisioneiros, encabeçados por

Bobby Sands, dão início a uma greve de fome reclamando o estatuto de prisioneiros políticos. Do braço de ferro que mantém corajosamente com o governo britânico, liderado por Margareth Thatcher, resultará a morte sucessiva e mediática de 10 prisioneiros em greve e terá consequências futuras no aumento do protagonismo do Sinn Féin, que passa a participar na política eleitoral.

A ascensão do Partido Trabalhista ao poder em 1997, a criação do Euro e a "nova ordem mundial" criaram condições de negociação política com a Inglaterra preocupada em se fortalecer dentro da Europa e a própria elite irlandesa católica, preocupada em aproveitar as novas condições de desenvolvimento. A suspensão dos atentados por ambos os lados foi fundamental para que as negociações pudessem existir, criando condições concretas para a pacificação da região. Mas apesar dos tratados assinados em 1994 e 1998 entre a Irlanda do Norte e o Eire, os conflitos continuam.

### 5.1.3. Uma sociedade conservadora sob a tutela da igreja

Apesar de, no final da década de setenta, já integrar a Comunidade Europeia, a Irlanda mantém ainda características muito particulares no panorama europeu e mundial.

O país chega até hoje com uma forte tendência emigratória e com uma grande diáspora marcada pelo êxodo do século XIX, motivado pela grande Fome (*The Great Famine, 1845/49*), considerado o acontecimento mais marcante da moderna história irlandesa. Pelo censo de 2006 <sup>16</sup>, a população irlandesa cifra-se em 4.239.848 pessoas residentes no território e estimam-se em cerca de 80 milhões de irlandeses e seus descendentes espalhados pelo mundo com grandes comunidades em países como os Estados Unidos, Canadá, Austrália, Reino Unido e Argentina.

A religião é um fortíssimo elo de identidade dos irlandeses, cuja grande maioria, cerca de 86,8 % , são católicos<sup>17</sup>. Recentemente observa-se um declínio na participação nos serviços religiosos, que em 1973 excedia os 90%, em parte porque a imagem da Igreja tem sido abalada por uma série de escândalos sexuais e encobrimentos dentro da própria hierarquia.

---

<sup>16</sup> Dados da CENTRAL STATISTICS OFFICE IRELAND recolhidos em <http://www.cso.ie/default.htm>

<sup>17</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Religion\\_in\\_the\\_Republic\\_of\\_Ireland](http://en.wikipedia.org/wiki/Religion_in_the_Republic_of_Ireland)

Segundo Steve Johnston, os protestantes são os mais bem sucedidos nos negócios e, mesmo quando se trata de irlandeses, são considerados ingleses, ou *West Brit*; "Para um irlandês, ainda que jovem, é impossível ignorar a religião e os antecedentes de outra pessoa com quem se relacione".

Desde que integra a U.E., a Irlanda vem registando acelerado crescimento económico. Mas apesar da rápida urbanização e modernização da sociedade, questões como o aborto, o divórcio e a contracepção são ainda bastante controversas, facto a que não é alheia a forte influência e autoridade da igreja católica.

A maior parte dos países da União Europeia não pune o aborto, a pedido da mulher, normalmente desde que realizado até às 12 semanas. Na Irlanda o aborto é ilegal em todas as situações, excepto quando a mãe corre risco de vida. Pelo contrário, na Grã-Bretanha, desde há 40 anos que a legislação permite o aborto até às 24 semanas. Deste modo, em cada ano cerca de sete mil irlandesas atravessam o mar para abortarem em território britânico...

A igreja católica estende a sua influência e autoridade social e psíquica a toda a sociedade irlandesa que, no final da década de oitenta, era das mais puritanas e conservadoras da Europa nos aspectos de natureza sexual e social. A influência da igreja na organização escolar é muito grande e na década de oitenta o governo não tinha uma política formal de educação sexual. Ultimamente foram divulgados inúmeros escândalos de âmbito sexual e de violência sobre menores envolvendo elementos da igreja católica irlandesa, acusados de estupro e de todo o tipo de violência sexual, ao longo de 60 anos, em orfanatos regidos pela igreja.

Segundo Steve Johnston a contracepção era ilegal até muito recentemente e na época a que se refere a história (1978) as mulheres que engravidassem fora do matrimónio eram forçadas a abdicar dos seus filhos, que eram entregues a instituições da igreja, onde frequentemente sofriam maus tratos e abusos sexuais.

Curiosamente, a Irlanda foi o primeiro país europeu a criar uma lei antitabagista. De facto, em 2004 entrou em vigor a proibição de fumar em quase todos os lugares públicos, de escritórios a restaurantes, incluindo os tradicionais pubs, com pesadas multas para os prevaricadores e, apesar das críticas, 67% dos irlandeses apoiaram a proibição.



No entanto, apesar da dimensão relativamente modesta do país e de uma população residente pouco significativa, a cultura e o panteão dos seus maiores artistas no campo literário, musical, teatral, etc. é dos mais importantes no panorama das nações. A Irlanda pode orgulhar-se de ser o único país europeu com 4 prémios Nobel da Literatura: George Bernard Shaw, W. B. Yeats, Samuel Beckett e Seamus Heaney. Mas muitos outros escritores irlandeses enriquecem o património literário da humanidade como: Jonathan Swift, Brendan Behan, Douglas Hyde, Flann O'Brien, Sheridan Le Fanu, Sean O'Casey, George Berkeley, James Joyce, Richard Brinsley Sheridan, Oliver Goldsmith, Oscar Wilde, Bram Stoker, Herminie T. Kavanagh, C. S. Lewis, entre outros.

Por outro lado, muitos irlandeses têm triunfado no mundo do cinema, nomeadamente em Hollywood: Maureen O'Hara, Barry Fitzgerald, George Brent, Arthur Shields, Maureen O'Sullivan, Richard Harris, Peter O'Toole, Pierce Brosnan, Gabriel Byrne, Brendan Gleeson, Daniel Day Lewis, Colm Meaney, Colin Farrell, Brenda Fricker, Jonathan Rhys Meyers, Stuart Townsend, Cillian Murphy, Liam Neeson e Evanna Lynch.

Muitos irlandeses distinguem-se também no campo da música tradicional e popular: Christy Moore, Pat Ingolsbhy, Shane MacGowan e Sinéad O'Connor. Um destaque particular para as bandas de rock: U2, The Corrs, The Cranberries, Bob Geldof, Gary Moore, Thin Lizzy, Horslips, Rory Gallagher, Westlife, Chris de Burgh e Van Morrison. De uma forma mais tradicional, a música interpretada por Enya, The Dubliners, Tara Blaise e The Chieftains, entre outros, além de James Galway (flautista clássico).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Dados recolhidos em - [http://pt.wikipedia.org/wiki/Rep%C3%ABlica\\_da\\_Irlanda#Religi.C3.A3o](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rep%C3%ABlica_da_Irlanda#Religi.C3.A3o)

## 5.2. DRAMATURGIA INTERNA

Neste capítulo cabe afinal todo o trabalho mais ou menos invisível de suporte à construção objectiva do espectáculo que foi dado ao público. Da tradução e das pesquisas em que esta se apoiou, às análises do texto, à redacção da fábula, à caracterização das personagens e à enunciação das linhas de orientação do trabalho de encenação.

A necessária sistematização deste relatório leva-me a separar estas componentes que, em boa verdade, se foram influenciando, aprofundando e interligando, quer entre si, quer com as restantes fases do projecto.

### 5.2.1. A Tradução

Fiz sem grande dificuldade uma primeira versão, mas a tarefa viria a revelar-se bastante mais complexa, já que o texto, aparentemente simples e coloquial, está recheado de referências específicas da cultura irlandesa que me tinham escapado na primeira abordagem. Alguma informação significativa corria o risco de se perder na tradução, por se relacionar com uma vivência distante da realidade portuguesa. O dramaturgo foi de grande importância nesta fase, alertando-me para as principais falhas, enumerando-as e tecendo comentários elucidativos a algumas particularidades, não apenas do léxico e das frases idiomáticas, mas também do enquadramento de alguns termos relativos a uma forma comum de falar para a qual os dicionários pouco me podiam ajudar.

Digamos que só agora começava verdadeiramente o trabalho da tradução. Havia que encontrar analogias verbais, procurando na memória desse tempo expressões equivalentes entre nós, nomeadamente para alguns termos da gíria, de modo a que mantivessem uma intenção e frescura semelhantes, o que não era fácil. De qualquer modo, contava que as acções não verbais reorientassem as palavras e as aproximassem do "colorido" original.

Muitas referências só faziam sentido no universo irlandês, como sejam as alusões a espaços físicos com conotações imediatas nesse contexto e que a nós nos escapam, perdendo assim o impacto natural. Quando Will se ri de May por esta ter vindo de Kinsale até Dublin para passar o fim-de-semana com o namorado, por exemplo, é necessário conhecer a localização geográfica das duas cidades para avaliar o esforço posto na viagem.

Para além disso, tratando-se Kinsale de uma cidade turística à beira mar (o Steve comparou-a a Cascais) com um belo casario habitado pela classe média/alta, dá-nos uma importante referência da origem de classe da jovem e torna ainda mais insólita a sua presença naquele velho edifício, sozinha e a meio da noite. Também a informação de que Peter, o namorado de May, é avançado da equipa de rugby (*prop forward*), num país em que esta modalidade é bastante popular, revela logo uma imagem física do rapaz, já que naquela posição jogam os mais altos e mais fortes de toda a equipa, normalmente pesando mais de cem quilos. Por outro lado, o facto da equipa pertencer ao Trinity College, considerando que se trata de uma das mais antigas e prestigiadas universidades irlandesas, com uma orientação assumidamente protestante e pro-inglesa, logo se percebe a origem de classe do rapaz e da sua família.

Mas, para além disso, muitas das réplicas de Will entendem-se melhor no contexto cultural irlandês e houve que tomar contacto com alguns filmes e séries televisivas, nomeadamente com a *sitcom* "Father Ted", para entender a bonomia e simplicidade das falas que o Steve pretendia que usássemos. Referindo-se à expressão "*It's not very good, is it?*", dizia o Steve:

*This means 'It's a bit off' 'It's a bit out of line'. But it is said with irony and understatement. In fact he means 'It is really out of line'. There is a lot of understatement in this play. It is a particularly English and Irish way of speaking.*

Noutra passagem esclarecendo o sentido da frase "I will if you like. I've taken a strong dislike to the fellow", o Steve esclarecia que: "*This is typical irish humour. He uses flowery language, with a touch of Old Irish Countryman in his voice. Maybe use an Alentejan phrase. He is not actually irritated with Peter. He is only pretending to be, to amuse or console her*". Na minha tradução propus - Vê lá, é só dizeres... estou a ver que o rapazinho não é flor que se cheire. Mas algumas vezes tratava-se apenas de termos ou frases idiomáticas, como a expressão *I'm grand* dita pela May quando vai ao WC às escuras, que acabou traduzida como "Eu desenrasco-me", uma vez que segundo o Esteve: *'I'm grand' is an Irish expression meaning 'I'll be okay'*.

Estando a fazer uma tradução para a cena, as preocupações com a forma, o ritmo e a naturalidade do texto preocupavam-me tanto quanto a necessidade de clareza do discurso descontraído destes dois jovens, que não podiam enredar-se em construções arresadas. Na prática, a peça mostrava-nos duas personagens deitadas na mesma cama, a falar das

suas vidas, nem mais nem menos, uma conversa descontraída que deveria manter essa frescura na tradução, por isso foi também importante perceber como os próprios actores se apropriavam das palavras escritas e, por vezes, adoptei as suas formas particularmente distintas de construção frásica, desde que não ferissem o essencial do texto. Deste modo, também eles ajudaram a chegar a uma tradução final. Aliás, o Nuno Nogueira viveu alguns anos em Inglaterra e por isso foi um apoio importante para ajudar a desatar alguns nós mais difíceis.

A professora Fernanda Lapa chegou a indicar-me um bom tradutor, mas apesar da complexidade da tarefa era com entusiasmo que enfrentava o desafio de levar por diante o projecto. Aliás, foi bastante estimulante reavivar esse período de finais dos anos setenta e recuperar a memória dos comportamentos sociais, da música, das roupas, apesar de reportadas a um país distinto, mas que se abria já à Comunidade Europeia. Por vezes recorria a outros amigos da minha geração, procurando alguns termos mais comuns no falar descontraído dos jovens desse período que pudessem melhor traduzir algum léxico da peça que não cabia nos dicionários Inglês-Português...

A tradução foi portanto um elemento fundamental da análise dramaturgica e estou certo que, se tivesse partido já de uma versão em português, o resultado final da encenação seria bastante distinto. Para além disso, com a realização desta tarefa, fiquei mais desperto para as dificuldades do trabalho do tradutor e para o quanto se pode perder nesta conversão linguística; *traduttore, traditore*...

O autor aceitou como boa a segunda tradução, não deixando de referir que alguns aspectos da riqueza subliminar do inglês e, mais do que isso, das particularidades do *irish*, eram muito difíceis de transpor para o português. A própria interpretação tinha de respeitar o peso específico que as palavras correspondentes tinham nos hábitos culturais irlandeses sob pena de, mesmo seguindo correctamente o encadeado das palavras, os encaminhar para situações bem distintas das previstas pelo autor. Quando Will surpreende May com aquela inesperada sugestão “queres que lhe dê um murro no nariz?”, não estava de facto a propor-se enfrentar o namorado Peter, mas apenas tentando ser simpático com ela, usando para isso uma frase muito comum entre irlandeses. Também na ameaça de que, se May não reagisse à prepotência do namorado, ele o faria por ela e depois quando o outro lhe passasse por cima com o seu maravilhoso carro desportivo e lhe partisse os ossos todos, ela

ficaria arrependida para o resto da vida, temos de ver o estilo palavroso e brincalhão dos irlandeses. Não são frases para se levarem muito a sério, são apenas palavras à solta, frases feitas de um valor simbólico a que a cerveja Guinness também vai dando uma ajudinha...

### 5.2.2. Análise do texto a colocar em cena

A peça tem um único acto, com duas personagens reais (Will e May), uma personagem alegórica (figura mitológica) e um figurante (gato). No entanto, na encenação a que se refere este trabalho, excluí a personagem mitológica, pelo que a análise estrutural ignora igualmente a sua existência.

O texto respeita, à maneira clássica, a verosimilhança da acção e das personagens e as três unidades, acção, lugar e tempo. Contudo, importa precisar que a acção principal é diminuta e se alimenta da evocação de acções secundárias; trata-se de acontecimentos desfasados no tempo, mas essenciais para a definição da acção principal.

A história decorre sensivelmente entre as três da manhã e as onze horas do mesmo dia, com um hiato de cerca de seis horas, correspondente ao adormecimento das personagens e ao subsequente amanhecer, que as indicações cénicas fornecidas pelo texto reduzem a menos de um minuto no espectáculo.

O texto convida a uma representação em tempo contínuo (exceptuando o romper do dia), mas é um tempo que admite, a bem do ritmo geral e da mobilização da atenção dos espectadores, uma ligeira concentração "brookiana" na cena do chá e de um modo geral em todas as outras em que não há falas. No resto da peça a representação é em tempo real, confundindo-se com o tempo da recepção pelo público, o que contribui bastante para o efeito de verosimilhança.

O texto principal, para ser dito pelos actores, é basicamente um diálogo cadenciado e quase ininterrupto entre as duas personagens. Na sua grande maioria são réplicas curtas, um "toma lá, dá cá" tecido com uma naturalidade cativante. Pelo meio existem três momentos de desequilíbrio nos diálogos, em que uma das personagens é estimulada a tecer considerações de ordem pessoal, associadas a evocações da memória (as duas histórias de Will), ou descrições mais pormenorizadas e subjectivas da sua relação com terceiros (referência de May aos amigos de Peter e a ele próprio); pela sua extensão e pelo nível de concentração da personagem, estes momentos adquirem um carácter monologal.

