



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Diogo José Marques Carvalho

JORGE RETORNA A MONTEMOR – DO TEXTO AO PALCO

UMA ENCENAÇÃO COM O CITEC

Trabalho de Projeto do Mestrado em Estudos Artísticos, orientado pelo Professor Doutor Fernando Matos de Oliveira (FLUC) e pelo Professor Doutor Armando Nascimento Rosa (ESTC), apresentado ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Setembro de 2022

FACULDADE DE LETRAS

JORGE RETORNA A MONTEMOR – DO TEXTO AO PALCO

UMA ENCENAÇÃO COM O CITEC

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Trabalho de Projeto
Título	Jorge Retorna a Montemor – do texto ao palco
Subtítulo	Uma encenação com o CITEC
Autor/a	Diogo José Marques Carvalho
Orientador/a(s)	Fernando Matos de Oliveira (FLUC) Armando Nascimento Rosa (ESTC)
Júri	Presidente: Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco Vogais: 1. Doutor João Lopes Marques Gomes 2. Doutor Fernando Matos de Oliveira
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Artísticos
Área científica	Artes
Data da defesa	28, outubro, 2022
Classificação	18 valores



“O facto é ser o Teatro um mundo que possui a sua física própria, as suas leis, os seus costumes, a sua fauna e mistérios peculiares, não havendo razão alguma para lhe recusar a autonomia do próprio desenvolvimento, no círculo das artes, e o seu modo particular de gravitação entre a Arte e a Vida. (...) Esta arte permite-nos, pois, apreciar o caminho percorrido desde o mais longínquo passado. (...) Arte primitiva; arte universal: mais completamente do que qualquer outra, dá a medida do génio humano.”

Robert Pignarre¹

“O público, ao ingressar na sala do teatro encontra o pano levantado e o palco como costuma estar durante o dia, sem bastidores nem pano de fundo, quase na obscuridade e vazio (para dar, desde o começo, a impressão de um espectáculo não preparado).”

Luigi Pirandello²

“**ENCENADOR.** (...) Ficção! Realidade! Que vão para o diabo, todos! Luz! Luz! (...) Ah, nunca me tinha acontecido uma coisa destas! Fizeram-nos perder o dia inteiro! (...) vão para casa, vão para casa! Que querem ainda fazer hoje? Já é tarde demais para recomeçarmos o ensaio! Até logo! (...) Olá, electricista, apaga tudo! (...) Não, por Deus! Deixa-me ao menos uma lâmpada para eu ver onde ponho os pés! (...)”

Luigi Pirandello³

¹ (Pignarre, 1963, pp. 9, 10)

² (Pirandello, S/A, p. 23)

³ (Pirandello, S/A, pp. 68, 69)

Agradecimentos

No decorrer deste trabalho de projeto tive a felicidade de poder contar com a preciosa ajuda, colaboração e compreensão de diversos intervenientes e chegou o momento de expressar, a todos eles, o meu reconhecimento e profundo agradecimento.

Ao Professor Doutor Fernando Matos de Oliveira, orientador do trabalho de projeto que, ao aceitar este desafio, acreditou e demonstrou confiança no meu trabalho. Agradeço todo o apoio, a disponibilidade dispensada, a partilha do saber e a orientação dada em todas as etapas do trabalho.

Ao Professor Doutor Armando Nascimento Rosa pela perseverança e pela generosa disposição do seu tempo em meu benefício. Obrigado pelo incentivo, pelo apoio e por ter embarcado comigo nesta aventura do "nosso" *Jorge Retorna a Montemor*.

À Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em especial o corpo docente do Mestrado de Estudos Artísticos, que tudo fez para proporcionar aos seus alunos um nível superior de conhecimentos.

Ao Diretor Artístico Deolindo Pessoa, pela sua recetividade ao projeto e pela sua disponibilidade, paciência, simplicidade, atenção e pela sua história de vida. Com 74 anos, mostrou-me que o amor ao teatro é mesmo verdadeiro e que nunca é tarde para aprender.

À Direção do Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho que disponibilizou muita da documentação necessária à realização do meu trabalho.

Aos membros do CITEC, agradeço o companheirismo, a amizade, a cooperação e principalmente por acreditarem em mim e no meu trabalho.

À Cristina Faria e Ana Figueiredo, que acreditaram neste projeto de forma muito empenhada e se disponibilizaram prontamente, para colaborar fazendo-o de forma incansável.

Ao Jorge Valente, pelo profissionalismo demonstrado na área da fotografia e por me ter disponibilizado parte do seu espólio para o meu trabalho.

Ao José e à Anabela, meus pais, leais amigos e confidentes, incentivadores e apoiantes incondicionais dos meus projetos de vida que nunca deixaram que o desânimo, o cansaço e os obstáculos com que me deparei me vencessem.

À Ana Camacho, minha amiga para a vida que, de forma empolgante e entusiasta, nunca me deixou desistir incutindo-me apoio e motivação constantes, fazendo-me acreditar que seria possível concretizar este meu desígnio.

À minha avó Irene, por ter sido uma importante impulsionadora deste meu sonho do mundo do teatro e por me ter proporcionado vivências únicas do mundo artístico.

À Joana Biscaia, minha namorada, companheira e amiga que compreendeu o meu esforço, aceitou as minhas ausências e que tudo fez para que eu levasse este sonho até ao fim.

Ao Patrício com a sua amizade, experiência e sabedoria me aconselhou e me mostrou como desbravar certos caminhos que, sozinho, não o conseguiria fazer.

À Ângela e ao Pedro, por sempre acreditarem nos meus sonhos e nas minhas capacidades e enriqueceram-nas com carinho e compreensão.

À Professora Isabel Maria Teles, pela partilha de conhecimentos da área do teatro e pela valorização sempre tão entusiasta do meu trabalho.

Resumo

Com o presente trabalho, pretende-se contribuir para a história mais próxima do CITEC enquanto grupo de teatro amador que festejou, de 2020 a 2022, os seus 50 anos. Centramo-nos neste projeto que se iniciou na década de 70 do século passado; pretendemos refletir sobre o modo como se encenou a peça de Armando Nascimento Rosa, *Jorge Retorna a Montemor*, e sobre o modo como esta se inscreve nas comemorações organizadas por este grupo de teatro amador, em torno do seu meio século de existência.

Pretendeu-se, também, refletir sobre duas estratégias de criação teatral, utilizadas por Armando Nascimento Rosa na sua peça: o designado teatro biográfico e alguns dispositivos metateatrais. Paralelamente, fez-se uma reflexão em torno do papel do encenador e das suas opções dramatúrgicas, criativas, na construção do espetáculo *Jorge Retorna a Montemor*.

Aproveitou-se o conhecimento do grupo e a qualidade do trabalho interpessoal que conduziu à estreia, recolheram-se reflexões e opiniões dos diferentes participantes, de modo a possibilitar uma perspetiva de participação crítica por parte dos atores e dos diferentes técnicos. Ao mesmo tempo, ganhou-se a consciência da contribuição das diferentes linguagens de cena que se juntaram, cada uma a seu modo e no devido tempo, no espetáculo final, onde convivem, por assim dizer, *teatro brechtiano*, *paródia*, *pantomima*, *comédia dell'arte* e o *grotesco*, conceitos úteis no trabalho de ator, no jogo de cena, na conceção do espaço cénico, na valorização do texto e nos recursos técnicos utilizados.

Finalmente, há que registar a importância que o conhecimento do trabalho de ator, teve para a descoberta do trabalho do encenador.

Palavras Chave: Teatro Biográfico, Metateatro, Teatro Amador, Encenação, CITEC

Abstract

With the present work, we intend to contribute to the closer history of CITEC as an amateur theater group that celebrated, from 2020 to 2022, its 50th anniversary. We focus on this project that began in the 70s of the last century; we intend to reflect on the way Armando Nascimento Rosa's play, *Jorge returns to Montemor*, was staged, and on the way it is inscribed in the commemorations organized by this amateur theater group, around its half century of existence.

We also intended to reflect on two theatrical creation strategies used by Armando Nascimento Rosa in his play: the so-called biographical theater and some metatheatrical devices. In parallel, there was a reflection on the role of the director and his dramaturgical and creative options in the construction of the show *Jorge Retorna a Montemor*.

The group's knowledge and the quality of the interpersonal work that led to the premiere were taken advantage of, reflections and opinions were collected from the different participants, in order to enable a perspective of critical participation by the actors and the different technicians.

At the same time, awareness was gained of the contribution of the different stage languages that came together, each in its own way and at the right time, in the final performance, where *Brechtian theater*, *parody*, *pantomime*, *comedy dell'art* and the *grotesque* coexist, so to speak, concepts useful in the actor's work, in the scene play, in the conception of the scenic space, in the valorization of the text and in the technical resources used.

Finally, we should note the importance that the knowledge of the actor's work had for the discovery of the director's work.

Keywords: Biographical Theater, Metatheater, Amateur Theater, Directing, CITEC

Índice

Introdução	7
Delimitação do Projeto	8
Questionamento de Partida e Objetivos	9
Procedimentos Metodológicos	10
CAPÍTULO 1	11
1.1. Génese do teatro Esther de Carvalho	17
1.2. Caracterização de um núcleo de atores amadores	19
1.3. CITEC - o teatro como serviço público.....	21
CAPÍTULO 2	25
2.1. Porquê escrever peças biográficas sobre figuras históricas?.....	25
2.2 Exemplos de dramaturgia com fundamentos biográficos: o autor de <i>Jorge Retorna a Montemor</i>	28
2.3. Peças biográficas e formação de espetadores	32
2.4. Fronteiras e intercâmbios entre a biografia e a ficção dramatúrgica	35
CAPÍTULO 3	38
3.1. A encomenda a um dramaturgo (Produções nos 50 anos do CITEC).....	38
3.2. Jorge de Montemor? Quem é?	39
3.3. Os desafios de um encenador perante a criação	42
3.3.1. O texto	44
3.3.2. O grupo.....	46
3.3.3. O jogo como catalisador de conhecimento.....	47
3.4. A encenação de Jorge Retorna a Montemor.....	49
3.4.1. Discussão, reuniões com o dramaturgo	50
3.4.2. Distribuição do Elenco	51
3.4.3. Do texto ao palco	52
3.4.4. Espaço Cénico.....	55
3.4.5. Sonoplastia e Multimédia.....	56
3.4.6. Figurinos e Maquilhagem	58
3.4.7. Luminotecnia	59
3.4.8. Apoio ao Movimento e Apoio Vocal.....	61
3.4.9. Ensaios Intensivos até à estreia	62
3.5. Ficha Artística e Técnica	63
3.6. Comunicação	64
3.7. O desafio de <i>Jorge Retorna a Montemor</i> no Castelo de Montemor-o-Velho.....	67
3.8. Nota de Encenação.....	69
3.9. Reflexão	70
CONCLUSÃO	72
BIBLIOGRAFIA/FONTES CONSULTADAS	74
ANEXOS	79

Introdução

No âmbito do trabalho de projeto final do Mestrado em Estudos Artísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pretende-se contribuir para a dinamização e rejuvenescimento do grupo amador de teatro do Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho de Montemor-o-Velho, através da criação e aplicação de novas experiências e saberes adquiridos ao longo do percurso académico e profissional. Paralelamente, constitui-se como meta neste percurso individual, legar memória de um processo de encenação específico, em torno da peça de Armando Nascimento Rosa (ANR), *Jorge Retorna a Montemor*, no âmbito das comemorações dos 50 anos do CITEC, bem como proporcionar uma reflexão teórico-crítica a este respeito.

Logo, o nosso propósito passa por colocar em cena a peça biográfica de Jorge de Montemor, intitulada *Jorge Retorna a Montemor*, colocando em evidência novos conceitos artísticos, enaltecendo a importância que o teatro biográfico e o metateatro têm nos dias de hoje, mostrando e dando a conhecer as figuras históricas e a sua importância na história do concelho de Montemor-o-Velho e reconhecendo a importância do grupo CITEC no baixo Mondego, pois mantém há mais de 50 anos a sua atividade artística, permanecendo fiel aos seus princípios fundadores.

Com os conhecimentos obtidos ao longo do percurso académico e da carreira profissional como ator, bem como através da oportunidade de aplicar parte deles no âmbito do Mestrado em Estudos Artísticos optou-se, como trabalho final, por desenvolver um projeto que permitisse aplicar as noções e os conhecimentos alcançados no referido Mestrado, aos elementos do grupo do CITEC no Teatro Esther de Carvalho em Montemor-o-Velho, perspetivando valorizar este grupo e o espaço teatral em questão.

Por tal facto, este projeto está vinculado à contribuição pessoal do aluno, dado que o mesmo é um membro ativo do CITEC, desde 2018 o que, por si só, já é um fator motivador para que determinadas situações vivenciadas sejam clarificadas, simplificadas e reestruturadas para melhorar o objetivo que é servir o público.

O nosso trabalho estrutura-se em três capítulos. No Capítulo I, CITEC, Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho em Montemor -o -Velho, iremos aprofundar a história do CITEC, inserindo num contexto o trabalho que nos foi solicitado. No capítulo seguinte, o Capítulo II, Teatro de Inspiração Histórico-biográfica, iremos explorar alguns conceitos teóricos importantes para a peça *Jorge Retorna a Montemor*. Finalmente, no Capítulo III, *Jorge Retorna a Montemor – Do Texto ao Palco*- iremos abordar os desafios e opções que foram considerados no processo de criação cénica do texto *Jorge Retorna a Montemor*. Iremos recorrer, sempre que se revele necessário e oportuno, à inclusão de testemunhos de pessoas que vivenciaram em diferentes papéis, este *work in progress*. Pretendemos apresentar o modo como este trabalho de encenação decorreu e os fundamentos teóricos que o enformam e o que a prática de cena lhe trouxe como mais-valia. Este último capítulo encerra-se com uma reflexão de natureza pessoal sobre a encenação concretizada e antecede o ponto final deste trabalho de projeto que é a conclusão.

Para terminar, pretendemos referir que este projeto tem uma importante componente prática, contudo, não descarta os ensinamentos obtidos durante a formação académica pois é nesse contexto que está inserido o presente trabalho.

Delimitação do Projeto

Pretende-se com este trabalho de projeto colocar em cena a peça biográfica intitulada *Jorge Retorna a Montemor* e passar novos conhecimentos e conteúdos aos elementos do grupo CITEC, de modo a que consigam cativar e aliciar novos elementos para o grupo e, conseqüentemente, atrair novos públicos.

Questionamento de Partida e Objetivos

O nosso ponto de partida foi a seguinte questão: *A estratégia utilizada pelo grupo CITEC em convidar um jovem ator para colocar em cena uma peça biográfica, com pressupostos e metodologias que o grupo não abordara antes, imprimiu um dinamismo novo a este coletivo teatral e cativou público?*

Um processo de investigação tem sempre um problema que se pretende analisar, através do qual o investigador tenta exprimir, o mais exatamente possível, o que procura saber, elucidar e compreender melhor. Sousa e Baptista (2011) entendem que o objetivo geral designa a intenção principal de um trabalho de investigação, ou seja, corresponde ao produto final que o mesmo pretende atingir. (Sousa e Baptista, 2011, p.26). Assim, o objetivo geral deste trabalho de projeto centra-se em colocar em cena a peça intitulada *Jorge Retorna a Montemor*, do dramaturgo Armando Nascimento Rosa.

Os objetivos específicos para Sousa e Baptista (2011) “permitem o acesso gradual e progressivo aos resultados finais, serão suscetíveis de ser atingidos a curto prazo e o seu enunciado não dará lugar a ambiguidades de interpretação, sendo, sempre que possível, quantificados.” (Sousa e Baptista, 2011, p.26). Tendo em linha de conta estes autores e para compreender esta problemática, visando o enquadramento teórico do tema e a investigação de campo, definiram-se os seguintes objetivos específicos:

- Dinamizar o grupo de teatro CITEC;
- Contribuir com novas ideias e conceitos artísticos para o grupo;
- Atrair diversos segmentos de público.

Para ser possível atingir estes objetivos, entende-se ser necessário, além da revisão da literatura, a realização de trabalho de campo, empregando, para isso, estratégias de investigação que sejam conciliadoras com os objetivos a que nos propomos. Estes métodos e técnicas de investigação que utilizamos serão apresentados no ponto que se segue.

Procedimentos Metodológicos

A metodologia de investigação pode ser entendida como o processo de seleção da estratégia de investigação, onde o investigador pretende atingir um ou mais fins. (Sousa e Baptista, 2011, p. 53).

Carmo e Ferreira (1998) expõem as diferentes opiniões sobre a complementaridade do método quantitativo com o qualitativo, referindo que há autores que recomendam a utilização complementar dos métodos qualitativos e quantitativos, numa combinação de atributos pertencentes a cada um deles. (Carmo e Ferreira, 1998).

Em consonância com os autores, este trabalho de projeto vai desenvolver-se utilizando o paradigma de investigação qualitativa que estará mais de acordo com as características práticas e criativas do trabalho a concretizar.

A investigação qualitativa é essencialmente interpretativa, ou seja, o investigador observa os dados segundo determinado prisma e analisa-os por temáticas ou categorias para depois fazer uma interpretação e/ou conclusão sobre os seus significados pessoais e teóricos, identificando o que se aprendeu (Sousa e Baptista, 2011, p. 57).

As técnicas de investigação, a observação e análise documental são essenciais para um melhor conhecimento dos documentos existentes. Bardin (2009) define-as como “uma operação ou um conjunto de operações visando representar o conteúdo de um documento sob a forma diferente da original, a fim de facilitar, num estado ulterior, a sua consulta e referência” (Bardin, 2009, p.47). Para a sua prossecução, será essencial efetuar a recolha, leitura e análise da documentação do CITEC.

O trabalho de interação com o grupo que constitui o CITEC prolongou-se por seis meses de 2022, de janeiro a junho. Paralelamente, decorreu todo um trabalho de investigação, leitura e discussão que sustentou o projeto que desenvolvemos e agora apresentamos.

CAPÍTULO 1

CITEC - Centro de iniciação teatral Esther de Carvalho de Montemor-o-Velho

"(...) o correcto conhecimento da vida do CITEC permitirá também manter uma memória duma actividade em que tantos se empenharam, nos seus múltiplos aspectos. A lei do tempo é inexplorável e o teatro é uma arte do efémero, mas há factos que são importantes recordar e momentos que foram determinantes na vida do grupo."

Deolindo Pessoa⁴

A história do teatro no concelho de Montemor-o-Velho, entre 1970-2020, confunde-se necessariamente com a atividade do **Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho (CITEC)**. O CITEC foi fundado na vila de Montemor-o-Velho, coração do baixo Mondego, como grupo de teatro de amadores em maio de 1970, por um grupo de jovens dispostos a animar a vida cultural da terra onde tinham nascido ou residiam.

Estes jovens, todos com idade à volta dos 20 anos, arrancaram com a ideia em 1969, mas só a formalizaram durante as férias da Páscoa de 1970. Para além de sentirem a necessidade de ocupar os seus tempos livres sem ser nas mesas dos cafés ou nos bancos da Praça da República, queriam também promover uma atividade teatral diferente daquela que até à altura tinha sido realizada. O núcleo dinamizador era maioritariamente constituído por estudantes, mas desde o início que houve outros jovens e algumas pessoas com mais idade a trabalharem no projeto. Após várias reuniões, na antiga sede da Filarmónica 25 de Setembro, foi decidido realizar rapidamente um espetáculo que servisse de apresentação do grupo e contribuísse para angariar o dinheiro necessário para a sua continuação.

Desde o início, o CITEC procurou estruturar-se como um grupo de teatro com uma atividade regular durante o ano, com a **produção** de espetáculos próprios, a **formação** dos seus elementos para a prática teatral e a **animação** com o acolhimento de espetáculos de outros grupos. Pretendia, sobretudo, fazer um teatro bastante diferente do que, até então, tinha sido feito em Montemor-o-Velho, quer quanto à forma quer quanto ao conteúdo, libertando-se de velhas regras e despertando para uma ação capaz de harmonizar as exigências de diferentes correntes, bem como revelando um cuidado especial na escolha do repertório.

Quando o CITEC arrancou, partindo do zero a todos os níveis, procurou homenagear uma atriz nascida em Montemor-o-Velho, Esther de Carvalho. Se Esther de Carvalho se dedicou ao teatro contra a vontade dos seus pais e os preconceitos da época, também o CITEC nasceu para o teatro contra todas as dificuldades, desde as económicas, à falta de instalações, à sua legalização, até à sua estruturação.

⁴ (Pessoa, 2012, p. 15)

Ultrapassada a fase logística havia que planejar e concretizar a componente artística. Do ponto de vista da prática teatral, o CITEC pretendia romper com a estética naturalista e com as operetas e o chamado *teatro de pacotilha*, o que implicava a realização dum teatro bastante diferente.

Para o arranque, houve cuidados na seleção dos textos dramáticos e na sua produção teatral, pois era importante dar uma estabilidade e dinâmica ao grupo, que permitisse produzir um trabalho regular e que ultrapassasse as fronteiras do palco local, já que a esmagadora maioria dos espetáculos montados em Montemor-o-Velho nascia e morria, com três ou quatro representações. Nesta discussão interna colaboraram pessoas mais velhas, como **António Couceiro**, **Augusto Salazar**, **Carlos Alberto Cunha**, **Carlos Cunha** (pai), **Eurico Simões** e **João Simões**, que foram ganhas para o projeto.

O início foi fortemente condicionado pela escolha do texto dramático, atendendo à censura existente, antes de abril de 74. Começava a ser urgente a apresentação pública do grupo, para as boas vontades não esmorecerem. O primeiro espetáculo do CITEC foi apresentado em 25 de julho de 1970, no Teatro Esther de Carvalho, data posteriormente escolhida para se comemorar o aniversário do grupo, por corresponder à sua apresentação pública oficial. O primeiro espetáculo apresentado foi realizado a partir de *A Gota de Mel*, de Leon Chancerel.

O projeto de prática teatral do CITEC foi traçado no texto lido ao público que assistiu ao seu primeiro espetáculo onde eram definidas posições de princípio e objetivos. Conclui-se da leitura desse texto que o grupo está consciente das mudanças científicas e tecnológicas que se faziam sentir no início da década de 70 do século passado, com referências ao facto de se poder ver televisão em qualquer lugar e através dela ter acesso a ações distantes e fantásticas, como seja a chegada do homem à lua. Há também um sublinhado dos problemas que afetam todo e qualquer ser humano, fazendo deles objeto de pensamento e análise cuidadosos e ponderados. São precisamente esses problemas do ser humano que o grupo escolhe como foco do seu trabalho:

“É sobre estes problemas que devem ser analisados com o maior cuidado e a maior ponderação que o teatro que nos propomos fazer vai incidir.”. (Pessoa, 2012, p. 30)

É a partir desta generalidade que se introduz o tema central da peça que vai inaugurar o trabalho teatral deste grupo de “amadores de teatro”: a guerra e a questão do poder da sujeição, da riqueza e da pobreza. O texto diz-nos:

“Assim, e a título de exemplo, a peça que hoje ides ver trata de um assunto muito importante e que não está tão afastado de nós como pode parecer à primeira vista - a guerra - Ainda como exemplo, a peça que esperamos apresentar como completamente desta - no tal espectáculo eminentemente teatral que já referimos - diz respeito a escravos e amos. Mas, se quiserem, poderão substituir "escravos" por "pobres" e amos por "ricos" e vão ver que têm assunto para pensar...” (Pessoa, *et al.*, p. 30).

Daqui segue-se uma opção dramatúrgica clara que opta por uma cena limpa, pois “os cenários e os adereços são de todo dispensáveis e até desnecessários.” (Pessoa, *et al.*, pp. 30). Para além do vazio do palco salienta-se ainda que os atores aparecerão “vestidos de preto e cara pintada de branco” (Pessoa, *et al.*, p. 30).

Ainda no que respeita às escolhas de encenação, o referido texto revela consciência que o grupo pretende “apresentar-vos algo que é completamente desconhecido aqui neste palco - feitos de luz e

projeções que servirão para definir melhor as acções mais marcantes das diferentes cenas das peças que nos propomos apresentar.” (Pessoa, *et al.*, p. 30).

O grupo revela ainda uma consciência clara dos desafios a que se propõe ao dizer “estamos conscientes do perigo que representa este salto (...). E, estamos certos que alguns dos que aqui estão a assistir poderão não apreciar a peça na sua plenitude (...).” (Pessoa, *et al.*, p. 31).

Saindo da questão da cena e centrando-se na questão da plateia, metáfora que aqui pode ser lida como *o espetador* é muito claro também que, e passamos a citar: “este teatro só se interesse pelos espectadores capazes de meditar nos problemas que lhes são postos no decorrer do espectáculo e de procurarem um escape para esses problemas.” (Pessoa, *et al.*, p. 31), e o que temos aqui é notoriamente uma influência do teatro de Bertolt Brecht, um teatro comprometido, não como uma catarse por parte do público, mas como uma implicação na resolução dos problemas mais evidentes do homem e da sociedade. A fechar registre-se a vontade de “Com este tipo de teatro não pretendemos começar um teatro novo, mas fundamentalmente acabar um teatro velho.” (Pessoa, *et al.*, p. 31).

A preparação da segunda peça não abrandou, apesar de todas as contrariedades resultantes do serviço militar e da guerra colonial, que levaram alguns dos atores, impondo substituições. Em 20 de dezembro de 1970, estreia *A Ilha dos Escravos*, de Marivaux.

O projeto seguinte foi *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, que se veio a revelar demasiado ambicioso e que terminou, por incapacidade de garantir um elenco estável por um período longo de preparação. Este projeto seria, talvez, pretensioso para as capacidades do grupo. Com o fantasma da guerra colonial a ditar de novo as suas leis, partiu-se para um novo texto, cedido pelo ator Raul Solnado e o espectáculo que se seguiu foi *Oh! Que delícia de coisa*, de Miguel Gila, estreado em 25 de setembro de 1971. No período subsequente houve imensas dificuldades em estabilizar um núcleo duro de pessoas para um trabalho regular que permitisse um crescimento artístico de forma sustentada e consistente, de um modo geral devido à grande perda de jovens, no contexto da guerra colonial. Por este motivo, projetos como a tentativa de montagem de *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, ou ainda de *O Pedido de Casamento*, *O Urso* e *O Aniversário do Banco*, de Anton Tchekov, não teriam sucesso.

Face a essa grande turbulência, acabou por se estreiar a peça *A Curva*, de Tankred Dorst, em 29 de julho de 1973. A sua montagem teve o apoio de Fernando Gusmão, que se revelou determinante para o crescimento artístico do grupo. Em 8 de fevereiro de 1974, o CITEC acolhe pela primeira vez um espectáculo apresentado por uma companhia profissional: *A Comédia Mocheta*, de Angelo Beolco – o Ruzante, pelo grupo *Os Bonecreiros*.

O CITEC foi um dos grupos fundadores da APTA – Associação Portuguesa de Teatro de Amadores e, em setembro de 1973, arrancou com o primeiro curso de iniciação teatral, com o objetivo de preparar uma segunda geração de jovens capaz de suprir as falhas e renovar a anterior. Destas ações de formação resultou a apresentação de *Mel Pastel e um Boneco de Papel*, espectáculo infantil que se estreou a 1 de junho de 1974 e as peças *O Mestre*, de Ionesco e *Os Malefícios do Tabaco*, de Anton Tchekov, estreadas em 20 de agosto de 1974. O ano de 1974 ficará marcado de forma indelével na história do CITEC pela concretização de um projeto latente desde 1972: a organização da **Semana de Teatro no Castelo de Montemor-o-Velho**, de 17 a 25 de agosto de 1974. Esta iniciativa foi determinante para a atividade futura regular do CITEC, tendo sido apoiada pela Comissão

Administrativa da Câmara Municipal local. Na sequência do trabalho do ano anterior, com o apoio da Associação Portuguesa de Teatro de Amadores (APTA), organizou-se o **Festival de Teatro Amador no Castelo de Montemor-o-Velho**, de 13 de julho a 17 de agosto de 1975, que constou de 17 espetáculos, com uma assistência total de 7.630 espetadores.

Na continuação do trabalho do CITEC (1975-1977), apresentaram-se as seguintes produções: *O Rei ardeu ao Sol*, com dramaturgia e encenação de António José Barbosa, *O Rei Mirlitão*, de Pierre Gamarra, *a Operação Branca de Neve ou a Direita Não Perdoa*, de Alfredo Nery Paiva, o trabalho coletivo *O Tema é Montemor*, coordenado por Deolindo Pessoa e a peça infantil *As Aventuras de Pamplonas*, com dramaturgia e encenação de António Veneza e Luís Manuel Barbosa, *O Mágico e o Palhaço*, uma versão livre dum texto de teatro campesino dirigida por António José Barbosa, o *Teatro de Fantoches*, trabalho coletivo dirigido por Deolindo Pessoa e uma *Sessão de Poesia* dedicada ao 25 de abril.

O CITEC manteve a sua atividade na Associação Portuguesa de Teatro de Amadores (APTA), tendo pertencido à sua Direção e foi um dos animadores, juntamente com o Grupo Amador de Teatro de Taveiro e o Grupo Recreativo Vilaverdense, da fundação da Associação de Teatro de Amadores do Baixo Mondego. No ano 1978, estreia a peça infantil *Ora Advinha Lá o Que Isto É...*, com texto e encenação de Jorge Camarneiro e, no ano seguinte, estreia a peça infantil *Contador de Histórias*, trabalho coletivo dirigido por Vítor Camarneiro. No ano 1980 comemora-se o décimo aniversário e faz-se um balanço positivo pela realização de vários espetáculos de teatro, música, poesia e canto, além de sessões culturais, colóquios e exposições, numa tentativa de diversificação da ação cultural do grupo no meio a que pertence. Estreia, em 17 de julho de 1981, o espetáculo, *Na Barca com Mestre Gil*, da autoria de Jaime Gralheiro, que inaugurou a **1ª Semana Cultural do Concelho de Montemor-o-Velho**. A peça foi uma das vencedoras do **Festa 82 - III Festival de Teatro de Amadores**. O ano de 1982 fica ainda marcado pela criação e arranque do CITEMOR que nunca mais teve interrupção até ao presente, sendo um projeto financiado pela Direção Geral das Artes e com reconhecimento nacional e internacional.

Em 1983 o CITEC produziu apenas, *Farruncha*, de Jaime Gralheiro, numa encenação de Joaquim Argel, que se estreou em 17 de dezembro de 1983. Foi também a estreia de mais um encenador formado no grupo. O ano de 1984, ficou assinalado pela montagem de dois espetáculos: *Os Pássaros de Fogo*, de Dominique Solamens, estreada em 20 de julho de 1984, e *Guerras de Alecrim e Manjerona*, de António José da Silva, estreada em 22 de dezembro de 1984. Em 1985 foi montada apenas a peça para a infância *Sopa de Pedra*, baseada num conto de Júlio César Machado, com dramaturgia e encenação de Jorge Couceiro. A estreia aconteceu em 28 de dezembro.

No arranque do CITEMOR em 1986, estreia *O Morgado de Fafe Amoroso* de Camilo Castelo Branco, com dramaturgia e encenação de Deolindo Pessoa. Em 15 de agosto de 1987, foi estreada a peça *Sons e Visões no Castelo*, com dramaturgia, encenação e música de Júlio Sousa Gomes. Ainda no mesmo ano, estreiam *As Criadas*, de Jean Genet, com encenação de Jorge Couceiro. O ano 1989 é marcado pela estreia da peça, *Ilha* de Paul Guillard, com dramaturgia e encenação de Deolindo Pessoa. Em 1990 houve a estreia de duas novas produções: *A Ceia* de Thornton Wilder, com encenação de José Neto, estreada a 1 de janeiro de 1990 e a peça *O Mistério do Vento no Castelo de Cristal* de Júlio Sousa Gomes, baseado em textos de Miguel Torga, em 13 de julho de 1990. No âmbito do CITEMOR, estreou-se a produção *À Margem*, criação e interpretação de Jerzy Kłimowski (Polónia), em 27 de julho de 1990

e a peça *Arca de Ouro, Arca da Peste*, com direção e cenografia de Leszek Madzik (Diretor do Scena Plastyczna), em 3 de agosto de 1990 e a *Viagem* com direção e concepção de Jerzy Klinowski, em 12 de agosto de 1990. Entre 1991 e 2000, o CITEC realizou quatro produções próprias: em 1992 estreou *O Retábulo da Peste* dirigido por Ingmar Bergman, numa adaptação e encenação de Andrej Kowalski, em 1993 a peça para a infância, *Era uma Vez um Dragão*, de António Manuel Couto Viana, com encenação de Vítor Filipe. Em 1994, estreia o *Romântico com tónico sem Gin* a partir de textos de Manuel Maria Barbosa du Bocage e de Mário Henrique Leiria, com dramaturgia e encenação de Deolindo L. Pessoa e em 1998, *Depois de Magrit*, com direção de Horácio Manuel.

A partir de 1992 até aos dias de hoje, o CITEC nunca mais apresentou uma produção própria durante o CITEMOR, o que marca uma mudança de estratégia de afirmação do CITEMOR, em detrimento da produção própria de espetáculos. No ano 1993 o CITEMOR partilhou a programação com o grupo de teatro O Bando que, além de ter apresentado seis espetáculos trouxe, entre outros, a Comuna - Teatro de Pesquisa e o Teatro da Cornucópia. Entre 1994 e 2000 o CITEMOR criou parcerias com o Teatro do Século, Teatro da Garagem, Artistas Unidos, Olga Mesa, Francisco Camacho e Olga Roriz

Entre os anos 2003 e 2010 o CITEC voltou a produzir espetáculos, num total de 10 produções: *Dez Minutos - Exercícios de Teatro*, criação e interpretação de Joana Macias, José Cação e Nuno Castilho. Em 2004 foi produzido o espetáculo *Shakespeare Global*, com dramaturgia, criação e encenação de Miguel Mendes, do Teatro da Garagem, em 2005 a produção *Vaivém*, um projeto de Nelson Guerreiro, apoiado pelo programa de projetos pontuais da Direção Geral das Artes. No ano 2006 estreou-se o *Bem me quer, mal me quer*, uma criação de Joana Macias e José Cação. 2007 é o ano de *Mas o que é que se há-de fazer*, com criação de Miguel Mendes e Nuno Castilho, e encenação de Miguel Mendes.

O ano de 2008 foi marcado pela estreia de três espetáculos. Em janeiro estreou *Antes de Começar*, de Almada Negreiros, uma criação de Joana Macias, José Cação e Nuno Castilho, em julho foi apresentada *Que Viagem*, de Ivone Doudi, que teve a particularidade de juntar três gerações distintas de elementos do CITEC, com tradução e adaptação de Deolindo Pessoa. Em dezembro, foi a estreia de *Beija-me*, com texto e encenação de Susana Vidal.

Em 2009, no mês de dezembro estreou-se um novo espetáculo: *Cantiga do Pai Natal*, de Pascal Guicherd, com adaptação e encenação de Deolindo Pessoa.

No ano de 2010, o CITEC participou no espetáculo *Peregrinações*, integrado nas Comemorações dos 500 Anos do Nascimento de Fernão Mendes Pinto, com dramaturgia de João Maria André, onde o grupo foi responsável pela representação do quadro VIII.

O CITEMOR teve grande expressão entre 2001 e 2010 com a presença de *La Carniceria Teatro*, de Rodrigo Garcia, Jorge Silva Melo (Artistas Unidos), Olga Mesa, *Mala Voadora*, Francisco Camacho, Carlos Marquerie, Elena Córdoba, Susana Vidal, Pedro Carraca, João Brites (O Bando), Rafael Alvarez, Angélica Liddell, Nilo Gallego, John Romão e Norberto Lobo. Foi um período bastante rico na organização do CITEMOR, tanto em termos de produção de espetáculos como na presença de figuras importantes do panorama teatral português e internacional.

Entre os anos 2011 e 2020, o CITEC produziu 21 espetáculos: *O Amante*, tributo a Harold Pinter, com encenação de Deolindo Pessoa; *Victoria Station*, tributo a Harold Pinter, com encenação de Pedro Carraca; *Revisitação de Na Barca com Mestre Gil*, de Jaime Gralheiro, a partir de Gil Vicente com

dramaturgia e encenação de Deolindo Pessoa; *A Nossa Floresta*, com a criação e encenação de Patrick Murys; *Sonhos Salteados* a partir de textos de Mrozeck e com criação e encenação de Deolindo Pessoa; *A Missão* a partir do livro de Ferreira de Castro, com dramaturgia e encenação de Deolindo Pessoa; *Performance e Sessões de Poesia* a partir de textos de Pablo Neruda, António Gedeão, Shakespeare, entre outros e com conceção e encenação de Deolindo Pessoa; *Povoação Vende-se* de Andrés Lizarraga, com dramaturgia e encenação de Deolindo Pessoa; *Tributo a Afonso Duarte* Coprodução do CITEC e *Sax & Companhia*, com conceção e encenação de Deolindo Pessoa (estreado no Casino da Figueira da Foz); *Farsantes e Fingidores*, com dramaturgia e encenação de Deolindo Pessoa; *Prantos Pardos*, a partir da obra de Gil Vicente, com dramaturgia e encenação de Deolindo Pessoa; *Coração Real*, de Luís Indriunas, com dramaturgia e encenação de Ricardo Correia.

Certamente já demos conta do destaque que o empenho de Deolindo Pessoa ganha em muitos dos espetáculos anteriormente referidos. No entanto, esta presença permanente ao nível da conceção e da encenação torna-se inequívoca a partir de *Momentos Marados* (2016), espetáculo construído com textos de Philippe Absous e Karl Valentim. Na mesma linha seguem-se, entre outros, os seguintes espetáculos: *Os Emigrantes* de Mrozek, versão portuguesa de João Lourenço; *E foi para isto o 25 de abril* performance poética, uma Co-produção do CITEC e *Sax & Companhia*; *Bardos Avulso* performance poética; *Textos e Canções* tributo à obra de José Afonso; *Visitação Mor* - visita guiada ao castelo; *Filho do Primogénito - Tributo a Camilo*; *Memórias de um Abril*; *O Tubarão na Banheira* de David Machado.

No ano 2020 (50 anos do CITEC), estava prevista a estreia da peça *A Estrela de Esther*, com texto original de Jorge Loureiro e encenação de Rui Almeida, mas, face à pandemia (COVID-19) que se viveu, este e outros projetos tiveram de ser adiados, estreando assim a 1 de outubro de 2021. No ano 2022 estreou o espetáculo *Jorge Retorna a Montemor* com texto original de Armando Nascimento Rosa e encenação de Diogo Carvalho.

De acordo com o livro comemorativo dos 40 anos do CITEC, a vida deste grupo de amadores de teatro evolui em sequências de tempo que, curiosamente, correspondem a décadas. Assim é delimitada uma primeira década com início nos anos 70 do século passado em que as dramaturgias correspondem a uma necessidade de levar a cena textos não sujeitos a censura, ao mesmo tempo que se aposta na formação de novos públicos para o futuro e com encenações de peças dirigidas a um público infantojuvenil. A década seguinte (1981-1990) corresponde a uma redefinição de objetivos onde se procuram autores clássicos portugueses bem como autores estrangeiros contemporâneos e ainda novos espaços inicialmente não teatrais e que se adaptam a essa circunstância. O próprio espaço teatral do Teatro Esther de Carvalho, marcado pela cena *italiana*, é subvertido na relação entre atores e público. A década seguinte, que termina com a abertura do novo milénio, caracteriza-se pelo robustecimento do projeto CITEMOR, trazendo à vila de Montemor-o-Velho uma pluralidade de espetáculos performativos, uma continuação da experiência da partilha de saberes que se iniciou com **a Semana de Teatro no Castelo de Montemor-o-Velho**.

É esta a razão para que, de 1991 a 2000, o CITEC ter apresentado apenas quatro produções próprias. De 2001 a 2010 há um regresso a estas produções com particular destaque para espetáculos que se centram em teatro infantojuvenil, clássicos portugueses e estrangeiros e novas vozes dramatúrgicas, além de produções teatrais alusivas a comemorações de vultos da literatura portuguesa, por exemplo, Camilo Castelo Branco e Fernão Mendes Pinto.

Nos últimos anos o CITEC prossegue o trabalho anteriormente realizado, destacando-se a pluralidade de textos/autores encenados que originaram performances poéticas, bem como uma consciência explícita da importância de autores e instituições da vila de Montemor-o-Velho. Veja-se, a título de exemplo, o trabalho realizado em torno de *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto que comemora, não só um autor nacional, mas também a vila que o viu nascer. Esta consciência ganha particular importância quando o CITEC prepara o espetáculo *A Estrela de Esther* e torna-se reforçada quando, para a comemoração dos 50 anos da sua existência (CITEC), escolhe um dramaturgo contemporâneo para produzir uma peça que comemora a existência do grupo, como é o caso da peça *Jorge Retorna a Montemor*. Nesta perspetiva torna-se evidente que, 50 anos depois do seu nascimento, o CITEC continua a *metamorfose* iniciada na década de 70.

Há que destacar, pois, que o CITEC, ao longo da sua existência, teve sempre como linhas estruturantes da sua atividade: a produção própria de espetáculos, a programação do Teatro Esther de Carvalho, a organização do CITEMOR, bem como a formação dos seus elementos, através de várias ações de formação ao longo dos anos e a animação de espaços e da comunidade local, preservando a sua memória e legado, através da publicação de livros e de cadernos de textos de teatro.