Na cena do retrato à luz da vela a peça inclui ainda um texto poético de uma canção a ser interpretada pela figura mitológica. Trata-se de um poema com um refrão sugestivo "*wondering if you could get in touch with me*", musicado pelo Steve Johnston e interpretado por Helen Lane e que optei por não traduzir, já que a sua interpretação na peça seria feita em inglês.

Quanto ao texto complementar, as indicações cénicas espaço/tempo e a apresentação das personagens, abrem o texto, mas no interior, as didascálias surgem quase só nos momentos de silêncio verbal, descrevendo as acções das personagens presentes em cena, ou não adormecidas (acordar de Will no início, o cigarro de May, o chá, a entrada do gato, retrato à luz da vela, o beijo, o cabelo na almofada, a saída de May, o regresso da personagem mitológica e de Will). São frequentes as breves indicações dos silêncios psicológicos de algum deles, na sequência das falas. No entanto, não existem didascálias com a descrição das motivações das personagens e são raríssimas as indicações do tom ou da emoção que deve acompanhar as réplicas. Como Steve Johnston esclarece, o texto quase só regista o que as personagens dizem, a história fica oculta à espera da análise dramática.

Steve queria o texto interpretado sem grandes preocupações de subtexto, o insólito da situação deveria ter como contraponto a naturalidade da reacção das personagens, já que se quiséssemos justificar as atitudes partindo de motivações profundas, tornaríamos a cena ilógica. Na entrevista, Steve diz-se admirador da escrita de Harold Pinter e ter o desejo de escrever ao seu estilo; de facto, também eu poderia dizer deste seu texto que "os diálogos são coloquiais e o mais das vezes anódinos (...) o seu ramo não é o da psicologia." citando Jorge Silva Melo numa referência à escrita de Pinter (2002, p.7)<sup>19</sup>.

### 5.2.3. Divisão estrutural

A peça não apresenta quaisquer divisões em actos ou cenas, mas o dramaturgo prevê três separadores em que sugere a utilização de música:

1. *cena do retrato*, marcada pela entrada da personagem mitológica e da canção;
2. *mudança da noite para o dia*, aquando do adormecimento de ambos;
3. *regresso da personagem mitológica* a anteceder a entrada de Will no final da peça.

<sup>19</sup> Extracto da introdução de J.S.M. ao 1º volume, "TEATRO I", de Harold Pinter, publicado em 2002 pela Relógio D'Água.

O “levantar” do espectáculo e o planeamento dos ensaios aconselhava porém uma divisão em cenas distintas, pelo que considerei 13 cenas, assinaladas no texto de trabalho<sup>20</sup>.

CENA 1 (até pág. 3) *Início*. Entrada de May no quarto de Will. Cena caracterizada pelo movimento de ambas as personagens e das acções não verbais realizadas na obscuridade.

CENA 2 (até pág. 15) *Apresentações*. Cena de grande exigência na interpretação verbal. É o tempo da mútua descoberta e dos respectivos envolvimentos familiar e afectivo.

CENA 3 (até pág. 19) *Adivinha*. Cena dinâmica de ritmo intenso e réplicas curtas. As personagens vêem-se pela primeira vez à luz ténue de um fósforo.

CENA 4 (até pág. 21) *1ª história*. Will fala de uma área obscura do seu passado, com a atenção do público fixada nas suas palavras, na expressão visual, nas mãos...

CENA 5 (até pág. 24) *Cena do chá*. Com a movimentação em palco o público tem novos motivos para manter a atenção à cena. O quarto revela-se durante alguns instantes e o diálogo flui a um ritmo compassado de quem bebe chá e come bolachas.

CENA 6 (até pág. 25) *O gato*. A presença do gato em cena polariza a atenção do público e por isso foi reduzida em termos de encenação. May ganha algum ascendente sobre Will.

CENA 7 (até pág. 26) *O amor é para sempre*. Volta o diálogo na cama, agora utilizada de forma muito variada. A iluminação mais intensa permite explorar melhor a expressividade dos actores e tirar partido de alguns efeitos visuais.

CENA 8 (até pág. 28) *2ª história*. Esta cena volta a assentar fundamentalmente na linguagem verbal. May, levada pelo cansaço, deixa-se adormecer enquanto Will lhe conta mais uma história.

CENA 9 (pág. 28) *Retrato à luz da vela*, cena sem texto que procura envolver o público pela beleza das imagens, pela composição da cena e pela música que a acompanha.

CENA 10 (até pág. 29) *O beijo*, cena romântica liderada por May e sublinhada por uma faixa musical que acompanhará a transição para a cena seguinte.

CENA 11 (até pág. 30) *Acordar de manhã*, cena marcada pela transição para a luz diurna, pela revelação do interior do quarto e, simultaneamente, do envolvimento emocional de Will.

CENA 12 (pág. 30) *O cabelo e o postal*. Mais uma cena sem palavras em que cada gesto foi estudado ao pormenor.

CENA 13 (pág. 30) *Final*. A chegada de Will foi preparada de modo a surpreender o público com a sua reacção. Um equilíbrio ténue e ambíguo de emoção a deixar o retrato inacabado...

---

<sup>20</sup> Este texto de trabalho é apresentado como o anexo 2 e contém, para além das referidas divisões, uma coluna à direita com notas pormenorizadas de encenação. São cenas de dimensão desigual, com características definidas, procurando alternar os momentos de tensão com outros mais descontraídos e equilibrar as cenas de um diálogo substancial com as de carácter visual.

#### 5.2.4. Afinal o que é que acontece em Retrato Inacabado?

“Retrato Inacabado” é basicamente uma longa conversa de travesseiro, em que se fala muito, mas acontece pouca coisa. A acção é quase exclusivamente falada e reporta-se à exposição de sentimentos e à argumentação de opiniões, com o que se justifica a evolução das personagens, a tomada de consciência dos conflitos e as decisões.

Descrever o que acontece nesta história não é tarefa fácil, nem muito elucidativa na apresentação da peça... De facto, as poucas acções não verbais previstas pelo autor servem sobretudo de pausa no encadeado dos discursos, nas evocações da memória, nas discussões e nos jogos de adivinhação, como por exemplo a cena do chá, a entrada do gato, as idas ao W.C. e, de certo modo, as intervenções da personagem mitológica. Também as acções acrescentadas no projecto de encenação são do mesmo género: o derrubar da cerveja, o atirar da garrafa pelo ar, a cena do gira-discos, a falha da corrente eléctrica, o regresso da electricidade e da música no final. No entanto, essas acções são fundamentais para temperar o espectáculo, para marcar um ritmo geral, para manter a atenção do público (a entrada do gato foi uma das imagens mais vezes referidas pelos espectadores) e são, paralelamente ao esforço interpretativo de que falarei mais adiante, aquelas centelhas de renovação da intensidade e da energia da cena de que nos fala Peter Brook (1993, p.20)<sup>21</sup> :

No teatro, em cada segundo, o público pode ser perdido se o tempo de uma cena não for o tempo certo (...) basta um nada para que esse momento de acção se perca. É quase sobre-humano renovar continuamente o interesse, encontrar essa novidade, essa frescura, essa intensidade, segundo a segundo.

Para além disso, estas acções contribuem para clarificar as intenções, para definir os pontos de vista, para funcionarem como *sotto testo*, segundo uma terminologia utilizada pela actriz Julia Varley<sup>22</sup> dos ODIN TEATRET, servindo de suporte técnico à modelação interpretativa da palavra dita.

Mas nesta peça de texto, as acções não modificam o rumo dos acontecimentos, não alteram o tempo ou o espaço da cena, não acrescentam nada de muito significativo, apenas reforçam a linguagem verbal e dão o pretexto para poderem continuar a falar. Como excepções dignas de registo assinale-se: a entrada da jovem, porque despoleta a história; a

<sup>21</sup> Brook, Peter, *O Diabo é o Aborrecimento*, (pág. 20)

<sup>22</sup> Vídeo de demonstração de trabalho de Julia Varley, “THE ECHO OF SILENCE”, Production by Claudio Coloberti for Odin Teatret Film, 1993.



cena do fósforo, porque perspectiva a descoberta em termos do sentido da visão; o retrato de May feito à luz da vela, pelo simbolismo e romantismo da cena evocarem um crescente envolvimento afectivo de Will; o adormecer de May nos braços do jovem, depois de o ter atraído com um beijo terno e inesperado; a saída de May, deixando o postal em cima da cama, pelo enigmático desenlace.

Entretanto, a personagem mitológica e as suas intervenções foram simplesmente abolidas na encenação, com o conhecimento e o acordo do autor. Aparentemente, esta decisão poderia constituir uma grave mutilação do texto, mas tratou-se de uma questão pacífica que não prejudicou o resultado final. A entrada daquela personagem, aquando do adormecimento de May na cena do retrato, personificava o amor envolvendo misteriosamente o jovem, mas esse aspecto estava implícito na beleza e romantismo da cena sublinhada pela voz melodiosa da Helen entoando uma balada irlandesa. No final, a presença da personagem invisível consolando o jovem no regresso ao quarto vazio, foi substituída por uma cena envolvendo a música deixada por May no prato do gira-discos e, também aqui, o mistério se pode inferir no regresso oportuno da energia eléctrica naquele momento.

#### **5.2.5. A Fábula.**

Will é um artista falhado, tem 29 anos e, depois que a namorada o deixou, vive sozinho num quarto alugado e sem mobiliário convencional, numa velha residência em Henrietta Street. Às três da manhã, uma rapariga que ele nunca vira antes, bateu-lhe à porta do quarto e, apesar de só haver um colchão, a jovem perguntou-lhe se lá podia dormir.

Deitados, falam da vinda dela desde Kinsale, onde vive com os pais, até Dublin, para passar o fim-de-semana com o namorado. Falam também da aversão de Peter aos artistas e da pressão constante para que ela abandone o curso de História de Arte. Will pensa que a jovem, pelo contrário, faria melhor em abandonar o namorado, que afinal até nem está para a receber e àquela hora deve certamente dormir com outra rapariga...

A jovem tem 22 anos e apercebe-se, pelas muitas namoradas que Will já teve, o quanto são distintas as suas experiências de vida. May interessa-se por conhecer Will e a sua relação com a ex-namorada, apercebendo-se que se trata de um problema mal resolvido e consegue mesmo que o jovem entre em confidências sobre a sua vida passada, as desilusões, os

traumas que justificam a forma desprendida como vive. Will, por seu lado, procura fugir às respostas mais embaraçosas, mas perante a insistência reage por vezes com ironia às suas considerações. Will deixa-se encantar pela beleza de May e pela forma desconcertante como encara a vida, solidarizando-se com a perturbação da jovem num momento de encruzilhada em que terá de tomar decisões importantes. Tudo isto se passa às escuras, deitados no colchão, mas há tempo para jogos de adivinhação do nome da jovem e da cor dos seus olhos, para descobrirem as feições de um e de outro riscando fósforos junto ao rosto. Aos poucos Will vai-se deixando atrair por esta rapariga bem mais jovem do que ele, que se esquiva às suas tímidas tentativas de aproximação, mas que parece encantada com ele e com o seu mundo tão diferente do seu.

Depois ele levanta-se para fazer um chá e ao acender a luz do tecto, por instantes, veremos distintamente o quarto e as duas personagens. Ambos estão descontraídos e familiarizados e a conversa centra-se agora numa hipótese de vida a dois, com May a sugerir a Will casar-se com ela em vez do Peter... não é uma proposta para levar a sério mas perturba o rapaz cada vez mais. O desligar da luz ou uma falha de corrente (na versão da encenação em causa) reconduz as personagens à aconchegante penumbra da noite. Entretanto ela vai ao WC e, pela porta aberta, vemos entrar o gato Tiddles; no regresso de May ele será o pretexto para o reatar a conversa. A jovem pensa que o amor é para sempre, e desse modo Will ainda ama Maggie e as outras trinta namoradas...

Tempo agora para Will contar outra história da sua vida, enquanto a jovem se deixa levar pelo cansaço e adormece. Will tem uma bela adormecida na sua cama, entenece-se, levanta-se, acende uma vela e desenha o seu retrato. Ao acordar, May admira o talento de Will, depois atrai-o a si, beija-o ternamente nos lábios e, impedindo-o de dizer seja o que for, aconchega-se a ele, adormecendo.

A manhã vai alta quando acordam. Ela deseja falar agora com ele mas, o jovem está feliz e apenas tem fome, pelo que vai à rua comprar qualquer coisa para um pequeno almoço a dois, deixando à saída a mensagem fugaz, mas elucidativa, de que a sua resposta é sim!..

Ao regressar, apenas encontrará a porta aberta e a cama vazia. Na almofada, um postal ilustrado com a frase escrita por May – “guarda-me no teu coração”.

Will lê o postal e sorri.

### 5.2.6. Descrição das personagens

#### Will

(*modal auxiliary verb*) usa-se na composição do futuro (*future progressive, future perfect*) e torna a acção convicta, garante a realização da acção, implica um comprometimento: *I won't be at home tonight. I'll be rehearsing for the play.*

<http://www.algosobre.com.br/ingles/verb-tenses.html>

Nada se sabe da família de Will, mas trata-se seguramente de um irlandês da maioria católica e tem 29 anos. Passou cedo o mar da Irlanda e viveu intensamente a década de sessenta em Londres. De volta a Dublin, é hoje um homem desprendido dos valores materiais, vivendo livremente a sua vida fora dos padrões tradicionais irlandeses.

O corpo magro e a voz suave e triste dão-lhe, segundo May, uma aparência de mais velho, embora tenha olhos atrevidos. Mudou-se para aquela residência para estudantes há apenas duas semanas, em resultado da separação da ex-namorada Maggie, que o trocou por outro indivíduo presumivelmente ligado ao mundo da música. Will é um artista plástico falhado. Como tantos outros artistas e intelectuais do seu tempo, sobrevive com um trabalho não especializado e de menor valorização social, o de funcionário auxiliar num hospital. A ferida recente provocada pelo abandono de Maggie ainda não sarou por completo e Will passa por uma fase de desinteresse em relação ao mundo dos afectos e da arte, que parece ter ficado parada naquele retrato incompleto no cavalete. O jovem alimenta-se despreocupadamente de corn flakes, fish and chips e chá preto, que prepara numa mesa ao canto do quarto, mas não se esquece do leite para o seu gato Tiddles.

Do passado sabe-se que viveu parte da adolescência em Londres, onde passou um período marcado pela excentricidade do comportamento, o consumo de ácidos e a falta de dinheiro. Desse período sabe-se ainda que aprecia a leitura, particularmente da escrita de Vladimir Nabokov<sup>23</sup>, paixão que o levará um belo dia, no ano de 1967, com dezoito anos, a gastar todo o dinheiro que possuía na compra de um livro, o que lhe deu o maior prazer da sua vida. Entretanto acumula namoradas e engates de ocasião, cerca de trinta pelas suas contas, fruto, como ele próprio refere, do clima de liberdade sexual e dos jogos de sedução próprios de Londres. Entretanto, ingressa numa escola de artes e apaixonou-se pela técnica

---

<sup>23</sup> Parece-me interessante sublinhar que uma das mais conhecidas obras do escritor Vladimir Nabokov, o autor favorito de Will, é precisamente *Lolita* um romance polémico cujo argumento gira em torno de uma paixão descontrolada de um professor quarentão por uma jovem de 14 anos...

do azulejo. Na procura obsessiva da perfeição, a que na altura acredita poder chegar, dedica-se dez horas por dia ao trabalho artístico até chegar à exaustão. Uma noite, na sequência de um repentino estado alterado de consciência, fruto porventura do esgotamento físico, do consumo de drogas ou de uma perturbação psíquica associada, cai numa estranha apatia física e foi agredido brutalmente, num subúrbio, por um gang de rapazes, pelo que foi hospitalizado. Este internamento, do qual recuperou mais rapidamente em termos físicos do que anímicos, alterou profundamente o seu modo de estar no mundo. Will vivia agitado na luta pela sobrevivência e na procura obsessiva do prazer e do sucesso, mas aquele incidente fê-lo mergulhar até bem ao fundo de si próprio e reencontrar-se. Will interpretou misticamente esse incidente como um encontro para o qual estava destinado há muito e que teria sido ele próprio a encaminhar-se até lá movido por forças exteriores à sua vontade e capacidade de autodeterminação. No hospital, porém, limpam-lhe essa sensação de chegada e sentiu-se aliviado de toda a tensão em que vivia. Era agora mais céptico quanto às suas próprias capacidades e completamente indiferente às preocupações mundanas e sociais ...

## May

(*modal auxiliary verb*) reporta-nos para o desejo de que algo venha a acontecer, não é seguro, admite a dúvida. Usamos may (ou might) para dizer que existe a chance de algo acontecer: talvez seja verdade ou talvez aconteça: *We may go to Finland next Saturday.*

<http://www.algosobre.com.br/ingles/may.html>

May tem 22 anos e agora, que está de férias escolares, vive com os pais na bela cidade de Kinsale, no sul da Irlanda, na West Cork Coast, uma cidade de origem medieval na foz do rio Bandon com belos edifícios e portos para as actividades náuticas. Tanto ela como o namorado Peter e as respectivas famílias pertencem à minoria protestante e abastada do país.

May estuda História de Arte na Universidade de Cork, bem perto de casa, mas o namorado insiste em que ela deixe o curso. Desde criança que conhece Peter, de quem está noiva não se lembra há quanto tempo... o namoro com Peter resultou naturalmente no meio fechado das suas famílias, mas está isento de paixão, antes se assemelha já a uma rotina, próxima do casamento. May, embora nem goste dele, sente que lhe está destinada e até então não tinha questionado tal facto. Um namoro onde falta a chama e o sexo, que espera ainda pelo

dia do casamento, uma situação que o desespera e que ela utiliza como forma de retaliação pela falta de respeito de que é alvo<sup>24</sup>.

À luz de um fósforo, Will descobre uma mulher maravilhosa, embora Peter a ache gorda e ela própria já tenha interiorizado essa imagem, consciente porém de que quando era mais nova fazia a inveja de todas as jovens da sua turma...

May está diferente desde que ingressou no curso de História de Arte e o namorado pressiona-a para que deixe o curso, desacreditando constantemente o trabalho dos artistas, alertando-a para o facto de se estar a afastar do perfil desejado para a mulher de um advogado... os amigos dele, exceptuando a Brenda, também a acham esquisita, mas o desagrado é mútuo.

May tem uma forma natural e um pouco ingénua de ver a vida e o mundo, mas tem ideias próprias, um espírito livre e é segura, voluntariosa e descontráida. A educação requintada que teve no seio de uma família rica deu-lhe princípios e valores que começa agora a questionar devido à grande curiosidade pela vida e à necessidade de afirmação pessoal.

A jovem está determinada a romper com os padrões e o destino que previram para ela, aspira a uma outra vida mais livre e criativa e, nesta noite, deixa-se impressionar por Will, pelo seu talento e sobretudo pelo universo que o rodeia. A simpatia e a solidariedade manifestadas por ele contrastam e acentuam a gravidade de mais esta falha inexplicável do namorado.

### **5.2.7. Traços dominantes emergentes da história**

Will é um indivíduo simpático e acolhe com naturalidade esta desconhecida que lhe entrou pelo quarto a meio da noite. Sendo mais velho e experiente, esta jovem voluntariosa e nada intimidada pela estranha situação em que se encontram, desperta-lhe a curiosidade, mas mesmo quando testa a sua segurança percebe-se que não pretende tirar partido da situação. A jovem veio de muito longe, percorreu cerca de 300 quilómetros de comboio para passar o fim-de-semana com o namorado e bateu com o nariz na porta... está enervada com mais

---

<sup>24</sup> Este dado não se infere da primeira parte do texto, mas da sua continuação, no entanto a segurança de May na cama de Will é coerente com esse domínio dos desejos sexuais.

esta falha de Peter e durante algumas horas no patamar passou em revista o seu relacionamento com ele, cuja atitude displicente desculparia qualquer resposta sua nessa noite.

Rapidamente Will percebe que se trata de uma menina educada e rica, em processo de afirmação pessoal e em conflito com o namorado, um jovem estudante de direito endinheirado, nada menos do que o filho do senhorio... Por vezes o rapaz ironiza com as atitudes de May e a sua ingenuidade para com o comportamento de Peter, mas percebe que apesar de ela ganhar consciência das injustiças que lhe fazem, não é ainda capaz de romper com os padrões adquiridos pela educação, pelo que se solidariza e lhe oferece ajuda.

Perante a sua insistente curiosidade fala de si próprio, das frustrações com Maggie e deixa-se surpreender pelas concepções da jovem sobre o amor. Will, sem querer, vai cada vez mais longe nas confidências sobre a sua vida e ela ouve-o e procura compreendê-lo.

Durante o chá, May faz-lhe uma proposta de casamento e insiste com ele... Will atrapalha-se, responde-lhe negativamente, justifica-se, mas leva a proposta a sério. No fundo, vemos que se encanta com esta frescura juvenil que tem na sua cama. May apesar de mais jovem perturba-o cada vez mais e, a pouco e pouco, Will está menos seguro de si.

Quando May adormece ele, num impulso, faz-lhe o retrato. Pouco depois, aninhada nos seus braços, é ainda ela que o atrai num beijo inesperado e que lhe cala uma reacção selando-lhe os lábios com os dedos, mas de manhã, ao sair para comprar comida para um pequeno-almoço a dois, responderá com um sorriso que "a resposta é sim"... está rendido.

No regresso, ao ver a porta entreaberta, Will percebe que tudo se desvaneceu, mas não se surpreende, no fundo já estava à espera que essa imagem se volatilizasse no ar como um sonho bom... Fica-lhe a boca doce daquele beijo, um sorriso nos lábios e a terna imagem guardada na memória e no coração, pela emotividade da experiência vivida e a pedido expresso de May na mensagem escrita num postal ilustrado<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> O postal tem precisamente uma reprodução da pintura de Botticelli, *Vénus e Marte* que segundo o autor, serviu de inspiração a esta peça e que começou por ser o seu título original.

## 6. A ENCENAÇÃO

*In terms of production, my feeling is that the piece will grow in intensity and interest as long as nothing intrudes on the space and time. The girl comes into the man's room. He has his whole life around him. It is his cave. She is very much the stranger here. As it develops, the light reveals more and more. At first there is complete darkness, except for the light on the painting. When she comes in and gets into the bed, the only light is the bedside lamp, which is very dim and shows us only general silhouettes, telling us the physical positions of the two and how they are dressed. The cigarette tells us a little more, but not much. The first long conversation is completely in the dark. She then strikes the match and we see both their faces for the first time. After this, the main light of the room is put on and we see the whole room. After this, we have the entrance of the Goddess who is only illuminated by the light for Will as he draws a picture of May. Then there is that passage of night into full daylight. This shifting light is like constantly changing sets within a single set. Neither of them leave the situation and the audience is in there, sharing it with them.*<sup>26</sup>

Steve Johnston

De um modo geral, a proximidade do Steve Johnston, permitiu complementar e aprofundar o trabalho dramaturgico e foi bastante importante para a definição de uma concepção geral da encenação. Por vezes, os seus comentários ajudaram-me a corrigir opções que se mostravam anacrónicas ou simplesmente inadequadas, mas outras vezes estimularam-me a rever e clarificar as cenas de que não quis “abrir mão”, mesmo quando não eram do seu agrado... o Steve é um encenador experiente e arguto e quando estava presente nos ensaios mantinha uma atenção extraordinariamente acutilante e precisa a inúmeras situações que muitas vezes me escapavam. No entanto, também me apercebi que, quando sentia alguma resistência da minha parte, não insistia muito nessas discrepâncias de pontos de vista.

Trata-se de uma pessoa que admiro pela competência, pelo talento e pelo passado de forte envolvimento no mundo do espectáculo ao mais alto nível. Para além disso, estava agora a descobrir outras capacidades que lhe desconhecia na escrita teatral. Desconfiava também que para um actor/encenador no acto da escrita para teatro as palavras estão já no imaginário do autor, associadas não apenas às imagens e às acções mas também a um ritmo, a uma musicalidade e a um estilo interpretativo que não cabe nas didascálias, porque fazem parte do seu universo criativo. De facto, o próprio Steve afirma que na sua escrita apenas regista o encadeado de falas das personagens e que a peça de teatro fica num palco

---

<sup>26</sup> Esta nota abria um conjunto de importantes observações escritas pelo Steve na análise da primeira versão da tradução.

imaginário na sua mente, o que neste *Retrato Inacabado* era ainda potenciado pela circunstância de a história se basear numa situação vivida pelo próprio.

Percebi que teria de assumir o risco e avançar com a minha visão do espectáculo, pois de contrário o resultado não seria “carne nem peixe”. Se algumas das suas observações ajudaram à coerência do conjunto, noutros casos preferi reanalisar as situações e aperfeiçoá-las, em vez de as retirar da encenação e tive, por vezes, a grata sensação de que o Steve também acabava por gostar de algumas soluções inesperadas que lhe mostrava...

### 6.1. APELO À CURIOSIDADE *VOYEURISTA* DOS ESPECTADORES

O Steve propunha um palco escuro em que, à semelhança do teatro radiofónico, apenas restassem as palavras para oferecer ao público. Sugeria também um palco vazio, com uma cama no centro e os espectadores à volta a observar o que lá se passava.

Eu, que poucas vezes recorri à cenografia no sentido mais comum, vislumbrei porém, desde a primeira leitura, um cenário para a peça; queria delimitar o quarto de Will com os objectos referenciados no texto, caracterizar a ambiência dos edifícios antigos de Henrietta Street e valorizar uma janela por onde entrasse o luar. Para além disso, queria “pintar” a cena de luz, como nuns extraordinários retratos do fotógrafo Virgílio Ferreira<sup>27</sup> ou, por outras palavras, queria uma ambiência marcada pela teatralidade da pintura barroca.

Optei pelo realismo da cena. Desejava que o público ao entrar tivesse a impressão de invadir o quarto de Will e a sua privacidade, que se sentisse escondido na escuridão do quarto a assistir a uma cena íntima entre este par, espiando as suas acções e apurando os ouvidos para perscrutar os silêncios. Procurei apelar à curiosidade e ao “voyeurismo” que levasse cada um a desencostar-se da cadeira, a firmar os olhos para ver na escuridão e a comprometer-se com a imaginação. Pretendi dar pouco aos espectadores, mas o suficiente para justificar o terem os olhos bem abertos, a imaginação a fervilhar e a expectativa sempre em alta.

Solicitei aos actores um registo naturalista e credível na interpretação. Queria que a peça fosse vista como quem assiste a um flagrante da vida real, apesar do insólito encontro destes dois desconhecidos numa cama durante uma noite. O universo nocturno e onírico

---

<sup>27</sup> Virgílio Ferreira, fotógrafo profissional, foi um dos convidados do professor Tiago Porteiro nas aulas de Cinética e Composição.



está associado a uma lógica própria, alterada, surreal, sem que isso nos impeça de a aceitar com naturalidade. Gosto destas situações obscuras, dos enredos simples mas nebulosos como as fotografias veladas de David Hamilton <sup>28</sup>. Gosto do nevoeiro que esconde e protege, gosto de me perder nos labirintos e de jogar às escondidas com os sentidos.

A acção que se desenrola dentro deste quarto não é tocada por nenhum outro contacto, não existem testemunhas desta noite e tudo poderia ser apagado dos registos se fosse essa a decisão de ambos. Não há marcas físicas deste encontro, não há compromissos para o futuro, apenas algumas sugestões no ar. De concreto, só devaneios da memória, confidências a dois num clima de confiança mútua. A natureza humana está prenhe destes acontecimentos reveladores, destes renascimentos e, por vezes, basta um encontro fortuito, um filme ou um livro, uma passagem, uma frase, uma só palavra ou mesmo um simples olhar. Todos nós guardamos na memória dos segredos estas faíscas que nem sempre ateiem fogos, por vezes são apenas uma chama de emoção numa noite fria de afectos... Afinal, tudo aquilo até podia não passar de um sonho!?

## 6.2. COMO UM *WORK IN PROGRESS*

Ao encenador cabe tornar visível a história tomando decisões que, necessariamente, condicionam a leitura do público à sua interpretação pessoal do texto. No entanto, pessoalmente, gosto de potenciar algum nível de ambiguidade que estimule os espectadores, deixando-lhes alguns sinais incompletos...

O espectáculo começa com a sala mergulhada na penumbra de uma noite de luar. Ao entrarem, os espectadores vêem o vulto de Will deitado e podem ouvir os sons de uma festa a decorrer no andar de baixo, juntamente com os sons vindos da rua. Quando Will acorda e se levanta para ir à porta, os sons desvanecem-se até ao completo silêncio. Terá Will acordado ou terá adormecido profundamente e começado a sonhar?... No final, May abandona o quarto, na ausência de Will e retornam os sons da rua em mais um dia que amanhece...

---

28 David Hamilton, fotógrafo e director de cinema, nasceu em Inglaterra em 1933 mas vive em França depois de ter concluído os seus estudos. Hamilton é dono de um estilo característico, pleno de sensualidade em que geralmente predominam as cores suaves e a granulação da imagem. Os seus temas incluem frequentemente modelos muito jovens despidos ou usando roupagens leves e transparências, o que, por vezes tem levantado alguma controvérsia.

A passagem de qualquer texto ao palco não é um mero acto mecânico, um caminho nítido, único e inquestionável e este, por mais simples que se apresentasse, também não o era. Pela análise dramaturgica se descobrem as redes de sentidos que orientam depois o encenador, mas eu não quis que essa tarefa antecedesse a intervenção dos actores, porque não os queria condicionar em demasia nem deixar de fora o potencial criativo do trabalho de palco com o encenador. Propus-lhes um avanço paralelo, um trabalho integrado da análise dramaturgica com a encenação, assim como com a montagem cenográfica e o próprio desenho de luzes. Os actores foram assim parte importante de todo o processo, colocando dúvidas, formulando hipóteses, tornando o trabalho vivo e dinâmico. O encenador não tinha necessariamente as respostas definitivas e inquestionáveis às dúvidas que se levantavam da própria cena. Pelo contrário, esses momentos convidavam à partilha, à experimentação de outras abordagens e ao aprofundar da análise do texto. Muitas das motivações e intenções das personagens, bem como das movimentações, resultaram da improvisação nos ensaios e amadureceram, equilibrando-se no todo e ganhando coerência, através do olhar selectivo do encenador.

Como diz Ryngaert (1992, p.32) <sup>29</sup>:

A maior dificuldade da encenação consiste na aprendizagem das opções e sobretudo das renúncias. Nenhuma encenação, por mais perfeita que seja, esgota o texto (...) Ao optar, o encenador está a sacrificar outras pistas.

Descoberto um sentido global e uma compreensão profunda e exaustiva das motivações das personagens, as acções e as atitudes emergiam expressivas e convincentes. Depois, havia que as modelar em termos mais técnicos, orientando os seus aspectos formais e visíveis pelo desejo de conjugar a capacidade significante de cada gesto e de cada movimento com o valor estético da cena, sem esgotar rapidamente os recursos e sem repetições cansativas. Importava-me que o público não se limitasse a seguir a história com a expectativa de descobrir o seu desenlace, mas que se deixasse agarrar pela totalidade dos sentidos, pela sensibilidade estética e pela emoção.