1.1. Génesis do teatro Esther de Carvalho

O Teatro Esther de Carvalho (TEC), tem um papel indissociável do teatro em Montemor-o-Velho, ocupando o espaço da velha igreja de S. Pedro, que fechou ao público no final da década de 30, no século XIX. Depois de várias contingências e obras de remodelação, foi inaugurado com o nome Teatro Infante D. Manuel. Após a Implantação da República passou a ter a designação atual. A 1 de janeiro de 1883, foi fundado o Montepio Recreio e Instrução, que passou a ser a entidade proprietária do edifício. Ao longo dos anos várias trupes foram criadas em Montemor-o-Velho que apresentaram as suas récitas com diferentes objetivos de interesse. O TEC acolhia também representações de grupos externos do concelho incluindo algumas companhias profissionais.

O diretor artístico atual do CITEC, diz-nos que:

"A 20 de agosto (de 1858), nasce, em Montemor-o-Velho, Esther Amélia da Costa Coutinho da Silva Carvalho, figura maior do teatro oitocentista português e brasileiro, filha do bacharel António Augusto Coutinho da Silva Carvalho, natural desta vila e também ele um homem do teatro "cuja fama e merecimentos chegaram mesmo a Lisboa, onde era muito conhecido e apreciado por alguns dos melhores artistas desse tempo", e de D. Maria Amélia da Costa Côrte-Real, "senhora de beleza e bondade raras", natural da Figueira da Foz, residentes em Montemor. (...) pouco tempo depois da sua mãe falecer e de seu pai casar segunda vez, vai viver para casa de sua avó materna e tias - as "Senhoras Filipas" (...) que tinham pela sua pupila a maior afeição, educaram-na a seu modo (...) Mandaram-lhe ensinar Português, Francês, Piano e Canto, que aprendeu com facilidade e máximo aproveitamento, cantando e recitando, desde muito nova, em saraus de arte no Casino Mondego, no Teatro Príncipe D. Carlos e na Assembleia Figueirense, e em reuniões familiares. Quando tocava e cantava dentro de casa, com as janelas abertas, as pessoas que passavam na rua paravam a escutá-la com prazer. Sousa Bastos chega mesmo a dizer, na sua Carteira do Artista, que Esther de Carvalho, nome por que era mais conhecida, "tinha uma conversação espirituosa, tocava admiravelmente piano e cantava com arte numa voz

maviosíssima”, granjeando de imediato a admiração de todos. (...) “O orgulho que sentia ao ver-se adulada e requestada incessantemente, por ser elegante e formosa, despertou-lhe outro sentimento, o desejo impetuoso de vir a ser aclamada pelo seu valor, de ser aplaudida pelo seu talento, de, enfim, alcançar a glória.” (Pessoa, 2012, pp. 73 -74)

Desde a fundação do TEC até à criação do CITEC (1970), destacamos a importância do trabalho de Benedito Galvão (1869 - 1949), primo direito de Esther de Carvalho, um homem multifacetado que dirigiu diversas trupes dramáticas e pintou o teto e a boca de cena do TEC, bem como alguns dos telões de cenários que foram utilizados frequentemente até 1970. Durante os anos 20 e 30 do século XX, o TEC teve uma atividade regular e, desta fase, há uma lápide de 1937 de homenagem a Ilda Stichini, atriz italiana de grande renome, que realizou um serão em benefício do Hospital de N. Senhora de Campos e da Misericórdia, de Montemor-o-Velho.

Na década de 50 destaca-se Carlos Oliveira Cunha responsável, durante alguns anos, pela apresentação do *Auto dos Reis Magos*, bem como António Carvalho Mota e Deolindo Duarte Soares que dirigiram diversos espetáculos.

Sobre o edifício, existem duas particularidades interessantes que caracterizam as especificidades deste teatro: em primeiro, o jogo de escalas que nos faz sentir num interior de um grande teatro do século XIX, quando a área bruta é pouco mais de 220 m²; em segundo, a subdivisão dos espaços sociais (plateia) por classes sociais.

Nas obras de recuperação do TEC, leia-se o resumo que consta da obra comemorativa dos 40 anos do CITEC:

"A recuperação do Teatro Esther de Carvalho apresenta-se como o principal projecto desta Associação, desde que há 30 anos iniciou a sua actividade. A actual Direcção herdou dos corpos gerentes anteriores, um processo complexo que se veio a arrastar no tempo. Depois de vermos reprovados projectos elaborados pelo Gabinete Técnico Local e pelo Gabinete de Apoio Técnico da Figueira da Foz, o recurso a um gabinete de arquitectura revelou-se a melhor forma de concretizar este projeto.

O Citec concorreu com o Projecto de Recuperação e Restauro do Teatro Esther de Carvalho ao programa “Salvaguarda do Património Arquitectónico Europeu - Edifícios e Locais Históricos Relacionados com as Artes do Espectáculo”, implementado pela Comissão Europeia - Direcção Geral X. A singularidade deste teatro considerado de “valor histórico, arquitectónico, artístico e social de importância europeia” e a qualidade da intervenção proposta pelo Arquitecto José António O. Bandeirinha, justificaram o reconhecimento de um júri constituído por um painel de doze peritos de renome internacional. (...)

A distinção do Teatro Esther de Carvalho em Montemor-o-Velho, a par de teatros como a Schauspielhaus - Berlim (Alemanha), Sheldonian Theatre - Oxford (Inglaterra), Teatro Romano - Mérida (Espanha), Romanian Atheneum - Bucareste (Roménia), Teatro Giuseppe Verdi - Emília Romana (Itália), Ancien Theatre of Fillipi - Macedónia (Grécia) ou Ópera-Grand Casino, Vichy (França) (...) Não podemos deixar de fazer referência a três teatros nacionais distinguidos no mesmo programa: Teatro Club (Póvoa do Lanhoso), Teatro Taborda (Santarém) e Teatro Garcia Resende (Évora) como exemplos da riqueza e diversidade do nosso Património.

O Alcance desta obra ultrapassa a actividade do próprio grupo, já que é a única sala no concelho concebida para responder às exigências das artes do espectáculo." (Pessoa, 2012, pp. 86 - 87)

Desde o seu reconhecimento e após a conclusão das obras de recuperação, a programação regular do TEC tem sido uma preocupação do CITEC, dando respostas às diferentes solicitações da comunidade. Transformou-se também no espaço privilegiado para as residências artísticas integradas no CITEMOR.

Deolindo Pessoa (2012), na obra dos 40 anos do CITEC refere:

"(...) será um equipamento fundamental na estratégia de conquista de novos públicos para as artes do espectáculo que representa um vector essencial a todos os projectos desenvolvidos pelo CITEC, permitindo intensificar o trabalho até agora desenvolvido com a população escolar desta região com graves carências ao nível de oferta cultural. (...) o Teatro Esther de Carvalho será um importante contributo para a definição de uma rede nacional de circulação da produção artística, (...) espaço de acolhimento às residências de Companhias de Teatro e Dança profissionais (...)." (Pessoa, 2012, p.87)

Nesta perspetiva, em 2018, foi implementado o projeto de animação *Pedras Falantes* coordenado pelo arqueólogo Marco Pena Jóia, que se inicia com uma visita ao TEC e que percorre o núcleo histórico da vila, terminando com um debate sobre a visita, no espaço onde esta se iniciou. A destacar que o Centro Nacional da Cultura já requisitou o TEC para visitas guiadas na vila, nomeadamente com a visita e conversa com o professor e crítico Duarte Ivo Cruz.

O TEC continua a ser de interesse público, pela frequente solicitação da realização de visitas guiadas, da realização de produções externas ao CITEC e com acolhimentos e residências artísticas.

1.2. Caracterização de um núcleo de atores amadores

O CITEC foi fundado na vila de Montemor-o-Velho por um grupo de jovens dispostos a animar a vida cultural da sua terra, onde uns tinham nascido e outros viviam. A ideia de criar um grupo de teatro de amadores começou a germinar em 1969, mas só em maio de 1970 foi formalizada e avançaram para a primeira produção.

Estes jovens tinham idades à volta dos 20 anos e partilhavam preocupações semelhantes. Sentiam a necessidade de ocupar os seus tempos livres sem ser nas mesas dos cafés ou nos bancos da Praça da República, que então era o ponto central da vila, onde todos se encontravam regularmente, bem como de promover uma atividade teatral bem diferente da que era realizada na altura.

O núcleo dinamizador era sobretudo constituído por estudantes, mas, desde o início do projeto que estiveram envolvidos outros jovens que já exerciam atividades profissionais. Após várias reuniões decidiram realizar rapidamente um espetáculo para apresentação do grupo e simultaneamente angariar o dinheiro para adquirir os meios logísticos mínimos necessários para a prática teatral. Desde o início, houve também algumas pessoas com mais idade que apoiaram o projeto, tendo mesmo algum papel relevante a nível musical e da caracterização.

Deste grupo de pessoas dá-se destaque para o apoio desde a primeira hora, do empresário que concedeu crédito, sem condições, para aquisição dos materiais necessários, do tipógrafo **Carlos Alberto da Silva Oliveira Cunha**, que acabou por integrar o núcleo fundador do CITEC e que ainda hoje (aos 84 anos) se mantém como ator no grupo e **António Couceiro**, ator veterano, que acabou por integrar o elenco de algumas peças até falecer em 1984. Outro veterano do teatro em Montemor-o-Velho, **Carlos Cunha** Pai deu apoio na caracterização nas duas primeiras produções do CITEC. O apoio musical (gravação dos temas musicais em guitarra e viola) foi dado pelo responsável da Junta Autónoma das Estradas em Montemor-o-Velho, **Eurico Simões** e por um aposentado chefe de secretaria da Câmara Municipal, **João Simões**.

Em 1970 criar um grupo de teatro não era fácil, para além da necessidade de recrutar pessoas havia que ultrapassar as normas burocráticas e legais. Perante todas as dificuldades encontradas na legalização do CITEC, como alternativa foi negociado um acordo com a Direção do Montepio Recreio e Instrução, associação proprietária do Teatro Ester de Carvalho (TEC) que passava por uma crise de sócios e precisava de rejuvenescer. Em função do acordo estabelecido, todos os elementos do grupo se inscreveram como sócios daquela coletividade e o grupo passou a ser uma secção autónoma do Montepio Recreio e Instrução, situação que se manteve até 25 de abril de 1974. Depois, o CITEC adquiriu personalidade jurídica própria, mas os seus elementos continuaram todos como sócios do Montepio.

Outro apoio económico importante foi o empréstimo concedido por um dos elementos fundadores, **Joaquim Manuel Argel** Marques que, na altura, já trabalhava e que passou a ser designado no grupo por “banqueiro”. Posteriormente, o CITEC passou a viver apenas com as receitas que obtinha na bilheteira e o trabalho abnegado de todos os seus elementos.

A registar há ainda o trabalho do futuro engenheiro eletrotécnico, **João António Pessoa Flório**, que criou o primeiro logótipo do CITEC, foi cenógrafo das duas primeiras produções e responsável pela construção do que pomposamente apelidaram de projetores de luz (feitos com latas de farinha) e do órgão de luz (feito em madeira e com reóstatos).

Na primeira década (1970-1980), os elementos do CITEC eram maioritariamente estudantes, mas, nas décadas seguintes, o panorama começou a alterar-se. Nos primeiros cinco anos do grupo houve grande dificuldade em estabilizar o elenco por causa da guerra colonial e das suas consequências. No quinquénio seguinte houve a debandada de muitos, devido à necessidade de procura de emprego que a vila e a região não podiam assegurar. Na segunda década (1981-1990) houve uma certa estabilidade do elenco e da equipa técnica, o que permitiu realizar um ciclo de autores portugueses (Gil Vicente, António José da Silva e Camilo Castelo Branco) e de novos autores, procurando criar-se novas relações com o espaço cénico convencional de um teatro à italiana.

A terceira década (1991-2000) foi de crise marcada no campo da produção teatral, em que houve uma aposta evidente na organização do Ciclo de Teatro Montemor-o-Velho (CITEMOR).

Na quarta década (2001-2010), houve um retomar da produção teatral no CITEC e a procura de renovação do elenco.

A quinta década (2011-2020), ficou marcada pela manutenção da produção própria e pela programação regular do TEC, com acolhimentos e parcerias com outros grupos teatrais. Nesta década,

nos elencos das diferentes produções, não se registou nenhum elemento com frequência do ensino secundário ou superior.

Presentemente, é sentida a necessidade de se alargar a faixa etária do elenco, que pressupõe também o rejuvenescimento, e passar a incluir elementos de outras freguesias do concelho. O objetivo pretendido é que o CITEC volte a ter em cartaz, mais do que uma produção, com elencos diferentes.

A última produção (abril de 2022), **Jorge Retorna a Montemor**, com texto dramático original de Armando Nascimento Rosa e encenação de Diogo Carvalho, teve dez participantes (atores e técnicos) com idades compreendidas entre os 29 e os 84 anos, em que sete se encontram no ativo e três na situação de reformados. Na realidade, em grupos de teatro amador, não é fácil fazer teatro, porque os atores/técnicos trabalham a custo zero. Este elenco, acabou por perder noites e fins de semana, mas, no dia seguinte, a maioria deles, às oito e meia da manhã, estava a "picar o ponto", no emprego regular. Apresenta-se, em seguida, o grupo de trabalho (nome, idade e profissão):

NOME	IDADE	PROFISSÃO
Carlos Alberto da Silva Oliveira Cunha	84	Tipógrafo - <i>Aposentado</i>
Custódio Manuel Pelico Monteiro	70	Músico - <i>Aposentado</i>
Diogo José Marques Carvalho	29	Ator e encenador
Fernando Capinha Lopes	71	Oficial de Justiça/escrivão de direito - <i>Aposentado</i>
Gustavo António Mascarenhas dos Santos	47	Trabalhador de ofícios diversos
Judite Maria Couceiro Lopes Maranhã	62	Técnica Superior Cultura e Turismo
Raquel Maria Rasteiro Nobre	43	Delegada comercial
Ricardo António Mascarenhas Santos	49	Trabalhador de ofícios diversos
Rui Manuel Lourenço de Almeida	58	Maquinista Técnico
Sara Patricia Ragageles Pintor	40	Empregada comercial
Sílvia Margarida Marques Ferreira	35	Técnica Superior de Marketing

Foi um projeto ambicioso, arrojado e exigente, onde se constituiu, no CITEC, uma verdadeira família de palco, continuando o legado de cinco décadas e revelando o valor da entrega ao espírito de grupo, a superação perante a adversidade, o respeito imenso pelo companheirismo, o espetáculo e o público. Foi um grupo que se dedicou com extrema perseverança à causa comum, da grandeza de ser enorme em "fazer teatro", sem renúncia.

1.3. CITEC - o teatro como serviço público

A matriz do CITEC sempre apontou para a estruturação de um grupo de teatro, capaz de manter atividades durante todo o ano, com produções próprias, ações de formação, programação regular do TEC e animação junto da comunidade local, com realizações que promovam o teatro e a cultura em

geral. Acima de tudo o CITEC caracteriza-se pela inovação, como ilustra a epígrafe⁵ utilizada por António Pedro Pita, no prefácio do volume comemorativo dos 40 anos do CITEC, e que vai servir ao autor para construir o seu título, que transforma em palavras sinónimas CITEC e metamorfose.

Quando o CITEC iniciou a sua atividade partiu do zero a todos os níveis, os seus elementos tinham uma enorme vontade de trabalhar e queriam homenagear a atriz nascida em Montemor-o-Velho. Pois como afirmaram: "Se Esther de Carvalho foi para o teatro contra a vontade dos seus pais e os preconceitos da época, também o CITEC nasceu para o teatro contra todas as dificuldades, desde as económicas, à falta de instalações e às da própria legalização." (Pessoa, 2012, p. 28)

Tinham a noção da importância da sua primeira apresentação pública, sabiam que devia ser marcante e clara quanto aos objetivos definidos. Assim, houve muita discussão no núcleo duro do grupo, que depois foi alargada aos amigos desde a primeira hora, para um olhar mais crítico e exterior, menos comprometido e engajado. Discussão que permitiu que pessoas mais velhas se aproximassem do projeto e viessem mesmo a colaborar. O que permitiu antecipadamente ganhar alguma credibilidade junto da comunidade.

O arranque foi fortemente condicionado pela escolha de um texto dramático, pois as primeiras escolhas corresponderam a textos não aprovados pela censura. A primeira lista de onze textos enviada para exame prévio foi toda recusada e dela faziam parte as seguintes peças: *A Exceção e A Regra*, *Um Homem É Um Homem*, *As Espingardas da Mãe Carrar, as três* de Bertolt Brecht; *A Bengala*, de Hélder Prista Monteiro; *O Judeu e O Inferno*, de Bernardo Santareno; *O Mestre*, de Ionesco; *Guernica* de Arrabal; *A Cozinha*, de Arnold Wesker, *A Mordaça* e *O Esquadrão para a Morte*, de Alfonso Sastre. Facilmente se compreende a razão da censura destas peças: Portugal vivia a ditadura Salazarista e todo o pensamento crítico e ideologicamente comprometido com a possibilidade de uma mudança de regime não era bem-vinda. Ora, percebemos que, pelos autores e pelo tipo de teatro a que se ligavam, nomeadamente o teatro do absurdo e o teatro épico, seria impensável que o regime Salazarista autorizasse a encenação de tais peças. Sublinhe-se aqui, se nos é permitido, a coragem e a ousadia de um grupo de jovens, amadores de teatro, que conhece o que de mais recente se leva a cena nos palcos europeus, nomeadamente aos que se dedicam ao teatro experimental, propondo, em regime ditatorial, uma tal listagem de peças.

Foi na sequência disto que o CITEC, em fase embrionária, chegou ao texto *A Gota de Mel*, de Leon Chancerel, apresentado em 25 de julho de 1970, data posteriormente escolhida para a fundação do CITEC.

Os objetivos do CITEC foram apresentados no texto lido ao público presente no seu primeiro espetáculo. Nele eram definidas posições de princípio que, de forma geral, ainda hoje consideram corretas, o que demonstra a coerência dos objetivos então definidos.

Da folha de sala dos dois primeiros espetáculos, retiramos:

"A peça que hoje ides ver trata de um assunto muito importante e que não está tão afastado de nós como pode parecer à primeira vista - a guerra. Ainda como exemplo, a peça que esperamos apresentar como completamente desta (...) diz respeito a escravos e amos. Mas,

⁵ "...existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose" (Helder, 2012, p. 5)

se quiserem, poderão substituir "escravos" por "pobres" e amos por "ricos" e vão ver que têm assunto para pensar...

Quanto à forma, tudo será também muito diferente, assim (...) ides ver um palco completamente vazio de cenários, e os intervenientes na peça vestidos de preto e cara pintada de branco." (Pessoa, 2012, p. 30)

O texto de Leon Chancerel foi cruzado com a leitura de notícias retiradas de jornais e revistas publicadas em 1970, que abordavam diferentes guerras em vigência na altura. Notícias que atestavam de forma clara as contradições e horrores que existem em qualquer guerra. Foi a forma sub-reptícia do grupo abordar a questão que preocupava toda a juventude da época: a guerra colonial em diferentes frentes.

Até 1974, o CITEC sofreu várias contrariedades resultantes do serviço militar obrigatório e da guerra colonial que recrutou alguns elementos, impondo as necessárias substituições. A instabilidade vivida então por todos os jovens, limitava a constituição dum elenco estável, com garantias de futuro. A aposta na formação teatral garantia também a formação de todos como espetadores, o que acabou por assegurar um trabalho regular e uma estrutura que se foi renovando, procurando manter sempre uma ligação forte com a comunidade.

A noção das limitações teóricas e técnicas existentes nos elementos do grupo motivou muitas leituras e muita discussão para o CITEC definir os caminhos a seguir, embora sempre com a abertura de, em qualquer momento, poderem ser realizados os ajustes que se viessem a revelar necessários.

À falta de melhor formação, foi decidido ir assistir a espetáculos e depois discuti-los, além de ler tudo o que encontravam e refletir sobre essas leituras. O grande objetivo era continuar com a produção de peças que para todos fossem estimulantes e que permitissem o crescimento do grupo, bem como a sua integração na comunidade e nos seus anseios.

Sinal claro da sua preocupação com a comunidade foi, desde cedo, a aposta no teatro para a infância, com a preocupação de percorrer todas as freguesias e lugares do concelho de Montemor-o-Velho.

Sem nunca abdicar de uma postura reivindicativa, o CITEC procurou manter a sua atividade ao longo da sua existência como um serviço público, realizando várias ações com outras entidades locais, entre as quais se destacam a Filarmónica 25 de setembro, a Associação Humanitária dos Bombeiros Voluntários de Montemor-o-Velho, a Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Velho e o Agrupamento de Escolas de Montemor-o-Velho.

Passados 50 anos, mantêm-se os grandes objetivos do CITEC: produção de espetáculos, com circulação no concelho e região; programação regular do TEC, assente nos acolhimentos por intercâmbio; formação e animação de diferentes espaços comunitários; organização do CITEMOR.

O professor António Pita (2012), diz-nos que:

"Um grupo como o CITEC vem de outro lado. Não pode nem quer hostilizar aquele outro teatro onde era valorizado um certo ativismo cultural. Mas distancia-se dele por uma disponibilidade política mas intensa e, sobretudo, pelo lugar reservado à arte e em particular ao teatro nessa movimentação política. Aqui, o teatro já não é só o tempo e o modo de um

descanso culto. O teatro é chamado à participação social e política mas a partir dele próprio, começando por ele mesmo. (...) Este teatro deve conseguir a adesão do público - imperativo político decisivo - à margem da convencionalidade do repertório clássico instituído e do repertório naturalista - imperativo artístico fundamental." (Pita, 2012, p. 6)

Um grupo de resistência, sempre na busca de fortalecer a ligação com a sua comunidade, o seu público e com os seus atores. 50 anos de história de amor ao teatro, um estímulo do pensar, do dizer e do fazer a partir da arte.

“Fazer teatro é estar de pé onde os outros estão de gatas”

(Citação do manifesto escrito a partir de conceitos de Piscator e Brecht, lido antes do primeiro espetáculo do CITEC em 25 de julho de 1970.)

CAPÍTULO 2

TEATRO DE INSPIRAÇÃO HISTÓRICO-BIOGRÁFICA

“O teatro é um *tertium*, um terceiro elemento, é o resultado da relação dialética entre os dois colaboradores texto e cena. Sendo assim, os teatros só nascem quando texto e cena colaboram. E é essa particular relação que determina as diferentes tipologias de teatro através da história. Mas isso não pode abafar as motivações extrateatrais (políticas, social ou de qualquer outro tipo) que, pelo contrário, normalmente contribuem com a orientação e a definição da relação em si.”

Franco Ruffini⁶

2.1. Porquê escrever peças biográficas sobre figuras históricas?

A efabulação mitocrítica, conforme a escrita dramática de Nascimento Rosa o demonstra, pode constituir um vetor fundamental na construção de peças biográficas em torno de figuras históricas, a partir do desejo primordial que as anima, em transformar um guião escrito na espetacularização de gente viva e móvel, atuante. Existe, inerente ao conceito de mitocrítica, por um lado, a vertente do mito, presente em todo o exercício ficcional, mesmo que se reporte a conteúdos de factualidade histórica. Por outro lado, a dimensão crítica reside, antes de mais, nas estratégias de extrair conteúdos de conhecimento, por intermédio da elaboração ficcional. A dramaturgia de Nascimento Rosa evidencia-nos que uma opção mitocrítica pode estar plasmada na transfiguração de uma narrativa aventurosa, em que a consciência pretende conhecer o mistério da sua atração em concordância com as múltiplas dimensões que a própria experiência humana potencia.

As peças biográficas sobre figuras históricas podem desenvolver uma abordagem crítica, capaz de transpor as coordenadas epocais das personagens e eventos a que se remetem. Com propósitos deste cariz, nomeadamente de ordem racional, pretende distanciar-se de uma empatia emocional em exclusivo, e da catarse a ela associada, sempre recorrendo a elementos gerados pela própria narrativa que se teatraliza, sejam eles somente dramáticos ou não. Desta feita, um propósito relevante deste registo teatral é apelar às funções críticas de cada espetador, partindo de uma base de identificação de realidades históricas, com ressonâncias de natureza política, poética e filosófica.

Parke (2002), fornece uma definição simples de biografia que reconhece as origens gregas antigas da palavra bios, vida, e grafismo, para escrever. Por outras palavras, biografia é a escrita da vida e remonta até ao Antigo Egipto. A biografia era utilizada para descrever o génio criativo do indivíduo de exceção, quer ele fosse poeta, filósofo, político, cientista ou artista.

Após a Segunda Guerra Mundial, os historiadores académicos deslocaram a linha de enredo dos relatos pretéritos das grandes individualidades na vida pública, para relatos das forças externas que afetavam

⁶ (Ruffini, 2012, p. 282)

as ações e escolhas de grupos de pessoas, incluindo grupos de classe, grupos ocupacionais e minorias religiosas.

Não obstante, na década de 1960, no entanto, Margadant (2000) afirma que a utilização de tais categorias para examinar o passado veio a ser interrogada: pela primeira vez, os historiadores começaram a questionar como é que eles próprios podem estar implicados nas suas construções do passado. Consequentemente, reconhece-se hoje, que aqueles que escrevem relatos da vida das pessoas desempenham um papel consciente como criadores da história que escrevem. Esta autoconsciência, ou subjetividade por parte do biógrafo levou a um entendimento de que é impossível escrever o que se poderia designar como uma biografia definitiva (Sarrazac, 2011).

O biógrafo já não pode fazer alegações de objetividade. Além disso, o biógrafo já não precisa de empregar uma estratégia narrativa que tente projetar um indivíduo como uma *persona* unificada. Encontramo-nos, portanto, numa época em que a biografia não se limita a relatos das vidas de individualidades de destaque público, escritos por biógrafos objetivos. Sem um ponto de vista externo seguro, a partir do qual se possa descortinar o assunto (Garber, 1996), o biógrafo pode agora recorrer a figuras históricas como ferramentas para examinar o desempenho de dinâmicas autorais e socioculturais.

Evans (1999) postula que as obras biográficas criadas têm menos a ver com a verdade e mais com o discurso moral e as perceções prevalecentes. O movimento histórico do definitivo para o autoconsciente demonstra a mudança do modernismo para o pós-modernismo na biografia. Em termos simples, uma biografia modernista conota a objetividade, já uma biografia pós-modernista conota a subjetividade (Canton, 2011). Uma biografia impactada pelo pensamento modernista fará reivindicações de verdade, ao contrário de uma biografia impactada pelo pensamento pós-modernista que pode criar múltiplas versões da vida de uma pessoa. Estas versões podem ser usadas como veículo para investigar as preocupações do biógrafo e lançar luz sobre questões contemporâneas, repercutindo-se também nas escolhas de linguagens cénicas, no caso dessas mesmas biografias invadirem a cena dramática, independentemente de serem o foco do conflito dramático, ou mero pormenor. O próprio ato de criar uma história a partir de um conjunto de acontecimentos históricos significa que os historiadores são responsáveis por traduzir factos em ficção (Canton, 2011).

O teatro é uma arte que, sem pudores de concordância factual, traduz factos em ficção. Desde o tempo dos gregos, o teatro tem abraçado o retrato de acontecimentos históricos e figuras históricas através da utilização de estruturas de enredo como a tragédia e a comédia. Sem entrar em questões de pessoa e personalidade, o que coloca o chamado *monstro sagrado* em arte na antítese da evolução do teatro é que se opõe fundamentalmente à ideia de submissão a uma disciplina de encenação definida no sentido moderno.

Para explicar esta rejeição em termos de amor-próprio e mero culto da vaidade, o orgulho de ser um ícone cuja imagem se reflete inquestionavelmente no espelho do público e da imprensa é apenas uma psicologia de vistas estreitas. Como se pode facilmente imaginar, a arte do *monstro sagrado* exige que seja este o seu próprio encenador, que nada possa limitar ou impedir a transformação em que participa plenamente. Uma arte baseada no narcisismo e no exibicionismo (Roubine, 1998). Ou seja, um modo do encenador, através das suas escolhas de encenação, não sendo nem personagem, nem ator, nem produtor do discurso das personagens, se transportar à cena utilizando as suas opções, os seus símbolos, os seus objetos, codividindo com o autor o espaço criativo.

Neste caso, contudo, parece melhor pôr de lado as condenações puritanas e aceitar que o narcisismo e o exibicionismo podem, de facto, suscitar performances que não sejam desprovidas de esplendor e beleza. Uma das primeiras peças de teatro existentes retrata a derrota histórica dos Persas em Salamina. O dramaturgo Ésquilo inventou personagens, encontros e diálogos para encenar teatralmente os acontecimentos históricos. A peça trágica de Ésquilo, *Os Persas*, foi representada muito antes do chamado pai da História, Heródoto, ter vindo a escrever sobre esses acontecimentos dessa mesma época (Stern, 2012). Pode-se, então, presumir que representações teatrais, ao vivo, de acontecimentos e figuras históricas são anteriores à historiografia. Além disso, esta longa tradição de representação da história em ação tornou os dramaturgos ardilosos na utilização de eventos e figuras como trampolim para o pensamento criativo, porque entreter, convencer ou politizar um público continua a ser o imperativo para a maioria, em vez de escrever algo que possa ser conferido e verificado documentalmente (LyallWatson, 2013).

Lyall-Watson (2013) e Canton (2011) concordam que as peças com temática histórica, o teatro literário, o teatro documental e o teatro comunitário, utilizam material biográfico como fontes. Confirmam também que o teatro biográfico é uma forma híbrida, que se estende tanto sobre factos como sobre ficção. No entanto, Lyall-Watson (2013) afirma que a maioria das peças biográficas (reportando-se à produção dramaturgical australiana) não são teatro literário, documentário ou teatro comunitário. Pelo contrário, baseiam-se em figuras históricas, mas não são limitadas pelos factos da vida do sujeito. A autora afirma, que na Austrália, a peça biográfica, como género próprio, não ganhou tradição, porque as peças se afastam dos *factos* ou da suposta *verdade* da vida do sujeito (Michalski, 1998). Além disso, Lyall-Watson (2013) especula que rotular as peças como biográficas limitaria a arte criativa dos dramaturgos e os deixaria vulneráveis a litígios de ordem legal. No Reino Unido, o teatro biográfico está a desfrutar de um elevado nível de interesse. A autora explica que as representações especulam sobre momentos curtos e decisivos na vida de uma personagem histórica, oferecem uma visão cronológica de períodos mais longos ou tomam a forma de retrospectivas aparentemente autobiográficas, onde as próprias personagens históricas conduzem o público através dos acontecimentos do passado (Canton, 2011).

Há uma forma útil de perceber o teatro biográfico como um género: Canton postula que uma característica determinante do teatro biográfico é a presença de um sujeito cuja biografia se reconhece ou é o retrato da procura da tal história de vida (Canton, 2011).

Para que seja perceptível a razão pela qual se opta pelo teatro de cariz biográfico, é necessário percecionar a proximidade das pessoas em relação às artes cénicas e ao espetáculo teatral. No denominado teatro do quotidiano, existe um retomar das preocupações epocais, um pouco do que a realidade cénica recolhe da factualidade biográfica. A necessidade de tomar algum cuidado por parte do autor faz com que, em determinados casos, a proximidade com o objeto de estudo faça perder o distanciamento necessário.

Igualmente, não pode ser um momento em que se sucumbe ao conforto de uma posição de entomologistas que, sendo promovidos a um cargo de observadores de vivências, não escapam às armadilhas do desprezo que tem lugar quando se pretende observar, de perto, aquilo que se olha do alto. Neste sentido, um ângulo ideológico restrito não pode prevalecer na abordagem temática, pois poderá revelar-se como problemático, fazendo esvaziar qualquer consciência política plasmada na realidade histórica propriamente dita (Michalski, 1998).

Abordar um tema do ponto de vista histórico, um pouco à imagem das construções textuais de Milan Kundera, é a ação de concretizar essa construção cénica partindo de uma realidade familiar, conjugal e doméstica, envolvendo depois toda a realidade histórica circundante. As melhores produções deste tipo de teatro biográfico procuram escapar à insipidez e às tristes generalidades daquela tipologia teatral em que os retratos da sociedade acabam por ser desfigurados, através de esquemas sociopsicológicos, em que a comunidade é reconhecida nas personagens (Ryngaert, 1998).

A mundividência do quotidiano e os seus cambiantes, ou alguns dos formatos que ele incorpora, não efetuam uma renúncia a visionar o mundo com ambição e pertinência; a alteração angular para uma perspetiva de cariz mais biográfico pode, pelo contrário, contribuir para abordar algumas das temáticas fundamentais, ainda que com um enfoque mais restrito. Este registo teatral manifesta-se mediante uma diversidade de escritas, tendo mesmo sucumbido a um impasse que moldou um novo naturalismo, degenerando em obras superficiais ou algo narcisistas, exatamente por causa do seu cariz biográfico muito concentrado numa realidade uniformizada. Ainda assim, é muito claro que esta opção pela encenação biográfica atribuiu um grande impulso e alavancagem à escrita teatral.

Igualmente a questão da disrupção é fundamental, indo um pouco ao encontro daquilo que afirma Armando Nascimento Rosa, que aponta a necessidade de moldar personagens que sejam verdadeiras pedradas no charco, nomeadamente ao originarem perspetivas que o leitor/espetador não esperaria em face do tema proposto, sejam elas de índole política, social e religiosa, interrogando, por exemplo, a figura e o papel da mulher na Igreja, nas instituições transmissoras do saber e na luta política contra a ditadura. São disso exemplo peça como *Maria de Magdala* - uma peça de teologia feminista; *Morte de Hipátia*; e *Partida ou a mulher sem medo*, que traz à cena a secretária e companheira de Humberto Delgado, Arajaryr Campos, com ele assassinada pela PIDE em 1965). De matriz mitopoética, questionando as disfunções dos poderes da *pólis*, bem como a heteronormatividade sexual, são as peças de ANR: *Um Édipo*; *O Eunuco de Inês de Castro*; *Antígona Gelada*; *Cabaré de Ofélia*. ANR investe, ainda, no inusitado da fábula cénica, que permite encontros teatrais que historicamente seriam impossíveis, de que são exemplo o encontro entre Tennessee Williams e Egas Moniz, em *Doutor Feelgood - Em viagem para Belle Reve*; a visita do Padre António Vieira a António José da Silva, nos calabouços da Inquisição, antes do auto-de-fé que o queimou no Rossio, em *Visita na prisão ou O último sermão de António Vieira*; ou ainda a contracena lúdica, fantasmática, de Fernando Pessoa com a sua avó Dionísia, nas décadas após o falecimento de ambos, em *Menino de sua Avó*. Ao convidar à interrogação crítica do espetador, o dramaturgo apresenta uma natureza discursiva múltipla em que os elementos convocados se apresentam como um gesto simultaneamente poético e político (Rabello, 2011) e esta é uma marca do seu estilo que inequivocamente provoca encenações que com ele dialoguem, encenações que aceitem a disrupção e sejam também elas disruptivas.

2.2 Exemplos de dramaturgia com fundamentos biográficos: o autor de *Jorge Retorna a Montemor*

Nos cruzamentos da sua dramaturgia, Armando Nascimento Rosa questiona também a ideia convencional do *herói* ficcional. Um exemplo disto, através do tratamento autoral que aplica aos elementos mitográficos, é o retrato que o dramaturgo nos fornece de Édipo, no qual o trágico monarca de Tebas surge a assassinar o pai Laio, motivado por um ímpeto de raiva homofóbica. Subitamente,

um episódio colhido na tradição mitográfica helénica ganha na peça *Um Édipo* um diálogo contundente com focos de violência nas sociedades contemporâneas.

Através dessa releitura, ANR enceta, além disso, uma discussão em torno do assim designado complexo de Laio, ou seja, a pulsão patriarcal filicida de sufocar as gerações vindouras, alimentada pelo medo de que estas possam vir a assumir posições de poder e preponderância que obliterem a imagem e o estatuto parental, nas suas mais diversas aceções. Em entrevista concedida após uma palestra proferida em São Paulo, em 2011, o dramaturgo sustentou a ideia de que o complexo de Laio não está ausente do teatro português contemporâneo, quando se observa uma geração mais velha a tentar, por vezes, suprimir e enfraquecer a inovação e a voz das gerações mais recentes (Rabello, 2011).

No entanto, Nascimento Rosa não tenta esconder o passado ou as vozes que criaram as suas variações e os seus estereótipos que a História oficial cristalizou no consciente coletivo. Através da paródia, instala-se um diálogo com eles, criando uma distância crítica entre o texto comparativo e a paródia que ela cria, como é disso exemplo *Jorge Retorna a Montemor*. Uma vez que diferentes versões possíveis do histórico se fundem na criação dramática, as reflexões de Hutcheon sobre a paródia ajudam-nos a sondar os textos de Nascimento Rosa, ao darem voz a personagens marginalizadas e escondidas pelo discurso dominante - conforme Francesca Rayner salientou em 2012, no seu prefácio a *Dois peças com História(s)* - contribuindo para a construção de um ponto de vista crítico e de neutralidade reflexiva, de acordo com a interpretação de Linda Hutcheon da paródia como uma repetição criticamente distanciada (Hutcheon, 1989).

A escrita para cena, diferentemente de outras formas de escrita, tem uma especificidade que nos permite falar de teatro escrito. Nascimento Rosa utiliza de facto este conceito na sua leitura de António Patrício; quando ele fala de teatro escrito, é porque o texto escrito para o palco está dotado de uma especificidade que pressupõe a potencialidade da realização cénica (Rosa, 2003).

É evidente que textos de teatro escritos não são sinónimo de espetáculos de teatro. Uma é a performatividade do texto em si, outra é a especificidade do texto que nos permite dizer que se trata de um texto escrito para a cena; porque queremos escrever textos que atinjam também a sua eficácia natural quando são lidos. Por exemplo, os vários contos de Marguerite Yourcenar, que constituem o volume *Fogos*, foram encenados muitas vezes porque são textos em prosa com qualidades intrínsecas de drama e teatralidade. Mas a escritora concedeu-lhes a forma de contos curtos. Nascimento Rosa não afirma que sejam, à partida, teatro escrito, mas os encenadores, atores e dramaturgistas conseguiram identificar o teatro em potência que neles se encontra (Rabello, 2011).

A mitologia de figuras históricas específicas deixa frequentemente lacunas; por exemplo, o facto de que o movimento brasileiro da Inconfidência Mineira não era anti escravidão, mas defendia a liberdade dos escravos, mesmo que a liberdade dos escravos surja frequentemente omissa ou subestimada. Na construção do seu mito, devido às causas pelas quais lutou, surgem as características do herói e do herói prosaico da época, um conceito hegeliano introduzido por Rosenfeld (1982).

A justiça e outros valores fundamentais são expressos como imperativos em si mesmos, independentemente da individualidade e subjetividade particular do herói (e da natureza da alma). De acordo com a conceção de Hegel (Rosenfeld, 1982), o herói na era da ficção já não é um ponto concreto

do eu, mas um centro mais ou menos abstrato dentro das instituições estabelecidas criadas por leis e constituições.

O *herói* comum não cria os meios para alcançar estes fins; os meios já lhe são dados, porque não pertencem à sua esfera e não são o objeto da sua personalidade. Este conceito hegeliano traz-nos imediatamente de volta à histórica heroína francesa Joana d'Arc, o tema das análises históricas, o tema dos romances, peças de teatro e filmes, o verdadeiro símbolo da luta de libertação do povo francês. Embora o herói ou heroína pertençam à literatura em prosa e não estejam associados à *era dos heróis* como Aquiles, Odisseu, Hector, Eneias e outros, não podemos ignorar a necessidade de integridade e autonomia individual ou a preocupação com as suas vidas (Berthold, 2006).

Segundo Rosenfeld (1982), este desafio é ainda maior no drama, onde a essência, o ideal geral, deve ser expresso, e segundo Hegel isto é feito através da concretização do indivíduo, do sensato, na unidade do universal e do particular encarnado no herói. A conceção de Hegel está diretamente relacionada com a tentativa de reconstruir o herói nas obras de Schiller e Goethe, por exemplo, em que está em jogo o derrube crítico da burguesia. Na era da ficção, a reconstrução do herói é conseguida colocando o herói numa situação anárquica ou revolucionária, para que esta restauração da autonomia seja conseguida através de uma nova era de heroísmo (Benjamin, 2004).

A apropriação mítica de certas figuras históricas pelos dramaturgos também consiste na sua simplificação. Quando analisamos as histórias de Tiradentes e Joana d'Arc, a historiografia permite-nos examinar através dos seus testemunhos as condições que fizeram destas três pessoas comuns do seu tempo heróis. Tal como as antigas tragédias gregas que se apropriaram de mitos e contos transmitidos ao longo de gerações, os dramaturgos que desejam transformar em mitos figuras históricas devem primeiro concentrar-se na cadeia de ações que os levou ao seu trágico fim. Por exemplo, quando pensamos no mito de Édipo, pensamos imediatamente na cadeia de ações que ele realizou e recordamos a famosa história do homem que matou o seu próprio pai, casou com a sua própria mãe e teve filhos com ela (Benjamin, 2004).