---

<sup>29</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre, Idem

### 6.3. MANIPULAR A TÉCNICA PARA REINVENTAR A REALIDADE

A cenografia, a luz e a produção em geral avançaram em simultâneo com a encenação e influenciaram-na fortemente. A dimensão gráfica e estética das cenas revelava-se naturalmente aos meus olhos nos ensaios e determinava algumas marcações de referência que iam compondo uma partitura minimalista mas rigorosa. A forma como May se senta no colchão para se descalçar à luz do candeeiro, ou como deixa em suspenso o gesto do riscar de um fósforo, ou ainda como expela uma baforada em direcção à luz que ilumina o cavalete, são exemplo de efeitos significativos que foram emergindo dos ensaios realizados num palco desde muito cedo equipado com os cenários e adereços mais importantes e já com um esboço da iluminação final. Por outro lado, a utilização concreta dos objectos em cena, nomeadamente as garrafas, o candeeiro, a vela e o gira-discos, constituía um estímulo para os actores nos ensaios e para o encenador na descoberta de acções coerentes com a interpretação do texto.

Também a procura de figurinos ajustados à realidade específica do tempo e do espaço eram da máxima importância para os movimentos dos actores em cena. O vestido de May exemplifica bem essa relação a que me refiro, uma vez que só à terceira tentativa de figurino é que conseguimos o compromisso de imagem e de funcionalidade adequados. O vestido deveria caracterizar a época e também o estatuto social de May, mas paralelamente tinha de permitir-lhe deitar-se e movimentar-se na cama. Para isso tivemos de enfrentar algumas questões próprias do comportamento dos tecidos que ora se agarravam ao corpo e prendiam os movimentos, ora deslizavam sobre a pele e deixavam a actriz despida a cada passo... Por outro lado foi necessário escolher um padrão de cores que se transformasse com a mudança de luzes e se revelasse de manhã, no final da peça, como se de outro vestido se tratasse.

A procura do realismo obrigou-me a alguns esforços de produção com os quais não estava minimamente familiarizado. Foi o caso da emblemática cerveja Guinness, adquirida numa *free shop* no aeroporto, diga-se que a um preço, no mínimo, extravagante... Curiosamente o Steve, ao ver a mesa de cabeceira feita de uma grade de cervejas com meia dúzia de latas cheias, comentou divertido que seria impossível encontrar essa reserva naquele contexto, já que as cervejas se compravam para serem bebidas de imediato, restando apenas as latas vazias...

## 6.4. Os Actores, a Interpretação, a Direcção, a Partitura de Encenação

### 6.4.1. Uma Direcção de Actores diferenciada

A Inês Patrício era a escolha natural. Tinha a idade, as características físicas adequadas, estava habituada a trabalhar comigo e podia confiar na sua capacidade interpretativa. Para a personagem masculina, o Teatro ao Largo proporcionou-me um actor com currículo, experiência e motivação para este projecto, o Nuno Nogueira, um profissional disciplinado mas descontraído, que trouxe para as relações de trabalho uma alegria e um optimismo que me ajudaram bastante a levar o projecto a bom porto. A relação entre os três afinou-se rapidamente, muito por força do profissionalismo e generosidade do Nuno, que aceitou sem reservas a minha condução dos trabalhos e que, num testemunho escrito<sup>30</sup>, referiu:

Os ensaios sucederam-se sempre num clima sereno, responsável e construtivo. Senti-me desafiado sem nunca me sentir frustrado, senti-me confortável e apoiado, por vezes cansado e ansioso, mas terminava cada ensaio mais motivado do que começara.

A limpeza dos clichés e dos registos estereotipados, a convicção nas acções verbais e não verbais, em suma, a procura da “verdade”, têm sido dos objectivos principais do trabalho de formação no seio do meu grupo de teatro. Trata-se de um processo complexo, com um grau de dificuldade distinto de actor para actor e dependente da vocação e do talento, mas sobretudo do nível de disciplina e de exigência pessoal.

A Inês tinha interiorizado esta noção de autenticidade no desempenho, embora necessitasse de uma boa direcção e de um esforço acrescido para, neste *pas de deux*, poder superar o desfazamento em relação ao companheiro. Nos ensaios assinalava-lhe os clichés e dava-lhe indicações quando sentia falta de credibilidade na interpretação - “não acredito nisso”, dizia-lhe, e ela procurava outro registo, mas nem sempre com sucesso. Nessa altura, clarificávamos as motivações, relembraava alguns aspectos importantes da personagem e recomendava o trabalho individual. De repente, numa fase já adiantada dos ensaios corridos, tudo começou a melhorar de um modo muito significativo e a Inês foi ganhando cada vez mais confiança, até ao final. Senti pela primeira vez que o seu desempenho não era fruto do meu condicionamento muito pormenorizado, mas antes o resultado de uma consciencialização e descoberta pessoal do caminho para a personagem.

---

<sup>30</sup> O testemunho escrito pelo actor Nuno Nogueira com as motivações que o trouxeram a este projecto é apresentado na íntegra como o anexo 5 do Relatório

O Nuno, que é um actor instintivo, inspirado e versátil, reagia de imediato a qualquer indicação que lhe dava. Com ele o problema colocava-se a outro nível, Talvez influenciado pela capacidade de improviso adquirida no Teatro ao Largo o Nuno, mantendo-se fiel às intenções da sua personagem, por vezes variava as acções e as nuances interpretativas... Precisava fixar num guião as acções físicas a seguir e esse documento configurou uma partitura de que falarei mais adiante.

Centrei a atenção, durante algum tempo, na primeira parte do texto, convicto de que se começássemos bem teríamos mais hipóteses de embalar para o resto da peça. Num primeiro momento havia que dar tempo para a maturação do texto, para a experimentação e para o improviso em que se iam descobrindo muitas variações interpretativas e emergiam as ideias. Foi um período experimental de que resultaram progressivamente uma compreensão efectiva do texto e das tensões entre as personagens, a apropriação do tom adequado das réplicas, a descoberta dos tempos de reacção, etc.. Tudo isto sem a preocupação de chegar de imediato à forma final.

A Inês estava habituada a esta minha forma de trabalho, mas o Nuno deixava-me um pouco intranquilo. Esta forma de dirigir implica de facto uma grande confiança mútua entre actores e encenador, e eu tinha receio que ele a confundisse com falta de convicção ou de capacidade de direcção...

A partir da cena do chá o texto tinha uma contracena mais ritmada, com falas curtas. A iluminação permitia agora ao público desfrutar da riqueza das expressões visuais e da generalidade da linguagem não verbal. A encenação aligeirou-se com a introdução de pequenos apontamentos novos que trouxeram algumas centelhas de interesse ao espectáculo (o gato, as bolachas, o gira-discos, o espelho, a música, os sons da rua).

Os dois monólogos do Will constituíram um problema específico que obrigou a uma estratégia de direcção mais objectiva do actor, subdividindo a cena, clarificando os vários momentos e respectivas motivações e desenhando uma coreografia de apoio que, para além de ser uma referência segura, lhe desse um subtexto forte de apoio à sua interpretação. Este momento constituiu um desafio à minha capacidade de direcção de um actor que, apesar de talentoso, por qualquer motivo encontrou aqui um nó um pouco mais difícil mas que, felizmente, consegui ultrapassar com brilhantismo.

#### 6.4.2. O registo interpretativo

A interpretação deveria ser natural e intimista, no tom próprio de uma conversa de grande proximidade. Na obscuridade, os actores só podiam contar com a voz para seduzir o público a acompanhar a cena. Durante cerca de metade da peça víamos pouco mais do que as silhuetas de ambos e, de início, o texto convidava a alguma contenção e distanciamento <sup>31</sup>, por isso os actores deveriam permanecer quase imóveis, rentabilizando apenas alguns movimentos mais amplos que podiam ser vistos pela generalidade do público, como a disputa dissimulada do lençol. A linguagem não verbal só começaria a ter maior visibilidade a partir do momento em que Will se vira para um comentário jocoso que sugere essa mudança, “Quer dizer que o cara de cu do andar de cima não gosta de arte”. Até lá tinham falado basicamente de costas um para o outro, mas sempre num tom natural e credível sem a exagerada colocação de voz que nos remetesse para o universo da representação teatral. A conversa deveria fluir descontraída, dando ao público a impressão de estar a assistir à verdadeira vida daqueles dois jovens durante uma noite singular; não a vida tal qual ela é na realidade, mas como Brook (1993, p.19) a define para o seu teatro – “a vida sob uma forma mais concentrada, mais breve, condensada no tempo e no espaço.” Este nível de verdade na representação, que a torna viva e capaz de envolver o público na história sem se perder em aspectos marginais, é uma daquelas características difíceis de definir mas fáceis de identificar e mesmo para um actor experiente e credenciado obriga a um esforço individual, à automatização das práticas e a uma direcção atenta. Há mesmo quem relacione o treino proporcionado pelo trabalho continuado em televisão, nomeadamente nas telenovelas, com esse potencial expressivo e naturalista de alguns actores.

Vem-me à memória uma passagem de um livro que uma ex-aluna, a actriz Ana Lúcia Palminha, me ofereceu, intitulado “Zen e a Arte do Tiro com Arco” <sup>32</sup>. Logo na introdução escreve Daisetz T. Suzuki :

Para se chegar a ser um verdadeiro Mestre nesta arte (tiro com arco) não bastam os conhecimentos técnicos. É necessário transcender a técnica para que o virtuosismo se converta

<sup>31</sup> Na tradução comecei por utilizar um tratamento na terceira pessoa entre os dois e só depois de meia dúzia de páginas, a partir do momento em que Will se ri de May ter vindo de Kinsale até Dublin e o namorado não estar à sua espera é que passei a utilizar um tratamento informal.

<sup>32</sup> Herrigel, Eugen, “ZEN E A ARTE DO TIRO COM ARCO”, Sete-Estrela, Assirio & Alvim. Extracto da introdução ao livro escrita por Daisetz T. Suzuki em 1953

numa arte sem artifício, que brota do inconsciente. (...) O arqueiro já não tem consciência de si como alguém a quem cabe a tarefa de acertar no alvo à sua frente. Mas este estado de não-consciência só é alcançado quando o arqueiro se desprende e liberta inteiramente do seu ego, quando forma uma unidade com a perfeição da perícia técnica.

No livro, o autor Eugen Herrigel descreve na primeira pessoa um longo percurso de aprendizagem na arte japonesa do tiro com arco, um processo difícil e doloroso de treino repetitivo e complexo com o objectivo de atingir a perfeição de um gesto ritualizado, impossível de alcançar pelo entendimento mas antes reclamando um estado de libertação interior e um lento caminhar em direcção ao relaxamento e ao vazio que, no limite, deverá conduzir à identificação do arqueiro com o arco e o próprio alvo. Sobressaem daquelas páginas a necessidade de uma motivação inabalável, a importância fundamental da confiança no mestre e a disciplina para treinar sem desfalecimentos algumas técnicas que se prendem com o universo interior do praticante, nomeadamente com o domínio perfeito da respiração que conduz ao isolamento e a um elevado nível de concentração. Era estimulante estabelecer a ponte com a tarefa do actor empenhado em atingir a perfeição no acto de mergulhar na personagem e representar como quem vive de facto a sua vida.

Stanislavski alertou para a importância da mobilização do subconsciente na procura da autenticidade do desempenho do actor para viver verdadeiramente o seu papel. Nesses momentos de inspiração, o actor penetra profundamente na vida da sua personagem sentindo e agindo por ela com grande autenticidade. Grotowski (1971, p.96)<sup>33</sup> reforça esse imperativo na arte do actor, alertando para a necessidade de uma investigação metódica em três aspectos essenciais:

Estimular um processo de auto-revelação que conduza ao próprio subconsciente, canalizando esse estímulo de modo a conseguir a reacção desejada; (...) construir uma partitura cujas notas são pequenos elementos de contacto, reacções aos estímulos do mundo exterior (dar e receber); Eliminar do processo criador as resistências e os obstáculos causados pelo próprio organismo, tanto físico como psíquico.

Esta terceira condição reporta-nos para um dos aspectos essenciais da sua visão da formação do actor: a necessidade do auto-conhecimento, da descoberta das limitações pessoais e a aprendizagem de como tornear os obstáculos que o impedem de ser expressivo e impelem frequentemente para a adopção de estereótipos.

---

<sup>33</sup> GROTOWSKI Jerzy, Idem

### 6.4.3. A partitura de encenação

Depois de um período de experiências, onde nada foi fixado em definitivo, passei a uma fase de construção efectiva do espectáculo que foi sendo marcado com uma atenção especial à capacidade expressiva dos corpos e sem grande espaço para o improvisado.

Este desenho final do espectáculo concebo-o geralmente como uma espécie de coreografia teatral em que cada acção, cada gesto, cada palavra já estão depurados e vêm carregados de sentido associado à justificação que ficou definida e muitas vezes também a aspectos curiosos que o determinaram. Nesta forma de construir o espectáculo procuro valorizar o que se vê e o que se sente e não apenas o que se ouve, numa procura da recepção global pelo público. Meyerhold <sup>34</sup> sublinhava assim a complementaridade das linguagens:

As palavras não dizem tudo. A verdadeira relação entre as pessoas é determinada pelos gestos, pelas atitudes, pelo silêncio (...) a imaginação trabalha sobre o impacto de duas impressões, uma visual e outra auditiva

Neste caso porém, por tudo o que atrás já foi dito, pretendi valorizar sobretudo a naturalidade e a credibilidade da interpretação. Durante grande parte da peça, as acções físicas pouco mais eram que posições relativas no espaço cénico minimalista do colchão. O espectáculo foi marcado até ao pormenor, mas foi-o sobretudo no subtexto e nas motivações, já que a coreografia era mais discreta e menos "teatral" no sentido biomecânico, embora dominada pela plástica e muito por força do desenho de luzes.

Ao iniciarmos os ensaios corridos, preparei para os actores um texto integral da peça com todas as indicações de encenação que tinham sido fixadas<sup>35</sup>. Digamos que este documento de trabalho encerra tudo o que de essencial o encenador e os actores decidiram associar ao texto para o transformar no espectáculo e são fruto das análises dramatúrgicas, das opções de encenação e da dinâmica própria dos ensaios. Pela sua análise se pode ver até que ponto foram as decisões do encenador na passagem do texto ao palco. Um trabalho persistente que se prolongou até ao último momento, com novas indicações que ajudaram a dar significado a cada gesto e a cada palavra. Esse texto de trabalho que, pela sua extensão, não podia ser incluído neste relatório (é um dos anexos), descreve pormenorizadamente as

---

<sup>34</sup> MEYERHOLD, Vsevolod Emilevich, in PAVIS, Patrice, Dicionário de Teatro (1999, p.395)

<sup>35</sup> Anexo nº2, referenciado como texto de trabalho



indicações, intercalando-as numa versão integral da peça já dividida por cenas e é um registo exaustivo desta proposta de encenação do *Retrato Inacabado*.

Mas o texto, apesar de não ser demasiado longo, está apoiado em poucas acções, sobretudo durante a primeira metade da peça, o que originou por vezes alguns lapsos até bem perto da estreia. Não eram palavras que se apagavam da memória, mas sequências de falas que saltavam a ordem natural, acarretando, o que era ainda mais grave, a desconcentração e a insegurança dos actores. Por isso, numa fase adiantada dos ensaios, preparei uma enumeração das principais falas e acções, de modo a clarificar a sequência dos acontecimentos e ser um auxiliar de memória nos ensaios. São ao todo 145 momentos do espectáculo, que se referem a tiradas marcantes e/ou acções em cena. De referir que se trata de momentos da encenação e não do texto.

Dada a extensão deste documento de apoio, apenas transcrevo o início (cena 1) como forma de ilustrar este procedimento prático.<sup>36</sup>

1. Will dorme, enquanto no andar de baixo se ouvem sons de uma festa de jovens.
2. Batem à porta, Will mexe-se mas não chega a acordar.
3. Voltam a bater.
4. Will ensonado vai abrir, mas derruba uma garrafa de cerveja que se espalha no chão.
5. Uma jovem que ele não conhece pergunta-lhe pelo Peter do andar de cima.
6. Will não sabe, mudou-se há pouco tempo... pede desculpa e volta a deitar-se.
7. A rapariga bate de novo à porta e pede a Will que a deixe dormir no seu quarto.
8. Will manda-a entrar, limpa o chão com uma tshirt e acende um candeeiro.
9. Esclarece que só tem uma cama, mas ela não se preocupa.
10. Will deita-se à esquerda do colchão. A jovem deita-se e apaga a luz. Will readormece.
11. Como não tem sono, May procura um cigarro mas no escuro derruba uma garrafa.
12. Will acorda com o barulho, levanta-se e vai buscar um cinzeiro.
13. May pede desculpa e oferece-lhe um cigarro, mas ele recusa.
14. Will está com sono e May apaga o cigarro e deita-se.

---

<sup>36</sup> A lista completa dos 145 momentos da peça constitui o anexo 4 deste relatório.

#### 6.4.4. A importância das acções não verbais

Num espectáculo onde sobretudo se fala, as cenas sem texto e as acções não verbais intercaladas na representação mereceram-me particular atenção. Quis que esses poucos momentos de silêncio fossem bastante significantes e envolventes, até porque seria de esperar que o olhar do público deambulasse então pelo espaço cénico, ou mesmo se virasse para dentro levado pela emoção do momento e pela sua própria imaginação. Estas cenas estavam associadas a outras componentes do espectáculo, como os efeitos da iluminação, a utilização dos adereços, a música e os sons complementares.

A chegada do público, o acordar de Will e a entrada de May, a cena do chá, a entrada do gato, etc., foram cenas já previstas no texto, mas outras foram introduzidas durante o processo de encenação e que tiveram aliás a concordância do dramaturgo. Estes momentos mais dinâmicos da encenação e assinalaram pontos de ruptura na acção, constituindo marcos do espectáculo a prevalecer na memória dos espectadores. Doseá-los, marcá-los, carregá-los de sentido, concebê-los com uma dimensão plástica e emotiva, foram fases particularmente importantes de todo o processo.

Também a concepção e execução do cenário, a que se associaram os efeitos da iluminação e da sonoplastia, foram aspectos que contribuíram para esse processo criativo da construção do espectáculo global e que por vezes constituíram, por si só, elementos significantes e de enquadramento coerente da acção. Como exemplo, pode ser referido o caso do corte de energia eléctrica, na cena do chá que, por um lado, justificou o retomar da acção na penumbra anterior, prevista pelo texto e, por outro, permitiu reforçar a cena final, com o retorno da energia eléctrica.

Estes foram aspectos que me entusiasmarem particularmente e que, pela sua natureza, foram concebidos e preparados de modo solitário ou em sessões técnicas e desse modo contribuíram para ir "empurrando" um trabalho onde, devido à indisponibilidade dos actores durante alguns períodos significativos, era importante manter a motivação e a mobilização de todos os participantes. Deste modo, os aspectos técnicos tenderam a sobrevalorizar-se e constituíram um estímulo para os actores e para mim próprio, ajudando a criar o clima para o trabalho mais árduo da interpretação do texto.

## 6.5. CENOGRAFIA

Em sentido lato, poderíamos dizer que não existe teatro sem cenário, mesmo quando o espectáculo é apenas recortado pelo fundo escuro de um palco vazio e sobre a superfície e a textura próprias do tabuado. O teatro é uma arte da convenção e mesmo um cenário minimalista pode ser o suficiente para enquadrar outros signos teatrais (um adereço, uma peça de guarda-roupa, um som, etc.) e localizar o público no espaço e no tempo.

Neste espectáculo quis porém que o cenário fosse concebido com uma forte carga iconográfica, desejava que o público ao vê-lo perdesse a consciência de que não era na realidade a própria coisa. Ora, habitualmente tenho usado cenografias de características marcadamente construtivistas e simbólicas enquanto aqui se impunha uma abordagem realista. Estava perante um desafio novo!...

Para criar uma ilusão efectiva necessitava de não descurar os mais pequenos pormenores, mesmo aqueles que porventura poucas hipóteses teriam de ser observados pelo público, como os rótulos das garrafas de cerveja, os maços de cigarros, os discos ou até os livros na prateleira, precisava encontrar elementos genuínos ou cenografá-los cuidadosamente. Recordo-me de em 1991 Joaquim Benite ter usado uma tapeçaria da época e incluído castiçais de prata e copos de cristal na sua encenação de *Mozart e Salieri* de Puchkine. De facto a proximidade do público permitia perceber a qualidade daqueles materiais, contribuindo para dar à cena uma ambiência forte e uma dignidade e um brilho muito especiais. Queria com este cenário levar o público à identificação de uma realidade marcada pelo tempo e pela situação geográfica, bem como estimular a curiosidade para a descoberta de cada um dos pormenores, sem revelar nenhum anacronismo que pudesse constituir um elemento distractor e perturbador da atenção que pretendia dirigida integralmente para a peça.

O texto referia já alguns elementos em cena que podiam contribuir para situar a história no tempo, como era o caso da estante de tijolos, da cafeteira eléctrica, do fogão e do cavalete com a pintura. A estes associei um conjunto de outros elementos que, para além de ajudarem à localização temporal da acção, ainda integrei em algumas soluções da encenação, como foi o caso do gira-discos e dos LPs dos Thin Lizzy (a que o texto alude), dos posters de Jimmy Hendrix e de Bob Marley, de um tapete em patchwork, ao gosto

hippie, das garrafas e das latas de cerveja Guinness, uma embalagem em folha de flandres com um rótulo antigo da Kelloggs, um lenço indiano a cobrir o abajur e um gravador de bobines dos anos cinquenta. Todos estes elementos significantes e datados, recolhidos com a ajuda preciosa da Helena Rosa <sup>37</sup>, destinavam-se igualmente a estimular a atenção do público e a evocar memórias pessoais capazes de orientar o imaginário para uma aproximação ao contexto da peça.

A história desenrola-se sempre no mesmo espaço, decorrendo ao longo de uma noite, entre as três horas da madrugada e terminando pelas onze e trinta. O cenário deveria funcionar como um factor importante do espectáculo, como um signo dinâmico que mudasse com a luz, que revelasse progressivamente mais elementos informativos e que permitisse a interacção com os actores. Para isso era fundamental conceber uma iluminação que o valorizasse e que com ele construísse uma unidade discreta mas indissociável.

### 6.5.1. A Implantação

A concepção e a implantação andaram a par, dada a necessidade de adaptação ao espaço de palco e à localização do público. Havia também a considerar os limitados recursos da produção, aproveitando materiais e equipamentos disponíveis. Por outro lado, a esperança de podermos vir a sair com o espectáculo obrigava igualmente a considerar outras limitações técnicas, como a leveza dos materiais, a simplificação da montagem e uma adaptação às reduzidas dimensões da caixa de carga da carrinha.

O esboço inicial influenciado pela colocação de uns biombos neutros utilizados para a marcação do espaço de ensaio<sup>38</sup>, continha já a totalidade dos principais elementos de cena, localizados na posição mais ou menos definitiva.

O texto referia alguns dados importantes como o colchão no meio do quarto, um cavalete à esquerda de cena, uma área de cozinha num canto e uma única porta à direita. Havia também uma vaga referência a uma janela, que decidi tornar visível no cenário e um dos seus elementos fundamentais, não pela abertura ao exterior, mas por ser a fonte principal de iluminação do quarto.

---

<sup>37</sup> A Helena Rosa é um dos elementos fundadores do GATO SA e a primeira jovem do grupo a seguir uma carreira profissional no Teatro, após concluir o curso da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa.

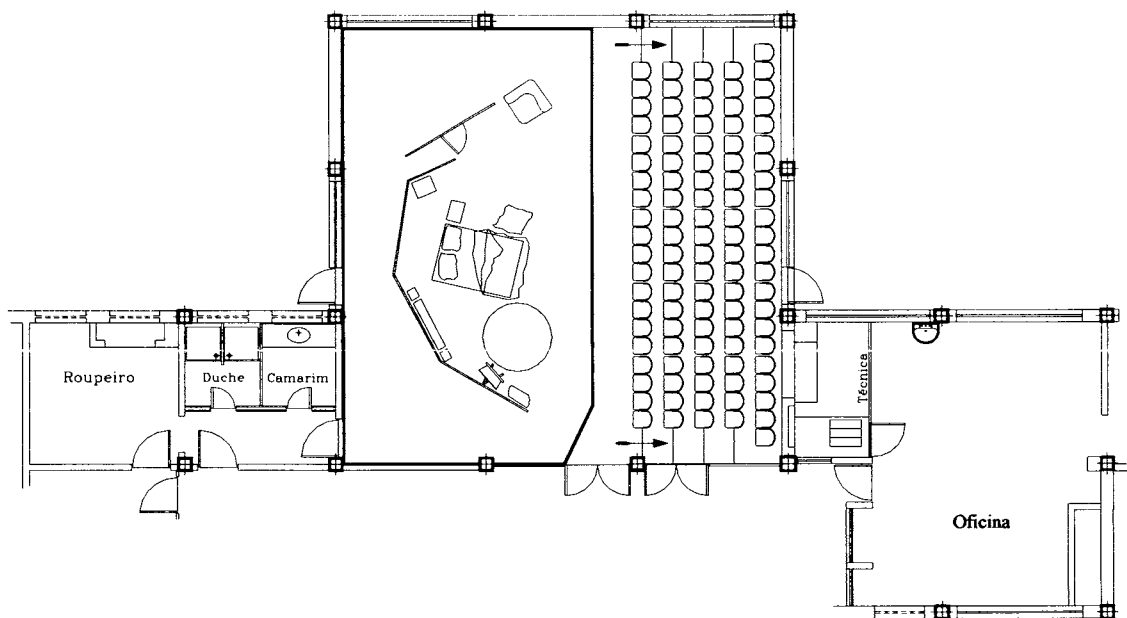
<sup>38</sup> Estes biombos já tinham sido usados também para a montagem de Blue Room em Évora.

A implantação do cenário obedeceu a dois aspectos fundamentais: a funcionalidade da janela e da porta e a abertura ao público de modo a integrar a plateia na cena.

A colocação da vidraça fazendo um ângulo obtuso em relação à parede de fundo, teve a ver com essa necessidade técnica de conseguir profundidade suficiente para a colocação dos projectores exteriores, aproveitando ao máximo o canto do palco.

A porta, localizada pelo autor à direita do palco, devia ser funcional (existem na peça sete momentos em que é utilizada para entradas e saídas) e devia também abrir para um corredor invisível da plateia. Para além disso necessitávamos enquadrar o canto da cozinha, logo a sua localização estava praticamente determinada por estas condicionantes.

Com a inclinação das paredes laterais pretendi abrir a cena ao público, trazendo-a praticamente até à boca e dando a sugestão que o quarto se prolonga pela plateia. A porta de entrada na sala é junto ao palco, à esquerda, pelo que, ao entrar, o público tem a visão do quarto suavemente iluminado, já com o Will deitado na cama e tenderá a procurar o seu lugar em silêncio para o não acordar...



*O palco rectangular mede 10m de largo, 6m de fundo, 4m de altura e está praticamente ao nível da entrada, tendo apenas um pequeno desnível de 10 cm. Ao entrar na sala o público tinha a sensação de penetrar no quarto de Will, Para que esta sensação fosse ainda mais forte, no início a iluminação nocturna do palco estende-se à plateia e, quando as portas se fecham, a luz recua suavemente até à cena.*

### 6.5.2. A Execução

O quarto de Will estava situado numa velha residência em Henrietta Street. Pelas pesquisas fotográficas, apercebi-me do elevado pé direito, aliás também referenciada pelo Steve. As estruturas que utilizávamos tinham apenas dois metros de altura, o que era manifestamente insuficiente. Tratava-se de painéis engradados, forrados a pano cru e unidos por dobradiças, o que permitia manterem-se de pé sem necessidade de fixação ao pavimento. Havia que aumentar-lhes a altura e fizemo-lo com placas vulgarmente designadas por "wallmate" (espuma de poliestireno extrudido), devido ao baixo custo e sobretudo à leveza e rigidez, o que evitava uma estrutura de suporte. A espessura de 4 centímetros permitia assentar esses acrescentos no bordo superior dos painéis com uma fixação ligeira. Assumimos e aproveitámos a diferença de textura dos dois elementos, cuja ligação foi marcada por um lambrim colocado na linha de separação das placas.

Tradicionalmente, as paredes destes quartos eram cobertas a papel decorado que o tempo se encarregava de desbotar e manchar. Aqui era difícil recorrer a um qualquer papel de parede, já que a base (pano cru) não permitia uma colagem adequada. Resolvi-me pela pintura directa dos painéis, tanto mais que o colaborador para a cenografia, Luís Patrício, me dava garantias absolutas nesse capítulo. A pintura foi feita com uma solução de "vieux chenne", com diferentes concentrações, de modo a texturar as superfícies e obter um efeito final de uma tonalidade sépia que bailava no meu espírito desde o início. Esta tinta aquosa serviu igualmente para escurecer o cavalete, a porta, a estante e os próprios tijolos.

A porta de entrada no quarto deveria ser funcional e ter uma aparência robusta, pelo que decidi mandar executá-la numa carpintaria, recorrendo a uma placa de aglomerado folheado a madeira, fixada a uma estrutura presa ao pavimento, à qual seriam agarrados os painéis adjacentes.

A porta abria para um corredor, pelo que prolongámos o painel lateral para trás, permitindo canalizar a luz vinda do fundo e recortar a personagem feminina em silhueta quando se aproxima do vão de entrada.

As ferragens e o escurecimento geral da porta completaram a ilusão, nos breves instantes em que é utilizada, já que ao longo da peça a porta é praticamente invisível na escuridão. Ainda assim pareceu-me importante não descurar qualquer pormenor que perturbasse a ilusão de realidade do contexto cenográfico.

## 6.6. QUEM, ONDE, O QUÊ? - Uma experiência didáctica.

No âmbito das aulas de teatro com jovens do sétimo ao nono anos de escolaridade, fiz uma experiência utilizando o cenário, numa fase avançada da construção. Propus aos alunos que se sentassem na plateia e, em silêncio, observassem aquele cenário iluminado já para a primeira cena, tentando perceber que lugar era aquele, quem viveria naquele espaço e porquê. Os jovens não deveriam fazer perguntas nem conversar com os colegas durante o tempo em que permanecessem no auditório e nenhuma informação complementar lhes era dada. Depois disso, deslocávamo-nos para uma sala de aula normal e escreviam individualmente a resposta àquelas questões, após o que deveriam imaginar uma história passada naquele enquadramento. De notar que nenhum deles tinha tido qualquer contacto com o texto ou com o seu enredo. O resultado foi muito interessante e esclarecedor da capacidade do cenário gerar informação pertinente, mesmo para crianças com referências reduzidas daquele período. A maioria foi sensível à desarrumação do quarto, ao facto da cama estar feita no chão, à pintura incompleta, ao gravador de bobinas<sup>39</sup>, à identificação dos cartazes na parede, às roupas espalhadas pelo chão, às garrafas de cerveja... para além do mais, nas histórias que posteriormente escreveram, referiram-se àquele cenário como um espaço verdadeiro e habitado e não a um cenário teatral...

Depois de acabado o exercício tive a oportunidade de os deixar desmanchar a ilusão, visitando o palco com luzes gerais e de se aperceberem que afinal as paredes eram de pano pintado, o que os surpreendeu vivamente. Esta experiência deu-me uma grande confiança no trabalho que tínhamos concretizado!