O caso da reescrita de Édipo é um exemplo desta liberdade, mas também mostra o que Nascimento Rosa faz com o material que encontra – “Talvez seja um exemplo dessas liberdades e ao mesmo tempo do que eu faço com os materiais com que me confronto. Eu gosto de me documentar na medida do possível. Quando estou a trabalhar um tema, personagem, enredo que já foi trabalhado vezes sem conta no passado e sobre o qual há muita bibliografia, do ponto de vista da criação dramatúrgica, ou do ponto de vista do ensaio crítico acerca, procuro me documentar.” (Rabello, 2011, p. 138).

Ao comentar as fontes a que recorreu para a escrita de *Um Édipo*, o autor refere-se a versões mitográficas conflituais e divergentes, ambas jamais mencionadas pelo *Rei Édipo* de Sófocles, que omite a origem da maldição de Édipo, provocada pelo assédio sexual de Laio sobre o jovem Crisipo. Na realidade, existem duas versões sobre este mesmo assédio sexual. Numa delas, a mais conhecida, Laio raptou Crisipo contra a vontade deste e o jovem comete suicídio. No entanto, há uma versão antiga, bastante *queer*, em que Crisipo não cometeu suicídio algum. Felizmente teria sobrevivido e, a dada altura, quando Édipo se envolve numa luta com Laio, é porque ambos disputam um mesmo homem, que é Crisipo (Rabello, 2011).

“(...) vou me utilizar da versão mais dominante e também aquela que melhor me serviria dramaticamente em relação à morte de Crisipo, para a questão da maldição, (porque essa

versão alternativa deixa a maldição sem efeito). E o que fiz foi utilizar elementos das duas sem ser fiel a nenhuma delas.” (Rabello, 2011, p.138).

No encontro da encruzilhada, em *Um Édipo*, não se reconhecem uns aos outros, não sabem quem são, mas o jovem Crisipo aparece ao lado de Laio, porém não o Crisipo vivo, mas o fantasma de Crisipo que, por alguma razão, pela vontade dos deuses, se tornou visível aos olhos de Édipo. Ele torna-se visível não só aos olhos de Laio, mas também aos olhos de Édipo, tanto que Édipo mata o seu pai por homofobia. Embora a peça contenha elementos dramáticos satíricos, também cria um novo significado ao fazer de Édipo um vetor de violência homofóbica (Rabello, 2011).

Se pensarmos bem, o dramaturgo encontrou uma forma sugestiva e provocatória de explorar a situação, introduzindo elementos mais perturbadores. O também ensaísta Nascimento Rosa confessa que o trabalho de pesquisa documental o fascina e isso confere-lhe segurança para o trabalho de invenção ficcional. É algo que se destaca na fábula de *Jorge Retorna a Montemor*, na qual o que desconhecemos da vida do escritor e músico quinhentista é completado pela efabulação do dramaturgo. Como refere o dramaturgo: “(...) António Patrício dizia isso, que não éramos nós que escolhíamos os temas, os temas é que nos escolhiam. É evidente que há sempre uma espécie de mapa consciente que se possa associar a cada uma dessas peças, mas depois há outras matérias que já transcendem relativamente à possibilidade de escrever detalhadamente porque elas vêm a ser assim deste modo. Às vezes há também cumplicidades. (...) Eu sinto isso com minha dramaturgia: onde nós encaixamos a dramaturgia de Nascimento Rosa? Porque isso não é facilmente catalogável. Mas isso também me diverte, dá-me uma grande motivação, porque no fundo nós estamos aí para descobrir e não para engavetar, nem para etiquetar.” (Rabello, 2011, pp.139-140).

Os mitos, nos dispositivos ideológicos que comportam, podem reduzir a realidade que nos rodeia a uma dimensão primitiva ou com contornos de mistificação. Se os mitos não forem abordados de forma crítica, tornam-se inevitavelmente místicos. Apresentar mitos às massas é uma abordagem emocional e mística que é incompatível com o objetivo do teatro popular (Beigui, 2006).

Consegue-se, através destes exemplos, compreender que a elaboração de mitos é também um meio para o drama se apropriar e redefinir acontecimentos históricos e que o herói pode ser abordado a partir de uma perspectiva grandiloquente, tradicional ou crítica e paródica. O herói conta com a criação de outros para realizar as suas ações.

Rosenfeld (1982) contribui para este tema, mais uma vez, com uma visão hegeliana: o herói caracteriza-se pela sua singularidade, mesmo que se baseie quase inteiramente no que outros fizeram. Não é o risco da própria vida que faz de alguém um herói, mas o herói que realiza este ato. O herói, a pessoa mítica, é uma organização inteira, um representante de uma estrutura cultural e simbólica mais ampla, transformado em mito. Para Hegel, o herói é um belo símbolo que enfeitiça, inspira e encanta.

Por seu turno, a motivação mitocrítica é claramente exposta por Nascimento Rosa, no seu ensaio “Notas para um teatro mitocrítico”, como se pode ler:

“A pulsão que me conduz à criação dramatúrgica descobre a sua dimensão mitocrítica neste jogo entre o mito como motor da imaginação dramática e a imaginação dramática como potenciadora de sentidos que reconhecem na psique humana a natureza simbólica do discurso mítico. O teatro e a dramaturgia são dinamizados por materiais mitológicos desde

as suas origens, de maneiras mais ou menos explícitas. E talvez seja apenas uma simples tautologia reclamar a legitimidade da designação de teatro mitocrítico. (...)

Numa conferência que proferiu em Abril de 2006, no Martin E. Segal Theatre Center, em Nova Iorque, acerca da obra dramática que venho laborando, António Mercado destacaria algo que foi iluminante para mim, face ao lugar criativo em que me movo. (...) Vejo assim a experiência mitocrítica acontecer, neste caso, quando a simbiose se dá entre a cena teatral (o espaço do mito enquanto acção poética) e a indagação filosófica (numa reflexão crítica que se dirige para o lugar cénico, ritualístico e produtor de sentidos). Na compreensão que traço do que entendo por mitocrítico, é como se o poético do mito se revelasse amplificado pela ritualidade profana, política (porque se destina à pólis) e inventiva da cena teatral. A poesia da palavra dramática amplia-se, expande-se e impregna-se por essa poesia outra não verbal que habita o evento cénico, num rito partilhado que torna o verbo mais intenso e comunicante.” (Rosa, 2012, pp. 14-15)

2.3. Peças biográficas e formação de espetadores

A chave para uma mudança de paradigma no teatro é a sensibilização para a importância e relevância de projetos e atividades orientadas para o público. Teatro completo não significa que o público esteja envolvido em teatro crítico, reflexivo ou mesmo criativo. É necessário afastar-se das medidas quantitativas, que apenas dizem respeito ao rendimento e às formas de sustentação das organizações, e encontrar métodos qualitativos que sejam mais abrangentes e eficazes do que outras medidas diretas, mas que forneçam resultados a longo prazo.

Acreditamos que a visão biográfica do autor de uma prática mais holística destinada a aumentar a consciência do público e, portanto, a compreensão do teatro é uma abordagem fundamental para restabelecer a importância do teatro na vida quotidiana e social.

Esta preocupação reflete a opinião de Bertolt Brecht (1898-1956), que desejava um *novo público* e salientou a necessidade de desenvolver duas artes: o teatro e o público. De acordo com esta ideia, existe uma contradição entre as formas de teatro contemporâneas, que são cada vez mais complexas e sofisticadas, e os espaços que encorajam o público a aprender.

Bertolt Brecht é um pioneiro dos estudos de teatro e de pedagogia teatral e influenciou a história do teatro como dramaturgo e encenador, entre outras coisas, ao salientar que a capacidade de síntese e crítica do público se baseia na experiência e no estudo e não deve ser subestimada. Brecht comparou o público do teatro a um público desportivo (Ranciere, 2010). Durante um jogo de futebol, por exemplo, um espetador desportivo, mesmo que emocionalmente envolvido, presta muita atenção e tem conhecimentos táticos e técnicos para avaliar criticamente o jogo. Este é o tipo de público que Brecht prevê para o teatro - um público empenhado e atento que, mesmo que emocionalmente envolvido, pode desligar e avaliar criticamente o trabalho, com uma ampla componente biográfica (Hansen et al., 2015). A comparação entre o teatro e o desporto é, no mínimo, adequada. Independentemente da classe social, na escola, na família, entre amigos ou através dos meios de comunicação, o contacto mais ou menos com o desporto é parte integrante da nossa vida quotidiana e educação desde tenra idade. Assistir a um jogo de futebol, jogar futebol na aula de educação física

ou à hora do almoço, ou jogar um bom jogo com amigos na praia ou no parque são experiências que nos permitem praticar e adquirir competências técnicas e estratégicas. A experiência e a prática conduzem ao conhecimento e a uma visão aguçada. O conhecimento da história e das regras do jogo permite também uma análise mais precisa dos eventos desportivos (Desgranges, 2008).

A relação entre o desporto e os espetadores no teatro fornece uma base para uma avaliação posterior. Por exemplo, espetadores e atletas percebem o mesmo jogo de futebol de forma diferente, mesmo que tenham o mesmo conhecimento das regras do jogo, informação técnica e tática - cada um lê e interpreta a situação do jogo à sua maneira e avalia as ações do árbitro e dos jogadores. Há duas equipas e dois adeptos. Em consonância com o teatro, estes conceitos reforçam a autonomia do indivíduo face ao grupo e à autonomia do espetador face ao público. É importante que os espetadores possam desfrutar da liberdade de interpretar as personagens da peça sem terem de concordar com a pessoa ao seu lado e sentir-se livres para discordar dos outros jogadores. Um público empenhado aceita e respeita as diferentes avaliações e leituras de valor que fazem parte de espetáculos e eventos de teatro (Krause, 2016).

Finalmente, Desgranges (2003) salienta que as experiências teatrais e artísticas requerem a participação e interesse do público, e que a democratização do acesso ao teatro só pode ser plenamente alcançada através de iniciativas que levem o público a dialogar com a obra. A educação do público centra-se, portanto, na criação de projetos de educação artística destinados a desenvolver competências do público, cuidadosamente concebidos e implementados por profissionais competentes.

O sucesso destas propostas reflete-se no mercado da arte, bem como no investimento em métodos de ensino e especialização do público, uma vez que o público especializado quer uma produção artística de qualidade, conhece o programa cultural local e pode escolher as atuações a que quer assistir (Hansen *et al.*, 2015).

O conceito de cultura é um conceito dinâmico. Matheus (2010), sublinha que a relação entre cultura e educação é uma das pedras angulares da estrutura dinâmica. Este é um pilar interessante a analisar. A educação não pode ser separada da cultura, porque a cultura atrai a atenção do indivíduo de formas diferentes. Segundo o mesmo autor, esta reciprocidade deve ser explícita, a educação cultural deve ser enfatizada e deve ser dada importância à educação cultural (Bento, 2003).

A educação e a cultura podem ser consideradas como realidades inseparáveis em que as dimensões individual e coletiva do indivíduo são fatores específicos a ter em conta numa dinâmica integradora e dialética. A educação artística assume um papel de preponderância nesta conjuntura. O Projeto de Educação Artística (CN-UNESCO, 2006) defende que a principal razão para a inclusão da educação artística no currículo em todos os países é o direito à educação e às oportunidades para todas as pessoas, crianças e adultos, para assegurar o seu pleno e harmonioso desenvolvimento e participação na vida cultural e nas artes, tal como estabelecido em declarações e convenções internacionais. A cultura e as artes são componentes essenciais deste desenvolvimento e, portanto, a educação artística é um direito humano universal para todos os estudantes (CN-UNESCO, 2006). A educação artística não tem a ver com a criação de artistas. É muito mais amplo, oferecendo uma introdução às artes através da exploração, experimentação e performance, e visa equipar as pessoas com as competências para serem criativas, flexíveis, adaptáveis e inovadoras, para se expressarem, para avaliarem criticamente

o mundo à sua volta e para participarem ativamente em diferentes aspetos da existência humana (CN-UNESCO, 2006).

A educação artística promove assim uma educação que integra competências físicas, intelectuais e criativas e permite uma relação mais dinâmica e produtiva entre educação, cultura e artes (CN-UNESCO, 2006). O desenvolvimento global do indivíduo está ligado a aspetos da ordem social, cultural e política, incluindo novas atitudes e comportamentos, novos interesses e necessidades, que valorizam a criação, produção, realização e participação dos cidadãos na vida sociocultural quotidiana, ou seja, o desenvolvimento da cidadania.

A educação artística melhora aspetos do desenvolvimento global do indivíduo; a consciência e o conhecimento de práticas culturais e formas de arte reforçam a identidade e valores pessoais e coletivos e contribuem para a preservação e promoção da diversidade cultural (Bento, 2003).

A educação artística aumenta a consciência cultural, promove práticas culturais e assegura que o conhecimento e a apreciação das artes e da cultura sejam transmitidos de uma geração para a seguinte. Um palco pode ser montado em qualquer espaço livre. Quando uma pessoa atravessa esse espaço, outra pessoa segue - e nada mais é necessário para que um evento teatral tenha lugar, o que define o triângulo necessário para um evento teatral: espaço, ator e audiência (Brook, 2016). Se um evento teatral tiver lugar neste triângulo é importante considerar o papel que um canto do triângulo desempenha no processo teatral global. O papel do público, sem o qual a função do evento teatral não pode ser cumprida, uma vez que, como sabemos, o teatro não se realiza sem atores ou em frente de uma sala vazia, elementos cuja ausência não permite definir a comunicação teatral (Borges, 2001).

A questão do papel do público e a sua posição na representação teatral tornou-se central na investigação artística, especialmente nos estudos de teatro, e sobrepõe-se a outras disciplinas, incluindo a semiótica (Marinis, 2005).

Silva (2000), enumera quatro princípios básicos de aprendizagem do público. O primeiro princípio é que as audiências são heterogêneas e culturalmente ativas (Silva, 2000). Esquenazi (2006), argumenta que é difícil definir uma audiência neste contexto porque para definir uma audiência deve haver uma representação, ou seja, para definir uma audiência deve haver uma situação em que ela exista. Esta previsão não é fácil de fazer ao desenhar retratos de públicos específicos, uma vez que a heterogeneidade parece ser uma característica comum a muitos destes públicos. Borges (2001), cita o diretor Jorge Silva Melo, que argumenta que as audiências não são homogêneas. A heterogeneidade do público, especialmente quando se trata de audiências de teatro, depende de uma série de fatores. Portanto, as audiências devem ser analisadas de acordo com o seu estilo e estilo de vida (Esquenazi, 2006). O design da performance não ignora a diversidade social e cultural do público e sublinha que esta diversidade é também evidente no espaço onde a performance tem lugar e onde o público pode atuar ao mesmo tempo e no mesmo espaço. Estes dois conceitos referem-se ao público consciente que assiste a um espetáculo de teatro e ao público inocente que assiste ao teatro (Borges, 2014). Esta diversidade deve ser respeitada e mesmo utilizada em estratégias que caracterizam as audiências como diferentes (Desgranges, 2012).

O segundo princípio é a diversidade das formas de integração cultural (Silva, 2000). O autor propõe frutos cultivados como um objeto de cultivo público. O que é importante não é um público consumidor, mas um público informado com conhecimento, sentimentos estéticos e opiniões críticas. Educar o

público não é apenas encorajar e estimular a participação, mas também envolver o público num diálogo rico e intenso com a obra, criando assim um desejo de uma experiência artística (Desgranges, 2003). A este respeito é importante que as audiências sejam educadas para que não se contentem em ser meras recetoras de discursos que exigem silêncio passivo. A formação do olhar e a aquisição de recursos linguísticos preparam o público para o diálogo no espaço do espetáculo.

O terceiro princípio é que o objetivo da educação cultural não é impor um paradigma (Silva, 2000). As abordagens culturais devem ser multifacetadas e oferecer diferentes possibilidades para evitar a normalização e formalização das formas culturais e para facilitar o acesso do público às mesmas. Esta é a assunção da pedagogia do público: a necessidade de adotar uma postura crítica contra as representações dominantes, a influência necessária para que o público individual desafie as práticas e exponha os códigos hegemónicos de espetadores (Desgranges, 2003).

O quarto princípio é que a educação do público deve, na medida do possível, ser determinada pelo próprio público. A aprendizagem ao longo da vida conseguida através da autoeducação é um fator importante. De acordo com o terceiro princípio, é a construção do conhecimento pessoal baseado nas preferências e práticas das pessoas, que deve incluir a aprendizagem através do reconhecimento e conhecimento da diversidade das formas culturais e de um património cultural holístico (Silva, 2000). O design do público também tem a ver com a ligação das pessoas ao património cultural, ao presente e à heterogeneidade cultural, pois significa encorajar as pessoas, de todas as idades, a ocuparem o seu lugar não só no teatro, mas também no mundo (Desgranges, 2003).

Estes quatro princípios orientadores do design do público podem ser resumidos na ideia de que o objetivo do mesmo é encorajar as pessoas a descobrir a alegria da atividade artística através do prazer de a analisar. Além de ensinar as pessoas a pensar, ler, memorizar e desfrutar, o objetivo do design do público é proporcionar-lhe experiências que desenvolvam os seus próprios modos, capacidades e preferências, permitindo a cada um encontrar compaixão e amor, ser íntimo e ligar-se e desfrutar do teatro à sua maneira (Desgranges, 2012).

2.4. Fronteiras e intercâmbios entre a biografia e a ficção dramatúrgica

Várias são as vezes em que os biógrafos se recusam a rever as suas histórias e muitas biografias não aprovadas não são aceites pelos biografados. Não importa quando foram escritas. Uma explicação, uma troca entre os dois é um código entre o biógrafo e o dramaturgo. Se a linha se tornar frágil é sinal de que a relação entre estes dois elementos se rompeu finalmente. E essa relação não precisa sequer de ser um facto: a coexistência temporal, ou melhor, a sua inexistência, não é imperativo para que a relação aconteça.

As fronteiras e o intercâmbio entre biógrafo e dramaturgo devem basear-se na confiança e todo o processo deve ser construído sobre uma base de intensificação criativa em que factos alimentam a elaboração ficcional. Os antropólogos também precisam da confiança da equipa para criar uma relação que possa sobreviver a ataques sobre fundamentos éticos, o que só pode ser conseguido após anos de trabalho.

No mundo antigo, os textos escritos eram transmitidos oralmente, o que significava que cada pessoa moldava o conteúdo ao seu próprio gosto e acabava por contar a história à sua maneira, e a questão

da autoria era irrelevante. A certa altura, porém, a questão da propriedade tornou-se importante para os autores, que poderiam ser penalizados se o que escrevessem não fosse apropriado (Santana, 2019).

Neste caso, a responsabilidade do autor pelo significado básico da obra torna-se decisiva. Não se pode ignorar que meios diferentes tratam biografias e autobiografias de forma diferente. Cada trabalho biográfico é de certa forma uma obra coletiva, porque expressa ideias sobre o tempo, tradições, classes, grupos sociais e gerações - é, portanto, uma expressão da identidade coletiva. Devido à sua natureza coletiva, a biografia é importante em tudo, desde a literatura tradicional até aos artigos nos meios de comunicação social. Desta forma, a biografia revela o panorama da sociedade através de uma figura específica que afirma e questiona o tempo e o contexto social (Lopes, 2019).

O advento da fotografia abriu novas possibilidades para este meio, uma vez que não podia ser utilizado noutros formatos, tais como filmes. Noutros contextos, no entanto, a situação mudou. Enquanto que, para os povos indígenas a câmara é parte da sua existência, para as pessoas nos países industrializados a fotografia é um espelho porque representa a realidade. As fotografias são um meio de viajar para o passado, presente e futuro (Sontag, 2004).

Para mostrar como o mundo social em que estamos inseridos se cruza com a ideia do mundo como palco social e as ações dos atores que nele intervêm para o alterar ou legitimar, seguimos Aristóteles e Ésquilo ao argumentar que no início de uma peça de teatro vemos sempre algo que corresponde a uma ordem social perturbada que é de alguma forma reconstruída ou restaurada, embora de uma forma alterada, à medida que a obra continua (Cauquelin, 2005).

Os fundadores do teatro do século XX investiram na pedagogia do ator para responder aos novos desafios colocados pelas mudanças técnicas e artísticas no desempenho teatral, especialmente na produção simbólica. Na sua essência, esta era uma revolta contra a representação que, durante mais de três séculos tinha sido vista como um mero intérprete, incapaz de criar e compor. Era uma forma de arte em que se era simultaneamente artista, laboratório, instrumento e objeto (Schranz, 2014).

Stanislavsky (1989), observou que a incapacidade dos atores de concretizar as ideias dos simbolistas não se devia à materialidade do corpo, mas sim à falta de formação, flexibilidade e expressão; isto é, atores formatados pelas exigências da vida quotidiana burguesa e à expressão monótona das emoções.

Outro fator importante na introdução de novas práticas pedagógicas foi a introdução gradual do teatro oriental no Ocidente. Os atores-dançarinos e as práticas orientais, que não colocaram o texto numa posição dominante sobre outros elementos cénicos, contribuíram para a criação de corpos articulados e plásticos, longe do naturalismo, e para a apresentação de obras que eram simultaneamente teatro e dança.

Do mesmo modo, os sistemas orientais de formação de atores e bailarinos, enraizados em disciplinas éticas e artísticas profundas, influenciaram os educadores de teatro no século XX e continuam a ser relevantes neste século. O regresso da improvisação como prática de representação deve-se também ao resgate da *comédia dell'arte* por muitos pioneiros das artes performativas - uma prática criativa baseada em guiões em que os atores podem criar com grande liberdade através de performances que seguem a ideia de representação (Sarrazac, 2011).

Como anteriormente se referiu, seria impensável quase a terminar este subcapítulo não voltar a nomear Bertolt Brecht e a sua ligação ao, que ficou designado como, teatro épico, um teatro que partindo de uma circunstância histórica do passado pretende conduzir o espetador a uma reflexão crítica sobre o presente, tratando fundamentalmente temáticas que se relacionam com os valores da liberdade, por oposição à opressão, democracia por oposição ao totalitarismo/ditadura, e que, tecnicamente subscreve algumas linguagens e alguns procedimentos que a partir da década de 30 do séc. XX se tornaram inovadores no panorama da encenação teatral, por exemplo, na utilização de ciclorama, de projeção de filmes, documentários ou de imagens, utilização da música ou da dança em cena, o tirar partido da luminotecnia e da sonoplastia, destacando-se neste último caso a utilização da voz-off. Em certa medida, podemos dizer que este aparato técnico também pode servir os princípios do metateatro, ou seja, aquele teatro que revela ao espetador todo o mistério da criação teatral e que encontramos em clássicos como Gil Vicente, *O Auto da Lusitânia*, Shakespeare em *Sonho de uma noite de verão*, *A Tempestade*, Marivaux com *L'impromptu de Versailles* e Pirandello em *As Seis Personagens à Procura de um Autor*.

Linguagens não verbais como a mímica, a dança ou o trabalho com o corpo, a música, ou a caracterização das personagens com o recurso exagerado à máscara facial ou mesmo a uma máscara física, tão presentes na já referida *comédia dell'arte*, são outras técnicas que se normalizaram ao longo do séc. XX e que se vão revelar, algumas delas de importância notória no trabalho de encenação feito com *Jorge Retorna a Montemor*. Depois da abordagem que começámos por fazer no início deste capítulo relativamente à dramaturgia de ANR, podemos concluir que todas estas vertentes vão estar presentes na análise que iremos desenvolver no capítulo que se segue.

CAPÍTULO 3

JORGE RETORNA A MONTEMOR - Do texto ao palco

“Da anotação escrita do lugar à sua realização plástica, do desenho conceptual da personagem à sua corporização, do mecanismo psicológico da acção imaginada à movimentação real das personagens já por si transformadas, pelas palavras que dizem, de imagens conceptuais em gente de carne e osso, da qualidade literária da palavra escrita ao seu valor sonoro e ao ritmo do seu débito, há um mundo de distância a percorrer. Encenar é transpor esse mundo. Recrear tangivelmente o sonho do poeta em forma, movimento, som e cor. Valorizar o verbo e corporizá-lo na carne das personagens e compor o seu agir.”

António Pedro⁷

“Na vida quotidiana, “se” é uma ficção; no teatro, “se” é uma experiência. Na vida quotidiana, “se” é uma evasão; no teatro, “se” é a verdade. Quando estivermos prontos para acreditar nesta verdade, então o teatro e a vida serão um só. Trata-se de um objectivo nobre. Parece ser um trabalho difícil. Representar em cena exige muito trabalho. Mas quando temos a experiência do trabalho como se se tratasse de um jogo, então ele deixa de ser trabalho. A representação é um jogo.”

Peter Brook⁸

3.1. A encomenda a um dramaturgo (Produções nos 50 anos do CITEC)

No âmbito das comemorações dos 50 anos do CITEC foi decidido convidar dramaturgos e encenadores que não fossem elementos do grupo embora tivessem já colaborado, pontualmente, quer em palestras quer em produções.

Foi também decidido que as comemorações do cinquentenário do grupo se prolongariam por três anos, de 2019 a 2021, tendo o seu ponto alto em 2020. Assim, foram convidados três dramaturgos para que, em cada um dos três anos, criassem um texto que tivesse algo a ver com uma figura histórica de Montemor-o-Velho ou relacionada com a comunidade local, que posteriormente seriam produzidos e editados pelo CITEC.

Para além destes três convites a dramaturgos, foram convidados mais dois criadores para construírem dois espetáculos em 2020 e 2021, com a participação de vários elementos de outras associações locais. Era a forma de prosseguir a tentativa de se estreitar os laços com coletividades locais e concelhias.

É neste contexto que o dramaturgo **Jorge Loureiro Figueira** aceitou o desafio de criar um original sobre a atriz natural de Montemor-o-Velho, Esther de Carvalho (1858-1884) que, após a implantação da

⁷ (Pedro, S/A, p. 20)

⁸ (Brook, 2016, p.205)

República Portuguesa passou a dar o nome ao Teatro local. Para encenar esta produção foi convidado **Rui Almeida**, que embora não pertencesse ao elenco do CITEC, já tinha participado como ator em duas produções anteriores, que contaram também com elementos de outros grupos do concelho e da região. Com o título *A Estrela de Esther*, o espetáculo teve uma primeira data de estreia agendada para dezembro de 2019, que acabou por ser adiada para 20 de março de 2020. Já com tudo preparado, publicidade na rua e primeira edição do texto pronta, a estreia foi cancelada devido à pandemia. A estreia acabou por acontecer só em 1 de outubro de 2021, passados 18 meses. A crise pandémica determinou as alterações registadas nas comemorações dos 50 anos do CITEC.

O dramaturgo **Armando Nascimento Rosa** foi o primeiro a aceitar o desafio formulado e das diferentes sugestões, optou efusivamente por Jorge de Montemor e a sua obra escrita em castelhano “Diana”.

“Foi uma ocasião única de me encontrar com um escritor que para mim não ia antes muito além de lhe saber o nome, identificado com a novela pastoril que o celebrizou, com o mitológico título renascentista de Diana. A surpresa também de adivinhar as afinidades criativas que nos aproximam a ambos, apesar dos séculos e dos contextos tão radicalmente diversos que se nos interpõem. Um escritor que canta e que compõe música, um trovador que dá expressão ao numinoso feminino na cultura; um irmão de armas líricas, enfim (que não as do espadachim, que não domino), que eu descobri com felicidade e que veio juntar-se à distinta tertúlia de outros seus contemporâneos, como Jorge Ferreira de Vasconcelos e António Ferreira, que já frequentava assiduamente, incluindo, como é óbvio, o vate mor seu amigo pessoal Luís de Camões - a quem eu, depois deste encontro dramaturgicamente com Montemor, congemei a ficção hermenêutica de ter endereçado Camões a assim designada Carta de Ceuta a Jorge de Montemor.” (Rosa, 2022, p. 8)

Com todos os atrasos registados nas atividades devido à pandemia, a estreia de *Jorge Retorna a Montemor* esteve inicialmente agendada para o último trimestre de 2020, mas acabou por acontecer só em 29 de abril de 2022. Para encenar esta peça foi convidado **Diogo Carvalho**, jovem natural e residente em Coimbra, que participara anteriormente em duas produções como ator. Foi mais uma tentativa de renovar e rejuvenescer o grupo de trabalho do CITEC, para além de se fomentar novas experiências em articulação com o elenco do grupo.

3.2. Jorge de Montemor? Quem é?

Jorge de Montemor é um exemplo único na literatura ibérica. Embora a sua língua materna fosse o português, a sua escolha do castelhano como género literário levou à sua negligência nos livros escolares e na história da literatura portuguesa. Por outro lado, a exceção de *Diana* conquistou-lhe um lugar importante, não só na literatura espanhola, mas também na literatura europeia.

Jorge de Montemor nasceu na primeira metade da década de 1520 e deixou Portugal em 1543 com a Infanta D. Maria, irmã do rei D. João III, que mais tarde casaria com Filipe II de Castela. Durante este tempo, tornou-se cantor da capela da Infanta, e foi o cumprimento deste dever que o levou a deixar o país. Não sabemos quase nada sobre a infância e juventude deste músico e cantor, que durou de 1524 a 1543, nem podemos determinar o período que se seguiu à sua educação cultural. A proximidade

geográfica da sua terra natal, Montemor-o-Velho, a Coimbra, sugere que recebeu aqui a sua educação. A sua educação foi provavelmente predominantemente musical (Nepomuceno, 2012).

Viajante incansável serviu, após a morte da Infanta, como cantor da capela à Princesa Maria, filha de Carlos V e anos mais tarde, Rainha da Boémia, bem como à sua irmã Joana. Em março de 1551, regressou a Portugal para desfrutar de um escritório de escrivão que lhe foi concedido pelo Rei D. João III de Portugal. Em 1552, Jorge de Montemor acompanhou os então recém-casados príncipes João de Portugal e Joana de Castela a Lisboa e, após a sua morte prematura em 1554, regressou a Castela para se juntar à corte castelhana de Joana (Fardilha, 2007).

Em Valência, traduziu a obra de Ausias March e terminou a sua *Diana*, que, embora iniciada em León, foi concluída sob o patrocínio do valenciano Juan Castellá de Vilanova.

A produção literária de Montemor é notável pela sua variedade de temas e formas. Não hesitou em utilizar géneros como o diálogo religioso, tratados de cortesia, traduções, quer religiosas (salmos) ou pagãs (*Marcha dos Entusiastas*), composições em verso, e a sua obra mais importante, que o inscreveu em definitivo nos anais da história literária: o romance *Os Sete Livros de Diana*. A primeira das suas obras é *Diálogo Espiritual*, que nunca foi impresso e foi resgatado do esquecimento no século XX, por M. Martins.

O seu desencanto com o mundo da corte, expresso numa carta escrita a um Grande de Espanha sobre *As Obras dos Reis*, e a perda dos seus melhores amigos - Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, Feliciano de Silva e Gutierre de Cetina - e, muito possivelmente, a ameaça que sentia do terror inquisitorial peninsular (após um dos seus livros de poesia espiritual ter entrado no Índice), levaram-no a mudar-se para Itália, onde morreu, no Piemonte, por volta de 1561, em circunstâncias por esclarecer. Alguns acreditam que a razão para um fim tão trágico pode ter sido o seu estatuto de soldado nos exércitos do Duque de Saboia, outros acreditam que ele pode ter sido levado para o túmulo pelos vestígios de um infeliz caso de amor (Nepomuceno, 2012).

Este trabalho retomou a tradição medieval e combinou as ideias erasmistas, que estavam tão difundidas na altura, através do debate que teve lugar entre os protagonistas do seu relato sobre as Sagradas Escrituras. A sua prédica poética, dedicada à Infanta Maria e publicada em março de 1548, reveste-se também de uma temática religiosa. A sua obra lírica, dirigida aos príncipes de Portugal, foi publicada pela primeira vez em 1554, na cidade de Antuérpia, sob o título *Las obras de Jorge de Montemor* (também conhecido na nossa literatura como *Cancioneiro*). Dividido em dois volumes de temas muito diferentes, o primeiro livro trata de temas seculares, enquanto o segundo contém obras de devoção (Fardilha, 2007).

Na primeira, intitulada *Obras de amores*, Montemor combina a tradição espanhola representada por Jorge Manrique, Castillejo e Gregório Silvestre, entre outros, com a nova poesia proveniente de Itália, à maneira de Garcilaso e Boscán, ou a inevitável influência de Petrarca e Sannazaro.

Esta circunstância, permite-lhe alternar, com habilidade, o curto metro octossilábico e as composições hendecassilábicas, tais como canções, escloques, epístolas ou sonetos. O amor, o tema central da obra secular, encontra a sua correspondência em Marfida e Vandalina, a quem dirige os seus poemas apaixonados. Outros tipos de composições são também intercaladas, sejam elas laudatórias, elegantes ou simplesmente burlescas e festivas.

Na sua obra com motivos de proveniência bíblica e cristológica, embora existam canções e sonetos, Montemor concentra-se principalmente nos versos tradicionais, de preferência usando quintuplos duplos. As suas fontes de inspiração são as Sagradas Escrituras, os Salmos e os Autos, três deles para a véspera de Natal, em que o autor confessa ter atuado perante o Príncipe Filipe, e que recordam teatro ibérico primitivo.

O seu romance pastoral *Diana, Los siete libros de la Diana*, pode ter sido impresso pela primeira vez em Valência, em 1559 ou antes, quando Montemor decidiu publicá-lo em solo espanhol antes de Fernando de Valdés ser exilado em Itália no contexto dos eventos que levaram ao banimento de obras do catálogo de 1559 dos portugueses. Embora *Diana* seja escrito em espanhol (alguns trechos poéticos breves finais, muito significativos, estão escritos em português, por serem ditos por personagens do Mondego), mostra a sua identidade portuguesa muito mais conscientemente do que por vezes lhe é atribuído. O autor e o seu livro mais famoso não puderam ser incluídos em livros e antologias da literatura portuguesa e foram vistos como uma presença estrangeira na cultura lusitana (Nepomuceno, 2012).

Existe um breve relato de Montemor sobre a sua entrada no tribunal espanhol, como na sua conversa com Sá de Miranda, revelando uma identidade estranha e desligada do seu meio, reforçada pela sua origem judaica, numa altura em que o autor está a tentar chegar a acordo com a sua própria história, que tem as suas raízes nas margens do rio Mondego.

Numa altura em que a Espanha estava a tornar-se intolerante, Montemor respondeu com os sete dos livros de Diana. A reação do autor ao livro é muito reveladora. Esta obra, o primeiro romance pastoral publicado em solo espanhol e modelo para muitos romances posteriores, é essencialmente um notável choque de estilos e tendências, mas sobretudo de forças ideológicas (Fardilha, 2007).

Há referências à bruxaria e ao ocultismo na prática da sábia Felícia, à magia e bruxaria no caso da bruxa Alfeus, a relações homoeróticas no caso de Ismene e Belisa e do pastor português; para não mencionar as passagens neoplatónicas dos *Diálogos sobre o Amor* do filósofo e médico judeu Leão Hebreu, nascido português e que fugiu, primeiro de Portugal, e depois de Espanha para Nápoles com o seu pai em 1492. Fernando e Isabel expulsaram judeus e árabes do seu reino católico.

Embora os temas pastorais já tivessem aparecido em poemas de amor montemorianos, Diana, influenciada por Petrarca e possivelmente Bernardino Ribeiro, inventou um novo género em que Arcádia era um lugar privilegiado para a reflexão e discussão filosófica.

O primeiro ponto de partida da viagem foi a *Arcádia* de Jacopo Sannazaro (1506), traduzida para espanhol e publicada em Toledo em 1547. Montemor parece ter algo a dizer sobre esta situação de vida pessoal num livro de um autor napolitano, talvez um dos escritores mais influentes na história da literatura pastoral moderna, e esta primeira lição é o argumento central do livro de que as condições pastorais na Arcádia são, em certo sentido, mágicas e sobrenaturais (Nepomuceno, 2012).

A ambição pastoral ou a busca do campo, em última análise, acompanhada pela renúncia às armas e ao vício dos cânticos pastorais (um motivo já presente na *Écloga X* de Virgílio), é uma espécie de anseio pelo irreal, um anseio por uma vida literária em que a elevada artificialidade do ambiente é combinada com a simplicidade apaixonada do espírito pastoral. Pelo menos para *Diana* de Montemor, o campo é um símbolo da contradição entre artificialidade e reclusão, do anseio de liberdade na natureza e do

anseio de participação social no meio das dificuldades políticas e religiosas da Espanha antirreformista e triunfante de Carlos V e Filipe II (Fardilha, 2007).

3.3. Os desafios de um encenador perante a criação

O papel do encenador, nomeadamente aquele em que crê ser primordial à sua práxis, subsume a particularidade da conceção e decisão, seja ela no plano artístico ou técnico, e manifestando determinados pontos de vista, emanados de uma temática de partida e das condições materiais da produção em causa.

Qualquer que seja o material, ele pode servir para uma tradução e distorção cénica, nomeadamente com o desígnio de convocar o mais essencial para ser matéria de abordagem, com a aptidão de refletir com as pessoas sejam aquelas que fazem, as que visualizam, mas também as que interpretam. Sendo sempre um processo profundamente autorreflexivo é específica ao contexto e à dinâmica espacial em que o encenador se insere. Desta feita, é um formato de interrogação, diálogo, tudo confluindo no ato de ação (Roubine, 1998).

Os procedimentos criativos do encenador na composição da dramaturgia, assentam sempre na ancoragem de que existe um procedimento colaborativo que torna possível um estímulo majorado para quem participa, uma vez que permite e torna obrigatório que todos sejam responsabilizados, ou pelo menos corresponsabilizados, partilhando, desta forma, o projeto artístico.

A encenação de peças consagradas é talvez a contribuição mais importante do encenador para o seu diálogo continuado com a comunidade. O encenador assegura integridade, coerência interna e dinamismo na execução das cenas. É ele quem define e enfatiza as relações entre paisagem e caráter, objeto e fala, luz e gesto. Os espetadores experientes estão habituados a olhar para a performance como um todo, procurando o princípio de coerência e unidade e condenando mil falhas que contradizem este princípio: um ator que explica demasiado em comparação com o seu colega mais realista, um fato cuja cor não combina com a decoração (Pavis, 2007).

É bom saber que não há nada menos natural e histórico do que esta forma de ver. O papel do espetador não é inato, é-nos ensinado não por uma educação que não tem nada a ver com espetáculos de teatro, mas por muitas gerações de realizadores. Ao contrário de outras disciplinas artísticas a encenação é, essencialmente, uma combinação ou síntese de elementos autónomos: desenho de cenários e figurinos, iluminação e música, representação, etc. A mediocridade e declínio do teatro, no final do século XIX, deveu-se precisamente a esta diversidade que era considerada parte integrante da arte do teatro.

O desafio era integrar todos estes diferentes elementos e combiná-los num único conjunto que pudesse ser visto desta forma. Como resultado teve de ser demonstrado um domínio da vontade em relação às técnicas individuais de atuação. Isto daria à produção a unidade orgânica e estética que lhe faltava, bem como a originalidade que provém da intenção criativa. Desta forma, poderia ganhar o estatuto de obra de arte, reconhecida não só por intelectuais demasiado entusiasmados, mas também pelos estudiosos de teatro mais perspicazes (Roubine, 1998).

No processo dramaturgico existe ação, mas também drama. Toda a dramaturgia subentende que é necessário encontrar o seu caminho por entre aquilo que é a verdade do momento e a verdade da estrutura. A localização da conexão entre a dramaturgia e a encenação assenta na densidade do instante da representação e o peso da estrutura. A verdade do instante e da estrutura apresentam-se como aquilo que se trata de regular com o relacionamento entre o emparelhamento da dramaturgia e da encenação, dado que têm tendência a constituir-se como saber (Pavis, 2007).

Por muito diáfana que seja a visão das estruturas, e imponente o saber acumulado sobre a obra e a conjuntura envolvente, a dramaturgia deverá deixar à encenação a liberdade de se aplicar e aos seus atores a liberdade de representação. É uma questão de poder, não somente de consciência e conhecimento. Desta forma, a dramaturgia circunda o trabalho do ator, que se materializa como a própria essência da dramaturgia (Danan, 2010).

Desta forma, poderá existir uma acumulação dramaturgica que submerge o fundamental, sendo que o êxito da encenação não se quantifica pela sua quantidade de trabalho apresentado, mas somente pela justeza e pela sua pertinência, nomeadamente a eficácia e a sua clareza, consumando-se no dispositivo que daí resulta. A ideia de que o encenador deve ser aquele que tem todas as respostas e todo o poder deve ser rejeitada e, dentro desta ótica, deve ser substituído por um processo de diálogo dentro do grupo de criação que metodicamente vai saltando obstáculos à medida que os problemas surgem e conduzem necessariamente à resolução que pressupõe opções, logo decisões que colhem mais quando partilhadas por todos. Trata-se, pois, de um trabalho de comunicação e inclusão.

Partindo destes pressupostos há que explicitar quais foram os desafios que se colocaram ao encenador nesta viagem com *Jorge Retorna a Montemor*. Assim, consideremos que tudo envolve todos os que participam desse mistério e magia que é fazer teatro e esses desafios foram o texto, o elenco, a cena e os seus objetos, a luminotecnia, a sonoplastia e o trabalho de caracterização das personagens em conflito dramático, considerando neste nível a máscara do ator e os figurinos que determinam o seu papel.