A iluminação tinha uma grande importância no efeito causado pelo cenário. A beleza geral que a noite dá aos espaços fracamente iluminados, os contrastes de claro-escuro, os efeitos da luz projectada nas paredes e sobre os objectos, contribuía para dar ao conjunto uma aparência sedutora que estimulava a curiosidade. Depois, a profusão de objectos obrigava a afinar o olhar, colocava desafios à imaginação e todos sabemos como ela gosta destes jogos...

---

<sup>39</sup> Curiosamente nenhuma delas, reconheceu o aparelho em si, aliás nem tinham conhecimento da existência de gravadores de fita em bobinas, apenas reconheciam o aparelho como uma velha telefonia, o que para o caso, era bastante.

## 6.7. ILUMINAÇÃO

### 6.7.1. Concepção

Partimos de um conceito que determinou o equilíbrio do conjunto. Da cena deveria emanar uma ambiência influenciada pela iluminação da pintura barroca de Caravaggio, ou de Rembrandt, por exemplo. A luz deveria orientar o olhar do espectador, povoando-lhe o imaginário, despertando-lhe a curiosidade e a expectativa; luz que revelasse aos poucos a cena, sem mostrar em demasia e estimulasse um olhar indiscreto sobre o par e o seu inusitado espaço cénico; uma luz que respeitasse a ambiência nocturna e intimista de um quarto de dormir, sem deixar de pintar a cena de cor e sublinhar discretamente os momentos de tensão. A colaboração do Rui Senos, o meu técnico de há muitos anos, foi muito importante e, com a sua experiência e as boas condições técnicas que aqui possuímos, esta componente foi fundamental para o resultado final do projecto.



Procurámos o efeito de um quarto suavemente iluminado pela luz que entra pela janela, incidindo no colchão, projectando sombras, reflectindo luzes e denunciando alguns dos elementos em cena. Na cama, espaço reduzido em que se desenrola grande parte da acção, a única iluminação deveria ser a que provém da janela (sem cortinas) e as personagens deviam ser vistas nessa contraluz, que nos desse a ambiência nocturna.

A preocupação do realismo no cenário passava também para a iluminação, quer ao nível do desenho de luzes, quer na ocultação das fontes luminosas. Houve uma grande preocupação



em esconder os projectores da vista do público sobretudo, claro está, os que se encontram em cena. Para isso foi necessário executar e colocar 3 bambolinas em flanela preta a toda a largura do palco, o que contribuiu bastante não apenas para ocultar os projectores, mas também para neutralizar a visão do tecto, onde já tínhamos deslocado seis armaduras com lâmpadas fluorescentes por serem visíveis mesmo quando desligadas. A opção pelo realismo obrigava a meu ver a todo este esforço de precisão, já que, ao invés de solicitarmos à imaginação virtual do público que preenchesse os vazios de cena e aceitasse o convencionalismo adoptado na encenação, estávamos a solicitar o esforço de observação atenta de tudo e de identificação dos pormenores e, deste modo, qualquer esquecimento seria interpretado como falha ou imperfeição, levando a desviar a atenção do essencial para o acessório.

Neste trabalho a dois (concepção/realização) ocorreram por vezes curiosas discrepâncias de entendimento ou de visão estética que foram assumidas no resultado final. Na imagem da página anterior são notórias duas delas. Por um lado, desejava que a iluminação vinda da janela correspondesse a uma noite de luar, mas o Rui percebeu que se devia tratar da luz artificial de um candeeiro de rua e assim ficou, sem anacronismo (o quarto situava-se no 1º andar) e com um efeito ambíguo interessante. Por outro lado, a projecção das sombras da vidraça na parede não têm uma perspectiva lógica, mas o Rui bateu-se por elas, uma vez que a assimetria vinha beneficiar o efeito estético na parede. Concordei com ele, enquanto me vinha à memória uma célebre pintura de Édouard Manet, *O Bar das Folies-Bergères*, cujo tema principal, uma criada ao balcão, tem atrás de si um espelho onde vemos reflectido o interior da sala com evidentes erros de óptica, discrepâncias assumidas pelo autor. De facto, Manet, assim como Degas, seu contemporâneo, defendiam que a “Arte é uma ilusão... Uma pintura exige um certo mistério, alguma indefinição. A perspectiva na pintura, seja ela correcta ou incorrecta, é artificial”<sup>40</sup>.

Também a iluminação do cenário resultou convincente, eficaz e envolvente para o público, não tendo havido qualquer referência a eventuais discrepâncias dos elementos em cena.

---

<sup>40</sup> Citação colhida em CARR-GOMM, Sarah, *Manet*, Editorial Estampa/Círculo de Leitores, Lisboa 1992 (p.136)

### 6.7.2. Desenho de Luzes

Ao longo dos ensaios fomos retirando intensidade luminosa à medida que acrescentávamos mais e mais projectores. O desenho de cada cena contava sempre com a contraluz<sup>41</sup> vinda da janela mas, para além dela, com um conjunto de outras iluminações pontuais que envolviam de sete a onze projectores.

Os reflexos nas paredes e nos móveis, a luz parasita que iluminava o quadro e os reforços para o fundo da cama foram concebidos com projectores *spotlight* e com o recurso a gobos<sup>42</sup> e facas.

Utilizámos projectores fresnel para os efeitos de contraluz, pela capacidade de abertura a curta distância e pelo feixe suave e uniforme de luz com maior difusão e menor rigidez nos contornos. Também foram usados projectores do mesmo tipo para a luz vinda do tecto, para o reforço pontual no sofá e na cama, bem como os quatro usados para a luz diurna.

Os projectores utilizados nesta montagem foram todos de baixa potência, devido à dimensão da sala e à proximidade das varas, mas tendo em atenção a fiabilidade no controlo de focagem e abertura e excluindo os que, pela sua construção mais ligeira, tinham perdas de luz pela carcaça.

A peça requeria três grandes iluminações, correspondentes a três ambiências distintas:

1. O quarto durante a noite apenas iluminado pela luz vinda do exterior;
2. O quarto iluminado pela luz eléctrica no tecto (cena do chá);
3. Iluminação natural do fim da manhã.

Existem ainda diversas cenas realçadas por outras fontes luminosas e que ganham maior impacto no escuro, como é o caso do fósforo junto ao rosto, do candeeiro da mesa-de-cabeceira ou da vela reflectida no espelho. Por vezes são apenas flashes ou sombras provocada pelo atravessar



ou pela interposição de um feixe de luz, como é o caso da sobreposição intencional da sombra da cabeça de Will sobre o rosto de Maggie na pintura.

<sup>41</sup> De manhã o contraluz é assegurado por mais um projector, este agora com um filtro concebido pela justaposição de duas cores (amarelo e Straw) sendo que o amarelo tem um círculo recortado no centro.

<sup>42</sup> Estes gobos foram feitos de forma artesanal com o aproveitamento de chapas de impressão gráfica.

A primeira ambiência é marcada pela fraca iluminação geral, em que a luz vinda da janela recorta a silhueta de Will e ilumina de forma ténue o rosto de May. Esta é a iluminação de grande parte da peça; no entanto, sofre oito aumentos discretos de intensidade, que ocorrem em momentos da encenação em que a



atenção do público está canalizada para diferentes aspectos. Quando se acende o candeeiro, por exemplo, ao voltar a apagar a iluminação geral já aumentou ligeiramente, mas os olhos não se aperceberam da mudança. Também quando Will conta a sua primeira história, a iluminação é ligeiramente reforçada/falseada com três projectores orientados para o lado esquerdo da cama vindos de frente e da esquerda. Um dos projectores, cuja iluminação já lá está desde o início com uma intensidade muito ligeira, destina-se a colorir a cobertura junto aos pés da cama e enquadra o

corpo da personagem quando esta se senta no chão, na descrição patética da agressão de que foi alvo. Os outros dois projectores permitem apenas abrir um pouco o rosto de Will destacando-o de May, como a fotografia permite observar.

Entre uma e outra cena, como se pode verificar pelas fotos de ensaio<sup>43</sup> acima, existe já uma significativa alteração da luz geral, fruto de diversas correcções sucessivas. Procurámos com elas reforçar o efeito natural da habituação dos olhos que, quando entramos num espaço pouco iluminado, vão conseguindo vislumbrar progressivamente mais. Estas mudanças de intensidade geral, apesar de imperceptíveis para os espectadores, contribuem para o progressivo desnudar da cena.

<sup>43</sup> Estas fotografias colhidas a cerca de duas semanas da estreia, servem apenas para ilustrar a técnica descrita, porque o desenho de luzes continuou a ser afinado e equilibrado até ao último dia.



A segunda ambiência dá-nos por momentos uma visibilidade de conjunto do quarto, graças à hipotética luz de tecto. O acender da luz encandeia a jovem e por outro lado revela inesperadamente ao público, durante uns escassos dois minutos, a profusão de objectos que anteriormente apenas podia vislumbrar na penumbra. No entanto, logo de seguida há uma falha de corrente eléctrica e o quarto volta a ficar mergulhado na escuridão da noite, embora com um ligeiro acréscimo de intensidade cuja mudança não é perceptível ao público. A falha de corrente

leva também ao desligar do gira-discos com o característica arrastar do som em decrescendo.

A terceira ambiência vem surpreender as personagens e o público com a luz do dia a invadir o quarto. Esta mudança faz-se numa progressão lenta, acompanhada pela música da última cena e constitui um dos efeitos técnicos mais bonitos do espectáculo. O quarto fica com uma iluminação semelhante à natural, sem sombras, graças à utilização de quatro luzes secundárias e revela pela primeira vez a cor dos objectos e os pormenores mais escondidos. Esta iluminação reveladora associa-se ao desenlace da peça, à revelação do afecto de Will e deixa uma promessa no ar...



O final foi concebido de forma artificial e simbólica. Enquanto Will recostado no sofá, de olhos fechados, murmura as palavras deixadas por May no postal, a luz do quarto baixa, ficando apenas iluminado o sofá e o gira-discos, onde se volta a ouvir a faixa escolhida pela jovem (*The Boys are back in Town*). Depois Will retribui os votos de May em voz alta e, por instantes, apenas fica visível o disco a rodar, enquanto o som que sai pelas colunas do aparelho se alarga para a instalação sonora da sala e tudo mergulha na escuridão total.

## 7. DIÁRIO DE BORDO DO EVOLUIR DO PROJECTO

Ao longo do processo fui relatando à orientadora Fernanda Lapa o evoluir dos trabalhos, informando-a das principais orientações que tomei, assim como das etapas, das reflexões e das dúvidas por que fui passando, dando conta das opções essenciais no processo criativo. O correio electrónico permitia uma comunicação rápida e a possibilidade de explanação sistematizada das questões que queria colocar à sua consideração mas, por vezes, foram simples telefonemas ou mensagens mais curtas que resolveram as dúvidas do momento, irrelevantes neste contexto.

O conjunto de extractos que se seguem permite datar a evolução do projecto, embora as primeiras mensagens incluíssem aspectos que entretanto foram abordados neste relatório e que evitei agora duplicar, dando mais ênfase às últimas mensagens após a apresentação do espectáculo, com alguns dados pertinentes de balanço e das reacções críticas do público.

25 de Março

*(...) A primeira fase da tradução está pronta, falta reunir-me com o Steve para afinar algumas opções que fui definindo e chegar a uma versão final. Na sequência deste encontro prepararei as pesquisas dramáticas para uma abordagem contextualizada do texto, cuja acção se situa em Dublin, em 1978, uma realidade que terei de conhecer melhor com a ajuda do autor. Já fiz duas sessões de trabalho com os dois actores: uma reunião em que estabelecemos alguns princípios de trabalho e horários que terão de se adaptar às disponibilidades variáveis do Nuno Nogueira, mas que serão de três a quatro sessões semanais de três horas aproximadamente; também já realizámos uma sessão de leitura integral do texto e de afinação da tradução que realizei.(...)*

Três semanas depois e antes mesmo de ter a resposta da Reitoria ao pedido de mudança do estágio para o projecto, já o trabalho tinha avançado e estavam definidas as linhas mestras da preparação do espectáculo.

12 de Abril

*Ainda não recebi a resposta da Reitoria, mas entretanto o trabalho por cá já avançou. Não apenas a tradução e a constituição da equipa como já referi, mas também a análise do texto, acompanhada de algumas pesquisas dramáticas e de conversas com o autor. Fizemos meia*

*dúzia de ensaios (de conjunto e individuais com a actriz amadora de modo a compensar os desequilíbrios), fiz o estudo e execução de cenário (que está quase pronto), bem como a preparação do guarda-roupa e os primeiros esboços de iluminação...*

*Optei por uma abordagem naturalista na interpretação e na concepção geral do espectáculo. A história passa-se durante a noite e vou jogar com a magia que lhe é própria, deixando os espectadores descobrir aos poucos as personagens e os próprios elementos de cena. Ou seja, estou a avançar simultaneamente com os aspectos da montagem de cena e da iluminação, procurando influenciar a encenação com os efeitos que vou conseguindo. (...)*

Entretanto, em Abril estivemos envolvidos na preparação e participação no 30º E.T.E.<sup>44</sup> realizado no Rivoli no Porto. Foram duas semanas quase perdidas. Depois veio a Mostra de Teatro que me absorveu intensamente durante todo o mês de Maio, cujo programa abria precisamente com uma estreia do Teatro ao Largo em que estavam envolvidos os meus dois actores... Ainda assim, o trabalho continuou com muito sacrifício de todos e sem quebra da motivação.

Em Junho aproveitámos todo o tempo disponível e em meados do mês começámos a realizar ensaios corridos. Convidei de novo o Steve a vir assistir e fiz igual convite à Fernanda que só conseguiu deslocar-se a Santo André já no início de Julho. Depois do ensaio ainda houve tempo para uma breve troca de impressões; contactei-a mais tarde por email tentando rentabilizar a sua vinda com vista aos últimos ensaios antes da estreia, marcada em definitivo para o dia 14 de Julho.

*7 de Julho*

*(...) O que viste é o resultado de uma grande entrega pessoal, confesso que mais emotiva do que racional, quer na aceitação do texto quer nas concepções gerais que marcam o trabalho, como sejam o realismo na representação e na cenografia (o que para mim é quase uma novidade, habituado que estou às propostas mais vazias ou construtivistas e a uma linguagem bem mais física e simbólica), a iluminação escassa, o registo intimista, o apelo ao voyeurismo do público, etc. Há ainda aspectos a melhorar no desempenho dos actores, o que se compreende pelo excesso de trabalho a que têm estado sujeitos no Teatro ao Largo. (...)*

---

<sup>44</sup> E.T.E. designa um movimento de teatro no ensino secundário, que teve origem em 1979 na Escola Secundária de Barcelinhos e que até hoje promove um encontro anual de grupos escolares de teatro que se reúnem numa escola diferente em cada ano para, durante cerca de uma semana, apresentarem os seus trabalhos e partilharem experiências. O Movimento deu origem a uma associação nacional (ETE, AC) que é o garante da sua continuidade e que dirijo desde há alguns anos.