Comecemos pelo texto. O texto dramático, de Armando Nascimento Rosa, colocava-nos duas perplexidades, o facto de ser uma abordagem metateatral e ao mesmo tempo uma abordagem biográfica histórica. Perante estas evidências, estimulantes, surgiram dois problemas: a densidade do texto e uma linguagem com notações históricas inequívocas que poderia suscitar, no espetador, um sentimento de não adesão ao espetáculo.

No que toca à cena e à sua construção, era claro para este encenador que o espaço cénico se caracterizaria numa nudez mais ou menos conseguida, ou seja, uma simplicidade que exigira apenas objetos mais ou menos simbólicos, reformulados ou não, de acordo com a exigência do espetáculo.

No campo da luminotecnia, debatemo-nos com a questão importante da luz ser suficiente para os efeitos que queríamos criar, facto que implicava a existência de projetores suficientes e o esforço da equipa técnica em conseguir arranjá-los, sendo claro para nós, que a utilização do ciclorama era um ponto preponderante na encenação que se pretendia.

Na sonoplastia, no decorrer do processo, fomos tentando criar momentos em que incluíssemos a música ao vivo da responsabilidade do autor do texto e de acordo com a construção do jogo entre os atores foram sendo feitas as seleções que melhor serviam os nossos propósitos.

Fica para último, o desafio de caracterização das personagens históricas, a opção de figurinos que remetesse para a época histórica a representar foi clara e imaginou-se que o espaço físico de uma cena despida teria toda a sua riqueza na indumentária das suas personagens. Colocava-se uma questão, como conseguir uma certa magnificência adaptada ao estatuto social das personagens que exigiria um investimento financeiro inexistente. Um grupo em que todos colaboram, oferece através de uma das vozes uma solução, que, curiosamente integrava no processo uma instituição local, o município de Montemor-o-Velho. Pelo conhecimento de que haveria figurinos pertencentes ao município, que teriam já servido noutros espetáculos do CITEC, nomeadamente *As Peregrinações*, recorremos à solicitação de empréstimo dos figurinos existentes que se adequavam à especificidade da peça a representar.

Ainda neste ponto da caracterização, foi já a meio do processo que o encenador se lembrou de recorrer a algo diferente para a construção de uma coerência nas máscaras dos atores. Máscaras estas que se construíram pelo recurso da maquilhagem exagerada, recorrendo ao branco, vermelho e preto e neste ponto, assume-se que a contribuição da *comédia dell'arte* foi inequívoca, permitindo também o robustecimento da paródia.

Estas escolhas, determinaram uma clara leitura do que é o espetáculo teatral, contribuindo para que a componente metateatral fosse mais compreensível para o público, num espetáculo que se integrava no contexto de comemoração dos 50 anos do CITEC e dos 500 anos de Jorge de Montemor. Nada melhor para comemorar a vida de um grupo de teatro amador do que, uma peça sobre o teatro e o modo como se concretiza em cena, abordando uma figura da localidade onde o grupo se constituiu no início da década de 70 do século passado.

3.3.1. O texto

O texto dramático não é apenas um diálogo simples, mas é uma formação única com um ritmo e fases (peripécias que desencadeiam novas ações; conflitos que acabam por se fechar ou resolver). Uma peça dramática inclui duas unidades inseparáveis e várias, a visível (ótica) e a audível (acústica).

Uma obra dramática é uma peça de tempo. Tem lugar num tempo real e aceita as suas qualidades, entre todas as suas transições. Cada obra dramática existe apenas para um tempo particular. Começa num determinado momento, dura um determinado tempo e finalmente termina. Antes e depois destes pontos de tempo, o drama não existe.

A limitação de um tempo real de representação e a intensidade de um tempo dramático exige uma perceção organizacional diferente da que emerge de um tempo ilimitado e extenso de um romance. Enquanto nós vivemos o romance num período de tempo mais longo, um texto dramático requer a nossa atenção semelhante à do público. Tal tempo de concretização percetiva é indireta e aproximadamente indicado por um texto dramático (Danan, 2010).

Em cada peça dramática podemos ainda distinguir dois componentes básicos. As personagens de uma peça dramática e a cena de uma peça de teatro. O texto dramático não inclui os comentários dramáticos e cénicos e consiste em palavras e estruturas com significado independente, uma vez que os atores as proferem. Qualquer secção específica de um guião é dita por uma determinada

personagem da peça e é por isso que tais secções são precedidas pelo nome da personagem (Correia, 2011).

O roteiro de um drama é apenas uma estrutura que diz muito sobre as personagens representadas (principalmente o seu mundo interior e as suas relações), sobre os acontecimentos, mas diz pouco sobre a representação física das personagens, sobre os seus gestos, gestos faciais, a sua disposição dentro do palco. Uma produção teatral desenvolve-se a partir de uma interpretação dramaturgicamente-dirigida de um guião e da sua concretização cénica (Danan, 2010).

Jorge Retorna a Montemor, tal como foi escrito por Armando Nascimento Rosa, é uma peça dividida em 21 unidades cénicas, assim designadas e justificadas pelo próprio autor, uma vez que esta divisão nem sempre obedece à entrada e saída de atores, pelo que o uso do termo cena seria desajustado. No entanto, se estas unidades cénicas correspondem a uma estrutura externa, do ponto de vista da estrutura interna, ela divide-se, na nossa leitura em cinco momentos que se dispersam por dois níveis: o nível que corresponde ao que designaríamos por tempo do fazer teatro: uma trupe em processo criativo e um segundo nível que designaríamos Jorge de Montemor: vida e tempo histórico, a encenação. Saliente-se que, no primeiro nível há sistematicamente a inclusão da realidade CITEC pela inclusão consciente das identidades dos próprios atores e da equipa. Considerando este esqueleto, poderíamos dizer que a peça da Unidade Cénica (UC) 1 à 5 pertence ao primeiro nível, tornando-se presente o segundo nível da UC 6 à UC 10 e na UC 11 há um momento de corte abrupto entre o nível dois e o nível um, que resulta numa paródia visual da morte em cena de D. Maria Manuela e a perplexidade da atriz face à sua morte em cena, ou seja, ao facto de não ter mais nada a representar. Regressa-se ao segundo nível da UC 12 à UC 20. Na UC 21 a trupe regressa: "o espetáculo está feito" e "ficou impecável", mas foi um ensaio que deveria ter sido filmado. Os atores não sabem "nada de cor, nem o texto nem as movimentações." têm consciência de que "tudo aconteceu graças a estes figurinos.". Termina tudo com um claro momento de comunicação entre o palco e a plateia, metáfora brilhante do que é o espetáculo teatral: a cena só se cumpre se na plateia tiver um público, por isso os agradecimentos ao público feitos pela personagem Felícia são a magia do teatro: "E palmas para nós e para vocês que vieram ver o nosso ensaio!".

A dramaturgia de ANR, toda ela é muito atravessada por este desejo de experimentar o jogo do teatro dentro do teatro, há uma constante muito metateatral nas suas peças. ANR desejava trazer para a cena personagens, episódios de natureza histórica associados naturalmente a Jorge de Montemor e às pessoas com quem supomos que tenha convivido em virtude da sua proximidade. A partir dessa recriação trazer para o espaço da cena o jogo teatral com estas personagens.

Para a escrita, Armando Nascimento Rosa fez um trabalho de investigação, que permitiu a inclusão de personagens como a da sábia Felícia, proveniente da novela *Diana* e que é, no fundo, na peça a única personagem que vem rigorosamente do espaço da ficção, porque todas as outras personagens são de proveniência histórica e biográfica. O pai do Jorge e depois todas as outras figuras com quem ele conviveu, tirando aquela invenção de colocar uma personagem de ficção na cena (Felícia) e ainda uma outra situação, que não pertence ao universo do Jorge, o Velho do Restelo (d' Os Lusíadas, de Camões, amigo de Jorge de Montemor) como personagem.

No ponto de vista da metateatralidade e do jogo do teatro consigo próprio, talvez seja esta a peça onde levou mais longe a paródia (com a inclusão do elemento autoreferencial) da situação do autor, todo o texto acaba por ser uma paródia ao próprio lugar do dramaturgo, porque assume-se como uma

ficção que não foi escrita e no fundo foi improvisada e inspirada por uma série de figurinos e com uma suposta ausência do dramaturgo e do encenador. Isto faz parte do jogo com linguagens contemporâneas, aliás brinca-se com isso quando os atores estão no ensaio e falam das novas manifestações teatrais que prescindem autorias, que privilegiam a performance relativamente à própria representação: “(...) há quem faça espetáculos de teatro a ler no palco obras em prosa”; “Podíamos ser nós a continuar a peça. É uma coisa que se faz hoje muito em teatro. Os actores escreveram os textos que apresentam em cena.”; “(...) se formos nós a fazer o trabalho da escrita, dispensamos o dramaturgo.” (Rosa, 2022, pp. 24 - 25)

O autor quis claramente jogar com tudo isso, quis fazer deste texto um texto que dialogasse com linguagens e lugares da criação contemporânea, nunca perdendo de vista o lado humorístico e o facto de que foi escrito propositadamente para este coletivo. Este lado com a graça de ter a trupe a preparar um espetáculo e a questão do texto nunca mais ser enviado pelo dramaturgo; e o drama acontecer, surpreendendo os atores-intérpretes no momento da criação do próprio espetáculo. Ao mesmo tempo, mostrava os bastidores dentro da própria cena, onde estão à vista os seus mecanismos de feitura. Um artifício que nos dá a ilusão de que tudo está a acontecer pela primeira vez diante dos nossos olhos, através da magia do teatro, dos figurinos e das poções de Felícia. O jogo teatral (o fazer do teatro num jogo consigo mesmo) foi, no fundo, o expediente que o dramaturgo encontrou para que os elementos trazidos da história e da reinvenção da biografia de Jorge de Montemor, pudessem ter um lugar muito lúdico, humorístico, ágil e que não ficássemos prisioneiros do tempo histórico em que ele viveu, mas pelo contrário ficássemos, sim, encantados com o jogo dramático no nosso presente numa viagem pela História pretérita.

3.3.2. O grupo

No teatro amador, qualquer pessoa pode representar, ator ou não-ator, não há divisão de trabalho, todo o grupo tem de atuar e assumir a responsabilidade pela representação. Eles estão lá para criar ideais, para acreditar e imaginar a mudança através da arte.

Esta abordagem amadora tem não só implicações ideológicas, mas também consequências. Isto significa que muitos membros não são atores profissionais e muitos deles já têm os seus próprios negócios o que, por vezes, torna a cooperação difícil. Por exemplo, o número de membros entrantes e saídes impediu um trabalho mais coerente e contínuo, e tiveram de ser feitos compromissos sobre a qualidade do trabalho artístico, uma vez que muitos dos atores experientes do grupo se juntaram aos que tiveram a primeira experiência artística (Pavis, 2007).

Para ultrapassar estas dificuldades, a organização interna do grupo tinha de ser resolvida, pois muitas pessoas iam e vinham. Há atores, não atores, especialistas em espetáculos, etc. Este regulamento define as regras de participação e visa formular os requisitos mínimos para a continuidade do grupo.

Podemos, portanto, observar duas formas possíveis de pensar sobre o que constitui teatro amador num grupo. A primeira refere-se ao amadorismo em oposição ao profissionalismo, em que um grupo se identifica como amador porque não é financeiramente dependente do seu próprio trabalho e produções. O segundo conceito enfatiza a natureza ideal do grupo, e o grupo que emerge desta

perspetiva será caracterizado por uma democracia de completa coletividade, onde todos têm uma palavra a dizer, onde não há rígida divisão interna de poder (Correia, 2011).

Isto significa compreender que a independência e o amadorismo do grupo estão diretamente ligados a uma forma alternativa de produzir teatro que oferece uma estrutura interna democrática e não mercantil promovendo, assim, um ideal de participação política e popular que leva ao que é realmente a arte do teatro.

Viola Spolin, afirma que “[o]s atores não profissionais frequentemente vêm para os ensaios num ponto onde os níveis de energia são baixos (...)” (Spolin, 2003, p.296). No entanto, neste grupo do CITEC, o que o encenador encontrou para percorrer conjuntamente a viagem de *Jorge Retorna a Montemor* foi um grupo díspar, heterogêneo, em idades, e profissões, mas que, procurava no espaço teatral uma dinâmica de vida, de energia, de diálogo de modo empenhado e assumindo muitas vezes uma vontade quase profissional. Esta forma de estar fez com que ao longo dos ensaios se construísse uma dinâmica ímpar caracterizada pela empatia, pelo bem-estar em grupo, pela troca de opiniões e reflexões, pelo respeito mútuo e que o fecho de cada momento do ensaio fosse, num modo informal, um encontro entre amigos que refletem sobre o trabalho feito e fraternalmente partilham uma mesa.

3.3.3. O jogo como catalisador de conhecimento

Para compreendermos melhor a noção de jogo, recorreremos ao filósofo e historiador neerlandês Johan Huizinga, um dos autores que mais se dedicou à importância do jogo na vida do ser humano no exercício das suas tarefas na *πόλις* (Polis) (Huizinga, 2003). Em *Homo Ludens: um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*, Huizinga procura definir o jogo como um elemento da cultura intrinsecamente relacionado com os aspetos sociais, admitindo que o jogo não é apenas uma perspetiva psicológica, sociológica ou até mesmo antropológica. Por conseguinte, o autor defende que todo o comportamento humano é um jogo em si, concedendo-lhe, assim, um papel absolutamente primordial e tão essencial quanto o raciocínio do *Homo sapiens* e a fabricação de objetos do *Homo faber*. Com efeito, ainda no prólogo, Huizinga explica que o homem que joga (*Homo ludens*) não substitui o *Homo sapiens*, que sabe e raciocina, mas coloca-se a seu lado: “a seguir ao *Homo faber* e talvez ao mesmo nível de *Homo sapiens*” (Huizinga, 2003, p. 15).

Fica evidente que para Johan Huizinga o jogo está presente em todas as formas de comunicação humana e que por esse motivo evidencia características que lhe são próprias, permitindo-lhe o enriquecimento a nível sociocultural. Elencamos algumas características do jogo apresentadas por Huizinga:

- o jogo é um ato voluntário, o jogador tem a liberdade de jogar, interromper ou adiar a atividade em qualquer momento, por este motivo, não deverá ser condicionado a um dever ou obrigação moral, sob prejuízo de se tornar “quando muito [n]uma imitação forçada” (Huizinga, 2003, p. 23);
- “o jogo não faz parte da vida normal, da vida real. É como que evasão da vida real para uma esfera de atividade temporária, dotada de uma ordem própria” (Huizinga, 2003, p. 24). Como refere o autor, realiza-se num espaço definido e a fantasia é fundamental, surgindo um mundo novo. Contudo, esta realidade nada pode alterar o seu estado de fantasia, mesclando-

se com o quotidiano real. Desta forma, o jogo é real somente para o jogador, no momento em que joga;

- acontece dentro de limites temporários com uma finalidade autónoma, e dentro de espaço igualmente limitado;
- o jogo é ainda visto como um *intermezzo*, ou fuga, na nossa vida quotidiana, sendo sempre possível de ser repetido (Huizinga, 2003, p. 25);
- cria, dirige e torna-se ordem, porque *exige uma ordem suprema e absoluta*, ao introduzir “uma perfeição limitada e temporária na imperfeição do mundo e na confusão da vida; a mais pequena desobediência pode estragar o jogo, despojá-lo do seu carácter e mérito” (Huizinga, 2003, p. 26).

Segundo Huizinga, como vimos, o jogo é uma atividade isolada e limitada que deve ser jogada e respeitada até ao fim, dentro de certos limites de tempo e espaço. Enquanto se joga, tudo é movimento, mudança, alternância, sucessão, associação e separação; chegado ao fim, mantém-se como uma nova criação do “espírito, um tesouro guardado pela memória” (Huizinga, 2003, p. 26). Huizinga considera igualmente que o jogo é uma lógica com regras de funcionamento essenciais para que impere ritmo e harmonia, tornando-se fascinante e cativante (Huizinga, 2003, p. 26-27). A respeito de regras, importa recordar o que defendeu José Oliveira Barata:

“ao mesmo tempo que se desenvolve o prazer pelo jogo (manifestação de liberdade absoluta em princípio), simultaneamente, estão-se a jogar as regras que parecem ser a negação desse espírito livre que o jogo proporciona. É na luta destes contrários – vontade e prazer do jogo / normatividade para que o jogo possa ser jogado – que a manifestação lúdica se completa.” (Barata, 1979, p. 36).

Torna-se evidente que o jogo pode ser encarado como um meio catalisador de conhecimento, através do qual entramos não só no universo da fantasia e do imaginário, mas também – parece-nos – no *mundo real*.

O jogo jamais pode ser encarado como “não-sério”. Por meio do jogo, o indivíduo explora-se a si e ao mundo envolvente, relaciona-se com os outros – socializa – e experimenta o confronto com o outro e com o seu *ego*, por vezes em cooperação com alguém. Há, então, uma espécie de antagonismo colaborativo, o que permite que “nos exploremos e exploremos o mundo, assim como nos situemos em relação aos outros, tomando consciência da sua e da nossa importância” (Silva, 2010, p. 20). Huizinga (2003, p. 34) refere que o jogo não se afasta da seriedade, visto que o carácter lúdico pode ser próprio das ações mais sublimes. O autor faz uma estreita relação com o culto sagrado desde a sua forma primitiva, onde se pode encontrar a “preocupação e a tendência de isolamento, de forma a defender o sagrado de influências exteriores” (Silva, 2010, p. 20). Na realidade, o culto parece possuir todas as características formais e essenciais do jogo. Huizinga evoca Platão, “que não hesitou em incluir o sagrado na categoria de jogo” (Huizinga, 2003, p. 34), já que para o filósofo grego:

“é preciso que nos esforcemos rigorosamente com aquilo que é sério e que não façamos com o que não é. Por natureza, merece o deus todo o nosso zelo e bem-aventurança, mas, por outro lado, o homem – tal com já o dissemos – não passa de um jogo na mão do Deus e isso é, não obstante, o melhor que lhe cabe no lote” (Leis, VII, 803 c).

Jean Château e José Oliveira Barata parecem corroborar com a opinião de Johan Huizinga. Château (1975, pp. 172-173) afirma que se “pode ir mais longe ainda, e ver, dentro do próprio jogo, os primeiros esboços do culto”, pois quer o jogo, quer o culto sagrado apresentam os mesmos aspetos míticos e rituais de génese.

Temos vindo a considerar que o jogo, como catalisador de conhecimento e, simultaneamente, de desenvolvimento do prazer, harmonia e ritmo, não é uma organização encerrada em si, mas antes um *vestibulum* que dá passagens para muitas portas, sendo uma delas o jogo dramático.

Château aponta o jogo como um contributo para desenvolver o espírito construtivo, a imaginação, o conhecimento científico e a faculdade de sistematizar e inferir; “além disso conduz ao trabalho, sem o qual não haveria nem ciência nem arte” (Château citado por Barata, 1979, p. 37). Segundo Patrice Pavis (1999, p. 222), o jogo dramático deve ser visto como uma “prática coletiva que reúne um grupo de jogadores (e não de atores) que improvisam de acordo com um tema anteriormente escolhido e/ou precisado pela situação” de forma a que esses *jogadores* possam exprimir e desenvolver livremente a seu espírito criativo.

Outra característica proposta por José Barata e que nos merece consideração é o facto do jogo dramático ser sinónimo de coletivismo. Desta forma, ele ajuda, conseqüentemente, a reduzir o individualismo aos níveis em que ele é aceitável e a esbater o narcisismo, ao mesmo tempo que cada interveniente compreende, por analogia à praxis dramática, que viver em sociedade passa por uma tarefa coletiva, onde ninguém é insubstituível e onde todos são igualmente importantes na medida em que todos funcionam e têm a sua tarefa.

O jogo dramático pretende ser um importante exercício de comunicação; “não visa preparar atores virtuosos” (Barata, 1979, p. 43), quer antes mostrar uma situação e descortinar caminhos para a expressar. “Não sendo ainda teatro, o jogo teatral não exigirá o décor do teatro tradicional; pode jogar apenas com o valor simbólico” (Barata, 1979, p. 43).

3.4. A encenação de Jorge Retorna a Montemor

A beleza da produção teatral está imbricada no simbolismo visual. Isto é, criar imagens no seu âmbito pitoresco para melhorar as propensões comunicativas de uma peça. A produção teatral é um esforço dinâmico e flexível que envolve a amálgama de vários profissionais num esforço colaborativo para fazer uma forma de arte unificada e gestual que exponha as disputas do homem na sociedade, de acordo com a derivação da satisfação no entretenimento, relaxamento e recreação que são missões humanas inescapáveis (Pavis, 2007).

A produção teatral, como arte colaborativa, tem o seu planeamento, controlo, coordenação, avaliação, apreciação e supervisão na mão capaz de um indivíduo chamado encenador. Factos que emanam de experiências mostram que não há dois realizadores com o mesmo elenco e tripulação, os mesmos recursos e o mesmo local podem eventualmente sair com o mesmo resultado.

É certo que haverá distinções em cada produção de peça. Esta diferença emana da percepção, conceção, imaginação e criatividade de cada encenador. Isto aplica-se também ao simbolismo visual. O simbolismo visual como ferramenta do encenador está imbuído na sua criatividade imaginativa e na

sua propensão coordenadora para trazer a peça para a integridade física e estética. Isto é possível através de formas, texturas, símbolos, linhas, círculos, equilíbrio e fotocriação para criar comunicação significativa na experiência teatral (Correia, 2011).

O teatro é essencialmente a comunicação entre dois grupos de pessoas - o intérprete e o público. O praticante de teatro médio está habituado à arte como uma das suas maiores ferramentas para exteriorizar os seus pensamentos, emoções, desejos, capacidades e experiências. Apesar de utilizar gestos, movimentos corporais e outros aspetos visuais da comunicação, estes são principalmente o suplemento e não o equivalente à fala. No entanto, estes mesmos símbolos não-verbais ou visuais são o ónus da magia do teatro (Pavis, 2007).

Devem ser planeados, obtidos e executados eficazmente, como instrumentos para melhorar a comunicação teatral. O espaço no teatro, como qualquer outro espaço, é um vazio, cheio de vazio, portanto sem sentido. Só pode tornar-se útil para a experiência teatral uma vez definido, demarcado e tornado funcional. Esta designação é alcançável através da utilização de apontamentos, luzes, bordas, gotas, fundos, cortinas, cenários, adereços e símbolos, de modo a realçar a metáfora central da produção; para reforçar a caracterização, o humor e a atmosfera como as exigências da produção exigem. Estes símbolos, implicam ou sugerem, uma ajuda para ornamentar a peça com uma abordagem abstrata, mas criativa. Nas artes do teatro, os símbolos visuais são a base da expressividade na comunicação. Eles moldam uma peça num encontro de comunicação completa.

O simbolismo visual no teatro é um produto do *design* ou da tecnologia do teatro. A tecnologia teatral é exemplificada na iluminação de palco, *design* de cena, propriedades, arquitetura teatral, som e acústica, figurino e maquilhagem. A ênfase será colocada na iluminação do palco, *design* de cena, propriedades, figurinos e maquilhagem. No entanto, a tecnologia não é o único fator de melhoria da visualização. Movimento, ritmo, composição, fotocriação e representação pantomímica são todos os aspetos da visualização utilizados como símbolos visuais na produção de peças de teatro modernas (Correia, 2011).

Vejamos, pois, de que modo se desenvolveu todo o trabalho dramaturgico e de encenação em torno da peça *Jorge Retorna a Montemor*.

3.4.1. Discussão, reuniões com o dramaturgo

No que toca à questão dramaturgica, desde o início, e apesar do texto estar escrito a pensar neste coletivo e no grupo, o encenador partiu da ideia de que seria necessário criar uma versão dramaturgica, abreviando algumas passagens e considerando o teste da cena.

Na primeira leitura de mesa, com a presença do ANR e do elenco, estabeleceu-se um trabalho de interação que foi muito produtivo, com etapas sequenciais nas quais o encenador enviava as suas propostas de sugestões de alteração de texto, ou até mesmo encurtamento, e fazia perguntas relativamente a zonas que poderiam tornar-se difíceis para os atores, atendendo à sua extensão. Perante as questões do encenador, o autor Armando Nascimento Rosa ia sugerindo outras alterações, tendo em conta os problemas detetados. Torna-se claro que o texto publicado em 2022 pelo CITEC, na coleção textos de teatro é a versão integral, havendo, pois, uma versão dramaturgica que constitui um anexo a este trabalho. (Anexo nº 1)

O texto inicial aponta para uma dimensão lúdica, predominantemente centrada na metateatralidade, na ficcionalidade mas também no biografismo e um notório enfoque nos “fazedores de cena”. O encenador estava, portanto perante um texto que transformado em espetáculo teria de trazer à cena claramente esta ideia de trupe de atores, fazedores da cena e mostrar ao espetador de um modo muito óbvio os mecanismos com que o teatro se faz. Não são só os atores que vivem a perplexidade do que fazer, é também um dramaturgo que está ausente e que não enviou o texto e um encenador, a passear pelas muralhas do castelo, porque está à espera do texto. Esta circunstância vai implicar desde o primeiro momento uma inversão do circuito normativo da construção da cena.

O processo de criação dramática fundou-se, então, numa interação profícua entre dramaturgo e encenador, tendo este em conta todas as versões e sugestões dadas pelo autor quer através de e-mail, quer através da sua contribuição nos ensaios a que assistiu. De facto, Armando Nascimento Rosa assistiu a 4 ensaios ao longo do processo de preparação de espetáculo. Uma excelente oportunidade para participar de forma ativa na construção do que seria o espetáculo final.

As ideias do encenador em relação ao texto e à maneira de realizar com aqueles atores, bem como esta interação proveitosa com o autor, vão interagir também com a resposta às virtudes e obstáculos levantados pelo elenco. Este facto tem que ser tido sempre em conta, de modo a defender o desempenho do ator e o equilíbrio do espetáculo. As presenças de Nascimento Rosa nos ensaios, foram sempre produtivas e a oportunidade para fazer alguma tutoria musical, sendo ele o autor das músicas, com os arranjos do guitarrista Miguel Silva, podendo assim, dar sugestões concretas aos atores e ao instrumentista (viola) em cena, Custódio Monteiro.

3.4.2. Distribuição do Elenco

O elenco ficou distribuído como se segue, após um processo que se descreve e que decorreu de uma implicação de vários elementos intervenientes no processo – dramaturgo e atores, sendo que à entrada do encenador, o elenco já estava distribuído.

ATOR 1 (Rui Almeida) - Jorge de Montemor

ATOR 3 (Carlos Cunha) - Pai de Jorge; Velho do Restelo

ATRIZ 1 (Judite Maranhã) - Rainha D. Catarina; Felícia

ATRIZ 2 (Raquel Nobre) - D. Joana de Áustria

ATOR 2 (Fernando Capinha Lopes) - Cardeal D. Henrique; Francisco de Borja

ATRIZ 3 (Sara Pintor) - D. Maria Manuela; Sofonisba Anguissola

ATOR 4 (Gustavo Santos) - Estafeta; preceptor de D. Sebastião; matador de Jorge

Inicialmente (em fase de pandemia), houve uma reunião via zoom com a equipa toda, onde Armando Nascimento Rosa teve um primeiro contacto com o grupo. Na reunião, ficou definida a distribuição do papel da personagem principal, Jorge de Montemor, ao ator Rui Almeida, considerando o seu perfil, disponibilidade e experiência.

Quando o CITEC teve em cena a peça *A Estrela de Esther*, ANR contactou com algumas das pessoas que tinha conhecido na reunião zoom, em palco, após ter assistido ao espetáculo e ter visto a prestação dos atores. Posteriormente, o dramaturgo teve a ideia de atribuir ao ator Fernando Capinha Lopes papéis com alguma comicidade (eclesiásticos) e também considerou que a atriz Judite Maranhã poderia ficar com as personagens da maga Felícia e da Rainha D. Catarina.

Houve duas atrizes que inicialmente estavam no processo e depois, derivado a situações profissionais e pessoais, acabaram por sair, entrando duas novas atrizes (Raquel Nobre e Sara Pintor). A inclusão de mais um ator, conduziu a que Gustavo Santos, que assumira desde o princípio funções como técnico, fosse convidado a integrar a equipa também como ator, apesar de não ter experiência teatral. Foram-lhe atribuídos os papéis de estafeta, o Padre Luís Gonçalves da Câmara e o matador de Jorge de Montemor, papéis pouco exigentes que não o sobrecarregavam do ponto de vista da interpretação. Esta decisão, que inicialmente se pensava ser muito operativa, acabou por exigir muito trabalho a todos os envolvidos em cena, dada a inexperiência como ator. Finalmente e com a energia que circulou pelo grupo de atores, tornou-se uma boa decisão. O papel mais sénior foi atribuído a Carlos Cunha, também ele o ator mais sénior, que fez de pai de Jorge de Montemor e, ainda, de Velho do Restelo.

Pensou-se também na ideia de os atores poderem cantar no espetáculo os temas compostos, para esse efeito, pelo dramaturgo, pelo que se recorreu a ajuda técnica da professora Cristina Faria no que tocou ao desempenho vocal. Inicialmente equacionou-se a possibilidade de haver vários músicos em cena, mas depois de se verificarem alguns problemas de disponibilidade, acabou por se fixar num só músico, o instrumentista Custódio Monteiro. A música e a sua inclusão no espetáculo esteve relacionada com os dados biográficos da personagem principal, Jorge de Montemor que, para além de prosador e poeta, era ainda músico, compositor e cantor.

3.4.3. Do texto ao palco

Partindo de uma leitura inicial do texto de ANR que é o publicado pelo CITEC, optou-se por partir de um trabalho de cena prévio para definir, à posteriori, um guião dramaturgicamente. Inequivocamente este acabou por resultar das vivências do grupo face ao texto inicial, à distribuição dos papéis e aos jogos de cena que se centraram em três vertentes: o facto da personagem principal ser uma personagem histórica, o facto de o texto de ANR ser um texto notoriamente metateatral e ainda a consciência de que o trabalho no palco deveria saber conquistar um determinado público para linguagens teatrais, diferentes daquelas a que os espectadores do grupo estariam habituados.

Tratou-se, pois, de um trabalho que, partindo de um texto, vai para a cena e volta ao texto, o que poderia conduzir-nos a uma reflexão de como o conceito de *from page to stage*, se pode reconfigurar não numa dualidade antitética, mas numa triangulação energética e criadora. Neste caso, os vértices seriam *page*, *stage*, *page*. Esta circunstância decorre claramente de vários fatores em interação: o facto de se tratar de um texto metateatral, encomendado a um dramaturgo vivo e interveniente na criação do espetáculo, a partir de um diálogo vivo com o grupo de atores e com o encenador; ser um texto comemorativo de meio século de vida de um grupo de teatro amador, com uma viagem feita, uma consciência madura do que é fazer teatro; a metateatralidade imposta pelo texto suscita na criação espetacular uma possibilidade de projeção da trupe CITEC e da circunstância da criação. Estamos muito perto das palavras de Ruffini, ao afirmar:

“É possível afirmar, sem usar nenhuma metáfora, que existe uma dramaturgia do texto e uma dramaturgia de todos os componentes presentes em cena. Também podemos dizer que existe uma dramaturgia que inclui tudo isso, uma dramaturgia do espetáculo como um todo, na qual as ações do texto estão entrelaçadas com as ações que acontecem em cena. Vista nessa perspectiva, a dramaturgia pode ser considerada um conceito que unifica texto e cena, e também um conceito que permite formular, em termos menos vagos e alusivos, o que normalmente foi chamado de “vida”, seja ela a vida do texto, da cena ou do espetáculo.” (Ruffini, 2012, p.285)

Foi possível isolar, na criação da encenação, contribuições teóricas inestimáveis e podemos até dizer que elas se relacionam de forma quase óbvia com as linguagens não verbais que integram o espetáculo teatral. Assim, algumas técnicas de cena propostas pelas encenações *brechtianas*, bem como o contributo da *pantomima*, do *grotesco* e da presença da *comédia dell'arte* foram uma realidade no processo criativo do encenador. Se a Brecht se foi buscar o despojamento da cena, bem como a inclusão do aproveitamento do ciclorama criando ambientes atmosféricos pela luz de cena, foi também – seguindo de resto a indicação que o texto da peça inclui - buscar a projeção de imagens dos retratos de D. Joana (UC 18) e Filipe II (UC 19). Reforça-se aqui uma ideia que nos parece relevante: a coerência de um percurso de 50 anos. De facto, as referências ao contributo de Bertolt Brecht para o trabalho do CITEC acontecem de forma explícita no facto deste autor fazer parte do grupo de autores/peças censurados e que, portanto, não foram inicialmente levados a cena de forma explícita. Também em alguns dos textos citados na nota de abertura que foi lida no primeiro espetáculo que refere claramente “Fazer teatro é estar de pé onde os outros estão de gatas”, reportando-se ao mesmo tempo ao peso teórico de Piscator e Brecht na construção do projeto inicial do CITEC. Se Piscator (1893-1986) foi um encenador, dramaturgista e produtor de teatro alemão que se notabilizou como pensador do designado teatro épico que destaca o contexto sociopolítico do drama, ele foi ainda criador do teatro documentário, sem ter produzido obra teórica, contrapondo-se, neste aspeto, ao seu contemporâneo Bertolt Brecht, que acabou por realizar essa reflexão teórica, em extensão e complexidade. Piscator ficou conhecido acima de tudo pelo seu engenho expressionista nas técnicas cenográficas que potenciavam a consciência do público de que estava, de facto, a ver teatro. O uso da tecnologia, a presença de um narrador, de canções, de música e de símbolos foram fundamentais na construção cenográfica deste autor. Esta contribuição de Piscator foi fundamental para o trabalho de Bertolt Brecht (1898-1956) que congrega teoricamente os pressupostos práticos de Piscator, originando o chamado teatro épico, conhecido pelo seu efeito de estranhamento. Brecht formou uma companhia de teatro o *Berliner Ensemble* e criou uma consistente e determinante obra teórica e dramaturgica que revolucionou o teatro contemporâneo, culminando essa influência na década de 50 do séc. XX, em que a sua companhia se notabilizou mundialmente com representações em Paris.

O teatro *brechtiano* bebe muito das práticas do cabaret berlinense (nomeadamente de Karl Valentin), onde a presença da pantomima é expressivamente fulcral no jogo de comunicação cénica. De acordo com Corvin, o termo pantomima diz respeito a um género teatral, cujo o foco é a linguagem corporal. Criado sob o império Romano, como género teatral ainda que, existindo previamente, nos rituais mais ancestrais, o género será negado pelo Cristianismo, acabando por se restringir às formas mais populares de espetáculo. Acaba por ser retomado pelo idealismo romântico e mais tarde, no séc. XX, pelo music-hall. O burlesco deve muito a pantomima e o teatro de um modo geral vai buscar à pantomima as técnicas mais ancestrais para, a partir delas trilhar novidade.

A *pantomima* está muitas vezes ligada ao silêncio, ou seja, ao dizer sem palavras, buscando simplesmente o movimento do corpo, o tempo que demora uma expressão facial ou corporal (Corvin, 2001). No caso da encenação de *Jorge Retorna a Montemor*, o contributo da pantomima faz-se sentir na movimentação das personagens e em situações únicas que querem significar algo que não é dito mas que é referido pela gestualidade. Sublinhamos, então, a primeira situação óbvia (UC 3 e 12), em que a gestualidade e a movimentação das personagens, suscita uma interpretação parodiada de cariz sexual e este vai denunciar um jogo cómico que prepara já o público para uma encenação *sui generis*. A terceira situação, situa-se na UC 20, em que assistimos à morte de Jorge de Montemor, sentimos que tanto a pantomima, como o grotesco coexistem no momento em que a antítese vida e morte é experienciada em cena; quase a morrer, Jorge ouve e interpela o Velho do Restelo, ao mesmo tempo que descreve percursos que o conduziam ao lado mais prazeroso da vida partilhada na tasca de Alfama com Camões. Aqui a cena constrói-se pelo recurso à luz e à gestualidade da Felícia, ajudados pela tonalidade e os movimentos de Jorge.

Ultrapassando o domínio do teatro, o *grotesco* que já pressentimos na cena anteriormente descrita, impõe-se, de acordo com Victor Hugo e Bakhtine, como um modo de subversão dos códigos estabelecidos, manifestando-se nas personagens, mas sobretudo pelo jogo de contrastes que o oxímoro transmite, o vulgar dos comportamentos acompanha o estatuto grandioso das personagens, nomeadamente do ponto de vista social. Em *Jorge Retorna a Montemor*, esta notação foi alcançada nas cenas 14 e 17 e constrói-se, acima de tudo, pela caracterização das personagens Cardeal e Francisco de Borja, ambas representantes do poder da igreja, instituição que se pressupõe criar o bem e a harmonia e que, neste caso, faz precisamente o contrário, convoca o mal. Esta disformidade serve ao encenador para recriar em cena duas personagens disformes. No caso do Cardeal D. Henrique (UC 14), na subtil ironia das suas palavras, com uma argumentação que pretende conduzir D. Joana ao cumprimento de um dever de estado, mas que deslegitima, por completo, a sua presença de mulher/mãe. Mas a disformidade maior advém, nesta cena, da apresentação do padre Luís Gonçalves da Câmara, que aparece em cena na visão do encenador, na sua mudez e rigidez, no meio de uma cena iluminada por um vermelho sanguíneo, com recurso a fumo rasteiro e um som terrífico que, a par com a horrenda máscara que lhe cobre o rosto cria no espetador a ideia de um facínora. Esta malvadez é no dizer do Cardeal “(...) uma alma pia” (Rosa, 2022, p. 63). Ficando aqui evidente o oxímoro construído visualmente em torno da malvadez da personagem, percecionada visualmente pelo público e as palavras do Cardeal que a referem como um ser genuinamente bom. No caso de Francisco de Borga (UC 17), a disformidade aparece pela caracterização da personagem e pela sua gestualidade, Francisco é um corcunda, cheio de tiques. Registe-se, pois, e mais uma vez, que nesta cena é evidente a cumplicidade entre a *pantomima* e o *grotesco*.

De acordo com Corvin, a *comédia dell'arte*, é considerada como um género teatral italiano, que aponta para um surgimento muito anterior ao séc. XVIII. De facto, a arte referida na expressão remete para as corporações medievais e, de acordo com Goldoni, este género caracterizar-se-ia pelo recurso ao improvisado e à presença das máscaras, colocando em cena personagens tipo, por exemplo: o patrão e o empregado, que pelo jogo estabelecido em cena, suscitava a gargalhada do público (Corvin, 2001). Impossível afastar deste tipo de teatro que garantiu sucesso nos palcos mais pobres e nos mais reconhecidos socialmente, a ideia de trupe, ou seja, grupo de atores que está na base da ideia moderna de trupe teatral. A este género teatral podemos considerar que o dramaturgo e encenador vão buscar a ideia de “improvisado encenado, fingido”, que entra em diálogo mais profundo, como a categoria metateatro. É aqui também que se irá buscar a ideia de máscara que uniformiza a todos os atores na

sua categoria de *persona*, ou seja personagens, por isso a máscara de cada um pelo recurso à cor (branca, preta e vermelha) e ao modo como esta se espalha na cara do ator, vai fazer com que cada um se junte a todos os outros naquilo que lhes é comum, a trupe, ou seja o serem todos atores que no processo de construção teatral deixam de ser eles próprios para serem outros.

Como acontece na preparação de muitos espetáculos, surgem situações que visam ultrapassar momentos de impasse resultantes de várias questões, como a falta de concentração e cansaço dos atores, para os quais se procure diferentes exercícios de preparação teatral que, depois em função do resultado obtido, se decide que passem a fazer parte do espetáculo, ou não.

No caso de *Jorge Retorna a Montemor*, esta situação ocorreu inequivocamente duas vezes. Ou seja, ao utilizar em diferentes contextos e por diversos motivos, dois jogos durante o processo criativo, o encenador e com ele os atores também, decidiram fazer sentido, até pelas características metateatrais do texto, integrar essas situações lúdicas no espetáculo final. As situações de que falamos são: num ensaio os atores estavam desconcentrados e o encenador propôs para concentração e ativação um jogo com recurso a uma bola, em que os atores em palco passavam a bola ao colega dizendo o nome dele sendo este jogo utilizado posteriormente na abertura do espetáculo. O segundo momento, o uso da campainha como indutor da ação “monta a cena”, servia para reconfigurar a energia das diferentes linguagens de palco (luz e movimentos das personagens) como intenção principal de separar diferentes momentos da representação, para além de separar as ações, voltava a reativar e a estimular a atenção do público.

Sublinhe-se que, estas opções na encenação decorrem não da palavra do texto, não da palavra do guião dramaturgico, mas da situação mais criativa do fazer teatral: a vivência efetiva e partilhada na cena e os jogos estabelecidos e criados entre todos e que, ou fazem sentido e são validados, ou não trazem à cena uma mais-valia semântica e são postos de parte, naturalmente.

3.4.4. Espaço Cénico

O cenário teatral é aquele que é utilizado como cenário para uma produção teatral. O cenário pode ser quase tudo, desde uma única cadeira a uma rua elaborada, não importa o quão grande ou pequena seja, o que importa é que seja genuína e apropriada para uso teatral. A nossa noção mais moderna de cenário, que remonta ao século XIX, encontra a sua origem no espetáculo dramático da ópera *buffa*, da qual a ópera moderna é descendente. Os seus elaborados cenários foram apropriados pelo teatro dramático, através da sua utilização em operetas cómicas, burlescos, pantomimas e afins (Correia, 2011).

À medida que o tempo avançava, os cenários cénicos tornaram-se mais realistas, atingindo o seu auge no realismo Belasco dos anos 1910-1920, em que os comensais completos, com fontes de refrigerantes de trabalho e comida fresca, eram recriados no palco. Talvez como reação a tal excesso e em paralelo com as tendências nas artes e arquitetura, o cenário começou uma tendência para a abstração, embora cenários realistas permanecessem em evidência, e ainda hoje são utilizados. Ao mesmo tempo, o teatro musical estava a evoluir o seu próprio conjunto de tradições cénicas, tomando emprestado fortemente do estilo burlesco e do vaudeville (Pavis, 2007).

Tudo se uniu nos anos 80 e 90 e, continuando até hoje, até não haver um estilo estabelecido e uniforme de produção cénica e isso constitui-se como um grande trunfo para a criatividade. O artesanato moderno tornou-se tão complexo a ponto de exigir as habilidades altamente especializadas de centenas de artistas e artesãos para montar uma única produção.

A sua tarefa é caracterizá-los física e mentalmente. As roupas também definem o enredo, o tempo, o lugar e as características das personagens. Ao desenhar o traje de uma personagem, é importante ter muitos detalhes finos. O cenário escolhido pode apresentar conceitos, experiências e imagens diferentes, mesmo contraditórios, e encorajar o público a livrar-se de preconceitos e impressões (Pavis, 2007).

Na produção teatral *Jorge Retorna a Montemor*, levantou-se a questão de como é que hoje se pode preencher o “espaço vazio” no âmbito da representação teatral. Peter Brook afirma de imediato no início do seu capítulo: “Posso chegar a um espaço vazio qualquer e fazer dele um espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa - e nada mais é necessário para que ocorra uma ação teatral” (Brook, 2008, p.7). Qualquer espaço pode ser usado para a ação cénica ocorrer, uma rua, um mercado, uma estação de metro onde os corpos se movem de um lado para o outro e alguém os observa. Para esse espaço ser preenchido é necessário que surja uma experiência teatral nova e original, e alguém pronto para a receber.

Em *Jorge Retorna a Montemor*, o texto dramático apresenta-nos um conceito de teatro dentro do teatro, onde um grupo de atores sabe que vai ter de pôr em cena um espetáculo biográfico e comemorativo de Jorge de Montemor e que estão no Teatro Esther de Carvalho para ensaiar. Olhando para este conceito, o encenador pensou num cenário que servisse o espetáculo e os atores, isto é, um teatro despido, onde o espetador vê os bastidores.

Assim, podemos dizer que à nudez inicial, a que impera um ciclorama como fundo, duas pernas negras e marcas no chão com fita crepe como base, vão-se agregando uma mesa retangular de trabalho, três cadeiras e um banco (UC 1 a 5); caixas diversas com os figurinos (UC 4 e 5); uma chaise-longue (UC 8 a 10 - entrada de D. Catarina); um biombo que desce e sobe (UC 12); uma mesa quadrada com uma cadeira (UC 14); dois bonecos, simbolizando o enforcamento (UC 19) e uma mesa retangular, um banco, uma cadeira, uma caixa com os frascos (UC 21). Não se trata de uma lógica de acumulação de objetos, mas de uma lógica de utilização funcional, o que se pressupõe que os objetos vão sendo retirados à medida que deixam de ter razão de existir em cena. Como são retirados os objetos? O encenador escolheu a seguinte estratégia: são os próprios atores que retiram e colocam, na generalidade, os objetos. Esta escolha é determinada pelas características específicas deste texto dramático que é um texto metateatral. E, portanto, reforça o desvelar do “fazer teatro”. (Anexo nº 2)

3.4.5. Sonoplastia e Multimédia

A sonoplastia e a multimédia assumem-se como o mecanismo primordial de comunicação através do som, sendo posteriormente acompanhados por uma ação, na maioria dos casos. Qualquer que seja o som aplicado numa construção sonora audiovisual, apresenta consigo o desígnio de ilustrar e destacar alguns movimentos ou ações que acontecem na sequência de uma cena, de um diálogo ou de uma locução. A montagem deste áudio na sonoplastia costuma conter elementos que são uma espécie de

reforço perante a naturalidade do que está a acontecer, ao mesmo tempo faz com que o recetor adstrinja uma perceção diferenciada do que seria o som natural daquela mesma ação (Correia, 2011).

Na realidade teatral, a sonoplastia desempenha um papel de extrema preponderância e relevo, dado que exalta a generalidade das ações e falas dos próprios atores. É a sua técnica que auxilia a plateia na edificação das sensações em questão, que, de outra forma, não seriam erigidas pelo mero ato de visualizar o decurso da ação. A título exemplificativo, uma cena em que haja a configuração de uma situação de expectativas ou confrontos, de aparência mais complicada e intrincada, ao associar-lhe uma pulsação rítmica de cariz marcado e acentuado, com uma tonitruância constante e sem grandes variações de altura, conduz o espetador a experimentar emoções e sensações variadas (Pavis, 2007).

A vinculação de uma cena a uma música ou melodia, contribui para uma experiência sensorial do espetador, ao mesmo tempo que pode dar um significado diferenciado aos movimentos, contribuindo para tornar esse movimento mais expressivo ou hilariante. Assim sendo, mesmo numa cena de um acidente ou uma queda, se a música aplicada for cómica, a cena passa a ter uma interpretação humorística ao invés do seu cariz pesaroso. Desta forma, as interpretações sobre os sons, ainda que não sejam totalmente controláveis, podem ser bastante manipuladas, caso exista uma sonoplastia e uma multimédia competentes.

Em *Jorge Retorna a Montemor*, as opções musicais foram variadas, mas adaptadas, quer às situações, quer ao tempo histórico da personagem principal.

Durante a entrada do público, à medida que os atores iam entrando em cena, a música escolhida para o jogo (aquecimento e concentração), foi *Saltarello*, música do século XV, cujo ritmo se adequava ao jogo com bola. Esta mesma música era utilizada para fecho do espetáculo (agradecimentos), criando, pois, uma circularidade que balizava o próprio espetáculo e incluía o nível dos atores e um outro nível em que os atores se transformavam nas personagens.

Na UC 7, com a presença das personagens Jorge e pai em passeio por Montemor-o-Velho, escolheram-se barulhos de rua com a presença dos sons de trote de cavalos.

Para a UC 8, em que ocorre a entrada do Cardeal D. Henrique, o som do canto gregoriano serviu à criação de um ambiente eclesiástico.

Já na UC12, a música escolhida com o objetivo de significar toda a carga sexual da cena entre D. Joana e Jorge de Montemor, foi uma música tântrica, relaxante e com a finalidade de simbolizar a situação de energia sexual.

O dramatismo exigido pela UC 14, levou o encenador a optar por uma música de terror do filme *The Nun*, intitulada *Corridor of Crosses*, com o objetivo de criar um suspense terrífico entre a personagem do Padre Luís Gonçalves da Câmara com D. Sebastião (bebé ao colo).

“El latido de la tierra” foi a sonoridade escolhida para acompanhar a luta entre Jorge e o matador, pelo ritmo acelerado e sincopado por momentos pontais que significariam os golpes desferidos (UC 20). Ainda na mesma unidade, quando o matador disfero o último golpe em Jorge e a morte se torna realidade optou-se pelo tema *Requiem (Dies Irae)* de Giuseppe Verdi.

Antes da cena final (UC 21), os atores bebem a poção de Felícia para conseguirem lembrar toda a sequência vivida em cena e, ao som de *The Gonk – Dawn of Dead*, repetem-se mecanicamente todas as marcações das personagens acompanhadas de sequências aleatórias de desenho de luz.

Consideremos agora todos os momentos em que surgem músicas integradas no próprio jogo dos atores, da autoria do dramaturgo enquanto compositor. São o que poderíamos chamar as canções do espetáculo. A primeira intenção do autor/compositor foi musicar o poema “Os tempos se mudarão”, que é um dos dois poemas escritos em português por Jorge de Montemor e que estão no texto do livro *Diana*, e que foram originalmente escritos e publicados em português dentro da novela escrita em língua castelhana. Pensou-se que “Os tempos se mudarão” ficaria muito bem em canção, até porque evoca muito o poema camoniano “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”. Na UC 16, criou-se um momento musical de dueto, cantado pelas personagens Jorge de Montemor e Joana d’Áustria, porque ele era músico, tinha trabalhado para a princesa e ensinava música aos infantes. Quando foi inventada pelo autor, a possível relação amorosa, mais ou menos platónica entre Jorge e Joana, imaginou-se um momento de dueto para os dois, a partir de um texto da novela *Diana*, com tradução de Nuno Júdice, do poema “Não me queixo eu do dano”. A personagem pai (UC 7), interpreta um excerto do poema de Sá de Miranda (amigo de Jorge de Montemor) “Comigo me desavim”, um poema de cariz surpreendentemente existencialista. O último poema musicado, “Os Enganos do Mundo”, na Carta de Ceuta, escrito por Camões, brinca-se até, com a questão ficcional: Jorge tê-lo-ia ouvido da boca do autor e descobre que tem de escrever em espanhol, porque nunca poderia competir com o génio de Camões, se escrevesse em língua portuguesa. A interpretação surgiu com a três mulheres a partilharem o canto, a seguir à morte do Jorge de Montemor, como se fossem as três parcas do destino.

As músicas criaram um lado de atmosfera de época, com o tema “Os tempos se mudarão”. Já “Comigo me desavim” inspira-se na atmosfera sonora de temas palacianos do Renascimento e “Não me queixo eu do dano” é uma composição musical que permite, antes de mais, um recitativo para ser partilhado pelas personagens de Joana e Jorge.

A presença de multimédia aconteceu através da projeção de duas pinturas da autoria de Sofonisba, com os quadros de D. Joana d’Áustria (UC 18) e D. Filipe II (UC 19). Esta projeção foi uma maneira mais simples e de melhor leitura para o público de uma historicidade evocada pela presença do retrato. (Anexo nº 3)

3.4.6. Figurinos e Maquilhagem

Para além da roupa, os figurinos são também uma parte importante da linguagem visual da exposição. Os trajes ajudam a compreender as personagens, as fantasias estão cheias de simbolismo e podem enfatizar o perfil psicológico das personagens, os objetivos e as características da história. Os trajes e adereços utilizados no palco devem ser sempre apropriados ao período em que a história tem lugar ou ao simbolismo que o realizador quer transmitir. O figurinista é responsável pelos fatos e acessórios utilizados no espetáculo (Correia, 2011).

A maquilhagem faz parte da composição do espetáculo e é a principal ferramenta que ajuda a criar a imagem e a transformação estética dos atores. O maquilhador trabalha com toda a produção da peça

e segue sempre o conceito da peça, a fim de realçar e/ou criar elementos que destaquem aspetos importantes para a compreensão da personagem. O maquilhador é responsável por pintar o rosto ou o corpo do ator.

Os trajes, ou certos elementos de cenário, podem desempenhar um papel tão importante numa peça como os atores, porque podem, em última análise, ter um peso e uma função que fala por si. A fim de compreender a importância de um fato, temos primeiro de definir o que ele representa. Um figurino é uma peça de vestuário usada por uma ou mais pessoas em qualquer produção artística (teatro, dança, cinema, musical, etc.).

O traje de ator ajuda a focar a imaginação, expressão, emoção e movimento para criar e expressar o carácter de uma atuação. Um figurino é mais do que uma peça de vestuário, é um fato porque representa um valor para todo o panorama da atuação, uma expressão, uma lista de mensagens visíveis e inconscientes, e tem uma função, por vezes, mais ou menos específica, dentro do contexto e para o público. Os figurinos têm duas funções importantes: definem o carácter da personagem e ajudam a criar o tema, a ideia e o humor da peça tal como interpretada pelo encenador (Danan, 2010).

Os figurinos são uma parte importante do drama porque criam a linguagem através da forma, cor e textura, expressam o período, a situação política e socioeconómica, mostram a região ou a cultura, o estilo das personagens, o período climático, o aspeto psicológico, numa palavra, os elementos necessários para transmitir o significado do drama ao público, e os figurinos devem mostrar as relações entre as personagens.

No caso de *Jorge Retorna a Montemor*, os figurinos aparecem nas caixas trazidas pelo estafeta e entregues aos atores e marcam, de forma determinante, a passagem do nível do jogo dos atores para o nível da representação que os atores vão fazer. Essa representação é de teor marcadamente histórico, sendo que esse contexto vai ser criado pelas características dos trajes recebidos nas caixas. Ricos, coloridos, com texturas variadas, alguns deles austeros, estes trajes vão significar, também, o nível/papel social de cada uma das personagens.

No caso da maquilhagem (Anexo nº 4), por motivos já anteriormente expostos, criou-se uma espécie de modelo comum a todas as personagens e marcado pelas cores branco, vermelho e preto, mudando apenas pormenores diferenciadores da expressão da personagem. Esta maquilhagem, tipo *clown*, era um indício claro para o público de que aquele era o domínio da representação, em que os atores se despem da sua personalidade e criam outras personalidades que se inscrevem no jogo de cena que é o do teatro.

3.4.7. Luminotecnia

A história da iluminação remonta à Grécia antiga, onde as primeiras representações ao ar livre de tragédias e comédias se realizavam em anfiteatros por volta do século V a.C., e a luz do sol era utilizada para criar paisagens iluminadas.

Após a construção dos primeiros edifícios de teatro na Europa durante o Renascimento no século XVI, muitos realizadores abordaram este problema, como o italiano Leone de Somi (1627-1692), que foi pioneiro no *blackout* para que o público pudesse concentrar-se no palco. Nesta fase, o fogo assumiu a

função de iluminação com tochas, velas em lustres e lâmpadas de parafina, que eram extremamente perigosas devido ao odor desagradável do óleo queimado, a formação de fumo, o derretimento da cera e o risco de incêndio (Correia, 2011).

A função de iluminação não estava disponível no teatro quando necessário. Esta função foi cumprida por designers de palco, muitos deles arquitetos, que contribuíram para o desenvolvimento de equipamento de iluminação, como Nicolas Sabatini (1574-1654), que desenvolveu o primeiro sistema mecânico de regulação da intensidade luminosa, mais tarde aperfeiçoado pelo americano Samuel Pierpont Langley (1834-1906) e conhecido hoje como o interruptor de regulação da intensidade luminosa (Danan, 2010).

A descoberta das propriedades da eletricidade levou a uma mudança radical na iluminação de palco. A luz pode, assim, desempenhar um papel artístico e estético. Adolphe Appia (1862-1928), um pioneiro neste campo, é considerado um *designer* de iluminação que explorou o contraste entre luz e sombra e, utilizou nos seus efeitos o potencial dos corpos dos atores e a tridimensionalidade do cenário (Danan, 2010). De um ponto de vista técnico, é necessário mencionar o desenvolvimento de dispositivos como a caixa salina e o aspersor de água, que, embora primitivos, permitiram um controlo mais preciso da iluminação. A partir de 1900, os primeiros faróis começaram a desenvolver-se e a proporcionar uma melhor iluminação direcional e clara (Correia, 2011).

O desenho da iluminação, comumente conhecido como luminotecnia, não se resume a ligar e desligar interruptores, porque qualquer pessoa que tenha visto um palco sabe que há muitas luzes a flutuar acima do palco. Este é um elemento importante que cria a atmosfera do desempenho.

A iluminação de palcos foi concebida para alcançar diferentes princípios e objetivos:

- Iluminação - permite ao público ver o que está a acontecer no palco ou ilumina algumas partes do palco e esconde outras para que sejam escondidas do público;
- Foco na cena - dando ênfase a certas formas tridimensionais;
- Concentração - dirigir a atenção do público para um determinado lugar, permitindo que os espetadores se concentrem nos atores e jogo de cena;
- Cor - realçando um momento particular na cena. O vermelho tem um efeito completamente diferente do verde e cria uma atmosfera emocional próxima do espetador;
- Espaço e tempo - permite a utilização de efeitos que criam a ilusão de mudanças de tempo e espaço entre cenas. Por exemplo, o luar ou o pôr-do-sol podem ser simulados;
- Elementos de projeção - a luz pode ser utilizada para projetar o fundo;
- Ação - a iluminação pode integrar a própria ação e criar efeitos tais como *flashes*, luzes estroboscópicas, etc., que são integrados na própria ação;
- Composição - a iluminação tem a capacidade de moldar a própria cena, enfatizando ou obscurecendo elementos (Pavis, 2007).

Em *Jorge Retorna a Montemor*, houve a intenção de demarcar, de forma clara, diferentes tempos e espaços ao longo da representação, bem como conflitos interiores, estados de espírito, que em diferentes momentos decorriam no espetáculo. Atendendo, que se trata de uma peça de teatro dentro do teatro, naturalmente que o desenho de luz foi realizado de acordo com os diferentes momentos, quer do grupo de teatro, quer da representação que a mesma estava a ensaiar. Na entrada do público, a luz de sala e a de palco estavam ligadas estabelecendo uma relação entre atores/espetadores ou espaço cénico/plateia. À medida que o público se ia sentando, decorriam em palco vários exercícios de aquecimento físico e voz, marcando a chegada do elenco ao teatro para ensaiar a próxima produção da companhia.

A acomodação de todo o público permitia o início do espetáculo, onde só a luz do espaço cénico ganhava destaque. Toda a luz da UC 1 à 5, em que os atores estão em discussão e a improvisar diferentes situações relacionadas com o espetáculo, é fria, sem efeitos, remetendo o espetador para situações que se registam num qualquer ensaio de atores. No decorrer destas unidades, sempre que se ouvia, dita, por um dos atores a expressão “monta a cena”, tocava numa campainha, acionada por um dos atores, e nesse instante, a luz reproduzia um novo momento teatral, criando um efeito adequado ao que estava a ser representado, com recurso ao ciclorama, usando cores quentes.

Nas seguintes UC’S 6 à 20, em que está presente o jogo dramático das personagens (figurinos e caracterização), a luz ganha uma nova dimensão, criando novos tempos e espaços na representação. Tendo presente luz com cor, no ciclorama e no espaço da representação, recorrendo a vários efeitos de luz, tais como a luz transversal, picada, com recortes e contras.

Destaca-se que a luz da UC 12, 19 e 20, recorre à luz vermelha, atendendo às ações de cena, ao seu (cariz sexual, violação, luta e morte). A entrada da personagem, Velho do Restelo, com o seu figurino comprido e com diversas máscaras era marcado com um ambiente sonoro forte, fumo rasteiro e com um contraluz branco, criando, assim, um ambiente forte, como se a personagem viesse do além, de um mundo outro, aquele que projeta os mitos em qualquer tempo. (Anexo nº 3)

3.4.8. Apoio ao Movimento e Apoio Vocal

A presença do apoio de duas profissionais, Cristina Faria, na Voz e Ana Figueiredo, no movimento, foi de extrema importância para o grupo de atores e constituiu uma experiência de contacto próximo com profissionais da área artística. O trabalho de ambas foi uma mais-valia para este projeto, porque ajudaram na composição de alguns movimentos, bem como na boa utilização da voz em cena, proporcionando um momento de formação para um grupo de amadores de teatro que se caracteriza pela sua abertura e vontade de crescimento; sensibilizando, assim, à prática teatral, como um trabalho preparatório focado na abordagem aos diferentes elementos que integram a representação, o corpo, o movimento e a voz.

Este trabalho complementar com a Ana Figueiredo e a Cristina Faria, teve como elo de ligação a consciencialização dos atores, de quais as ferramentas necessárias ao desenvolvimento de um processo criativo, seja a nível individual ou coletivo.

É importante referir que, quando a Ana Figueiredo e a Cristina Faria entraram no processo, este já estava adiantado. Isso significa que uma e outra vez tiveram de aproveitar o que já estava feito e fazer as adaptações necessárias para a melhoria da qualidade do espetáculo e conforto dos atores, quer na

voz, quer no corpo. Estas adaptações foram, no que diz respeito à música, por exemplo, mudanças de tonalidades para adequação às amplitudes das vozes. Regista-se que, num caso destes, é sempre preferível começar a trabalhar logo a seguir à montagem da estrutura da peça.

De acordo com Cristina Faria (voz), o facto de o grupo já ser conhecido, pois já tinham feito um workshop de voz, foi positivo. Destacou o facto de que o trabalho com amadores “exige sempre algum cuidado para haver um equilíbrio entre as competências observadas durante o processo e o grau de exigência a aplicar, devido à necessidade de manter “em alta” a motivação, o que implica ter a perfeita noção das capacidades de cada um.” (Anexo nº 5) foram detetadas “dificuldades especialmente no canto, com ênfase na afinação.” O grupo caracterizava-se pela heterogeneidade, já que era composto por algumas pessoas habituadas a cantar. Foram enfatizadas e treinadas preferencialmente as técnicas respiratórias e de projeção de voz, tendo sido realizados alguns exercícios para explorar essas técnicas. Para permitir um maior à vontade aos atores, “sobretudo nos agudos”, foram também utilizadas algumas técnicas de canto.

No que respeita ao movimento, para integrar no grupo um elemento com maior dificuldade na locomoção, utilizaram-se diferentes estratégias, tendo, num trabalho com o grupo, sido feito um reforço nas técnicas da improvisação dos atores por forma a suscitar motivação, descobrir as capacidades de cada um. Note-se que, foi também, utilizado algum movimento coreográfico.

Tanto o trabalho de voz realizado por Cristina Faria, como o trabalho de movimento da responsabilidade de Ana Figueiredo, é avaliado no final como tendo tido um resultado bastante bom, satisfazendo os atores que cresceram em motivação e autoestima, o encenador, pelos resultados obtidos e os espetadores pela harmonia conseguida em cena.

3.4.9. Ensaios Intensivos até à estreia

Nesta fase que antecede a estreia do espetáculo o grupo de atores, técnicos e o encenador, trabalharam intensivamente apurando todas as nuances de significação e todos os jogos de cena com marcações feitas e reforçando a memória do texto e das ações. Até à estreia, ou seja, durante as três semanas que antecederam a mesma, de segunda a sexta, das 20h30 às 00h30, os ensaios foram intensivos e corridos, ou seja, conduziram a que o movimento e o ritmo da peça fossem incorporados pelos atores, fortalecendo, também, o domínio do texto e das ações. Nestes ensaios, o encenador recolhia elementos recorrentes da observação e só no final dialogava e transmitia indicações mais precisas a cada um dos atores. Quando o encenador entendia que havia unidades cénicas menos conseguidas e após diálogo e indicações, a cena em questão era repetida e trabalhada, de modo que o problema detetado fosse ultrapassado. Este trabalho intensivo, com partes selecionadas que revelavam falta de maturidade, normalmente contribuía para que, o papel do ator fosse enriquecido.

Tentou-se sempre que os encontros de trabalho em torno da peça ou do espetáculo, fossem momentos de bem-estar, de ambiente saudável, franco, humilde e marcado pelo diálogo e o respeito pelo outro. Esta consciência foi importante para manter a motivação e a cumplicidade dos elementos do grupo, o que se revela fundamental quando se trabalha com um grupo de amadores. Neste trabalho de meses, o encenador procurou sempre manter-se enérgico, para fazer fluir essa energia no trabalho com os atores. De facto, havia a consciência de que, qualquer indício de cansaço ou saturação, seria

nefasto para o grupo e para o espetáculo. Esta consciência de si e dos outros, decorreu muito da capacidade de observar e de se interrogar sobre o trabalho que estava a fazer.

Partindo destes pressupostos do trabalho de direção, o que o encenador pretende é o que Viola Spolin designa como “amadurecimento do ator”, ou seja, aquele momento em que o ator não só se relaciona bem com o seu papel, mas também com a peça e com os outros, mostrando plena consciência da sua responsabilidade relativamente aos espetadores. Isto só se consegue com tempo, planificação, empenho e uma atmosfera agradável e sem tensões durante os ensaios.

Antes da estreia, há obviamente um ensaio geral, entenda-se aqui, aquele ensaio, em que tem de funcionar tudo como se se tratasse já, do espetáculo. Assim, não é só a questão dos atores e do encenador, mas também dos técnicos responsáveis pelas outras linguagens de cena, a luz, o som e a música. E no final, ainda antes de enfrentar a plateia ocupada por um público atento, ansioso e motivado para ver o espetáculo, há ainda que fazer aquelas alterações de pormenor detetadas durante o último ensaio geral. Esta última partilha de pormenores a retificar, significa para o encenador, o grupo de atores e o grupo de técnicos, uma exigência face à ideia de que até o efémero, deve ser perfeito.

“Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco.” (Spolin, 2003, p. 3)

3.5. Ficha Artística e Técnica (Anexo nº 6)

FÁBULA HISTÓRICO-CÉNICA	Armando Nascimento Rosa
ENCENAÇÃO E ESPAÇO CÉNICO	Diogo Carvalho
VERSÃO DRAMATÚRGICA	Diogo Carvalho (<i>com colaboração do autor</i>)
MÚSICA ORIGINAL	Armando Nascimento Rosa
ARRANJOS	Miguel Silva
ELENCO	Carlos Cunha (Ator 3); Fernando Capinha (Ator 2); Gustavo Santos (Ator 4); Judite Maranhã (Atriz 1); Raquel Nobre (Atriz 2); Rui Almeida (Ator 1); Sara Pintor (Atriz 3)
MÚSICO	Custódio Monteiro
DESENHO DE LUZ	Diogo Carvalho e Ricardo Santos
FIGURINOS	Espólio do Município de Montemor-o-Velho
CENÁRIO E ADEREÇOS	Grupo de Trabalho (<i>Elenco e Equipa Técnica</i>)
OPERAÇÃO TÉCNICA	Gustavo Santos e Ricardo Santos
LUZ E SOM	Ricardo Santos
APOIO VOCAL	Cristina Faria
APOIO AO MOVIMENTO	Ana Figueiredo
CARACTERIZAÇÃO	Daniela Claro
CONTRA-REGRA	Gustavo Santos e Sílvia Ferreira
FOTOGRAFIA	Jorge Valente
DESIGN GRÁFICO	Jaime Monsanto
APOIOS À PRODUÇÃO	Câmara Municipal de Montemor-o-Velho; Hotel Abade João

3.6. Comunicação

O teatro Esther de Carvalho é uma importante fonte de cultura que proporciona o enriquecimento intelectual e marcantes momentos de lazer, tendo um público muito fiel centrado, nos últimos anos, na faixa etária adulta e na faixa etária idosa. O objetivo de comunicação do espetáculo *Jorge Retorna a Montemor* centrou-se essencialmente na desmistificação deste paradigma, com o foco na captação da Geração Z.

Analisando a envolvente contextual, na vertente económica, é possível afirmar que o concelho de Montemor-o-Velho apresenta um forte crescimento, fomentado pela emergência da indústria e industrialização da agricultura. Ainda assim, o poder de compra da população é reduzido, devido à elevada taxa de desemprego, fator que influenciou significativamente a determinação do preço dos bilhetes do espetáculo. No que se refere ao contexto sociocultural, apresenta uma população com algum nível de literacia, mas bastante envelhecida, que embora seja o público fiel deste tipo de espetáculos, pode ser uma condicionante ao objetivo de captação de público mais jovem.

Fazendo a análise da envolvente transacional, foi possível apurar que os “clientes” do Teatro Esther de Carvalho são o público idoso, residente essencialmente na vila de Montemor-o-Velho. Não foi realizada qualquer análise da concorrência, tendo em conta que este é o único teatro existente no concelho.

É de extrema relevância para o sucesso do projeto que se conheça o perfil do público, pois só deste modo pôde ser elaborada uma comunicação eficaz e uma adaptação do espetáculo às características preferenciais dos segmentos que se pretendem atingir. Importa referir que não foi feita qualquer distinção entre faixas etárias ou categorias socioeconómicas na estratégia de comunicação a ser colocada em prática, a qual se centrou na globalidade do público.

Para definir o posicionamento de *Jorge Retorna a Montemor*, foi considerada toda a envolvente do espaço onde o espetáculo ocorreu, que permitiu aos espetadores disfrutarem de um teatro único. O inigualável teatro Esther de Carvalho possibilitou o posicionamento do espetáculo na mente dos consumidores, como sendo destinado a toda a família, com um conceito distinto de diversão aliado à música e com um padrão de qualidade ímpar, uma vez que contou com artistas amadores.

Tendo em conta o espetáculo a apresentar, é de salientar a sua tangibilidade, pois trata-se de uma peça de teatro, biográfica e com cariz musical, designada por *Jorge Retorna a Montemor*. A escolha deste nome prendeu-se com o facto de relatar uma analogia temporal do retorno de um filho da terra, ao local que o viu nascer. Posto isto, a localização não poderia ser outra que não a vila de Montemor-o-Velho.

Para a elaboração da política de preço não foi delineada nenhuma estratégia de segmentação perante o panorama de possíveis visitantes. A tabela de preços dos bilhetes do teatro Esther de Carvalho é determinada pelo corpo diretivo do CITEC, variando mediante a natureza e tipo de espetáculo. O preço estipulado para o evento em apreço não foi exceção, embora tenha havido auscultação do encenador. Foi decidido fixar o valor nos € 5,00/pax, maiores de 12 anos, não fazendo qualquer distinção da zona a ocupar, nomeadamente geral, plateia ou camarotes. Embora seja um preço razoável, tendo em conta o contexto social e económico, a estratégia de *pricing* centrou-se essencialmente na ocupação total do espaço, o que se veio a revelar um sucesso, pelas sucessivas datas esgotadas.

No que se refere à distribuição e dada a política praticada pela direção do teatro, não houve venda antecipada, simplesmente foram permitidas reservas por telefone, a levantar até 30 minutos antes da hora prevista para o evento. Os bilhetes foram colocados à disposição 1h antes do espetáculo iniciar, nas bilheteiras existentes no teatro Esther de Carvalho, ao mesmo tempo que era permitido adquirir as reservas antecipadas.

A comunicação do espetáculo *Jorge Retorna a Montemor* foi efetuada unicamente no concelho de Montemor-o-Velho, contudo foi delineada uma estratégia de comunicação baseada no *above the line*⁹ e *below the line*¹⁰. Não foi utilizada uma comunicação agressiva e adotou-se uma política de comunicação de redução e contenção de custos.

A comunicação efetuada teve como principais objetivos:

- Transmitir o sentimento de diversão para toda a família;
- Promover a arte do teatro amador;
- Promover novos talentos;
- Ser um veículo de mudança de consciências e atitudes ao nível social.

Na decisão do Mix da Comunicação a maior aposta recaiu sobre os meios *above the line*. Estes têm sem dúvida o maior impacto entre no público em geral, sendo exatamente esse o *target* a atingir.

Com uma menor aposta, mas ainda assim de extrema importância, foram também utilizados os meios *below the line*, uma vez que permitiram atingir os potenciais espetadores dos espetáculos futuros.

ABOVE THE LINE	
Imprensa	Notícias nos jornais regionais As Beiras; Diário de Coimbra e Notícias de Coimbra (Anexo nº 7)
Mupis	Fachada do teatro Esther de Carvalho (Anexo nº 8)
Internet	Facebook (Anexo nº 8)
Rádio	Spot publicitário e reportagem na Rádio Regional do Centro
Flyers	Distribuídos nos pontos de comércio estratégicos do concelho
Mailing List	Efetuada pela direção do CITEC
BELOW THE LINE	
Promoção de Vendas	Afiliação à Câmara Municipal de Montemor-o-Velho (Anexo nº 8)
Relações-públicas	Facebook (Anexo nº8)
Buzz Marketing¹¹	Espetadores

⁹ *Above the Line* traduz-se numa estratégia de comunicação em massa, com a finalidade de alcançar um público-alvo mais abrangente e um grande número de pessoas.

¹⁰ *Bellow The Line* resume-se numa estratégia de comunicação mais personalizada e consequentemente com uma menor capacidade de alcance, mas com um maior resultado a curto prazo.

¹¹ *Buzz Marketing* ou vulgarmente designado marketing boca-a-boca, consiste na publicidade espontânea realizada pelos consumidores que ao sentirem-se satisfeitos com determinado produto ou serviço, divulgam o mesmo gratuitamente, proporcionando um incremento das vendas.

A estratégia dos media foi elaborada em função da estreia do espetáculo que ocorreu no dia 29 de abril de 2022. A comunicação iniciou precisamente dois meses antes do grande dia e com a publicação de textos informativo e divulgados nas redes sociais do elenco, bem como foi difundido um *teaser* pouco revelador, na rede social Facebook do CITEC, tendo como principal objetivo elevar a expectativa junto do público.

A grande viragem da campanha de comunicação deu-se um mês antes da estreia, pois foi a partir desta data que se revelou ao público o rosto e o guarda-roupa dos artistas, espalhando mupis e *flyers* por todo o concelho e nos pontos de maior destaque e potencial captação de público. Massivamente, também foi nesta altura que se fez o envio da *mailing list* e que foram divulgadas fotos dos ensaios, com os atores em cena, na rede social institucional do CITEC e no Facebook e Instagram dos artistas.

No que se refere às relações-públicas, foi estabelecida uma parceria com a Câmara Municipal de Montemor-o-Velho, uma vez que esta consegue alcançar uma maior proximidade comunicativa face ao público local e regional, divulgando publicidade nos canais desta instituição, conseguindo, assim, um alcance maior do público de referência.

Para que a comunicação de *Jorge Retorna a Montemor* atingisse os objetivos propostos pelos dirigentes/encenador, foi necessário seguir minuciosamente os critérios estabelecidos e impostos. Foi, pois, criado um plano de trabalho criativo, onde se evidenciaram algumas regras e limitações, garantindo o cumprimento do posicionamento estratégico de forma delineada, junto dos seus clientes. Este plano serviu também como um guião para entregar à equipa gráfica que elaborou os materiais promocionais, nomeadamente o *teaser*, os mupis e os *flyers*.

Rúbrica	Descrição
Factos principais	<i>Jorge Retorna a Montemor</i> é um espetáculo teatral biográfico e de cariz musical. Apresenta-se como um veículo de mudança de consciências e atitudes ao nível social.
Objetivos da publicidade	Desmistificar a captação do público-alvo fiel, com o foco na captação da Geração Z e suscitar no público um desejo de diversão associado ao culto musical.
Alvos previstos	A campanha publicitária dirigiu-se a toda a família, abrangendo assim todas as faixas etárias, ou seja, o público em geral.
Promessas	Proporcionar total diversão a todos os espetadores.
Provas	Um ambiente de total diversão e alegria, num espaço ímpar.
Tom e <i>Product Marketing</i> ¹²	Entusiástico, dinâmico, jovem, inovador e que transmita a dualidade temporal em que a peça decorre.
Instruções e limitações	Respeitar os tons pastel e verdejantes da região, dando maior destaque às personagens.

¹² Product Marketing é uma estratégia de comunicação direcionada para atrair e converter eventuais consumidores específicos para a aquisição de um produto ou serviço, otimizando as vendas.

O sucesso da campanha de comunicação revelou-se rapidamente eficaz, pois decorridos cinco dias do seu início, as reservas de bilhetes para a estreia esgotaram. Foi então que, após a calorosa receptividade do público, que aplaudiu de pé e entusiasticamente o elenco, se deu mais uma viragem na comunicação e se iniciou o *buzz marketing*. Ao mesmo tempo, surgiram nas redes sociais, por parte do público, inúmeras publicações de fotos do espetáculo, com enaltecimento do trabalho realizado. Foi esta comunicação gratuita que, em parte, permitiu que os dois espetáculos seguintes esgotassem também, coagindo silenciosamente o grupo de trabalho a abrir mais três novas datas. Para espanto de todos, também estes espetáculos tiveram lotação quase total, originando mais uma ronda de três novas sessões.

Este sucesso que ao público se deve, criou um outro desafio na campanha de comunicação, pois havendo uma verba bastante reduzida para publicidade e com todos os materiais já impressos e distribuídos, foi necessário readaptar os mupis anunciados na fachada do teatro. Optou-se por colocar sobre as datas anteriores um autocolante com as novas datas. Ao mesmo tempo, readaptaram-se os materiais digitais para publicação no Facebook e Instagram, colocando um carimbo com a indicação “esgotado” por cima das datas antecedentes e lançando um novo *flyer* com as novas.

O evidente *buzz marketing* chegou ao mais alto organismo dirigente do concelho e existindo uma afiliação entre a Câmara Municipal e o CITEC, surgiu a oportunidade e o convite para readaptar o espetáculo do *Jorge Retorna a Montemor* para exibição no espaço do castelo da vila no âmbito do projeto municipal “Castelo Sente”. Prontamente foi aceite o desafio, contudo a comunicação ficou a cargo da entidade promotora, tendo-se comprometido a manter o plano de trabalho criativo que lhe foi cedido. Esta exigência surgiu para que a alteração do grafismo dos materiais promocionais não desvinculasse o posicionamento já alcançado na mente do público e, deste modo, os espetadores reconhecessem, de igual modo, a nova imagem visual. O intuito desta imposição surgiu como uma tentativa de auferir a continuidade da forte afluência às reservas antecipadas, como anteriormente se verificou.

Mais uma vez, o objetivo de comunicação foi alcançado e o público reconheceu que se tratava do mesmo espetáculo, proporcionando a quem não teve oportunidade de ver a peça no incomparável teatro Esther de Carvalho, pudesse disfrutar da experiência no castelo. Mais uma vez, foram três espetáculos de casa cheia.

3.7. O desafio de *Jorge Retorna a Montemor* no Castelo de Montemor-o-Velho

Face ao sucesso de *Jorge Retorna a Montemor* no Teatro Esther de Carvalho, a Câmara Municipal de Montemor-o-Velho, convidou a produção a integrar o projeto municipal *Castelo Sente*, que assim é apresentado:

"Há um Castelo que serve de palco a novas batalhas, que Sente as pessoas, que Sente a paisagem, que aconchega. Há um Castelo que rasga horizontes e é habitado pela cultura, pela arte, pela música, pelo cinema, pela literatura, pelo riso, pela festa, pelo saber, pela família, pelo romance. Com a vontade de criar no Castelo de Montemor-o-Velho uma programação

regular dirigida a vários públicos, a Câmara Municipal implementou o conceito Castelo Sente. Consigo, a nossa fortaleza muralhada, o imponente Castelo de Montemor-o-Velho, Sente!”¹³

Após o convite endereçado ter sido aceite, o desafio proposto, era o de passar uma versão *indoor* para versão *outdoor*. Confrontamos, então, com a planta do castelo, tentando isolar os locais que podiam abarcar a representação dos atores e, conseqüentemente, o grupo de espetadores. Tínhamos consciência inequívoca que o espetáculo não seria o mesmo, que as premissas eram, em primeiro, quer o grupo de atores, quer o público teriam que se deslocar de local em local; adequação das características de cada cena ao cenário natural escolhido. Para resolver o problema da deslocação de espaço para espaço, optou-se pela figura de um guia e de um bombo, cujo toque marcava o ritmo da deslocação e bania o silêncio. Foi difícil escolher os momentos para as diferentes partes do castelo, visto que a área é enorme e acidentada e o grupo de espetadores poderia ter pessoas com dificuldades de locomoção.

Assim, depois de uma imensa batalha de como resolver esta nova versão no castelo (Anexo nº 9), chegou-se à seguinte estrutura:

1ª cena - Porta da Peste - apresentação dos atores e revelação das personagens, partindo da pergunta “Jorge de Montemor, quem é?” partindo do texto da UC1 que foi adaptado ao espaço e às circunstâncias da representação;

2ª cena – Alameda - corresponde à apresentação de Jorge de Montemor com o monólogo da UC 6, seguindo-se a UC 7, com o Pai e o Jorge de Montemor;

3ª cena - Paço das Infantas - UC 8 e 9 com a presença das personagens Cardeal D. Henrique, Jorge de Montemor, D. Catarina e Maria Manuela;

4ª cena - Lajeado da cisterna - onde foram representadas as UC’S 12 e 13. À UC 12 foi retirado o cariz erótico; D. Joana em prantos, com o futuro D. Sebastião na barriga, dirige-se para o espaço seguinte, seguida pelo público;

5ª cena - Igreja de Santa Maria de Alcáçova – representação da a UC 14, com as personagens Cardeal D. Henrique, D. Joana, D. Catarina e o Padre Luís Gonçalves da Câmara;

6ª cena - Traseiras da igreja e área circundante - decorreram as UC’S 15 e 16 com o tema cantado “Não me queixo eu do dano”, seguindo-se a UC 18, com o monólogo de Francisco de Borja e a UC 19 com Jorge de Montemor e a Sábia Felícia;

7ª cena – Castelejo – decorreu a última cena UC 20, onde se dá a luta e a morte de Jorge de Montemor, terminando com todo o elenco e com o tema musical “Enganos do Mundo”.