*De facto, não me parece haver muita volta a dar à questão da história não reflectir o panorama social da Irlanda na altura (...) acho que esses aspectos podem, no entanto, interferir de forma mais clara na definição das duas personagens, oriundas de classes sociais diferentes... vamos lá ver o que consigo ainda fazer.(...)*

*May é filha de uma família rica, está em rota de colisão com a educação tradicional e mostra-se capaz de abrir as asas em liberdade tanto em relação aos pais como ao namorado castrador. Neste aspecto aproxima-se do desprendimento material de Will e a aproximação dos dois fica justificada. Mas isto são situações particulares de duas pessoas com as suas idiossincrasias, onde sobressaem os conflitos existenciais e de ordem afectiva por resolver. Seria exagerado e descabido tentar extrapolar daqui qualquer pretexto para introduzir a problemática dos conflitos políticos acima referidos, não te parece?(...)*

Na sequência desta mensagem, a Fernanda, em contacto telefónico, teceu-me breves considerações reiterando os aspectos positivos que havia observado no ensaio, o que me deixou bem mais tranquilo e confiante para a estreia. Segundo ela, não tinha de me preocupar porque o trabalho estava realizado de forma bastante profissional, tanto a nível de encenação como de direcção de actores, e as dúvidas que eu tinha referido em relação a hipotéticas discrepâncias entre a actriz amadora e o actor profissional não tinham razão de ser porque “a menina ia bastante bem e parecia ser uma actriz promissora”.

Depois da estreia, concluídas as três sessões que tínhamos previsto realizar de 14 a 16 de Julho, voltei a contactar a Fernanda, agora para um relato sucinto da forma como tinham decorrido.

*18 de Julho*

*(...) Depois da tua visita, ainda tivemos a oportunidade de realizar quatro ensaios corridos (um deles com a presença do Steve Johnston), mais um de apuro. Tivemos ainda um ensaio técnico, na sequência da correcção final do desenho de luzes, que acabou por ter um aumento global dos índices de iluminação geral, para além da inclusão de dois novos projectores e a criação de um final diferente daquele que te mostrámos. (...)*

*Alterámos o figurino da jovem de modo a caracterizar melhor a sua origem de classe, acrescentámos alguns adereços de pormenor (uns óculos escuros, novos postais ilustrados, colares, pulseiras, etc.) e tratámos da caracterização e penteado com o mesmo fim. Mas, sobretudo, fiz a revisão cena a cena das principais acções, de modo a limpar os movimentos e*

*a dar-lhes uma maior carga comunicativa, rectificando simultaneamente o ritmo e encurtando e integrando os momentos de acção não verbal com o fluir do texto. (...)*

*Por tudo isto, julgo que há uma diferença substancial entre o ensaio que viste, em que nem sequer pude contar com o apoio técnico, e o espectáculo que apresentei ao público. (...)*

*Chegámos à estreia que encheu a sala e contou com a presença da vereadora da cultura, do director da escola, o director da instituição em que está localizado o auditório, assim como alguns dos patrocinadores, para além do Steve Johnston, a Helen Lane, o produtor do Teatro ao Largo, vários actores e encenadores, etc.*

*O público acompanhou a história com extraordinária atenção e reagiu de forma muito interessante em todas as fases, mesmo as mais subtis do texto. No final seguiu-se um Porto de honra durante o qual pude auscultar as opiniões de muitos dos espectadores, sendo praticamente unânime o aplauso e a opinião de que o GATO tinha surpreendido mais uma vez, agora com um registo novo (naturalista) e um cuidado muito grande na cenografia, na iluminação e no desempenho dos actores. O entusiasmo foi claro na adesão do público no segundo dia, já que muitos aludiam a comentários de quem tinha vindo à estreia, sendo de assinalar que várias pessoas resolveram voltar, vendo a peça segunda vez. (...)*

*Prezo muito as opiniões do público. Como criador, tenho de ter a humildade de reconhecer que não trabalho para mim próprio nem para um grupo de amigos e admiradores. O Steve, num reparo em relação à capacidade dos actores, mas que se pode generalizar à dos encenadores, dizia: "um actor só vale aquilo que o público deixar" - referindo-se às condições difíceis em que muitas vezes trabalham, em lugares onde não estão criados os mínimos hábitos culturais de assistência ao espectáculo.*

*Referiste, aquando da tua visita, não teres dúvidas que, para as pessoas habituadas a ver teatro, a peça, com a ambiência obscura e o registo intimista, não levantava qualquer dificuldade. Não te respondi, mas no íntimo sabia que este público é muito especial e estava confiante que iriam receber bem esta minha proposta.*

*É verdade que tenho um público fiel e a sua relação com os trabalhos do grupo é sempre de uma grande empatia, no entanto a experiência e o conhecimento das suas reacções não me deixam dúvidas do sucesso da peça. O aplauso final foi sempre de pé e demorado, acompanhado à saída de sorrisos e palavras amáveis de incentivo. Do que pude perceber directa e indirectamente, os espectadores foram muito sensíveis ao bom nível interpretativo, à simplicidade da história, à eficácia e limpeza da encenação e à beleza da montagem cénica.*



*Uma espectadora com veia poética referiu a outra que “o espectáculo lhe tinha sabido a romã”. Alguns colegas, de uma companhia de teatro vizinha, preferiam uma iluminação mais intensa, mas a atenção do público nos três dias leva-me a considerar que a pouca luz não foi um “handicap”, antes pelo contrário funcionou como um incentivo, como aliás eu tinha previsto.*

*Porém, talvez devesse ter desencorajado os pais de trazerem crianças muito pequenas, não porque o espectáculo não possa ser visto por elas, mas porque a dificuldade natural de estarem sossegadas originava por vezes ruídos perturbadores do silêncio que desejava ter na assistência. Lembro-me de ter pensado durante a representação que deveria alcatifizar os estrados e fixar melhor as cadeiras...*

*Orgulho-me desta relação forte que aqui gerei ao longo de três décadas. No entanto, sobretudo para os jovens, esta é uma região de onde se parte para o mundo, e por isso não temos um público estabilizado, há sempre novas pessoas a motivar. É interessante mencionar as reacções de algumas que vieram pela primeira vez e se deixaram cativar, como o sorriso largo no rosto de um casal que no final me agradecia o ter insistido para que viessem, ou de um jovem de 13 anos que me confidenciou que quando decidiu vir se interessou primeiro por pesquisar na net alguma informação sobre a peça, ou de outro que me dizia que tinha sido a primeira vez, mas que a partir de agora sempre que houvesse teatro viria. Tenho um compromisso tácito com esta região de disseminar o gosto por esta arte e desenvolver uma tolerância e abertura às diferentes linguagens teatrais, da Comédia ao Drama, dos trabalhos de texto às formas animadas e à mímica (como pudeste observar no espectáculo da Nola Rae em Maio de 2008), dos trabalhos de cariz mais popular, como os do Teatro ao Largo, aos espectáculos experimentalistas, a que eu próprio fui habituando o público local.*

*Estou a pensar pedir alguns pequenos testemunhos a meia dúzia de espectadores. (...)*

*Combinei fazer uma sessão especial com público na noite de 27 deste mês, segunda-feira, para gravação videográfica da peça. Será um espectáculo diferente, porque teremos de reforçar a iluminação para as câmaras e também teremos de dar espaço para os operadores ocuparem os melhores lugares ou mesmo invadirem o palco se necessário. Vai ser mais uma experiência nova a enriquecer o projecto. (...)*

Dez dias davam o distanciamento que considero importante para o amadurecimento do trabalho dos actores e que os leva naturalmente a elevar o seu desempenho. Para além

disso, fomos falando sobre o espectáculo e sobre a receptividade do público e pudemos ainda efectuar um ensaio.

Apesar da presença dos operadores de vídeo limitarem o espaço livre da plateia a metade da sua lotação, ainda assim, era fundamental ter algum público na sala por causa dos actores em palco. Precisávamos ter um clima semelhante a um espectáculo normal, apesar da iluminação forçada, até porque o espectáculo seria feito de seguida sem quaisquer interrupções, não obstante se destinar a ser gravado.

*29 de Julho*

*Na passada segunda feira, dia 27, fizemos um espectáculo especial para gravação videográfica. Apenas divulgámos por email, para não termos muita gente a atrapalhar os operadores (tínhamos três câmaras a captar as imagens), mesmo assim estiveram 40 pessoas e o clima foi fantástico, de notar que algumas aparecem pela segunda vez, o que me parece um bom indício (há mesmo uma jovem que já veio a três sessões e a razão é simples "gostei muito" diz ela).*

*Para esta sessão realizámos um ensaio de apuro, incidindo particularmente na primeira parte, que, por ter menos luz e menos acção, é o momento mais frágil do espectáculo e a merecer uma maior atenção. O resultado foi bastante bom, os actores integraram praticamente todas as indicações que lhes dei e a cena ficou bem mais rica de subtilezas expressivas, aliás notadas pelo público, o que era o principal objectivo.*

*Como sabes tenho uma predilecção especial pelo rendilhado de acções significativas apoiadas em motivações muito claras, gosto que tudo o que se passa em cena tenha um sentido, mesmo que não seja facilmente perceptível para o público, porque tenho a convicção que subliminarmente enriquece o todo. Tratou-se sobretudo de tornar mais claras e portanto visíveis algumas intenções que já estavam previstas nos apontamentos de encenação ou que decorriam do amadurecimento das personagens, criando pequenas novas acções de interesse, pequenas acendalhas para manter a fogueira da atenção da plateia.*

*Curiosamente, o público tem reagido de forma surpreendente, com a atenção e o respeito habituais, mas sublinhando com riso contido os momentos de humor, quer aqueles que já tinha identificado no texto, quer outras situações ainda mais subtis, sinal de atenção muito grande à história; refiro-me tanto aos aspectos verbais como aos não verbais. Mas sinal também de que o insólito da situação e a naturalidade com que tudo se passa dá uma leveza ao espectáculo que contribui para que toda a gente se deixe levar com um sorriso nos lábios, pela beleza da*

*ambiência nocturna e pela tranquilidade daquele par (não esquecer que são dois jovens, não são personagens amarguradas carregando fardos sobre os ombros ou consciências pesadas). Mas não raro também referem-me a emoção sentida na cena do retrato (a que a música dá um ambiente melancólico) e também no final com a chegada de Will ao quarto vazio. Claro que a entrada do gato é um momento especial, muito referido por todos, mas obviamente admito que se trata de um efeito fácil.*

*Tenho uma atitude hipercrítica em relação aos meus próprios espectáculos, mesmo quando o aplauso é grande continuo a ouvir a vozinha interior que não me deixa embandeirar em arco, mas confesso que desta vez estou tranquilo e me apetece ouvir os testemunhos do público. (...) É que, não sendo polémico, nem inovador, nem arrojado e não tendo truques de encher o olho, este espectáculo continua a ter uma marca pessoal de cuidado e de limpeza e, apesar de tudo, tem-se revelado surpreendente para quem está habituado a ver outras produções que tenho feito e deste me diz palavras diferentes como a Juana Silva (actriz) que referiu:*

*"Uma encenação que nos atrai para dentro dela, que nos surpreende, não pela utilização de grandes recursos e meios técnicos, mas pela subtileza das opções técnicas e dramáticas em função de uma narrativa rica e viva, a cada palavra, a cada gesto."*

Vale a pena ainda referir o número de espectadores que, nesta altura do ano e dada a lotação reduzida da sala (100 lugares) me pareceu aceitável, até porque em Dezembro teremos de novo o espectáculo em cena e continuaremos a sua apresentação.

<i>Número</i>	<i>Dia 14</i>	<i>Dia 15</i>	<i>Dia 16</i>	<i>Dia 27</i>	<i>Somatório</i>
<i>Totais</i>	95	91	70	40	296 <sup>45</sup>

Sem ser exaustivo, este apanhado das mensagens dá uma ideia do evoluir dos trabalhos e permite registar alguns aspectos complementares nas reflexões que partilhei com a orientadora, assim como as interrogações com que me fui confrontando e a forma como foram resolvidas. Acresce ainda referir que apesar de ter trabalhado com completa autonomia, sempre senti por parte da orientadora uma grande confiança na minha capacidade para levar o projecto a bom porto e na forma como o dirigi, nomeadamente com as opiniões que formulou em Santo André, depois de assistir a um dos ensaios.

<sup>45</sup> Em Dezembro realizámos mais três espectáculos com o que atingimos um valor total de 480 espectadores até final de 2009.

## 8. A RECEPÇÃO DO PÚBLICO

O GATO SA contribuiu para criar nesta região uma dinâmica teatral multifacetada de que um dos resultados mais visíveis é o fluxo invulgar de público para as artes de palco e para o teatro em particular, que aqui se desenvolveu.

Não se pode gostar do que não se conhece e ninguém nasce a gostar de teatro; por isso, entendemos que não bastava oferecer espectáculos avulsos, era necessário despertar a curiosidade, desenvolver as práticas, criar hábitos, disciplinar os comportamentos desviantes, criar condições dignas de trabalho às companhias e de fruição ao público.

Muita gente começou a ver teatro seguindo os nossos trabalhos e, desde há dez anos, a Mostra de Teatro de Santo André veio permitir o contacto com espectáculos e actores de grande qualidade, com diferentes linguagens artísticas e opções estéticas diversas, aumentando ainda mais o interesse genuíno e o sentido crítico deste público tão especial.

Por tudo isto, os trabalhos artísticos que aqui realizei têm um destinatário concreto, um público que me habituei a conhecer, nas suas variadas manifestações. De realçar que não falo de um público cristalizado, mas de uma dinâmica tipificada que acolhe os novos espectadores e os motiva de um modo acelerado.

Acredito na democratização do teatro que, sem concessões de ordem artística ou de rigor, seja capaz de atrair as pessoas em geral. Acredito num teatro de salas cheias de gente interessada que o recebe à sua maneira, mas sem traumas de menoridade intelectual, de ignorância ou incapacidade para entender o espectáculo que se lhes oferece.

Gosto particularmente de procurar a adesão e o envolvimento dos espectadores pela globalidade dos sentidos e não apenas pelo lado racional da compreensão das histórias. Apesar de ter uma actividade centrada na escola, nunca me atraiu o teatro feito exclusivamente para este universo, já que as suas particularidades escapam à lógica escolar. Os alunos são jovens, têm famílias, têm amigos, fazem parte do todo social, logo, enquanto público, devem integrar-se na massa mais ou menos anónima que procura voluntariamente o espectáculo teatral e devem assumir responsabilmente o seu papel, nomeadamente pagando o bilhete de ingresso. Não subscrevo iniciativas que propõem as idas compulsivas ao teatro, ou em que este é apenas um pretexto para uma viagem em grupo. Também aprecio pouco o teatro entendido como um instrumento educativo com o

qual se pretende veicular informação ou tornar os conteúdos escolares mais atraentes, subjugando as preocupações artísticas aos objectivos de ordem didáctica.

Acredito sim no teatro como veículo de enriquecimento cultural, como manifestação acarinhada e importante para a identidade e coesão do todo social. Aspiro a um teatro enraizado na vivência das populações, que contribua para preencher as necessidades de ordem emocional e estética dos espectadores e que estimule o seu imaginário. Sem descurar o potencial para estimular a reflexão sobre as temáticas abordadas, defendo um teatro que responda às necessidades naturais da satisfação lúdica que nos distingue como seres humanos. Um teatro que crie grande expectativa e a que se assista com entusiasmo e não por mero "desfastio" ou obrigação. Uma manifestação artística dignificada, mas a que se possa assistir "desengravatado", que nos envolva, nos leve a viajar e perdure depois na memória, estimulando a comunicação e a reflexão.

Ora o público desta região evidencia um interesse, uma atenção e uma generosidade, largamente reconhecidas pelos muitos criadores que nos visitam. Cada espectáculo resulta num acontecimento de que se fala no final, que motiva a conversa, que se propaga depois para fora, o que, em parte, explica a maneira como facilmente circula a informação e como as pessoas afluem em grande número aos espectáculos. Mas este público tem outras particularidades com que já contamos, como seja a forma como gostam de vir em grupo, muitas vezes em família, trazendo os filhos, que assim começam a ver teatro desde muito cedo. Outra particularidade interessante é também a confiança que depositam nas nossas programações, sejam trabalhos do GATO ou espectáculos convidados, que se habituaram no final a discutir e apreciar, questionando muitas vezes os responsáveis quando as propostas não lhes agradam...

Por tudo isto é natural que procure habitualmente ouvir as opiniões e as críticas dos espectadores mais assíduos e mais experientes e fique atento às expressões não verbais, às atitudes, às reacções e até aos silêncios, por vezes tão esclarecedores, do público anónimo. Assim, no final da série de quatro representações solicitei a alguns dos espectadores a redacção de pequenos testemunhos que configuram um dos anexos a este relatório. A compilação de extractos desses textos, que a seguir se apresentam, parecem-me bastante esclarecedores da forma como o espectáculo foi recebido, mesmo descontando a simpatia e amizade que deles transparecem...

*Uma encenação que nos atrai para dentro dela, que nos surpreende, não pela utilização de grandes recursos e meios técnicos, mas pela subtilidade das opções técnicas e dramáticas em função de uma narrativa rica e viva, a cada palavra, a cada gesto.*

Juana Pereira da Silva (atriz)

*Tal como Will e May, também nós cruzamos aquela noite fugidia e acolhemos com ternura os seus desencontros. O ambiente (quase) imperceptível, a performance (quase) irrepreensível e a história de amor inacabada envolvem-nos completamente!*

*Nenhum pormenor foi descurado. Adorei!*

Rosa Maria (professora)

*Um espectáculo de teatro de qualidade a um nível raramente atingido entre nós no Litoral Alentejano. (...) A encenação e a direcção de actores de Mário Primo são exemplares, tanto na atenção dedicada aos detalhes como no ritmo geral da construção, valendo-se para isso do talento inegável dos dois actores.*

João Calvário (cenógrafo)

*Ao olhar para o sorriso do Will no final da noite pensei que esse encontro valerá a pena, mesmo que implique que no futuro o pensemos como uma gaveta mal fechada, o pintemos num retrato que ficará inacabado, à espera...*

Ana Sousa (atriz do GATO SA)

*A penumbra do quarto e o silêncio, criam no espectador curiosidade, expectativa... Tudo foi pensado e medido ao segundo, ao pormenor: as pausas, os gestos, a música... e os diálogos que se sucedem naturalmente, simples, adequados, actuais.*

Catarina Figueiredo (professora)

*O cenário é rico e esmerado, a cama tomando uma relevância colossal, em oposição à negação da ideia da importância que o sexo poderá ter e o crescente acentuar do valor do amor possível.*

Joaquina Carmelo (professora)

*Intrusos entrámos, voyeurs espiolhando espaço e conversa alheios, acompanhámos a quase indiferente surpresa do encontro, envolvemo-nos na crescente empatia entre ele e ela, e também nós, surpreendemo-nos com a visita do gato (um verdadeiro mesmo), sonhámos embalados por algumas das frases e ficámos com sede pela partida inusitada.*

z.dado (músico e actor)

*A atmosfera criada, através de um cenário cuidadosamente "desarrumado" e das interpretações contidas, leva à participação do espectador na construção das personagens e das suas experiências, leva-o também, por comparação, a ter consciência das suas próprias opções.*

Elisabete e Zé Blasques (professora e director industrial)

*A noite deu guarida ao encontro. E naquela atmosfera íntima, feita na mestria das sombras e da luz, deixei-me envolver.*

Maria Cândida Morgado (professora)

*Gostei muito da história, do final inesperado, da presença do gato, da escolha musical, da representação expressiva e natural dos actores.*

Diogo Craveiro (17 anos)

*A peça cativa pela simplicidade da história, pela fluidez dos diálogos, pelo ritmo constante e sem “momentos mortos”.*

Sofia Ferreira (professora)

*A minúcia com que foi feito fez com que fosse das melhores peças que tive oportunidade de ver nos últimos tempos.*

Joana Costa (actriz do GATO SA)

*Quando as luzes se apagaram e romperam as palmas eu tinha um sorriso nos lábios.*

Luís M Filipe (Director da ESPAM)

*Sugerindo mais do que dizendo, fez-me sentir a vizinha do lado a espreitar pela janela, observando, na cúmplice obscuridade, o cruzamento fugaz de duas vidas*

Maria do Carmo (professora)

*Deixei-me envolver completamente nesta peça de tal maneira que não me canso de a ver, cada vez como se fosse a primeira.*

Célia Santinhos

*“Simplesmente” simples, eficaz e Belo!*

M<sup>a</sup> Domingas Valentim (professora)

*Como está diferente a Inês Patrício que comigo contracenou no “Pontapé na Lua”... Aqui, ela já não é a criança que comigo partilhou o palco, adquire a maturidade teatral e revela-se a cada passo na personagem e na sua pessoa.*

Ana Carolina Pádua (actriz do GATO SA)

*Nessa noite de verão de 1978, ali recriada, tanto ecoa um mundo em mudança intensa e acelerada como novos de tão velhos modos de estar e de sentir. Na magia e no encantamento do teatro confundem-se ambos na ambição de se tornarem síntese, uma entre várias e múltiplas sínteses.*

João Madeira (Director do CAPAG)

*O tempo passa num ápice, não obstante a contradição lida nos nossos relógios...*

Elisabete Silva (professora)

## 9. CONCLUSÃO

O principal propósito do projecto foi a realização de um acontecimento teatral cuja efemeridade apenas permitiu neste relatório a apresentação de vestígios, registo de intenções e juízos de carácter subjectivo. Este foi portanto o relato pessoal do evoluir do trabalho, com a descrição do que de essencial presidiu ao processo criativo e onde se afirmam procedimentos sedimentados por duas décadas de prática oficial. Nos materiais produzidos e na atenção dada aos múltiplos aspectos que conduziram ao espectáculo, ressaltam um discurso de quem se envolve apaixonadamente nas coisas e em que se sublinha o propósito de construir um objecto teatral para o público o que, sem esquecer a dimensão académica do projecto, constituiu inequivocamente um dos principais objectivos de mais esta produção do GATO SA.

Parti assumidamente da visão inicial do Steve Johnston para uma assunção pessoal da concepção do espectáculo, assente sobretudo na análise pormenorizada do texto, na clarificação das situações, das personagens e dos conflitos e sobretudo de uma dinâmica de trabalho aberto e participado por todos os agentes envolvidos.

Na análise dramaturgica, foi determinante a fase de tradução e a proximidade do dramaturgo. Dei uma particular atenção ao enquadramento das personagens na grande revolução social das décadas de sessenta e setenta, pela emergência de uma nova cultura musical que enquadra a situação relatada na peça, assim como o crescimento da importância social da juventude, a rápida evolução de costumes e da emancipação feminina, etc. Esta reflexão não teve um impacto directo na abordagem da peça que, no essencial, se mantém com traços de intemporalidade, mas foi importante para o desenho das personagens e da cenografia. Por outro lado, esta pesquisa de relacionamento e datação de acontecimentos ainda presentes na minha memória da época, contribuiu para uma apropriação mais intensa da história e uma maior motivação para o trabalho.

A opção por uma encenação num registo que, se tivermos em conta o percurso estético das minhas encenações anteriores, pode ser considerado hiper-realista, foi completamente novo para mim e constituiu um dos maiores desafios com que me confrontei, justificando-se pela tentativa de respeitar a dimensão cinematográfica do texto. A contenção e a subtilidade dos processos associaram-se à preocupação estética e à estimulação da curiosidade do público



para a descodificação dos signos, que apenas podia gradualmente vislumbrar no decurso do espectáculo. Realcei no relatório a preocupação com a interpretação verbal e a procura de uma vivacidade do diálogo marcado por um registo credível e intimista, para o que foi determinante a qualidade dos actores de que dispus.

Em termos técnicos penso que ficou bem explícita a importância que lhe atribuo no espectáculo, bem como o papel que a evolução paralela e integrada teve na própria encenação. De sublinhar que o facto da montagem se realizar num espaço cujas características e limitações me são por demais conhecidas, funcionou como um estímulo à capacidade criativa e à rentabilização eficaz dos meios.

A banda sonora deveria ser assegurada pelo Steve com composições originais para o espectáculo, mas um acidente técnico com os seus equipamentos de gravação obrigaram-me a uma solução de recurso, com o apoio de mais um dos antigos elementos do meu grupo, o Jorge Oliveira, hoje sonoplasta profissional, dando um outro sentido à faixa dos Thin Lizzy com que sublinhamos o final – *The boys are back in town...*

Quanto à gravação videográfica e apesar dos cuidados de que nos rodeámos, não pode obviamente ser considerada um substituto do espectáculo, seja porque se trata de apenas mais um vestígio carregado de subjectividade, seja pelas limitações técnicas dos equipamentos utilizados.

Finalmente, importa ainda registar que a redacção deste documento e a reflexão associada ao esforço de sistematização, fundamentação e de comunicação escrita, levou ao aprofundamento de todas as componentes que integraram este projecto, sedimentando e consolidando as leituras dramáticas, clarificando as linhas de força da encenação, pondo mesmo a descoberto algumas fragilidades e o desejo de as corrigir. De facto, este longo período de reflexão crítica contribuiu para a continuação do convívio com a peça ao longo de meses, no palco virtual do meu espírito, e aumentou a vontade de a repor em cena, certo que o distanciamento dos actores e o enriquecimento e aprofundamento que a redacção do relatório proporcionou contribuiriam para um amadurecimento global do espectáculo, o que foi possível confirmar nas três sessões realizadas em Dezembro de 2009, elevando para 480 o número de espectadores que até hoje puderam assistir a este *Retrato Inacabado*.

## 10.BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

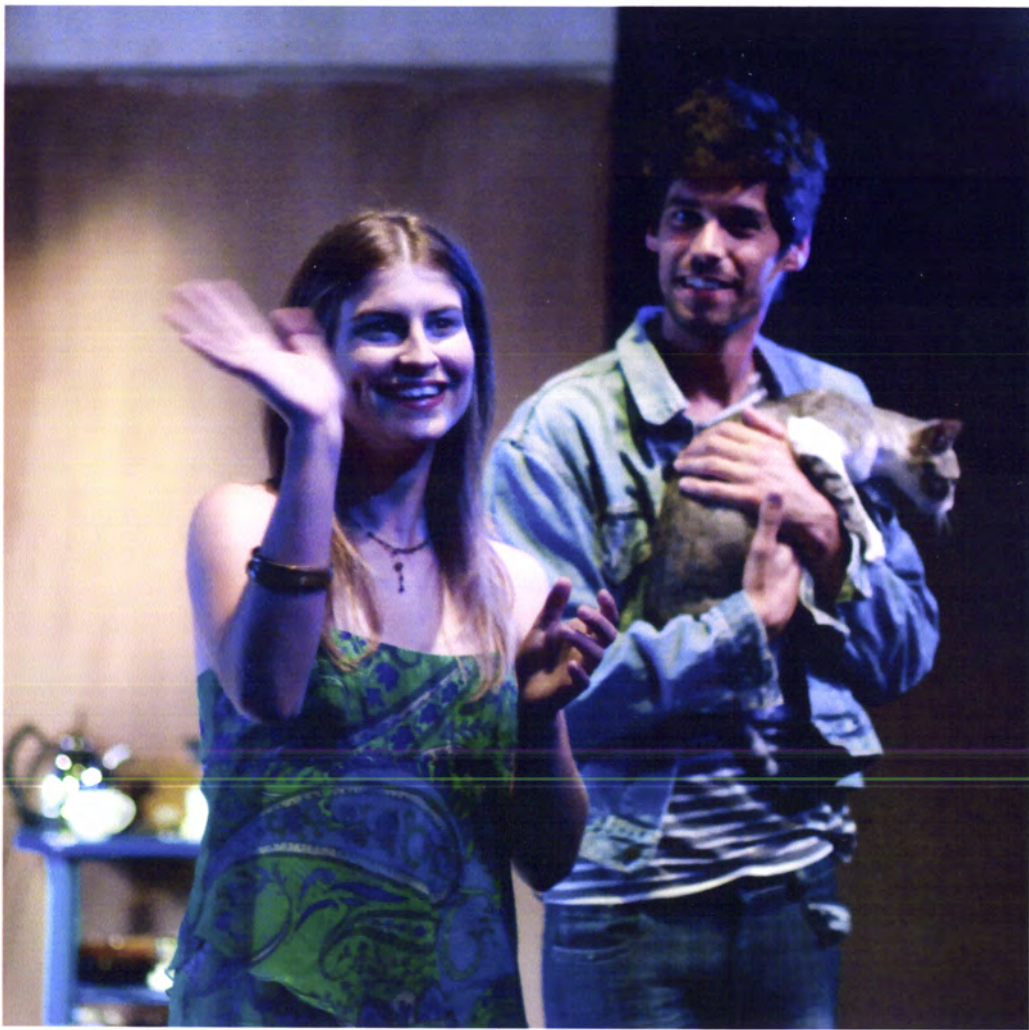
- AMORIM, Tito Agra  
1995: *Encontros de Teatro na Escola*. Porto: Porto Editora.
- BEBIANO, Rui  
2003: *O Poder da Imaginação*. Coimbra: Angelus Novus.
- BRECHT, Bertolt  
1957: *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugália.
- BROOK, Peter  
1993: *O Diabo é o Aborrecimento*. Porto: ASA.  
1999: *Threads of Time*. U.S.A.
- CARR-GOMM, Sarah  
1992: *Manet*. Lisboa: Editorial Estampa/Círculo de Leitores.
- GARRETT, Almeida  
1995: *Um Auto de Gil Vicente*. Lisboa: Texto Editora.
- GIRARD, Gilles OUELLET Real  
1980: *O Universo do Teatro*. Coimbra: Almedina.
- GROTOWSKI, Jerzy  
1971: *Vers un Théâtre Pauvre*. Lausanne: La Cité.
- HERRIGEL, Heugen  
1997: *Zen e a Arte do Tiro com Arco*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- HOBBSAWM, Eric  
1996: *A Era dos Extremos*. Lisboa: Presença.
- MC EWAN, Ian  
2003: *A Criança no Tempo*. Porto: Público.
- MARQUES, Fernando Pereira  
2005: *A Praia Sob a Calçada*. Lisboa: Âncora.
- PAVIS, Patrice  
1999: *Dicionário do Teatro*. S. Paulo: Perspectiva.
- PINTER, Harold  
2002: *Teatro I, II*. Lisboa: Relógio D'Água.
- PRUNER, M.  
2001: *L'Analyse du texte de théâtre*. Nathan
- REIS, Carlos  
1995: *O Conhecimento da literatura*. Lisboa: Universidade Aberta.
- RYNGAERT, Jean-Pierre  
1992: *Introdução à análise do teatro*. Porto: ASA.
- STANISLAVSKI, Konstantin  
1979: *A Preparação do Actor*. Lisboa: Arcádia.

### SÍTIOS DA INTERNET:

[http://multitext.ucc.ie/d/Ireland\\_culture\\_\\_religion\\_1912-49](http://multitext.ucc.ie/d/Ireland_culture__religion_1912-49)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Religion\\_in\\_the\\_Republic\\_of\\_Ireland](http://en.wikipedia.org/wiki/Religion_in_the_Republic_of_Ireland)  
<http://mundofred.home.sapo.pt/index.html>  
<http://www.deutsche-welle.de/dw/article/0,,649054,00.html>  
<http://www.teatroalargo.com/info/equipa.php>  
<http://www.cso.ie/default.htm>

**O ELENCO:**

<b>Inês Patrício</b>	May
<b>Nuno Bravo Nogueira</b>	Will
<b>Verdi</b>	Tiddles



Recebendo os aplausos no final do espectáculo.



Henrietta Street, Dublin, 1978, o local da acção.  
O quarto de Will no 1º andar por cima da porta.



No cavalete, um retrato Inacabado de Maggie.  
Óleo sobre tela, autoria Helen Lane



Esboço de May executado por Will à luz da vela



“The Boys are back in Town”, a música dos Thin Lizzy no final do espectáculo.