Jorge Retorna a Montemor | Os Quadros, aconteceram no castelo de Montemor-o-Velho, aos domingos, às 17h30, nos dias 12, 19 e 26 de junho. Esta passagem pelo Castelo de Montemor, com encenação de Diogo Carvalho, vivida pelo CITEC teve sempre, em todas as sessões, lotação esgotada e, à distância a que nos encontramos dessa experiência tão rica, podemos dizer que as palavras

¹³ <https://www.cm-montemorvelho.pt/index.php/component/k2/item/707-castelo-cultural-castelo-sente>

constam da informação veiculada pelo Município de Montemor-o-Velho, não poderiam ser mais verdadeiras:

"Encenada por Diogo Carvalho, a fábula histórico-cénica de Armando Nascimento Rosa ganha uma nova dimensão e, ao percorrer diversos espaços do Castelo de Montemor-o-Velho, vai conduzir o público por uma viagem repleta de peripécias, acompanhando a odisseia de um grupo de atores na (re)descoberta de Jorge de Montemor."¹⁴

3.8. Nota de Encenação

Saí das tábuas do palco, como ator, e fui diretamente para a plateia, onde olhei como encenador para esta arte de pôr em cena, transformar um texto em espetáculo e deste conjunto criar um efeito dessa arte. Pergunto-me se, pela arte e pela possibilidade que temos nela, conseguimos ver o mundo de outra perspetiva?! Assim é o trabalho do ator e do encenador; por isso apaixonei-me pela possibilidade de trazer à cena algo que não sendo ainda, magicamente virá a ser. A arte de nos transformarmos noutra identidade é única, profunda e íntima. Os atores são, na minha perspetiva, mágicos que fazem deles nascer outro "ser". Sempre que nasce uma nova personagem, nasce com ela uma nova pessoa, o ator que renasce e, com novas vivências, é agora uma pessoa mais conhecedora. Esta missão de quem encena é frequentemente comparada à do maestro que dirige uma orquestra, olhando para partituras e segurando uma batuta..., mas não recorri a batuta, nem orquestra, mas sim a mulheres e homens que se movem e que ocupam um espaço numa ação dramática, erguendo uma peça no nosso Teatro Esther de Carvalho de Montemor-o-Velho.

A peça escolhida foi *Jorge Retorna a Montemor*, criação dramaturgica de Armando Nascimento Rosa, que a subintitulou fábula histórico-cénica. Uma peça histórica e de homenagem a Jorge de Montemor, que bem a merece, pelo seu papel relevante nas artes da escrita e da música, na sociedade no Renascimento peninsular. Cruzou-se ele com outras personalidades históricas, da cultura e do poder, mas a sua arte foi negligenciada em Portugal e a verdade é que, nos dias que correm, os artistas experienciam ainda a desvalorização daquilo que fazem. É difícil, não podemos negá-lo, mas a verdade é que um artista não desiste, lutando pelo seu espaço e pelo exercício dos seus dons, como fez Jorge de Montemor no seu tempo. A sua obra mais famosa, a novela *Diana*, foi lida por Shakespeare que se inspirou em motivos e personagens do livro para as suas peças teatrais, ajudando assim a imortalizar a obra de Jorge.

Na preparação da peça, houve o rigor da preparação para os papéis a desempenhar pelos sete magníficos atores (alguns filhos da terra e outros vizinhos dela), exigindo todo um percurso e processo disciplinado e imersivo em que se envolveram e se entregaram às personagens a interpretar. Procurei dar destaque aos processos de representação e da ação interna do ator. Procurei ainda trabalhar o protagonismo dos elementos que deram o devido destaque às relações que as personagens estabelecem entre si.

O palco deixa, por vezes, de ser sala de ensaios para ser palco, tal como os atores, que ora são personagens ora são a representação de si próprios. Ao longo de uma hora e quarenta, há um corripio

¹⁴ <https://www.cm-montemorvelho.pt/index.php/municipio/comunicacao/item/6192-jorge-retorna-a-montemor-e-apresenta-se-no-castelo>

constante entre atores e personagens, convocados para nos contar as histórias delas. Os atores são desafiados a comemorar os quinhentos anos do nascimento de um artista, filho de Montemor-o-Velho, que levou sempre consigo, para terras e letras castelhanas, a memória da terra que o viu nascer inscrita no nome autoral que escolheu para si: Jorge de Montemor, escritor, cantor e músico da corte. No espaço da cena, os atores ensaiam as personagens históricas ou ficcionais com a liberdade que a ficção nos proporciona: Jorge; D. Catarina; D. Joana; D. Maria Manuela; Cardeal D. Henrique; Pai de Jorge; Francisco da Borja; Sofonisba Anguissola; Padre Luís Gonçalves da Câmara; Felícia; Velho do Restelo e o Matador.

É extraordinário o modo como são introduzidas as personagens, com os seus motivos e as suas nuances, ora fazendo-nos rir ora fazendo-nos pensar; é um prazer para os olhos e para os ouvidos, para a cabeça e para o coração. Valorizam-se os artistas numa peça que se transforma em património vivo.

3.9. Reflexão

Chegado a esta etapa do trabalho, cumpre-nos refletir sobre o trajeto percorrido, tendo sempre em consideração as linhas orientadoras levantadas pelos seguintes questionamentos: 1) Como foi encarada, pelo autor, a mudança do papel de ator para o de encenador? 2) O que representa para o autor a encenação e qual a importância dela no contexto da sua vida e no presente projeto? 3) Para o autor, qual é a conceção e a expectativa de encenador e qual a relação deste com a equipa? 4) Como é que conceitos aprendidos na sua formação académica desde o curso profissional de interpretação, no Colégio São Teotónio, à Licenciatura em Teatro e Educação, na Escola Superior de Educação de Coimbra e a frequência, durante o mestrado, de disciplinas como, Teatro Português e Antropologia do Teatro, contribuíram para o seu trabalho de encenação, *em Jorge Retorna a Montemor*? 5) Qual é a importância deste trabalho para o grupo de teatro amador do CITEC?

Refletindo sobre a primeira interrogação, concluímos que a mudança de ator para encenador constituiu um enorme desafio para o autor. A mudança de função no espetáculo levou à construção de uma comunicação diferenciadora, para a qual indubitavelmente contribuiu a sua formação e experiência como ator. Possibilitou-lhe, ainda, edificar uma participação mais criativa em relação a outras linguagens de cena, como a verbal ou a construção da personagem. O palco já não era um lugar onde autor se movimentava como ator, mas o lugar onde se movimentavam os atores por si dirigidos. O palco transformou-se num espaço onde se idealizaram as luzes, os sons, os cenários, as movimentações e os jogos, permitindo ao autor, como encenador, dominar diversas outras linguagens e ter a consciência do quão importante era criar uma relação de proximidade e de diálogo com os atores, os técnicos, os músicos e o dramaturgo.

Ponderando sobre os segundo e terceiro questionamentos, partilhamos o sentimento de Antonino Solmer que no seu *Manual de Teatro*, ao falar da encenação, refere que “a singularidade de um artista-encenador pode ser hoje, independentemente de catalogações em correntes e escolas, fornecida pela sua maior ou menor disponibilidade para com os actores, para com o texto de partida, para com a cenografia, para com a luz, para com o mundo, etc.” (Solmer, 2003, p. 318). Por isso, as nossas opções, desde o início, passaram por propor a discussão/diálogo entre todos os elementos do grupo de trabalho. Encaramos, com clara evidência, que um encenador não é um ditador, mas sim aquele que

permite ao ator ter liberdade de também ele criar. Isto enquadra-se no pensamento de António Pedro. “Encenar é pôr em cena, transformar em espectáculo um texto escrito, fazer do verbo carne, se quiserem aceitar, como é do meu gosto, uma mais poética definição.” (Pedro, S/A, p. 18). Assim, a vertente prática reveste-se da noção de que o “teatro é uma arte coletiva” e o encenador não “pode” impor, deve sim ter em conta os contributos de todos os que com ele colaboram na construção do espetáculo. Foi esta dinâmica de colaboração e de partilha que o desempenho da função de encenador nos trouxe como uma descoberta e uma mais-valia para o ver e fazer teatro.

O que podemos concluir em relação à quarta questão é que, à medida que o trabalho ia sendo construído em cena, intuitivamente foram sendo aplicados conceitos dramaturgicos teóricos que se adequavam ao tipo de texto, ao grupo de atores e ao tipo de público a conquistar. Ou seja, opções que têm a ver com dramaturgia *brechtiana*, uso da *pantomima* e da *paródia*, *comédia dell’arte* e o *grotesco*, bem como a inclusão de jogos de cena, decorreram da vivência no palco, da avaliação do que surtia ou não de um determinado efeito e do alcance do que se pretendia comunicar. Isto dito, podemos concluir que as aprendizagens do autor na sua formação académica e técnica, bem como outras que radicam da sua experiência como ator, acabaram por ser transpostas para a construção da encenação de um modo intuitivo, natural e em pleno diálogo com todos os envolvidos. Esta reflexão sobre o quarto questionamento permite-nos uma ligação muito direta com a questão seguinte, já que, disto mesmo, dão conta as vozes, em discurso direto, de alguns dos intervenientes do espetáculo, como são os casos da Judite Maranhã, de Carlos Cunha e de Deolindo Pessoa, que passo a transcrever:

“Afinal, o todo é sempre maior que a soma das suas partes. E, eu, sou apenas uma dessas partes!... Mas... sim e um **SIM** muito, muito grande, é a resposta simples e básica que eu tenho para definir a mais-valia que trouxe, ao grupo de teatro. Foi uma experiência teatral maravilhosa, em todos os sentidos. Há a perfeita consciência de que se não tivesse sido esta a forma, flexível e motivadora, como o Diogo dirigiu a montagem desta peça, se não tivesse reunido esta equipa de trabalho tão díspar, mas tão completa, numa palavra, tão extraordinária, este projeto teatral não se concluiria desta maneira.” Judite Maranhã (Anexo nº 10)

“Com a minha experiência de actor amador, durante 80 anos de palco, tive uma felicidade ímpar de ser dirigido por um jovem encenador, da nova geração. Além de possuir uma qualidade rara de contagiante alegria, revela ao mesmo tempo, uma surpreendente maturidade e saber, no tratamento das personagens que dirige. Com arte e imaginação, esboça ao actor uma interpretação do personagem, deixando ao mesmo a liberdade de recrear e expandir a construção da personagem.” – Carlos Cunha (Anexo nº 11)

“Há que realçar a empatia e dinâmica obtida pelo Diogo Carvalho, quer com o elenco quer com a equipa técnica do CITEC, que se manifestou das mais variadas formas e que se deseja que se mantenha no futuro.” Deolindo Pessoa (Anexo nº 12)

Estes testemunhos constituem um tónico motivador para o autor na prossecução do seu percurso académico e profissional. São a demonstração do empenho e da qualidade do trabalho desenvolvido, ao longo dos seis meses de trabalho. Acresce que também o autor com este projeto adquiriu ensinamentos que o acompanharão ao longo da vida.

CONCLUSÃO

Tendo em consideração a questão central, os objetivos inicialmente traçados, a investigação de campo e toda a abordagem teórica explanada no desenrolar deste trabalho, chegamos a algumas conclusões.

Ao aprofundar a história do CITEC, facilmente se depreende que, apesar dos obstáculos do percurso, vivenciou e vivencia inúmeras atividades ligadas à produção artística e à promoção de novos autores, celebrando assim o legado de 50 anos de abrir espaço a uma nova vida e visão, experienciando uma cultura comum na capacidade de olhar e reinterpretar a realidade em seu torno.

Ao explorar o Teatro de inspiração histórico-biográfica, foi possível perceber, pelos conceitos estudados com o texto do dramaturgo Armando Nascimento Rosa, que o importante não é colocar ou afirmar o real, numa lógica dicotómica de verdade factual ou de mentira ficcional, mas antes a sua convocação criativa como forma de experimentação lúdica e discursiva e a procura de novos horizontes a partir do metateatro. O teatro biográfico, incluindo e reinventando dados historiográficos, alimenta-se e transforma-se em propostas teatrais visando a imediatez da cena, viva e direta, estabelecendo ligação do jogo entre realidade/ficção, aproximando o espetador a uma realidade próxima e acessível.

Ao abordar os desafios e opções que foram considerados no processo de criação cénica do texto *Jorge Retorna a Montemor*, sublinha-se a reflexão que possibilitou ao encenador a prática teatral, bem como a descoberta da conexão com opções dramáticas que melhor serviriam o espetáculo em função das características do texto do dramaturgo e todas as modificações que o trabalho em cena permitiu. Este último capítulo permitiu, também, a criação de um registo de trabalho conjunto com o grupo que, de outra maneira, se teria perdido.

O autor, encenador deste trabalho de projeto, reconhece que trabalhar com um grupo de teatro amador é certamente diferente do que trabalhar com um grupo de teatro profissional. A heterogeneidade de um grupo de teatro amador, quer ao nível etário, quer ao nível da formação adquirida pelos seus elementos, quer ao nível profissional, oferece uma riqueza humana que só se consegue trabalhar experienciando com partilha, com diálogo e com compromisso. Quem escolhe fazer teatro amador terá fortes motivações, que certamente não serão financeiras, mas sim, encontrar-se, conhecer-se e conhecer os outros e, fundamentalmente, a sua génese passará por criar e representar. Trabalhar com um grupo com estas características e com uma história consolidada, transformou-se numa experiência humana, técnica e profissional de enorme riqueza para este jovem encenador.

Este encenador, pode concluir ainda, que a alegria de estar no teatro e de fazer teatro provém de perspetivas várias, complementares, dialogantes. O importante é que haja alegria, bem-estar, paixão, dedicação, mesmo quando são abordados assuntos mais sérios, existenciais e biográficos, históricos e de cariz filosófico e estético. Pôde ainda descobrir, que muito do que surge em cena, e não estava previsto, reverteu-se de uma importância extrema na empatia que se criou com o público e com os diversos atores que contribuíram para a realização desta peça. E com isso, o encenador terá ganhado uma maior capacidade de observar, de anotar, de criar diálogo para posterior discussão no seio do grupo, fatores essenciais e ponderantes para o crescimento e criação de sentido artístico.

Chegados a este ponto, estamos em condições de dar resposta ao questionamento inicial deste trabalho de projeto, pois queremos que a aposta do CITEC num jovem ator-encenador para colocar em cena uma peça biográfica, utilizando novas metodologias, imprimindo dinamismo, inovação e criatividade a este grupo de teatro amador, foi bem-sucedido. A demonstração deste facto verifica-se nos testemunhos emanados pelos elementos do grupo, pelo diretor artístico e elenco que foram unânimes em afirmar que este projeto dinamizou, trouxe novas ideias e conceitos inovadores para o grupo CITEC. Verificou-se ainda que foram atraídos novos segmentos de público, ou pelo menos em maior número, podendo ser constatado pelo número de bilhetes vendidos com as diversas sessões de *Jorge Retorna a Montemor*, em comparação com as produções anteriores (Anexos nº 13 e 14).

Acreditamos que este trabalho de natureza teórico-prático pode servir como um ponto de partida para que noutros projetos de encenação se radiquem conceitos como metateatro e teatro biográfico que se revelam, na nossa ótica, desenvolvida de uma maneira conseguida no segundo capítulo. Deixar um legado de memória sobre um trabalho que, pela sua essência, é efêmero parece-nos também, um objetivo conseguido: quem quiser seguir o modo como o dramaturgo, o encenador e o grupo ergueram o espetáculo *Jorge Retorna a Montemor* tem, nesta apresentação de projeto, um acervo de informação imprescindível.

BIBLIOGRAFIA/FONTES CONSULTADAS

- ARAGAY, M.; MONFORTE, E. (2016). Introduction: Theatre and Spectatorship – Meditations on Participation, Agency and Trust. *Journal of Contemporary Drama in English*, 4(1): 3-20.
- AZEVEDO, E. (2004). *Teatro completo*. São Paulo: Martins Fontes.
- BARATA, J. (1991). *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- BARDIN, L. (2009). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- BEIGUI, A. (2006). *Dramaturgia por outras vias: a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – do texto literário à encenação*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- BENJAMIN, W. (2004). *Imagens de pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BENTO, A. (2003). *Teatro e animação: outros percursos no desenvolvimento sócio-cultural no Alto Alentejo*. Lisboa: Colibri.
- BERTHOLD, M. (2006). *História Mundial Do Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- BORGES, V. (2001). *Todos ao Palco! – Estudos Sociológicos sobre o Teatro em Portugal*. Oeiras: Celta Editora.
- BORGES, V.; COSTA, P. & FERREIRA, C. (2014). Desvendando o teatro: Criatividade, públicos e território. *Análise Social*, XLIX, 2182-2999.
- BROOK, P. (2016). *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.
- CANTINHO, M. J. (2011). *A história de arte nas velas do materialismo dialético*. Cadernos Walter Benjamin, 17. Fortaleza: UECE.
- CANTON, U. (2011). *Biographical Theatre: re-presenting real people?* Hampshire: Palgrave Macmillan.
- CARMO, H.; FERREIRA, M. (1998). *Metodologia da Investigação. Guia para autoaprendizagem*. Lisboa: Universidade Aberta.
- CASTRO, I. N. (2020). “O marketing boca a boca ainda funciona?” (online). Disponível no site da internet <<https://rockcontent.com/br/blog/marketing-boca-a-boca/>>, [acedido em 10 de agosto de 2022].
- CAUQUELIN, A. (2005). *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- CITEC. (online). Disponível no site da internet <<https://citec.pt/>>, [acedido em 20 de julho de 2022].
- CITEC. (online). Disponível no site da internet <<https://www.facebook.com/people/Centro-de-Inicia%C3%A7%C3%A3o-Teatral-Esther-de-Carvalho/100057422650258/>>, [acedido em 26 de junho de 2022].

- Comissão Nacional da UNESCO [CN-UNESCO] (2006). Roteiro para a Educação Artística. Lisboa: Comissão Nacional da UNESCO.
- CORREIA, F. R. C. da S. (2011). Cartografia da Encenação do Auto da Barca do Inferno – Do Processo ao Espectáculo. Coimbra: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- CORVIN, Michel (2001). Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre. Ed. Christiane Ochsner. Montréal: Richardson.
- DANAN, J. (2010). O que é a dramaturgia?. Lousã: Tipografia Lousanense.
- DESGRANGES, F. (2003). A Pedagogia Do Espectador. São Paulo: Editora Hucitec.
- DESGRANGES, F. (2008). Mediação Teatral: Anotações sobre o projeto Formação de Público. In Urdimento, 10, pp. 75-88.
- DESGRANGES, F. (2012). A Inversão da Olhadela – alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Editora Hucitec.
- ESQUENAZI, J.; Fidalgo, J. & Pinto, M. (coords) (2006). Sociologia dos Públicos. Porto: Porto Editora.
- EVANS, M. (1999). Missing Persons: the impossibility of auto/biography. New York: Routledge.
- FARDILHA, Luís de Sá (2007). Por cima das fronteiras: o caso de Jorge de Montemor. Península: Revista de Estudos Ibéricos, 4, pp. 95-103.
- FRYE, N. (1993). Anatomia da Crítica. São Paulo: Cultrix.
- GARBER, M. (1996). Introduction to Part V. In M. Riehl & D. Suchoff (Eds.), The Seductions of Biography (pp. 175-178). New York: Routledge.
- GIGARTE. (2017). “Comunicação Above the Line, Bellow the Line e Beyond the Line” (online). Disponível no site da internet <<https://gigarte.pt/comunicacao-above-the-line-bellow-the-line-e-beyond-the-line/>>, [acedido em 10 de agosto de 2022].
- HANSEN, L. E. & Lindelof, A. M. (2015). Talking about theatre: Audience development through dialogue. In Participations: Journal of Audience & Reception Studies, 12(1): 234-253.
- HÉLDER, H. (2012). “Nos 40 anos do CITEC ou a Lei da Metamorfose” in: CITEC 40 anos. Montemor-o-Velho: Centro de Artes do Papel e Cooperativa Teatro dos Castelos. (p.5).
- HUIZINGA, J. (2003). Homo Ludens: um estudo sobre o elemento lúdico da cultura. Lisboa: Edições 70.
- HUTCHEON, L. (1989). Uma Teoria da Paródia. Lisboa: Edições 70.
- KRAUSE, A. (2016). Art as Politics: The Future of Art and Community. Bruxelas: Koninklijke Vlaamse Schouwburg.
- LOPES, S. C.; SILVA, D. C. S. (2019). Escuta de amor na escrita da dor: narrativa autobiográfica como processo catártico.

- LYALL-WATSON, K. (2013). *Biographical Theatre: flying separately of everything*. Queensland: The University of Queensland.
- MARGADANT, J. B. (Ed.). (2000). *The New Biography: performing femininity in nineteenth-century France*. Berkeley: University of California Press.
- MARINIS, M. De (2005). *En busca del actor y del espectador: Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- MATEUS, A. (Coord.) (2010). *O Sector cultural e criativo – Estudo para o Ministério da Cultura (Gabinete de Planeamento, Estratégia, Avaliação e Relações Internacionais) – Relatório final*. Lisboa: MC/GPEARI.
- MICHALSKI, Y. (1998). *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- NEPOMUCENO, L. A. (2012). Jorge de Montemor, um exilado português na corte espanhola. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, 18, pp. 31-52.
- PARKE, C. N. (2002). *Biography: writing lives*. New York: Routledge.
- PAVIS, P. (2007). *A Encenação Contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- PEDRO, A. (1975). *Pequeno tratado de encenação*. 2ª Ed. Lisboa: Inatel.
- PESSOA, D. (2012). *CITEC 40 anos*. Montemor-o-Velho: Centro de Artes do Papel e Cooperativa Teatro dos Castelos.
- PIGNARRE, R. (1963) *História do Teatro*, 2ª ed. Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa, LDA.
- PIRANDELLO, L. (S/A). *Seis Personagens à Procura de um Autor*. Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa, LDA.
- PITA, A. (2012). “Nos 40 anos do CITEC ou a Lei da Metamorfose” in: *CITEC 40 anos*. Montemor-o-Velho: Centro de Artes do Papel e Cooperativa Teatro dos Castelos. (pp. 5 - 9)
- RABELLO, R. B. (2011). Entrevista com o Dramaturgo Português Armando Nascimento Rosa. *Revista Desassossego*, 6, pp. 135-146.
- RANCIÈRE, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- REDATOR, R. C. (2021). “Conhece o Marketing de Produto? Aprenda tudo sobre ele aqui!” (online). Disponível no site da internet <<https://rockcontent.com/br/blog/marketing-de-produto/>>, [acedido em 10 de agosto de 2022].
- ROSA, A. N. (2008), *Antígona Gelada*. Prefácio de Maria do Céu Fialho. Coimbra: Fluir Perene/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- ROSA, A. N. (2009), *Visita na Prisão ou O último sermão de António Vieira. Ficção histórico-cénica*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ROSA, A. N. (2011), *O eunuco de Inês de Castro. Teatro no país dos mortos*. Prefácio de Patrícia da Silva Cardoso (2.ª edição). *Três peças mitocríticas*. Vol. 3. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

ROSA, A. N. (2012), *Duas peças com História(s)*. Prefácio de Francesca Rayner. Aveiro: Departamento de Línguas e Literaturas da Universidade de Aveiro.

ROSA, A. N. (2012), *Um Édipo - O drama ocultado. Mitodrama fantasmático em um acto*. Prefácio de Marvin Carlson (2.^a edição). *Três peças mitocríticas*. Vol. 1. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

ROSA, A. N. (2013), *Dois Dramas com Daisy ao vivo no Odre Marítimo (Audição com Daisy ao vivo no Odre Marítimo, seguido de Cabaré de Ofélia)*. São Paulo: Escrituras Editora.

ROSA, A. N. (2013), *Menino de sua avó. Um dueto cénico em sete encontros*. Prefácio de Maria do Céu Guerra. Lisboa: Redil Publicações.

ROSA, A. N. (2013). “Notas para um Teatro Mitocrítico”. In MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto (Editores). *Teatro do Mundo. A reescrita de mitos no teatro*. Volume 6. Porto: CETUP/Universidade do Porto [pp. 11-28].

ROSA, A. N. (2019), *Morte de Hipátia / Death of Hypatia. Ficção histórico-cénica*. Edição bilingue [português e inglês]. Tradução de Alex Ladd. Coleção dramaturgos portugueses contemporâneos. Amadora: Biblioteca ESTC/CIAC.

ROSA, A.N. (2022). *Textos de Teatro 2 - Jorge Retorna a Montemor Fábula histórico-cénica*. Montemor-o-Velho: CITEC.

ROUBINE, J. J. (1998). *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

RUFFINI, F. (2012). “Texto e Cena” in: *A Arte Secreta do Ator. Um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: É realizações editora, livraria e distribuidora Ltda. (pp. 280 - 287).

RYNGAERT, J. P. (1998). *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes.

SANTANA, G. (2019). *Cinema documental contemporâneo, técnica e sociedade: Implicações sociológicas e culturais*.

SARRAZAC, J. P. (2011). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*.

SCHRANZ, J. (2014). *Em busca de um ser humano não programado*. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 4(2): 263-294.

SILVA, A. S. (coord.) (2000). *A educação artística e a promoção das artes, na perspetiva das políticas públicas - Relatório do grupo de contacto entre os Ministérios da Educação e da Cultura*. Lisboa: Editorial do Ministério da Educação.

SILVA, V. (2010). *A importância do jogo dramático nas aulas de língua*. Dissertação de Mestrado. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

SOLMER, A. (Cord.). (2003). *Manual de Teatro*. Lisboa: Cadernos contracena.

SONTAG, S. (2004). *Sobre Fotografia*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

SOUSA, M.; BAPTISTA, C. (2011). Como Fazer Investigação, Dissertações, Teses e Relatórios Segundo Bolonha. (2ª Ed.). Lisboa: Pactor.

SPOLIN, V. (1963). Improvisação para o teatro. São Paulo: Editora Perspectiva S.A.

STANISLAVSKI, C. (1989). Minha vida na arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

STERN, T. (2012). History Plays as History. *Philosophy and Literature*, 12(2): 285- 300.

ANEXOS

Anexo nº 1 – Versão Dramatúrgica – *Jorge Retorna a Montemor*

Anexo nº 2 – Espaço Cénico

Anexo nº 3 – Guião Técnico (luz e som)

Anexo nº 4 – Caracterização

Anexo nº 5 – Entrevista com Cristina Faria e Ana Figueiredo

Anexo nº 6 – Folha de sala

Anexo nº 7 – Imprensa

Anexo nº 8 – Publicações/Comunicação

Anexo nº 9 – Mapa do Castelo de Montemor-o-Velho

Anexo nº 10 – Entrevista Judite Maranhã,

Anexo nº 11 - Entrevista Carlos Cunha

Anexo nº 12 - Entrevista Deolindo Pessoa

Anexo nº 13 – Tabela de Espetadores de Produções Anteriores

Anexo nº 14 - Tabela de Espetadores de *Jorge retorna a Montemor*

Anexo nº 15 – Fotografias de Cena (Teatro Esther de Carvalho)

Anexo nº 16 – Fotografias de Cena (Castelo de Montemor-o-Velho)

Anexo nº 17 - Fotografias de Ensaio (Teatro Esther de Carvalho)

Anexo nº 1 – Versão Dramatúrgica – *Jorge retorna a Montemor*

A peça está dividida em 21 unidades cénicas, assim designadas uma vez que a sua divisão nem sempre obedece à mera entrada e saída de personagens.

Unidade Cénica 1

CL - (*Ao telefone*) - Já tens novidades, Deolindo? Ainda não? Mas tu viste hoje o correio electrónico? A que horas foi? Vai lá ver outra vez! Podes ter recebido um *mail* novo depois disso. Ou pode ter ido parar ao spam. Tu verificaste a caixa do spam? A mim já me aconteceu várias vezes. Mensagens importantes írem parar ao lixo do gmail. Não há mesmo nada que ele tenha enviado? Nem que fossem só umas cenas iniciais, para começarmos a trabalhar. Deolindo, foste TU que o convidaste a escrever uma peça para nós. E ele aceitou fazê-lo. Mas os prazos já foram todos ultrapassados. Ele comprometeu-se connosco. Não nos pode falhar assim. O encenador de fora anda às voltas aqui sem saber o que fazer. Chamámos o rapaz e agora não temos nada para o ocupar. Passa o tempo a deambular nas muralhas do castelo. Diz que anda à procura do Jorge de Montemor. O rapaz ainda nos adoece do juízo. E a culpa é desse dramaturgo que tu nos arranjaste. Avançamos no que temos? Mas avançamos no quê? Tudo o que o que ele nos enviou foi um prólogo e a música para uma cantiga. Já toda a gente aqui a sabe de cor. Até os que desafinam.

(*Ouve-se a canção “Os tempos se mudarão”, poema escrito em português por Jorge de Montemor.*)

Os tempos se mudarão,
a vida se acabará;
mas a fé sempre estará
onde meus olhos estão.

Os dias e os momentos,
as horas com suas mudanças,
inimigas são de esperanças
e amigas de pensamentos.

Os pensamentos estão,
a esperança acabará,
a fé me não deixará
por honra do coração.

É causa de muitos danos
duvidosa confiança,
que a vida sem esperança
já não teme desenganos.

Os tempos se vêm e vão,
a vida se acabará
mas a fé não quererá
fazer-me esta sem razão.

Unidade Cénica 2

(O colectivo de actores partilha as palavras do prólogo, distribuindo-as entre si.)

JM - Jorge de Montemor é o autor deste poema.

CL - Eu já calculava. Mas não diria que foi escrito há cinco séculos.

RA - Jorge compôs estes versos em língua portuguesa. Era coisa muito rara nele.

JM - Foi um escritor célebre, o Jorge de Montemor, para os alfabetizados dessa Europa, mas não aqui, mas não em Portugal.

CC - Aqui é somente o nome de uma rua no sopé do castelo da vila que o deu à luz.

AT - As ruas sempre dão vida aos mortos.

RN - A vida da memória.

CL - Esta terra antiga não o quer esquecer. Ele nasceu aqui e fez-se ao mundo.

AT - Mas o Jorge não quis ser escritor na língua em que nasceu.

JM - Gostava de saber porquê. De poder perguntar-lhe assim, olhos nos olhos.

CC - Se eu o encontrasse aqui em Montemor-o-Velho, a passear na rua que tem o seu nome, eu perguntava-lhe. Eu não me calava. Dizia-lhe assim: - Jorge! Ó Jorge de Montemor! Agora que regressas, tantos séculos depois. Tu já podes responder-me sem receios. Por que razão recalcaste em ti a língua que é a nossa? Que zanga foi essa com a língua de Camões? Diz-se até que vocês dois eram amigos, de serenatas e tertúlias.

JM - Sim, tu, Jorge, falamos para ti!

CC - Tu, que cantaste em castelhano as ninfas do Tejo

JM - as Tágides! –

CC - e também as ninfas do Mondego

JM - ai, essas não sei como se chamam! –,

CC - preferiste a glória de Espanha, mesmo louvando as paisagens lusitanas.

JM - Por isso, devíamos antes chamar-te por *(di-lo em castelhano)* Jorge de Montemayor.

CL - É tão fácil ser-se esquecido em Portugal. Há tanta amnésia no nosso rectângulo.

RA – Mas há mistérios na sua vida que desconhecemos.

RN - E decerto nunca iremos desvendar, ao fim destes séculos...

RA - O Jorge foi rumo a Castela como músico e cantor para entreter a corte.

AT - Foi dar música às princesas, foi o que foi.

RA - Era um homem de boa figura, um sedutor nato...

RN - na internet só vi dois retratos dele –

CC - E tinha uma voz poderosa de barítono.

RN - Como é que sabes? Não havia vinis nem cassetes nesse tempo!

CC - Não me estragues o discurso, por favor!

RN - Desculpa!

JM - O Jorge foi cantor na corte portuguesa e na espanhola por várias temporadas.

CC - É claro que sim. E por isso tinha de ter uma voz espantosa.

JM - Juntou a arte da música com a arte da escrita.

RN - Tudo indica que não estudou em Coimbra.

AT - O Jorge não vinha de família nobre. Agarrou-se ao dom que tinha.

CC - Foi a música que lhe deu o sustento.

CL - E de onde é que lhe veio aquele domínio da língua dos Filipenses?

RA - Ora! Nesse tempo havia tanta gente bilingue.

RN - Como o Gil Vicente, que escreveu peças nas duas línguas.

JM - Quando o Gil morreu, era o Jorge um adolescente.

CL - Mas então, que pais eram os do Jorge?

CC - Dizem que o pai trabalhou como ourives. Que eram cristãos-novos, tinham sangue hebraico.

JM - Gente perseguida.

RA - Estou eu aqui a pensar: Talvez a mãe do Jorge fosse judia espanhola. E nesse caso, ele teria sorvido a língua castelhana dos peitos leitosos de sua mãe guapa. Digam lá se não faz sentido?

JM - Bom, se foi embalado em bebé por mãe castelhana, é compreensível que viesse a escrever em espanhol.

CC - Ou então era a ama de leite que veio de Espanha.

RN - As amas de leite eram vulgares na época.

RA - Estamos só a inventar. Nada sabemos sobre a mãe do Jorge.

CL - Nem se houve dinheiro em casa para pagar amas de leite.

CL - Quando é que o Jorge foi para Espanha?

(Monta a cena - dito por Rui Almeida. Muda efeito de luz)

Dizer em forma de RAP

RA - Partiu na comitiva da princesa Maria Manuela, filha de D. João III e de D. Catarina.

JM - Tinha ela 16 anos.

CC - Iam casá-la com o príncipe de Espanha, seu primo irmão.

RN - Que havia de ser Filipe II e I de Portugal.

XL - Quando ele foi rei já a princesa tinha morrido.

AT - E pronto, lá se acabou o pio à infanta. De que serviu tanta pompa e espavento no casório real? A miúda esticou o pernil em menos de nada.

RA - Tu também. Não tens paciência...

AT - Desculpem! Mas eu não suporto príncipes nem princesas nem famílias reais. Não tenho pachorra nenhuma para reis e monarquias, **nem para merda nenhuma**. É que não tenho mesmo, percebem? É uma alergia congénita. São reacções por todo o corpo que o cérebro não controla. Aquela coisa hereditária do trono se transmitir por via genital e uterina deixa-me com uma urticária que nem calculam. Parecem mordeduras de vespa asiática.

CL - Vespa asiática? Esse bicho é um perigo de morte, para pessoas e abelhas. Tu não achas que estás a exagerar?

AT - Talvez um pouco. Mas não muito, acreditem.

CC - Com tanta vespa, já se perdeu o fio à meada.

JM - Recapitulemos. Isto está a ser secante.

RA – Íamos onde?

CL - Falávamos de Maria Manuela que casou com o primo Filipe.

RN - Casada não durou nem dois anos. A gestação acabou com ela.

AT - As grávidas morriam por tudo e por nada.

CL - Coitada da rapariga! E tanta despesa que se fez para o casamento dela. Um cortejo aparatoso de Lisboa a Salamanca.

JM - O Jorge também lá ia, nessa comitiva nupcial com centenas de peões e cavaleiros.

RA – Continuou por Castela e escreveu versos de luto sentido à princesa.

AT - Isso era uma coisa habitual.

Unidade Cénica 3

(*O tom modifica-se.*)

RA - E é isto. O prólogo termina assim e não temos mais texto.

CL - Realmente eu não vejo grande interesse nestas falas. Só estamos a debitar informação e pouco mais. O teatro para mim é outra coisa.

CC - Mas às vezes, saem uns gracejos de ocasião.

CL - Com muito pouca graça, eu acho.

JM - Agrada-me este jogo de apresentação. Afinal de contas, quem é que no público já leu coisas escritas pelo Jorge de Montemor? A sua obra mais famosa, a *Diana*, é uma novela quinhentista que termina nos campos do Mondego. Está cheio de pastores e pastoras com mais queda para a música do que para a agro-pecuária. Com tanta cantiga, o gado deve andar ao Deus dará. E sofrem todos, elas e eles, de amores não correspondidos. Eu comecei a ler mas não acabei. E vocês, já leram a *Diana* do Jorge? (*Silêncio.*)

AT - Olha, podíamos ler a novela em voz alta e tínhamos o problema resolvido. Há quem faça espectáculos de teatro a ler no palco obras em prosa.

RN - Se for para isso, não contem comigo. Eu não faço teatro ao fim de um dia de trabalho para vir aborrecer as pessoas. Ainda por cima uma novela pastoril. O pessoal adormecia ao fim de lermos dois parágrafos.

CC - O que importa agora é avançar. Não adianta estar com lamúrias.

CL - Nós não vamos defraudar o que se espera de nós. Ficou por nossa conta celebrar este filho da terra que poucos conhecem. O calendário do município atrasou-se por dois anos com a maldita pandemia. A estreia devia ter sido em 2020, nos 500 anos do nascimento dele.

JM - Podíamos ser nós a continuar a peça. É uma coisa que se faz hoje muito em teatro. Os actores escreverem os textos que apresentam em cena.

CC - Sim. Eu já tenho visto espectáculos desses. Às vezes funcionam. Mas para mim, colegas, uma boa peça de teatro, com personagens em acção, continua a ser uma delícia para quem faz e para quem assiste.

JM - Pois é. Eu li numa entrevista que as personagens em teatro já passaram à história, que diálogos e contracena é coisa do passado. No teatro o que importa hoje é cada um exprimir, no momento performativo, a sua presença viva, assim, na cena. O actor já não representa, percebem? O actor é.

AT - Eu não estou a perceber.

CL - Então, é simples. Eu sou, tu és, ela é! Nós somos... fantásticos! (*Ri.*)

JM - Há quem diga que os dramaturgos são uma espécie de fósseis vivos.

CC - Diz-se tanto disparate.

CL - Animais em extinção, talvez?

RA - Será que desafiámos um fóssil vivo a escrever uma peça para nós?

CL - Pelos vistos, de tão fóssil que está, nem dá sinais de vida. *(Risos.)*

RA - Mas se calhar, nós nem precisamos mais de dramaturgos.

RN - Como assim?

RA - Então, se formos nós a fazer o trabalho da escrita, dispensamos o dramaturgo.

JM - Isso significa que continuamos a precisar de dramaturgos. Passamos é nós, os actores, a acumular funções. Seremos nós os dramaturgos.

AT - Chamam a isso a escrita colaborativa, não é? Quando são várias pessoas a escrever para um texto só. É uma coisa que eu nunca fiz assim em grupo. Mas gostava, sei lá, é como se fosse experimentar uma nova posição.

CL - Uma nova posição? Mas então isto é dramaturgia ou é Kama-sutra?

(Monta a cena. Capinha e Judite montam cena de cariz sexual)

(Riem. Ouve-se um telemóvel. CL atende.)

CL – Sim, Pedro! Diz lá! *(Para os colegas.)* Parece que o dramaturgo já quebrou o silêncio. *(Volta à chamada.)* Sim... Isso já é qualquer coisa... Ao menos deu-nos resposta. Claro... Sempre é um avanço, seja lá o que isso for. Reencaminha para mim e eu transmito aos colegas. Sim... A malta está junta no teatro... Estamos agora no ensaio, nem sei bem de quê. Até logo, Pedro! Um abraço!

JM - Novidades?

CL - O nosso dramaturgo escreveu-nos um mail.

RA - E nós a querer dispensá-lo.

RN - Até parece que nos ouviu, o diabo do homem.

-(Lê do ecrã do telemóvel.)

RN - Espero encontrar-vos bem, embora muito desapontados comigo, tenho a certeza. Eu sei que estou em falta para convosco. Já devia ter-vos enviado a peça concluída, e ainda só disponho de fragmentos soltos que não se ajustam entre si. Também eu estou desapontado comigo, acreditem. Chamar ao palco o Jorge de Montemor está a ser mais complicado do que eu pensava. Mas isto não é uma mensagem de derrota minha, antes pelo contrário. É uma proposta de solução para podermos estrear na data prevista. Vou precisar muito da vossa colaboração. Estejam atentos à encomenda que irá chegar hoje ao teatro. Saudações cénicas para todos. Até breve!

RA - É só isso? Não há mais?

RN - Não. A mensagem termina aqui.

RN - Mas que encomendas são essas?

JM - Este dramaturgo gosta muito de nos fazer surpresas.

RA - Eu vou já averiguar. *(Sai. Passados breves instantes, volta com uma encomenda nas mãos.)*

AT - A solução de que ele fala vai chegar numa encomenda.

CC - O segurança pode ter recebido alguma coisa na recepção. É o Lázaro que está hoje de serviço.

RN - Então e ele não nos avisava?

JM - Não. Se a encomenda chegou depois de estarmos no ensaio, não. Já sabes que o Lázaro detesta interromper os ensaios.

RA - Temos encomenda, pessoal. E o transportador que a trouxe de mota disse ao Lázaro que volta mais logo com uma carrinha.

CL - Com uma carrinha?

RA - Para trazer as outras encomendas que estão no armazém.

JM - Outras encomendas? Mas a mensagem só falava de uma.

RA - Pois, mas pelos vistos são muitas. Vamos abri-la. (*Reúnem-se em torno da caixa da encomenda.*)

JM - Já viram o remetente? Não tem morada, apenas um nome feminino. Felícia Mistral.

CC - Deve ser um pseudónimo.

RA - O que é vos diz o nome de Felícia?

CL - Absolutamente nada.

RN - Eu não faço ideia.

AT - Nem eu. (*Silêncio geral.*)

JM - Não vos diz nada porque não fizeram o trabalho de casa como eu. (*monta a cena - Judite professora e restantes elementos: alunos*) Felícia é o nome de uma personagem da novela *Diana*. Uma personagem muito importante. O Jorge de Montemor dá poder às mulheres nos seus escritos. A Felícia é uma mulher sábia que possui poderes mágicos.

AT - Queres dizer que a Felícia é uma bruxa.

JM - Não, a Felícia não é uma bruxa pelintra com verrugas no nariz. A Felícia é uma papisa. O Jorge fala dela sempre como a sábia Felícia. Vive com as ninfas num palácio encantado e a sua magia serve para ajudar os pastores e as pastoras que o merecem.

RA - Essa Felícia a viver com as ninfas no luxo palaciano... Então o Jorge de Montemor já escrevia sobre o poliamor monossexual... (*Risos.*)

JM - Vocês precisam ler o livro antes de tirar conclusões.

RN - Tu ainda não o acabaste, Judite.

JM - Mas já cheguei ao capítulo 4 onde surge a sábia Felícia.

RA - Com as ninfas...

AT - Mesmo com palácio e com ninfas à mistura, eu chamo bruxa na mesma à Felícia.

JM - Enganas-te. Ela é sacerdotisa da deusa Diana e deleita-se a ouvir o canto de Orfeu.

CL - Eu não li a novela, mas para mim a Felícia é uma bruxa aristocrata. Faz magia pagã por caridade para garantir um chalé no Céu dos católicos.

JM - Fazes o retrato das personagens sem ter aberto o livro.

RA - Aberta tem de estar esta encomenda, para a gente saber o que aqui está.

AT - Eu adoro abrir encomendas! Sou assim desde criança.

CC - Precisamos de uma tesoura. Vem toda enfaixada.

RA - (*Saca de uma tesoura.*) Aqui está ela!

CC - Magnífico!

RN - Colegas! Parem um momento!

RA - O que foi agora, Raquel?

RN - Imaginem que isto é uma bomba!

CL - Uma bomba, enviada por correio expresso?

CC - Isso não era próprio de um dramaturgo, mas sim de um terrorista.

RN - E se ele decidiu de repente ser as duas coisas? Um dramaturgo e um terrorista?

CL - Bom, se assim fosse, ele já não precisava maçar-se a escrever uma peça original para nós. Acabava de uma vez com o elenco. (*Faz o gesto de uma explosão.*) Boom! (*luz abaixo*) (*Ri.*)

AT - Nós somos mesmo um elenco explosivo! Não acham?

RA - Enviar-nos uma bomba... Seria um gesto performativo radical por parte do nosso dramaturgo.

AT - Era uma récita única do CITEC. Irrepetível. Ficávamos na História da Performance.

CC - Não acredito! Agora estamos todos com medo de abrir o embrulho!

CC - (*Aplica a tesoura e começa a abrir o invólucro da encomenda.*) Acabou-se a conversa. Temos mais que fazer...

(*Da caixa, retira um figurino de época, um fato de Jorge de Montemor, e exhibe-o aos colegas.*)

CC – Vejam este luxo!

RN – Que alívio!

AT – A bomba é roupa de museu.

JM – Ó Carlos, isto é um figurino espectacular. A costureira estava inspirada. Já temos personagem.

CC – Pois olha, mas não é para mim, nem para o Capinha. Lê para nós, Rui! (*Mostra a RA.*)

RA – “Figurino de Jorge de Montemor, destinado a Rui Almeida.” (*Atónito.*) Mas como é que esta Felícia sabe o meu nome?

CL – Isto é brincadeira do dramaturgo. Como não escreveu nada que se veja, envia-nos trajes de época para nos ir entretendo.

Unidade Cénica 4

Entra um estafeta (GS) carregando uma pilha de encomendas idênticas à anterior. Pousa-as no primeiro sítio que encontra.

ESTAFETA (*Fala com sotaque brasileiro.*) - Preciso da assinatura de vocês, galera!

CC – Quem é que o deixou entrar no palco? Não vê que estamos a ensaiar? Isto é um grupo de teatro. Não é a loja do cidadão.

ESTAFETA – Não havia ninguém na portaria. A porta da rua estava aberta! E eu trago mil encomendas aqui para o Teatro. Não podia levá-las de volta, galera, de jeito nenhum! Trago a vã cheia de volumes para entrega. Assine por favor e vou-me embora rapidinho!

CC – (*Assinando.*) Receber o correio é a função do Lázaro.

ESTAFETA – Pois mas esse vosso Lázaro não deve ter ressuscitado ainda. Continua lá no jazigo à espera de Cristo Redentor (*Riso trocista.*)

RN – Você tem jeito para a comédia. Temos de fazer uma audição para o admitir no nosso grupo.

ESTAFETA – Eu adorava, moça. Eu adorava. Quem sabe não vos apareço aqui noutra hora? Mas o meu estilo é mais a cena de acção, com muito sangue e muita morte. Sou devoto da Santa Muerte. É um culto mexicano. Conhecem a dama ossuda? (*Aponta para a imagem da t-shirt que traz vestida, com um esqueleto.*)

RN – Eu não conheço nem pretendo conhecer tão depressa. Guarde esse culto só para si.

ESTAFETA – Legal! Então muita merda para o ensaio! (*Sai.*)

Unidade Cénica 5

CL – Este tipo é um cromó.

JM – (*Olhando para a pilha de caixas deixadas pelo estafeta.*) Isto são caixas que nunca mais acabam. E todas com o mesmo remetente. Felícia Mistral. É mesmo muito estranho. Eu não percebo de onde veio tanta encomenda. (*Reúnem-se a mexer nas encomendas.*)

CC – Temos aqui fatos para toda a freguesia.

AT – É incrível!

RA – Eu vou já vestir o meu. Que bela peça! É agora que o Jorge retorna a Montemor.

CL – Deram-te o protagonista. Agora mais ninguém te atura.

RA – Fala a voz da inveja... A última palavra que o Camões escreveu nos *Lusíadas* foi inveja. (*Sai com o figurino no braço.*) E ele lá sabia...

RN – Estou em pulgas para saber que traje é o meu!

CC – Olha, malta! Nem precisamos abrir as caixas para saber a quem se destinam.

CL – Não acredito!

CC – Põe aqui os olhos. Cada caixa tem um autocolante com o nosso nome e o da personagem que nos cabe.

JM – Tens aqui o teu, Capinha! (*Lendo o autocolante da caixa.*) Cardeal D. Henrique e companhia limitada.

CL – Eu não acredito, Judite! O que me havia de calhar. Esse cardeal fanático e desdentado.

JM – Mas pelo que diz aqui, vais fazer depois de santo jesuíta.

CL – Figuras tristes! Todos vestem sotaina. Olha a minha vida. Pronto, dá-me cá a caixa! (*Sai.*)

RN – “Raquel Nobre”! (*Descobrendo a encomenda com o seu nome.*) Ai, esta sou eu! Já viram? Joana de Áustria, princesa de Portugal e também de Espanha. Fantástico! Sou eu a mãe do D. Sebastião. Será que darei conta de tanta realza?

CC – E mais que fosse, rapariga. Estás destinada a reinar nos palcos.

AT – Para mim chegou esta caixa.

JM – Não pareces muito contente, Sara. Mostra-me lá quem és. (*Mostra-lhe a caixa.*)

AT – Sou Maria Manuela.

JM – És infanta lusa e princesa de Espanha que dá à luz o D. Carlos, e o Schiller vai torná-lo imortal no teatro.

AT – Pois é, mas irei morrer de parto e não vejo crescer a criança. A mim, só a morte me espera.

CC – Deixa lá, miúda, hás-de vir a ser mais gente. O teatro é mesmo assim.

RN – Somos primas direitas, minha querida, e ambas muito nobres.

AT – Isto não vai correr bem, Raquel! Eu sou alérgica ao pessoal de sangue azul.

RN – Vá, não sejas agoirenta! Vem daí estrear esta roupa fina! (*Sai com AT.*)

JM – Sobramos nós, Carlos, e ainda aqui há tanta caixa.

CC – Não dispomos de elenco para fazer estes papéis todos. Temos figurinos a mais.

JM – E eu não vejo os nossos nomes em nenhuma encomenda.

CC – Nem eu, Judite. Tu achas que a Felícia se esqueceu de nós?

JM – Melhor assim. Não havendo nomes destinados, podemos escolher as personagens que mais nos agradam. (*Remexem nas caixas.*) Eu vou começar por ser esta rainha Catarina. Vai ser divertido. E tu?

CC – Eu gosto mais de ser gente do povo. Quero ser o pai do Jorge, para já. E depois, vou ser este aqui. Foi feito à minha medida.

JM – Mostra lá quem é!

CC – O Velho do Restelo!

JM – Formidável! Temos tanto por onde escolher. (*Distribuem entre ambos as caixas que sobraram e saem com elas.*)

- A partir daqui não está ninguém em cena (palco vazio) - e começa o jogo das personagens -

Unidade Cénica 6

(personagem entra a vestir e vai encontrando o caminho para a personagem - JORGE)

Entra Jorge de Montemor

JORGE – O que faz a roupa que pomos no corpo. Vesti este traje e as frases começaram a surgir-me na cabeça, como se as tivesse ouvido. A primeira frase foi esta: Tudo aquilo que digo podia ser cantado. (*Repete.*) Tudo aquilo que digo podia ser cantado. Isto é já da personagem. Isto é do Jorge. Não é meu. O Jorge era cantor e era músico e era poeta. É natural que as palavras lhe viessem assim, como se fossem canções. (*ambiente luz e música*) Regresso à terra onde nasci, regresso a casa. Mas é um regresso impossível. A casa onde vivi já não existe. Nem sei onde ficava. O mundo que habitei era outro. Passaram cinco séculos. É uma eternidade para o género humano. As pessoas não são feitas de pedra. (*entram atores com calma*) As pedras perduram iguais a si mesmas, como as do nosso castelo (*estátua*), sempre ali presentes, a olhar para a nossa brevidade. As pessoas passam como sombras furtivas. Depressa são ausentes, (*saem atores*) como eu sou. Mas hoje voltei ao velho Montemor. A terra que eu levei sempre comigo no nome que escolhi.

E a casa que encontro para me acolher é o teatro. Um teatro com nome de mulher. Esther de Carvalho. Uma atriz com nome hebraico, como as minhas raízes.

E recordo a minha mãe sobre quem nada sabemos. Até podia chamar-se Esther. Mas não me lembro do nome dela. Não me lembro do seu rosto. Acho que a minha mãe morreu era eu muito jovem. Vivia-se tão pouco no meu tempo. Tanta coisa nos matava de repente. Doenças e guerras e duelos, fomes e partos e autos-de-fé. E agora não sei, acho que preciso chamar pelo meu pai. Ele também pertence ao espectáculo. (*Chama.*) Pai, tu estás aqui? Tu já chegaste? Havia uma encomenda com roupa para ti. Já viste se te serve? A Felícia tirou-nos as medidas à distância. Nem precisou de costureira. É uma mestra prodigiosa. E enviou tudo por correio expresso. Gastou um dinheirão. Pai! Ó pai! Não apareces? Não consegues abotoar a casaca nova?

Surge o pai (CC), ainda a acabar de apertar a roupa que vestiu.

Unidade Cénica 7

PAI – Então, Jorge! Tem paciência! Eu já tenho uma certa idade. Não mudo o figurino com a agilidade de outros tempos.

JORGE – Estás na mesma como quando eu saí de cá.

PAI – Isso é o que toda a gente diz aos velhos. Para os consolar. (*Abraçam-se.*) Senti a tua falta, filho.

JORGE – Alguém me chamou para eu voltar.

PAI – O teatro da tua terra quis saber de ti. Fomos nós que te chamámos.

JORGE – O teatro é a arte da memória. Sabes que eu também escrevi em Espanha uns autos natalícios, para o Natal dos príncipes.

PAI – Mas foi a música que te levou de Portugal. Cantaste como Orfeu desde menino. Ainda me lembro quando mudaste a voz. Deixaste de ser sopraninho e começaste a dar as notas graves.

Tenho saudades de te ouvir cantar, da tua voz sonora de barítono.

JORGE – Mas já não poderás ouvi-la, pai. É um actor que fala em meu lugar. Ele não canta como eu cantava.

PAI – Saíste a mim. Ainda hoje eu canto enquanto estou na oficina. Queres ver uma amostra? (*Canta uma quadra de Sá de Miranda.*)

“Comigo me desavim,
Sou posto em todo perigo:
Não posso viver comigo
Nem posso fugir de mim”

JORGE – Bravo, pai!

PAI – Isto foi escrito pelo teu amigo Sá de Miranda.

JORGE – E eu não sei? Vá! Quero que me cantes o resto do poema.

PAI – Agora não. Esta nossa cena está quase a terminar.

JORGE - “En música gaste mi tiempo todo;

Previno Dios en mí por esta via

Para me sustentar en algum modo.”

PAI – Olha, mas hoje eu não quero ouvir-te falar em castelhano. Ouviste?

JORGE – Sim pai. Mas foi Espanha que me trouxe a glória nas letras.

PAI - Ou foste tu que deste glória à Espanha. A glória do teu talento.

JORGE – Se eu tivesse escrito em português a minha *Diana*, achas que ela teria corrido a Europa como correu? Achas que o Shakespeare a teria lido como leu? Os portugueses não valorizam a sua cultura e por isso não sabem como exportá-la. Em Espanha é bem diferente...

PAI – Mas podias ter escrito um livro em português, Jorge! Um livro que fosse! Para prestar tributo ao país onde nasceste. Por que é que nunca o fizeste, Jorge? Custava-te muito? (*Silêncio.*) Não respondes ao teu pai?

JORGE – Não quero falar disso. Agora não. Talvez mais tarde. Acabei de chegar. Vou-te falar da minha vida, de quando saí de Portugal pela primeira vez.

PAI – Fui a Lisboa despedir-me de ti. Eu estava tão orgulhoso pelo meu filho. Tinhas sido contratado como músico para acompanhares a princesa Maria Manuela, que se ia casar com Filipe de Espanha. Até o cardeal D. Henrique te dirigiu a palavra.

JORGE – O cardeal D. Henrique, pai? Tu estás a inventar.

PAI – Falaste com o cardeal e com a rainha Catarina, sua cunhada.

JORGE – O cardeal e a rainha? Tu andaste a beber às escondidas? Nós não somos fidalgos, pai. Eu era um vulgar assalariado como tantos que seguiam no séquito da princesa. Não falei com cardeal nem com rainha nenhuma nesse dia.

PAI – Ah mas aqui vais falar, Jorge, tem paciência. Estamos no teatro. Podemos inventar à vontade e temos actores para fazerem de Catarina e de D. Henrique. Por isso conversas com eles e eu vou assistir de camarote. (*Sai.*)

Unidade Cénica 8

Entra o Cardeal D. Henrique (CL), que lhe dá a mão a beijar.

JORGE – A sua benção, Reverendíssimo Cardeal!

CARDEAL D. HENRIQUE – Homem! Não me chame aquilo que eu ainda não sou!

JORGE – Mil perdões, Sua Eminência.

(Jorge fica em estátua e o Cardeal ganha o protagonista)

CARDEAL – *(público)* Corre o ano da graça de 1543 e eu só daqui a três anos é que vou receber do papa Paulo III o chapéu cardinalício. Assim Deus o permita. Por ora sou arcebispo de Évora e inquisidor-mor. Vim do Alentejo para abençoar a partida da minha sobrinha. E com isto faltei a um auto-de-fé na Praça Grande. Uma maçada! *(para o Jorge)* E o que me custou fazer a viagem, menino! Um calor de derreter a cera das velas. E ainda faltam cinco séculos para a emergência climática. Ninguém o diria. Eu abrasava nestas vestes ao chegar à capital. Parecia uma senhora na menopausa. Foi uma amostra do que as almas sofrem no Purgatório. Então você vai ser cantor na comitiva da princesa.

JORGE – Vou ser sim, Sua Eminência.

CARDEAL – Espero que tenha um repertório só com obras sacras. Não quero que vá entoar trovas profanas à herdeira do trono de Espanha. Somos nações augustas e católicas, e assim havemos de ser até ao fim dos tempos.

JORGE – Vou ser músico de capela, Sua Eminência. Conheço bem as funções devotas que irei desempenhar.

CARDEAL – Não podia ser de outro modo. Foi por isso que a nossa corte contratou os seus serviços.

JORGE – É claro, Sua Eminência. *(Aparece D. Catarina; JM.)*

D. CATARINA – *(Áparte para o público.)* Sua Eminência, isto, Sua Eminência aquilo. Isto até parece *A Ceia dos Cardeais* do Júlio Dantas.

CARDEAL – Que dizeis vós, sereníssima cunhada!

D. CATARINA – Que é uma boa hora para um cardeal tomar a ceia.

CARDEAL – Vós também insistis no anacronismo, D. Catarina? À data desta cena, eu ainda não sou cardeal.

D. CATARINA – Ora, D. Henrique, mas é como se fosse. E o melhor é ir comer já que a mesa está posta, repleta de iguarias. Aproveite agora, meu santo cunhado! Aproveite o banquete! Vossa mercê gosta de doces e é atreito à cárie dentária. Há-de vir o tempo em que já não terá dentes na boca e só poderá alimentar-se com o leite de mulher das suas amas.

CARDEAL – Que imagem tão explícita, D. Catarina! Esse retrato da minha velhice futura! Eu a mamar, a mamar, como um bebé nas tetas pesadas de mulheres piedosas que assim salvam a vida a um velho cardeal incapaz de mastigar. Eu hoje já não durmo só a pensar nisso.

D. CATARINA – Eu sou assim, meu cunhado. Uma mulher varonil que não vacila perante o desconcerto do mundo.

CARDEAL – Vou indo então, comer coisas sólidas antes que os dentes me caiam como caiu Constantinopla. Adeus, rapaz! Adeus, cunhada! Que Deus vos acalente! (*Sai.*)

D. CATARINA – Já viu, Jorge, eu sou uma rainha sua amiga. Livrei-o do convívio com o inquisidor-mor. E cheguei bem a tempo, antes que ele lhe perguntasse pelo sangue judeu da sua família.

JORGE – Sou infinitamente grato a Sua Majestade. Nunca poderei retribuir tão extremosa atenção.

D. CATARINA – Pode, sim, Jorge, se prestar fiel vassalagem à minha querida filha que eu vejo hoje partir para terras de Espanha. Não sei se voltarei a vê-la nesta vida. Reconheço em si um homem de mérito. Olhe por Maria Manuela como se ela fosse a sua irmã. Faz isso por mim?

JORGE – Prometo pelo santo guerreiro do meu nome que assim farei, Sua Majestade.

D. CATARINA - Sabe, Jorge, eu dei à luz nove crianças, e só vingaram duas, João Manuel e Maria Manuela, e quis Deus que só a minha filha nascesse com saúde. O meu infante, o meu herdeiro traz-me o coração apertado a cada dia. É um jovem enfermo. Perdi sete filhos, temo pela vida destes dois que me restam. (*Entra Maria Manuela; AT.*)

D. MARIA MANUELA – Minha mãe, não maces o nosso cantor com as tragédias dos teus meninos mortos. Hoje o palácio está em festa. Estamos todos vivos...

D. CATARINA - Com a graça do Altíssimo.

D. MARIA MANUELA – Eu parto amanhã para Badajoz, depois para Salamanca, onde D. Filipe me espera. Hei-de ser feliz em Espanha, minha mãe. Aprendi consigo a ser rainha. E Jorge de Montemor há-de cantar-me as mais belas melodias e havemos de ensiná-las aos filhos que me nascerem.

D. CATARINA – Queira Deus que assim seja.

D. MARIA MANUELA – E agora tenho de o levar a si, Jorge, para o salão nobre. Os convidados pedem-nos música.

JORGE – É para isso que aqui estou, um gentil servidor de Sua Alteza!

D. MARIA MANUELA – Venha também, minha mãe. Hoje não a quero ver triste nem sozinha. (*Saem Maria Manuela e D. Catarina. Jorge fala para o público.*)

Unidade Cénica 9

JORGE – Tinha razão a rainha para os seus temores. Não voltaria a ver a sua filha. Estamos em Valladolid, passados são dois anos. Maria Manuela está quase a dar à luz (*houve um grito*) o seu filho único, do <casamento com Filipe de Espanha. (*Maria Manuela regressa à cena, com uma almofada que finge a gravidez.*)

D. MARIA MANUELA – Meu caro Jorge. Isto está por um fio. O menino quer nascer. O Jorge sabe qual é o maior desejo das mulheres que casam com herdeiros do torno?

JORGE – Não sei, minha princesa, mas aguardo que ilumine a minha ignorância.

D. MARIA MANUELA – O maior desejo de nós todas é andar com o rei na barriga, assim como eu ando. O reizinho cansou-se da barriga. Quer vir reinar cá para fora. Já não lhe bastam as minhas entranhas para o alimentar. Vai acabar comigo.

JORGE – Talvez seja melhor sentar-se, repousar.

D. MARIA MANUELA – Agora não há lugar para repouso, Jorge. Nem as suas canções o acalmam a ele nem a mim. É a luta da natureza. Espero que esta luta não se transforme em luto.

JORGE – Não diga isso nesta hora.

D. MARIA MANUELA – Tenho tido sonhos sinistros, Jorge, em que me vejo a dormir rodeada de flores. E oiço um bebé a chorar. Quero levantar-me para o embalar nos braços, mas não consigo mexer-me. Não consigo. E só nesse momento percebo que estou morta e o meu filho está vivo. E ao longe está

o meu viúvo Filipe com D. Joana, sua irmã, os dois vestidos de preto com um terço nas mãos. É o meu funeral, Jorge. Eu ando a sonhar com a minha morte.

JORGE – Diz o povo que se ganha tempo de vida sonhando com a morte.

D. MARIA MANUELA – Mas já diziam os antigos que os sonhos são mensageiros do inevitável.

JORGE – *(Para o público.)* Para sempre estarei grato a esta infanta que me trouxe em viagem. Que mulher admirável. Entre as dores do parto que seria o seu óbito, ela tratou de me assegurar contrato na corte espanhola.

UC 10

(Entra D. Joana; RN.)

D. JOANA – Minha prima irmã, minha cunhada. Não se atormente com mais dores do que aquelas que a sua condição lhe põe no corpo. Venha para os seus aposentos! Venha! Vou chamar as parteiras para seu conforto.

D. MARIA MANUELA – Hei-de ir. Mas oiça-me por favor, minha tão querida D. Joana. Foi no meu enxoval que veio este músico português, este poeta. Foi por meu serviço que Jorge se apartou de Portugal e se fez emigrante neste reino vizinho. Prometa-me, D. Joana! Prometa-me!

D. JOANA – Aquilo que quiser e em que possa acudir-lhe.

D. MARIA MANUELA – Se a morte me levar na hora do parto, prometa-me que continua a dar emprego a este artista lusitano. Ele bem o merece pela arte que é a sua e sempre me atendeu com lealdade, trazendo-me na sua voz saudades de Coimbra onde nasci.

D. JOANA – Eu adoro ouvir a voz do Jorge, minha prima. Pode estar certa que nunca lhe faltarão o pão e o aplauso enquanto eu for senhora da corte de Espanha. Mas venha agora comigo. Tudo há-de correr pelo melhor na hora difícil.

(D. Maria Manuela caminha, apoiada por D. Joana, como se fosse a sair de cena. Ouve-se o tanger de guitarras coimbrãs. Entretanto, Maria Manuela abandona a personagem, tira a almofada que cingia à cintura e volta atrás.)

Unidade Cénica 11

AT - Eu bem vos dizia. A Maria Manuela ia logo desta para melhor. Morreu a princesa e agora já não tenho nada para fazer no espectáculo. Não é justo! Vocês continuam com a peça e eu fico a ver navios. *(Senta-se, amuada, no meio do palco.)*

RN/D. JOANA – O que tens, Andreia?

AT – Estou amuada, não vês? E tenho razões para isso. A tua personagem tem muito mais para contar do que eu. Ainda agora nesta cena, à data em que Manuela morre, D. Joana é uma catraia com dez anos de idade, e tu falaste comigo como se fosses adulta e experiente.

RN / D. JOANA – O teatro dá-se a estas liberdades. Se eu aparecesse em versão infantil não era convincente. E tu estavas a ir tão bem, Andreia. Estes fatos de época fazem-nos dizer as falas como se a gente as ensaiasse há muito tempo. É um prodígio!

AT – Prodígio só para vocês. O meu prodígio já se finou.

RA/JORGE – Ó Carlos! Tu tens de vir acudir à rapariga! Ela está inconsolável.

CC – *(Ouve-se a responder-lhe.)* Eu já estou a caminho!

JORGE – *(Para AT)* Não fiques deprimida! O Carlos tem sempre boas soluções.

(CC aparece com uma das encomendas.)

CC - Isto já estava tudo previsto, miúda.

AT – Até o facto de eu estar assim revoltada?

CC – É claro. Tinhas de amuar para o Jorge me chamar e eu te vir dar isto que é para ti. *(Entrega-lhe a encomenda.)*

AT – Uma nova personagem para mim? Tu falas a sério?

CC – Tão sério quanto estarmos no teatro.

AT – E quem vou ser eu agora? Estou farta de ser princesa.

CC – Lê o nome que aí está escrito.

AT - Sofonisba Anguissola. Que nome esquisito! Quem é esta fulana?

CC – Eu acho que o Jorge a conheceu em Madrid.

JORGE – Sofonisba foi uma grande pintora do Renascimento. Pintou retratos de D. Joana e do seu irmão Filipe. Era italiana e veio espalhar o seu talento para a corte de Espanha.

CC – Vá! Leva o traje dela e vai preparar-te!

AT – Muito obrigada, Carlos. Muito obrigada! Já me sinto outra! *(Ambos permanecem em cena, porque intervirão a seguir.)*

Unidade Cénica 12

JORGE – Chegou a nossa vez, ilustre infanta!

RAQUEL – *(Para o público.)* Calhou-me a sorte de ser D. Joana, que tem dezassete anos e está prestes a partir para Lisboa. Escolheram casá-la com o primo João Manuel, herdeiro do trono português, dois anos mais novo do que ela e muito adoentado. Serão duas crianças a brincar aos médicos, para ver se o rapazito a engravida antes que se apague. *(Um foco de luz ilumina AT para uma fala de comentário.)*

AT – E cá está outra brasonada que vai ter o rei na barriga. A isto se resume a história das monarquias: toda a gente ansiosa para ver as infantas prenhas. Não há pachorra para tanta fecundação! *(Sai.)*

D. JOANA – O Jorge conheceu o meu noivo, não foi? Quando estive com a corte em Lisboa. Como é que era o João Manuel, de feitio e de figura?

JORGE – Ó D. Joana, eu deixei Portugal há sete anos. O príncipe seu noivo era então um menino traquinas de oito anitos.

D. JOANA – Ai... Que mania esta de nos casarem tão jovens. Eu sei que a esperança média de vida é muito baixa em nossos dias, mas acho que exageram. E depois somos todos primos chegados uns dos outros, como eu sou do João Manuel. Eu se fosse o papa mandava proibir estas uniões consanguíneas, não acha Jorge? Isto não é nada saudável para as estirpes reais.

JORGE – É verdade, D. Joana, mas abreviemos isto, que o diabo em teatro é o aborrecimento. Vamos já saltar para a cena seguinte, pode ser?

D. JOANA – Boa ideia! Então já chegámos em Lisboa, certo? Fizemos uma looooooonga viagem. E eu estou ansiosa por conhecer o meu jovem noivo, D. João Manuel.

(Desce biombo)

JORGE – Só temos aqui um problema, Sua Alteza.

D. JOANA – Que problema, Jorge?

JORGE – Não temos actor para representar o seu amado noivo.

D. JOANA – Então quer dizer que ele não vai aparecer no palco para me ver?

JORGE – Não vai, não.

D. JOANA – Oh, que pena! E eu que vinha toda entusiasmada para apalpar as carnes ao meu querido noivo. Éramos inseparáveis. Olhe, Jorge! Eu... eu não posso esconder-lhe isto. Pode não ficar bem na boca de uma princesa como eu, mas não posso evitar de lho dizer. É a voz da natureza.

JORGE - E a natureza é obra de Deus.

(Sobe biombo)

D. JOANA – Então aqui vai! (música 6'00) Eu e o meu João Manuel era uma coisa nunca vista assim na corte lusitana, passávamos o dia todo a fornicar.

JORGE - Eram as hormonas da adolescência em todo o seu esplendor.

D. JOANA – Era de dia, era de noite. Era pinocada em todo o lado do palácio: nos salões, nas cozinhas, nos jardins, nas cavalariças. Hoje eu acho que tanta fornicação não deve ter sido bom para a saúde do meu João Manuel.

JORGE - Ele tinha uma diabetes dos diabos, herança do nosso avô.

D. JOANA - Pois... Às vezes passava mal e eu até julgava que o rapaz me ia morrer ali nos braços, todo nu como tinha vindo ao mundo. Mas não, ele lá se recompunha, para retomar a nossa odisseia amorosa. Queríamos sempre mais. Era um desejo infinito.

JORGE – Mas suponho que ninguém da corte vos pediu para refrear o desejo.

D. JOANA – É claro que não. Faziam vista grossa. A nossa união precoce tinha apenas um só alvo. A minha gravidez para assegurar a dinastia.

JORGE – Lembro-me bem quando D. Joana me anunciou que estava de esperanças. (*Ajuda-a a colocar uma almofada à cintura para simular a gravidez.*) - *musica Jorge*

D. JOANA – E o Jorge escolheu as músicas mais belas ao longo da minha gravidez. Eu sentia-me como dama da Provença, com seu trovador favorito. É algo que nunca vou esquecer. Embalava-me a mim e ao rei na barriga. Os dois ao mesmo tempo.

JORGE - A música opera maravilhas aos bebés no ventre das mães.

Unidade Cénica 13

(*Entra D. Catarina.*)

D. JOANA – Mas um dia, faltavam duas semanas para o Sebastião nascer. Acordei e não estava no leito o pai do meu menino. Procurei-o em vão pelos aposentos. Fui perguntar por ele à sogra minha tia. Ela parecia muito estranha. Onde está o João Manuel? Saiu do quarto sem me dizer nada. Ele nunca me deixa assim sozinha.

D. CATARINA – O teu marido foi cumprir uma promessa. Ele prometeu à Senhora da Nazaré uma oferenda em ouro para que tu tenhas um parto abençoado.

D. JOANA – Então saiu de noite assim para Nazaré sem me dizer nada?

D. CATARINA – Pois foi, Joana. Fazia parte da promessa nada te ser dito.

D. JOANA – (*Retira a almofada da cintura.*) Todos me mentiram no paço durante esses dias. Encenaram uma fábula à minha volta para me ocultar a tragédia.

D. CATARINA – Tens de compreender, Joana. No estado em que estavas, a dezoito dias de Sebastião nascer, não podíamos dizer-te que ficaste viúva. Era muito perigoso para ti e para o feto. João Manuel morreu enquanto dormias. O que me custou, Joana, ter de fingir junto de ti.

Unidade Cénica 14

JORGE – (*Para o público.*) Mas o calvário português de D. Joana não estava completo. Ela viúva e mãe com dezoito anos feitos. Tinha nascido o Desejado há quatro meses. Eis que aparece o cardeal seu tio, o D. Henrique. (*Entra D. Henrique. Jorge e D. Catarina assistem à conversa.*)

CARDEAL – D. Joana, minha sobrinha. Cabe-me informar-te deste despacho que chegou de Madrid, com o selo real do teu irmão Filipe. Que Deus se apiede do humilde mensageiro que sou!

D. JOANA (*Embalando o bebé nos braços.*) – Mas que gravidade é essa nas suas palavras, meu tio? Que me pede de tão sério o príncipe de Espanha?

CARDEAL – Como sabes, o vosso pai já começou a abdicar do trono em favor de D. Filipe e ele vai ausentar-se para tratar do casamento com a rainha de Inglaterra.

D. JOANA – E que tenho eu a ver com as bodas inglesas do meu irmão?

CARDEAL – D. Filipe chama-te a Madrid para que sejas a princesa regente enquanto ele vai nessa missão política.

D. JOANA – Mas o meu Sebastião nasceu há quatro meses. Eu não posso viajar assim com o menino.

CARDEAL – Pois não, minha sobrinha. O herdeiro do trono português não pode sair do reino. Mas o pedido de D. Filipe é uma ordem.

D. JOANA – O que quer isso dizer, meu tio? Não me vai dizer...

CARDEAL – Tem de ser assim. Não há outra maneira. Vais ter de viajar para Madrid sem o teu filho. A tua sogra e eu tomaremos conta da sua educação.

D. JOANA – Eu não quero ouvir aquilo que me diz. Eu não quero!

CARDEAL – Eu sei, minha pobre ave ferida. Mas são os desígnios do Altíssimo.

D. JOANA – Não é justo, meu tio. Fiquei viúva tão nova e agora o meu irmão quer separar-me do meu filho recém-nascido para fazer de mim rainha suplente enquanto ele anda a cobiçar a coroa britânica.

CARDEAL – Descansa, minha flor. O teu tio cardeal pensou em tudo. Até já encontrei o preceptor ideal para introduzir o evangelho ao D. Sebastião.

D. JOANA – Francamente, tio! Do que o menino precisa agora é de colo e de amas de leite que lhe mudem os cueiros. Não é de frades confessores.

(*Aparece Luís Gonçalves da Câmara, que permanece mudo e rígido, com uma máscara negra que lhe cobre um olho e parte do rosto.*)

CARDEAL – O Padre Luís Gonçalves da Câmara.

D. JOANA – Credo, meu tio! É esta a figura de pesadelo que vai instruir a fé do meu infante? Parece um pirata das Caraíbas!

CARDEAL – Não te prendas pelas primeiras impressões. Este homem é uma alma pia.

D. JOANA – Valei-me vós, tia Catarina, minha sogra! Separo-me do meu filho na maior das angústias. Privado de pai e de mãe que o guiem, que ele seja entregue nas sábias mãos da avó que lhe resta. (*Entrega o bebé a D. Catarina.*)

D. CATARINA – Farei tudo o que puder pelo meu neto, aqui o juro, minha infeliz sobrinha. (*Saem o Cardeal e o preceptor do infante, D. Catarina com D. Joana. Só Jorge permanece em cena.*)

ARISTOCRACIA - D. Sebastião pode ter sido alvo de pedofilia pelo preceptor. O seu rosto disforme, assustador provocado por uma doença, a gonorreia.

Unidade Cénica 15

JORGE – Pobre D. Joana. Nunca mais ela veria o seu Sebastião. Apenas cartas trocadas entre mãe e filho, e nada mais. E assim estava eu de novo a despedir-me de Lisboa em regresso a Espanha, na comitiva de D. Joana. As migrações da minha vida ao sabor do destino de princesas, e eu a cantar para elas, para alegrar os dias. A música é um bálsamo para as dores dos vivos. E muita alegria eu precisava de instilar agora em D. Joana. Tanto infortúnio para uma mulher tão jovem, cinco anos mais nova do que eu. De regresso ao palácio de Valladolid, imaginei um dueto com D. Joana, usando versos da minha Diana. Joana e Diana. É curiosa a consonância dos dois nomes. Será Diana o nome onde eu escondi o nome de Joana que o coração me queima? Insensato por demais é este incêndio a consumir-me. São chamadas que preciso de apagar, mas não consigo. (*Jorge canta estrofes suas.*)

Unidade Cénica 16

Não me queixo eu do dano
Que a tua vista me causou
Queixo-me porque chegou
A mau tempo o desengano

Nunca vi pior estado
Como este de não ousar;
E entre calar e falar
Ver-se um homem sepultado.
E assim não me queixo do dano
Por seres tu quem o causou,
Mas sim por ver que chegou
A mau tempo o desengano.

(*Surge D. Joana e canta a terceira estrofe, que poderá ser repetida em dueto com cada verso cantado em alternância.*)

Sempre receio saber
Qualquer coisa encoberta,
Porque sei que a mais certa
Mais contrária há-de ser.
E em sabê-lo não está o dano
Mas em vê-lo assim surgir
Que nunca possa servir
De remédio ao desengano

JORGE – Que segredos escondem nossas duas almas?

D. JOANA – Segredos que não podem ver a luz do sol.

(*música flamenga - tocada por Custódio*)

JORGE – Que se passa connosco, minha princesa?

D. JOANA – Não se pode passar nada, Jorge. Nada. Eu sou a irmã do rei.

JORGE – E eu sou apenas um poeta plebeu que é seu vassalo.

D. JOANA – Não digas isso! Eu vejo em ti a nobreza do espírito.

JORGE – São os seus olhos, D. Joana. Mas eu quis escrever esta paixão que nunca há-de ter lugar. Um amor como Platão imaginou.

D. JOANA – Não fales em amor, Jorge, nem mesmo platónico. Sepulstei meu corpo de mulher nas vestes de viúva regente. Arranquei do meu peito as raízes de um amor interdito, antes de dar flor.

JORGE – Mas ninguém há-de sabê-lo mesmo escrito e impresso no livro de Diana. Não pode um poeta enamorar-se de uma deusa pastora?

D. JOANA – Arriscas demais, Jorge. Diana é deusa mas rima com Joana. Alguém um dia pode decifrar o que escondeste no teu livro.

JORGE – Na novela que escrevi é Sireno que se apaixona por Diana. Sireno é um simples pastor.

D. JOANA – Mas é um pastor poeta que canta o seu amor impossível.

JORGE – Só talvez actores vestindo as nossas roupas o descubram um dia daqui a muitos séculos. Será preciso que um casal de cómicos desvende em palco o que os académicos nunca ousaram ler na minha novela. *(Ambos riem e logo regressam ao tom anterior.)*

D. JOANA – Sireno é o masculino de Sirene, o nome grego das sereias. As sereias são cantoras fascinantes como tu. É Jorge quem se esconde por detrás de Sireno.

JORGE – Senhora minha, Jorge não é perigoso como as sereias famintas que Ulisses enfrentou.

D. JOANA – Queres perigo maior do que o fogo faminto de um amor impossível? És tu, Jorge, a minha sereia masculina. És o Sireno da Diana que sou.

JORGE – E que faremos nós com esta fome que arde sem a gente o querer?

D. JOANA – Temos de enganá-la como se engana a fome a pão e água. A razão deve guiar nossas paixões. É o que diz Felícia na tua novela.

JORGE – É mais fácil escrevê-lo do que vivê-lo. Oiço passos em volta no jardim. D. Joana espera alguém?

D. JOANA – Sim, Jorge. Chamei o meu confessor, o meu guia espiritual.

JORGE – Há um guia então a competir comigo?

D. JOANA – Não é competição entre rivais. Apenas busco um conselho sereno de D. Francisco de Borja, o nobre jesuíta viúvo, como eu sou.

JORGE – Hoje o meu rival é bem mais poderoso.

D. JOANA – Não existe ninguém na minha vida de viúva.

JORGE - Não é uma pessoa, é uma instituição.

D. JOANA – Mas também tu és acólito como eu da Santa Madre Igreja.

JORGE – Não falo da Igreja de Roma. Falo da Companhia de Jesus. *(Entra Francisco de Borja; CL.)*

Unidade Cénica 17

FRANCISCO DE BORJA – Falavam da minha ordem antes mesmo de eu chegar. D. Joana é a mais generosa das nossas mecenas.

JORGE – E também a mais rica, suponho.

FRANCISCO - Não sei o que seria dos jesuítas sem o auxílio da princesa regente.

JORGE – Deixo-vos a sós, D. Francisco e D. Joana. Vou ter ensaio do coro na capela. (*Jorge sai. D. Joana despede-se dele com uma vénia.*)

FRANCISCO – Adeus, Jorge.

D. JOANA – Procuo o seu conselho, padre.

FRANCISCO – Eu sei, Joana. A beleza do mundo é passageira. É uma sombra na caverna. Tu sabes o que me trouxe a esta vocação. Já to disse tantas vezes. No dia do seu enterro, contemplei o rosto **sem cor** da tua mãe defunta, Isabel de Portugal, rainha de Espanha. Ela que fora a mais bela de todas as damas. Esta visão de horror somada à morte da minha esposa, que me deu oito filhos, levou-me a não querer jamais servir a quem à morte esteja preso. A morte de ambas, fez-me entrar na Companhia de Jesus.

D. JOANA – Foi para isso que o chamei, padre Francisco. Há algo de semelhante no destino que Deus nos reservou, a si e a mim.

FRANCISCO – Não digas isso, Joana. Foi cruel o que viveste e ainda vives, viúva e privada do teu filho, mas tu és jovem. Outros caminhos te aguardam.

D. JOANA – Quero fazer votos e entrar na vossa ordem.

FRANCISCO – Na ordem dos jesuítas? Seria mais adequado entrares nas Clarissas descalças.

D. JOANA – Não vejo porquê.

FRANCISCO - não há mulheres na ordem dos jesuítas.

D. JOANA – Mas não sou eu a maior das vossas financiadoras?

FRANCISCO – É claro que sim, Joana.

D. JOANA – Então a minha condição de mulher não pode ser obstáculo. Eu quero ser uma jesuíta, mesmo que seja a primeira e a última do meu sexo a entrar na companhia.

FRANCISCO – Mas terá de ser uma admissão clandestina, tu compreendes.

D. JOANA – Não faz mal. Eu escolho um nome viril para não escandalizar os membros da ordem. Neste papel escrevi os nomes pelos quais serei chamada. (*Dá-lhe um papel que Francisco lê.*)

FRANCISCO – O primeiro pseudónimo é Mateo Sánchez. Parece-me bem, Joana. É um nome discreto. Mas depois mais tarde queres que te chamem Montoya?

D. JOANA – Sim, padre. Serei chamada de Montoya entre os irmãos jesuítas.

FRANCISCO – Montoya? Mas isso é parecido com o apelido do teu músico. Montoya guarda o eco de Montemor. Não achas que te expões demais ao escolheres tal nome?

D. JOANA – Ninguém dará por nada, padre.

FRANCISCO – Tens razão, futura irmã Montoya. (*D. Joana sai.*)

Unidade Cénica 18

(*Entra a pintora Sofonisba – AT - instala um cavalete e pinta um quadro. É projectado o retrato de D. Joana, por ela pintado.*)

FRANCISCO - Que maravilha de retrato, menina! Captou nele o encanto austero de D. Joana. Recorde-me o seu nome!

SOFONISBA – Sofonisba Anguissola. Fico muito grata, padre Francisco, pelo seu verbo amável. É esta a minha arte, apurada pelo saber dos mestres italianos. Eu gostava um dia de o retratar a si a discursar no púlpito.

FRANCISCO – E por que não, minha jovem? Por que não? *(sai carro)*

SOFONISBA – Também adorava que Jorge de Montemor posasse para mim. Tem um timbre irresistível.

FRANCISCO – Já vem tarde esse desejo, amiga. Ele deixou de trabalhar para a nossa princesa.

SOFONISBA – Olha que pena! Por isso é que nunca mais o vi, nem aqui nem em Granada. *(Pega no cavalete e sai de cena.)*

FRANCISCO – Jorge de Montemor abandonou a corte, com a amargura de quem se separa da criatura amada. D. Joana seguiu os meus conselhos de confessor e aprendeu a mostrar frieza pelo seu músico contratado. Jorge percebeu que chegara o momento, de mudar de vida. Há duas vias para enfrentar, o abismo da separação. Podemos fazer votos de renúncia como eu fiz, ou escolher o ofício das armas e afogar no grito de guerra o desespero de não se ser amado. *(entra felícia)* Foi o que Jorge fez durante cinco anos. Acompanhou os exércitos de Filipe II, combateu com a espada pela coroa espanhola como antes compusera canções para os infantes de Castela. E regressou solitário. Demorou-se em Valência, onde publicou livros, mas jamais voltaria aos palácios da corte.

FELÍCIA – Que sabes tu da vida do Jorge? Tu, que manipulaste como se fosse uma marioneta dócil nas mãos do seu brilhante confessor. *Tu que ataste as mãos de Joana ao crucifixo e abafaste o hálito vital*

FRANCISCO – E quem o diz és tu, uma mera personagem de ficção. Uma mentira literária que o Jorge inventou. A sábia Felícia.

FELÍCIA – Já é bom não me chamares bruxa.

FRANCISCO – Um bom cristão não deve conversar com quem não existe.

FELÍCIA – Então afasta-te de mim, padre, antes que fiques em pecado mortal. *(Ela ri. Francisco sai.)*

Unidade Cénica 19

(Entra Jorge, com um livro antigo nas mãos.)

JORGE – Felícia, minha amiga! Saltaste das páginas do meu livro e ganhaste vida.

FELÍCIA – A vida do teatro.

JORGE – Foste tu que planeaste este espectáculo.

FELÍCIA – Mas já está próximo do seu desfecho.

JORGE – Isso significa que estou prestes a encarar a morte.

FELÍCIA – Ainda vais tentar escapar-te. Mas a morte persegue-te, Jorge. Vais fugir dela outra vez. O prazer do teatro é ver a vida a repetir-se em fingimento, para sofrer a rir das suas misérias. *(queda enforcamento - bonecos)*

JORGE – Sim, Felícia. Eu volto a sentir a ameaça Mas agora o caso é bem mais grave: o meu *Cancioneiro* foi proibido pelo Santo Ofício.

FELÍCIA - É uma caça em que todos podem ser caçados. Há denúncias, há traições em cada esquina. Gente próxima de ti já foi parar às celas da tortura. É hora de partires, Jorge. Não estás seguro em Valência. E já não podes apelar ao favor de D. Joana. Quem dita o destino a nobres e plebeus é Fernando de Valdés, o inquisidor feroz que tem o rei na mão.

JORGE – Para onde irei, Felícia? Para onde? Ajuda-me com um conselho teu! É sinal de desespero quando um escritor pede socorro a uma personagem sua.

FELÍCIA – Pensa comigo, Jorge! Pensa em alguém poderoso que te possa acolher além dos Pirinéus.

JORGE – Não sei, Felícia, não sei! Talvez o duque de Sessa, governador do estado de Milão.

FELÍCIA – Faz isso, Jorge. Vai juntar a trouxa. Foge para Itália. Enganas a morte enquanto foges.

(Entra o Pai de Jorge.)

FELÍCIA – *(Para o pai.)* Não o distraias agora. Ele vai fugir para o Piemonte.

PAI – Mas é lá que o vão matar, Felícia. Tu és mulher de virtude. Não podias fazer um feitiço para o impedir? O meu filho só viveu quarenta anos.

FELÍCIA – Não podemos alterar o passado. Apenas o futuro. Anda comigo. Temos de sair do palco. O Jorge chega ao Piemonte e vai perder a vida.

PAI – Não tenho outro remédio senão assistir à morte do meu filho, sem poder acudir-lhe.

FELÍCIA – Resta-te o consolo de ser uma morte de teatro. Uma morte encenada com palavras de improviso.

(Entra Sofonisba e instala de novo o cavalete.)

PAI – Sofonisba, que se passa contigo? Tu não entras agora!

SOFONISBA – Então entro quando? Eu tenho mais um retrato para expor.

FELÍCIA – Agora é a cena em que o Jorge morre em Itália.

SOFONISBA – Oh! Bela Itália! Terra minha! Que saudades tenho dela.

SOFONISBA – Eu não peço muito. Apenas vos quero mostrar o retrato de Filipe II. Eu acho que me saí muito bem. Consegui pintar a essência do monarca. *(O retrato é projectado em fundo.)*

PAI - Parabéns, Sofonisba! Invejo a sorte do rei. A tua arte tornou-o imortal.

PAI - É um retrato impressionante.

SOFONISBA – Estou-vos grata. Nada mais vos peço. A arte é o que fica do labor do artista. *(Pega no cavalete e sai. Pai e Felícia assistem ao que vai suceder.)*

Unidade Cénica 20

JORGE – Mal se via, era já noite. Algures no Piemonte. Eu tinha chegado há nem um mês. Pensei ficar a salvo de conspirações, sob a protecção do governador, meu mecenas, meu amigo. Ali, no estado de Milão, julguei que Espanha estava longe. Mas enganei-me. Alguém me perseguia na azinhaga. Quis encarar o bandido. *(Entra o matador, de espada em riste.)* O rosto velado como um salteador de estrada.

MATADOR – Preciso que lutes comigo. Não mato homens à traição. Puxa da tua espada e defende-te!

JORGE – Quem és tu que me assalta depois do sol se pôr? *(Desembainha a espada e começam a refrega.)*

MATADOR – Quem sou eu não interessa. Apenas venho cumprir uma encomenda.

JORGE – Ah, vilão! Aceitas a encomenda de matar quem não conheces!

JORGE – Quem foi que encomendou a minha morte?

MATADOR – Foi Deus, Jorge! Foi Deus!

JORGE – É Deus, dizes tu! Maldito sejas! Quem da Igreja reclamaria o meu cadáver?

MATADOR – O teu cadáver, não. O teu silêncio. Os mortos já não escrevem heresias.

JORGE – Sei da raiva do inquisidor-geral contra escritos meus. És emissário dele?

MATADOR – Mesmo que o fosse nunca to diria.

JORGE – Fala, mercenário! Quem te pagou para seres o meu carrasco?

MATADOR - Quem me enviou está sentado em altos tronos.

JORGE – Isso não me diz nada.

MATADOR – Vais morrer às escuras. Como escuros são os palácios de Filipe.

JORGE – O que tem o rei a ver com isto?

MATADOR – O rei é um homem que vigia a sua irmã. Não gosta que ela seja cobiçada por plebeus com voz de sereia.

JORGE – O irmão de D. Joana tem ciúmes de mim?

MATADOR – E se tivesse? Jamais o rei consentiria que a irmã se enleasse com um trovador que nada tem de seu.

JORGE - Ao ponto de querer a minha morte?

MATADOR - Já falei de mais. Mas como vais morrer, não há problema que leves segredos para a cova.

JORGE – Se a princesa soubesse que o irmão te contratou para isto! Que dor seria a sua!

MATADOR – Fraquejas ao pensar nela. Tens o braço a tremer. Eis o golpe de misericórdia. (*Jorge grita de dor e fica caído.*)

JORGE – Escuta, matador! Promete, jura! Pelo bem que quero a D. Joana! Não reveles jamais quem foi o mandante da minha execução!

MATADOR – Tens a minha palavra como tiveste o meu golpe. Um matador tem sempre a sua honra. Irei dizer que morres em Itália numa rixa de ciúmes, na disputa por uma bela dama. Como vês, direi a verdade sem revelar nada. Que Deus te receba em seus braços. (*Faz o sinal da cruz e sai. Felícia e o Pai aproximam-se de Jorge, contemplando-o. O Pai cobre com um manto para se tornar em Velho do Restelo.*)

FELÍCIA – A vida despedia-se do Jorge no sangue que golfava da ferida. A visão ficou-lhe turva.

PAI/ VELHO DO RESTELO: O meu filho alucinava em agonia na falência do corpo.

FELÍCIA - Pareceu-lhe ver o pai junto de si.

PAI/VELHO DO RESTELO - Mas não era eu. Não podia ser eu. Se eu ainda fosse vivo nessa altura, estaria aqui, bem longe do Jorge, em Montemor.

JORGE - Pai! Pai! O que me queres dizer?

PAI/VELHO DO RESTELO – Jorge, eu não sou o teu pai. Apareço assim com a cara dele. É como nos sonhos.

JORGE – Quem és tu afinal?

VELHO DO RESTELO – Sou o Velho do Restelo e venho consolar-te. Personagens fictícias não precisam de naus. Navegam pelo rio do pensamento.

JORGE – Tem a sua piada! Saíste dos *Lusíadas* para me dar a extrema-unção. E convives com a sábia Felícia. Até na hora da morte me visita a literatura.

VELHO DO RESTELO – Trago-te um abraço fraterno do Luís de Camões.

JORGE – Um grande amigo de quem tenho tantas saudades. Somos rapazes da mesma mocidade. Se és mesmo o Velho do Restelo, dá-lhe um recado meu, por favor!

VELHO DO RESTELO – Diz-mo depressa, Jorge, antes que faleças.

JORGE – É um louvor que o Luís gostará de ouvir. Éramos jovens, numa tasca de Alfama, e o Camões mostrou-me uns versos que ele tinha escrito. Ficaram-me para sempre na cabeça. Não tos vou dizer. Não tenho tempo. Mas ele sabe que versos eram. Ele lembra-se. E desde esse dia eu decidi escrever a minha obra em castelhano.

VELHO DO RESTELO – Mas por que decidiste isso nesse dia? Não estou a perceber?

JORGE – Ao ouvir o poema do Camões, eu percebi que ele era o maior de todos nós, o maior dos poetas. De nada valia eu escrever em português, o que quer que fosse. Camões seria sempre um gigante à minha vista. Por isso eu pensei para mim: hei-de escrever em espanhol e tenho de escrever prosa. De nada serve ir à luta de versos com o Luís na língua lusa. Seria sempre derrotado. Peço antes que a musa me inspire em castelhano. Como vês, o teu Camões não sabe que é o padrinho dos *Siete libros de Diana*. Conta-lhe isto, meu velho, *no te olvides de mi!*

VELHO DO RESTELO – Não me vou esquecer, meu bom amigo. Quando eu disser ao Camões, ele vai beber um copo de tinto à tua memória. (*Jorge sucumbe. Entram os actores que foram Francisco, Sofonisba e D. Joana. Uma canção é interpretada com versos de Camões: “Enganos do mundo”, extraídos da Carta de Ceuta.*)

Mundo, se te conhecemos
 Porque tanto desejamos
 Teus enganos?
 E se assi[m] te queremos,
 Mui sem causa nos queixamos,
 De teus danos.

Tu não enganas ninguém
 Pois a quem te desejar,
 Vemos que danas,
 Se te querem qual te veem,
 Se se querem enganar,
 Ninguém enganas.

Vejam-se os bens que tiveram
 Os que mais em alcançar-te
 Se esmeraram;
 Que uns vivendo, não viveram
 E outros só com deixar-te,
 Descansaram.

Enfim, mundo, és estalagem
 Em que pousam nossas vidas
 De corrida;
 De ti levam de passagem
 Ser bem, ou mal recebidas
 Na outra vida.

Unidade Cénica 21

CL – Colegas, temos o espectáculo feito! Não precisamos de mais nada. Ficou impecável!

AT – Pois é. Mas tudo aconteceu graças a estes figurinos. Não sabemos nada de cor, nem o texto nem as movimentações.

RN - Como é que iremos repetir o que fizemos hoje?

RA – Devíamos ter filmado o ensaio.

CC – Nenhum de nós se lembrou disso.

CL – (*Para JM/Felícia*) – Vejo-te muito silenciosa! És Judite ou és a bruxa Felícia?

FELÍCIA – Ainda estou em personagem. Tenho a solução em frascos de vidro.

FELÍCIA - Esperem um pouco. (*Vai buscar a caixa que trazia o figurino de Felícia.*) Foi nesta caixa que chegou o meu figurino. **Mas a caixa é mais pesada do que as outras. Tem um fundo falso onde escondi estes frascos com bebida transparente.**

CL – Felícia! Tu fazes contrabando de bebidas alcoólicas?

FELÍCIA – Isto não é álcool. Cada frasco tem um nome e há um frasco para cada um de nós.

AT – Eu não vim fazer teatro para morrer envenenada.

CC – Felícia, que líquido puseste tu nestes frascos?

FELÍCIA – Se vocês tivessem lido a *Diana* do Jorge, já sabiam. Mas eu explico. Na novela, a sábia Felícia fabrica uma água mágica que modifica os sentimentos das pessoas. O Shakespeare leu a novela e copiou o expediente no *Sonho de uma Noite de Verão*. Mas a água destes frascos é diferente. Se a bebermos, tudo o que cada um fez hoje ficará gravado na memória. E amanhã podemos estrear o espectáculo. (*Felícia distribui os frascos por cada um dos colegas, que se mostram receosos com o frasco que lhes cabe.*)

RA – Eu acredito na Felícia. Vejam! Não tenho medo algum. Aqui vai a minha água da memória! (*Engole o líquido do frasco.*)

FELÍCIA – Obrigado, amigo. E eu bebo a minha. (*Bebe de imediato.*)

CL – E então?

RA – É verdade o que ela diz. Já tenho as falas todas, aqui, guardadas na cabeça com a partitura cénica. (*Os restantes três bebem sem receio o líquido e rejubilam, maravilhados com o resultado. Entra o estafeta e pousa a encomenda que traz.*) **MÚSICA *The Gonk* - todos os atores passam em italianas todas as suas personagens e ações.**

ESTAFETA – Pessoal, trago uma caixa diferente das outras. E o remetente é um tal de Armando. (*CC lê o remetente.*)

CC – Colegas, chegou a encomenda do dramaturgo (*Desfaz o embrulho.*) é o texto que ele escreveu (*Partilha o volume com Felícia.*)

CL – Agora?

FELÍCIA – (*Presta atenção ao frontispício.*) É um maço de folhas soltas para a gente ler na ordem que quiser.

RN – Isso não tem jeito nenhum.

CL – já temos o espectáculo montado. Eu não me apetece fazer isto.

RN – Não podemos pedir ao Diogo que ignore o texto do dramaturgo.

CC – E quando o dramaturgo vier assistir? Dá-lhe um enfarte ao ver que não fizemos o texto que escreveu.

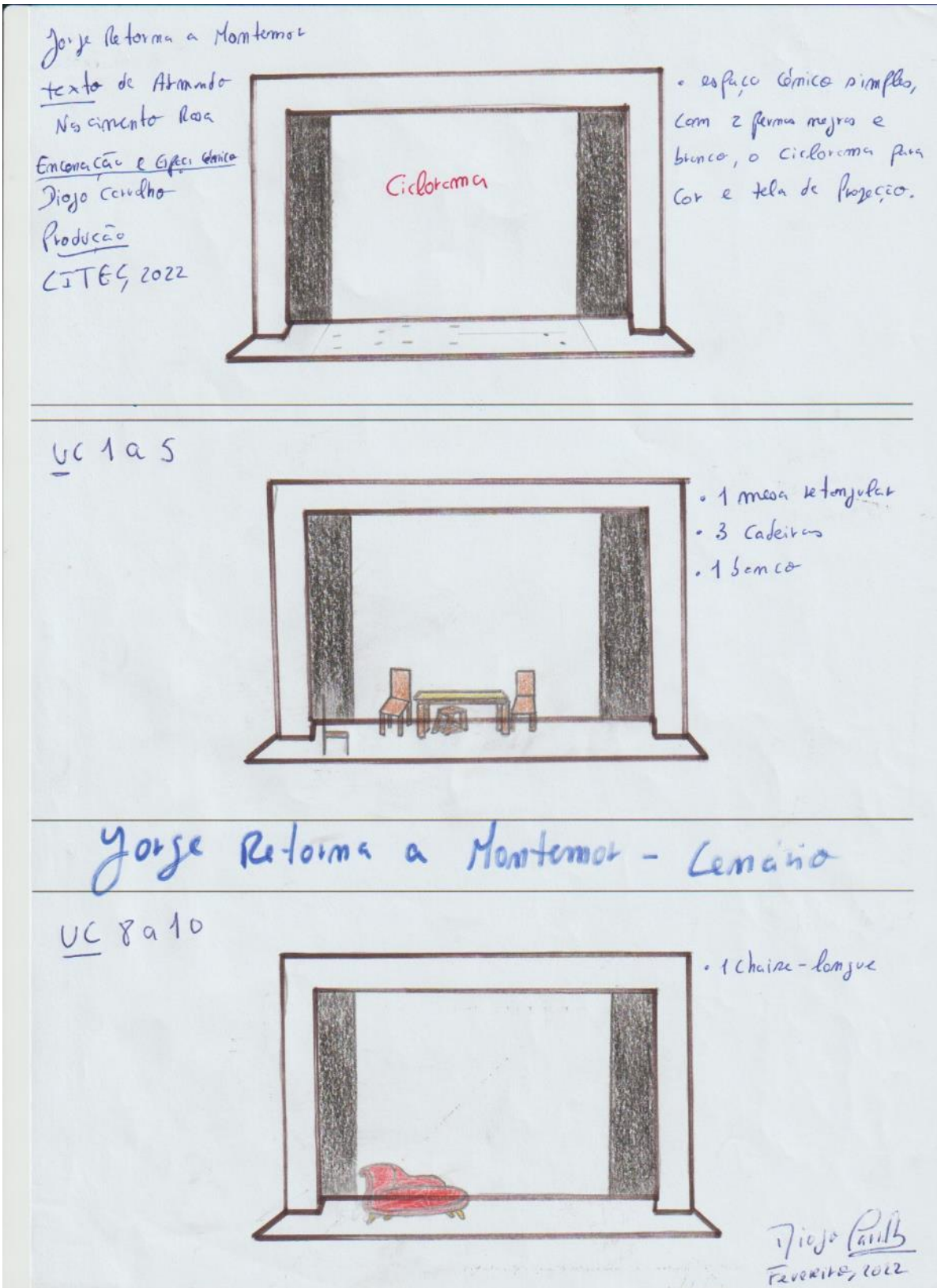
FELÍCIA – (*Exibe dois frascos.*) Vejam, colegas. Sobraram dois frascos de água mágica. Já estão a ver o filme, não é? Um é para o Diogo beber e julgar que dirigiu o espectáculo. O outro é para dar ao Armando antes da estreia. Assim que ele emborcar esta bebida, fica logo convencido de que escreveu o texto da peça.

CL – Eu nunca vi bruxa como a nossa Felícia! Palmas para ela! (*Batem palmas.*)

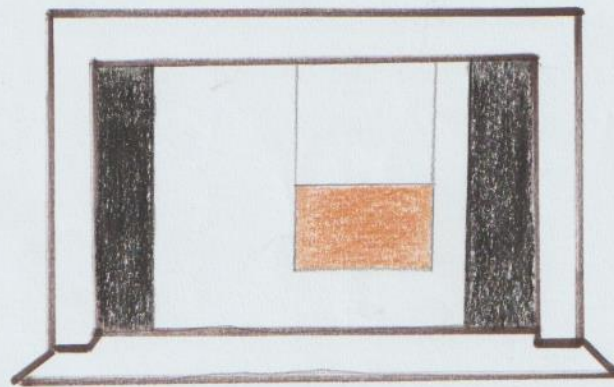
FELÍCIA – E palmas para nós e para vocês que vieram ver o nosso ensaio! (*Agradecem ao público.*)

FIM

Anexo nº 2 – Espaço Cénico

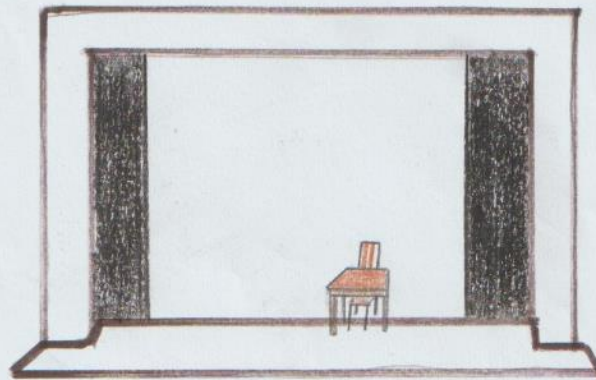


UC 12



• Biomba

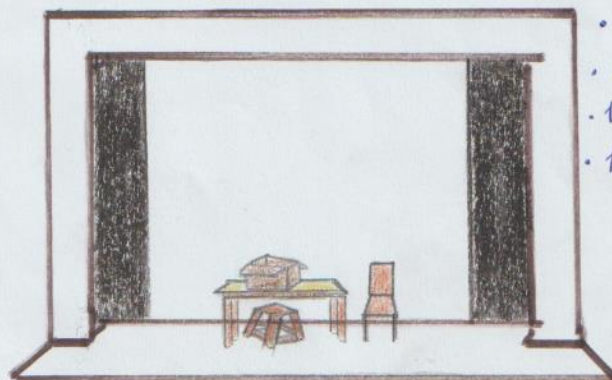
UC 14



• mesa quadrada com
cadeira

Jorge Retorna a Montemor - Cenário

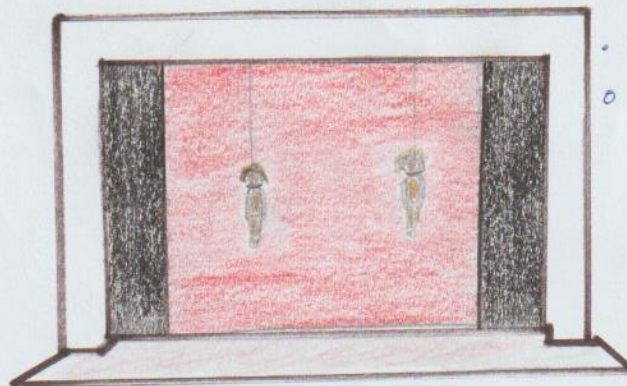
UC 21



• mesa retangular
• 1 banca
• 1 cadeira
• 1 caixa com os fracos

Diogo Carvalho
Fevereiro, 2022

UC 19



= 2 bonecos, simbolizando o enforcamento.

L) luz de ciclorama vermelha e efeito fumo lateral

Diogo Carvalho
Fevereiro, 2012

Anexo nº 3 – Guião Técnico (luz e som)

M1 [SALTARELLO] → Q̄ ENTRA RUI ▷
③ CL ✕
SARA ✕
-DQ̄ ENTRA JUDT ▷
-DQ̄ ENTRA MESA ▷▷

Atores e personagens
KA (Rui Almeida) – Jorge de Montemor
CL (Carlos Cunha) – Pai de Jorge; Velho do Restelo
JM (Judite Martins) – Rainha D. Catarina; Feitor
RN (Rafael Nobre) – D. João de Austria
CF (Carmen Lopes) – Catarina D. Henrique; Feitor de Bordas
AT (André Teixeira) – D. Maria Manuella; Solonista Angélica
GS (Guilherme Santos) – Colofão; metador de Jorge

Nota: A presença física e simbólica do preceptor de D. Sebastião poderá ser ligada por CC ou por GS.

A peça está dividida em 11 unidades cénicas, estas designadas uma vez que a sua divisão nem sempre obedece a uma entrada e saída de personagens.

FPR + G2 + G3 + GPC + CNTRG + F_{BAB}^Δ + C_{BAB}^Δ + MUS

Unidade Cénica 1 ⁸⁰ [E -- E AGORA?] → B.O. - VOZ OFF → CY 5" ⁴⁰
 → CY
 → CY + G + F + GPC

CL - (Ao telefone) - Já tens novidades, Deolindo? Ainda não? Mas tu viste hoje o correio electrónico? A que horas foi? Vai lá ver outra vez! Podes ter recebido um mail novo depois disso. Ou pode ter ido parar ao spam. Tu verificaste a caixa do spam? A mim já me aconteceu várias vezes. Mensagens importantes irem parar ao lixo do gmail. Não há mesmo nada que ele tenha enviado? Nem que fossem só umas cenas iniciais, para começarmos a trabalhar. Deolindo, foste TU que o convidaste a escrever uma peça para nós. E ele aceitou fazê-lo. Mas os prazos já foram todos ultrapassados. Ele comprometeu-se connosco. Não nos pode falhar assim. O encenador de fora anda às voltas aqui sem saber o que fazer. Chamámos o rapaz e agora não temos nada para o ocupar. Passa o tempo a deambular nas muralhas do castelo. Diz que anda à procura do Jorge de Montemor. O rapaz ainda nos adoece do juízo. E a culpa é desse dramaturgo que tu nos arranjaste. Vá lá! Telefona-lhe outra vez, por favor! Deixaste-lhe mensagem no voice-mail? Há cinco dias? E ele ainda não te respondeu? Parece impossível. Avançamos no que temos? Mas avançamos no quê? Tudo o que o que ele nos enviou foi um prólogo e a música para uma cantiga. Já toda a gente aqui a sabe de cor. Até os que desafinam. (11)

→ 60 + CY + MUS
 90 40

(Ouve-se a canção "Os tempos se mudarão", poema escrito em português por Jorge de Montemor.)

Os tempos se mudarão,
 a vida se acabará;
 mas a fé sempre estará
 onde meus olhos estão.

Os dias e os momentos,
 as horas com suas mudanças,
 inimigas são de esperanças
 e amigas de pensamentos.

Os pensamentos estão,
 a esperança acabará,
 a fé me não deixará
 por honra do coração.

É causa de muitos danos
 duvidosa confiança,
 que a vida sem esperança
 já não teme desenganos.

Os tempos se vêm e vão,
 a vida se acabará
 mas a fé não quererá
 fazer-me esta sem razão.

[OS TEMPOS SE MUDARÃO...] ^{7"} G + F + GPC + CGM + F_{BAB} + C_{BAB}

UC 2

(O colectivo de actores partilha as palavras do prólogo, distribuindo-as entre si.)

JM - Jorge de Montemor é o autor deste poema.

CL - Eu já calculava. Mas não diria que foi escrito há cinco séculos.

RA - Jorge compôs estes versos em língua portuguesa. Era coisa muito rara nele.

JM - Foi um escritor célebre, o Jorge de Montemor, para os alfabetizados dessa Europa, mas não aqui, mas não em Portugal.

CC - Aqui é somente o nome de uma rua no sopé do castelo da vila que o deu à luz.

AT - As ruas sempre dão vida aos mortos.

Q RUI SOBE MESA

RN - A vida da memória.

UV + CRZ + CY + FPR
100 100 80 70

CL - Esta terra antiga não o quer esquecer. Ele nasceu aqui e fez-se ao mundo.

AT - Mas o Jorge não quis ser escritor na língua em que nasceu.

JM - Gostava de saber porquê. De poder perguntar-lhe assim, olhos nos olhos.

CC - Se eu o encontrasse aqui em Montemor-o-Velho, a passear na rua que tem o seu nome, eu perguntava-lhe. Eu não me calava. Dizia-lhe assim: - Jorge! Ó Jorge de Montemor! Agora que regressas, tantos séculos depois. Tu já podes responder-me sem receios. Por que razão recalcaste em ti a língua que é a nossa? Que zanga foi essa com a língua de Camões? Diz-se até que vocês dois eram amigos, de serenatas e tertúlias.

JM - Sim, tu, Jorge, falamos para ti!

CC - Tu, que cantaste em castelhano as ninfas do Tejo

JM - as Tágides! -

CC - e também as ninfas do Mondego

JM - ai, essas não sei como se chamam! -,

CC - preferiste a glória de Espanha, mesmo louvando as paisagens lusitanas.

6

JM - Por isso, devíamos antes chamar-te por (*dí-lo em castelhano*) Jorge de Montemayor.

OLÉ! 3" FPR + G + GPC + FBMB + CBMB + CGRL
AT - Assim, com o sotaque de Castela que escolheste.

RA - Escutem, colegas!

JM - O que é?

RA - Não batam sempre na mesma tecla!

AT - Qual tecla?

RA - A tecla que fez de Jorge alguém por cá esquecido.

CL - Ora! É tão fácil ser-se esquecido em Portugal. Há tanta amnésia no nosso rectângulo.

RA - Mas há mistérios na sua vida que desconhecemos.

RN - E decerto nunca iremos desvendar, ao fim destes séculos...

RA - O Jorge foi rumo a Castela como músico e cantor para entreter a corte.

AT - Foi dar música às princesas, foi o que foi.

RA - Era um homem de boa figura, um sedutor nato...

RN - na internet só vi dois retratos dele --

CC - E tinha uma voz poderosa de barítono.

RN - Como é que sabes? Não havia vinis nem cassetes nesse tempo!

AT - Pois é, e agora voltou a haver... Eu nunca pensei que os discos de vinil voltassem às lojas...

CC - Não me estraguem o discurso, por favor! Não distraiam o público com apartes supérfluos!

AT - Desculpa!

RN - Desculpa!

JM - O Jorge foi cantor na corte portuguesa e na espanhola por várias temporadas.

CC - É claro que sim. E por isso tinha de ter uma voz espantosa.

JM - Juntou a arte da música com a arte da escrita.

7

RN - Tudo indica que não estudou em Coimbra.

AT - O Jorge não vinha de família nobre. Agarrou-se ao dom que tinha.

CC - Foi a música que lhe deu o sustento.

CL - E de onde é que lhe veio aquele domínio da língua dos Filipes?

RA - Ora! Nesse tempo havia tanta gente bilingue.

RN - Como o Gil Vicente, que escreveu peças nas duas línguas.

JM - Quando o Gil morreu, era o Jorge um adolescente.

CL - Mas então, que pais eram os do Jorge?

CC - Dizem que o pai trabalhou como ourives. Que eram cristãos-novos, tinham sangue hebraico.

JM - Gente perseguida.

RA - Estou eu aqui a pensar: Talvez a mãe do Jorge fosse judia espanhola. E nesse caso, ele teria sorvido a língua castelhana dos peitos leitosos de sua mãe guapa. Digam lá se não faz sentido?

JM - Bom, se foi embalado em bebé por mãe castelhana, é compreensível que viesse a escrever em espanhol.

CC - Ou então era a ama de leite que veio de Espanha.

RN - As amas de leite eram vulgares na época.

LEITE SLOW MOTIO

RA - Estamos só a inventar genealogias. Nada sabemos sobre a mãe do Jorge.

CL - Nem se houve dinheiro em casa para pagar amas de leite.

AT - As pedras desta vila guardam o segredo e não quebram o seu silêncio.

CL - Quando é que o Jorge foi para Espanha? $116MC - 3'' - \begin{matrix} CGRL + CY + FR25 + MUS + GPC \\ 40 \quad 90 \quad 40 \quad 40 \quad 70 \end{matrix}$

RA - Partiu na comitiva da princesa Maria Manuela, filha de D. João III e de D. Catarina.

JM - Tinha ela 16 anos.

8


CC - lam casá-la com o príncipe de Espanha, seu primo irmão.

RN - Que havia de ser Filipe II e I de Portugal.

JM - Mas quando ele foi rei já a pobre princesa tinha morrido. $\square \square \rightarrow G + F + GPC + FBMB + CBMB$

AT - E pronto, lá se acabou o pio à infanta. De que serviu tanta pompa e espavento no casório real? A miúda esticou o pernil em menos de nada.

RA - Tu também. Não tens paciência...

AT - Desculpem! Mas eu não suporto príncipes nem princesas nem famílias reais. Não tenho pachorra nenhuma para reis e monarquias e endogamias. É que não tenho mesmo, percebem? É uma alergia congénita. São reacções por todo o corpo que o cérebro não controla. Aquela coisa hereditária do trono se transmitir por via genital e uterina deixa-me com uma urticária que nem calculam. Parecem mordeduras de vespa asiática. $\rightarrow CY$ 

CL - Vespa asiática? Esse bicho é um perigo de morte, para pessoas e abelhas. Tu não achas que estás a exagerar?

AT - Talvez um pouco. Mas não muito, acreditem.

CC - Com tanta vespa, já se perdeu o fio à meada.

JM - Recapitulemos. Isto está a ser secante.

RA - Íamos onde?

CL - Falávamos de Maria Manuela que casou com o primo Filipe.

RN - Casada não durou nem dois anos. A gestação acabou com ela.

JM - Triste fim o da moça. A gravidez nesse tempo era uma empresa arriscada, até para as princesas.

AT - As grávidas morriam por tudo e por nada.

CL - Coitada da rapariga! E tanta despesa que se fez para o casamento dela. Um cortejo aparatoso de Lisboa a Salamanca. $\| \square MC - CY + \leftrightarrow + GPC + CG + FPR + MUS$
 $\quad \quad \quad 90 \quad 50 \quad 90 \quad 50 \quad 50 \quad 40$

JM - O Jorge também lá ia, nessa comitiva nupcial com centenas de peões e cavaleiros.

RA - Continuou por Castela e escreveu versos de luto sentido à princesa.

AT - Isso era uma coisa habitual, os poetas redigirem o obituário à realeza defunta.

CC – Sim. Era a coroa espanhola que lhe punha a comida no prato.

UC3 $G + F + GPC + CGR + FBMB + CBMB$

(O tom modifica-se.)

RA - E é isto. O prólogo termina assim e não temos mais texto.

CL - Eu custa-me a dizer o que vou dizer. (Silêncio.)

JM - Mas então, não dizes nada?

CL - Digo.

RN - Estamos à espera...

CL - Eu não vejo grande interesse nestas falas. Só estamos a debitar informação e pouco mais. O teatro para mim é outra coisa.

CC - Mas às vezes, saem uns gracejos de ocasião.

CL - Com muito pouca graça, eu acho.

JM - Eu não vejo as coisas assim. Prefiro pensar positivo. Agrada-me este jogo de apresentação. Afinal de contas, quem é que no público já leu coisas escritas pelo Jorge de Montemor? A sua obra mais famosa, a *Diana*, é uma novela quinhentista que termina nos campos do Mondego. Está cheio de pastores e pastoras com mais queda para a música do que para a agro-pecuária. Com tanta cantiga, o gado deve andar ao Deus dará. E sofrem todos, elas e eles, de amores não correspondidos. Eu comecei a ler mas não acabei. E vocês, já leram a *Diana* do Jorge? (Silêncio.)

→ LUZ PÚBLICO
▲

AT - Olha, podíamos ler a novela em voz alta e tínhamos o problema resolvido. Há quem faça espectáculos de teatro a ler no palco obras em prosa.

RN - Se for para isso, não contem comigo. Eu não faço teatro ao fim de um dia de trabalho para vir aborrecer as pessoas. Uma novela pastoril não foi escrita para teatro. É fantasia literária. O pessoal adormecia ao fim de lermos dois parágrafos.

CC - O que importa agora é avançar. Não adianta estar com lamúrias.

CL - O que se faz então? Nós não vamos defraudar o que se espera de nós. Ficou por nossa conta celebrar este filho da terra que poucos conhecem. O calendário do município atrasou-se

por dois anos com a maldita pandemia. A estreia devia ter sido em 2020, nos 500 anos do nascimento dele.

JM - Podíamos ser nós a continuar a peça. É uma coisa que se faz hoje muito em teatro. Os actores escreverem os textos que apresentam em cena.

CC - Sim. Eu já tenho visto espectáculos desses. Às vezes funcionam. Mas para mim, colegas, uma boa peça de teatro, com personagens em acção, continua a ser uma delícia para quem faz e para quem assiste. Chamem-me velho! Chamem-me ultrapassado! Não me raio nada.

JM - Pois é. Eu li numa entrevista que as personagens em teatro já passaram à história, que diálogos e contracena é coisa do passado e que a acção dramática está obsoleta, também já perdeu a validade; só serve para filmes e séries da tevê. Fiquei impressionada. No teatro o que importa hoje, dizia o entrevistado, é cada um exprimir, no momento performativo, a sua presença viva, assim, na cena. O actor já não representa, percebem? O actor é.

AT - Eu não estou a perceber.

CL - Então, é simples. Eu sou, tu és, ela é! Nós somos... fantásticos! (Ri.) *CY STROBE*

JM - Há quem diga que os dramaturgos são uma espécie de fósseis vivos.

CC - Diz-se tanto disparate.

CL - Animais em extinção, talvez?

RA - Será que desafiámos um fóssil vivo a escrever uma peça para nós?

CL - Pelos vistos, de tão fóssil que está, nem dá sinais de vida. (Risos.)

RA - Mas se calhar, nós nem precisamos mais de dramaturgos.

RN - Como assim?

RA - Então, se formos nós a fazer o trabalho da escrita, dispensamos o dramaturgo.

JM - Isso significa que continuamos a precisar de dramaturgos. Passamos é nós, os actores, a acumular funções. Seremos nós os dramaturgos.

AT - Chamam a isso a escrita colaborativa, não é? Quando são várias pessoas a escrever para um texto só. É uma coisa que eu nunca fiz assim em grupo. Mas gostava, sei lá, é como se fosse experimentar uma nova posição.

CL - Uma nova posição? Mas então isto é dramaturgia ou é Kama-sutra?

MC - CR + R + ↔
100 90 50

11

G₂ + ~~G₂~~ + FPR + GPC + CGRL + FBMB + CBMB
 (Riem. Ouve-se um telemóvel. CL atende.)

CL – Sim, Pedro! Diz lá! (*Para as colegas.*) Parece que o dramaturgo já quebrou o silêncio. (*Volta à chamada.*) Sim... Isso já é qualquer coisa... Ao menos deu-nos resposta. Claro... Sempre é um avanço, seja lá o que isso for. Reencaminha para mim e eu transmito aos colegas. Sim... A malta está junta no teatro... Estamos agora no ensaio, nem sei bem de quê. O encenador, não. O Diogo ainda não chegou. Estou mesmo a vê-lo, no alto do castelo, a cantar o "Barco Negro". Até logo, Pedro! Um abraço!

JM - Novidades?

CL - O nosso dramaturgo escreveu-nos um mail. É uma mensagem para todo o grupo.

RA - E nós a querer dispensá-lo.

RN - Até parece que nos ouviu, o diabo do homem.

CC - Já tens isso no telemóvel?

CL - Chegou agora mesmo.

RN - Podia ter-nos enviado uma mensagem de vídeo. Sempre era um gesto mais amigoso.

JM - Ou marcar outra sessão de zoom para falar connosco.

CL - Mas não querem ouvir o que ele escreveu?

RN - Sim, sim. Claro! Lê!

- (*Lê do ecrã do telemóvel.*)

CL - Espero encontrar-vos bem, embora muito desapontados comigo, tenho a certeza. Eu sei que estou em falta para convosco. Já devia ter-vos enviado a peça concluída, e ainda só disponho de fragmentos soltos que não se ajustam entre si. Também eu estou desapontado comigo, acreditem. Chamar ao palco o Jorge de Montemor está a ser mais complicado do que eu pensava. Mas isto não é uma mensagem de derrota minha, antes pelo contrário. É uma proposta de solução para podermos estrear na data prevista. Vou precisar muito da vossa colaboração. Estejam atentos à encomenda que irá chegar hoje ao teatro. Saudações cénicas para todos. Até breve!

RA - É só isso? Não há mais?

CL - Não. A mensagem termina aqui.

RN - Mas que encomendas são essas?

CL - Não faço ideia.

JM - Este dramaturgo gosta muito de nos fazer surpresas.

AT - A solução de que ele fala vai chegar numa encomenda.

CC - O segurança pode ter recebido alguma coisa na recepção. É o Lázaro que está hoje de serviço.

RN - Então e ele não nos avisava?

JM - Não. Se a encomenda chegou depois de estarmos no ensaio, não. Já sabes que o Lázaro detesta interromper os ensaios.

RA - Eu vou já averiguar. *(Sai. Passados breves instantes, volta com uma encomenda nas mãos.)* Temos encomenda, pessoal. E o transportador que a trouxe de mota disse ao Lázaro que volta mais logo com uma carrinha.

CL - Com uma carrinha?

RA - Para trazer as outras encomendas que estão no armazém.

JM - Outras encomendas? Mas a mensagem só falava de uma.

RA - Pois, mas pelos vistos são muitas. Vamos abri-la. *(Reúnem-se em torno da caixa da encomenda.)*

JM - Já viram o remetente? Não tem morada, apenas um nome feminino. Felícia Mistral.

CC - Deve ser um pseudónimo.

JM - Mas que necessidade tinha ele de nos enviar uma encomenda com um nome falso e sem morada no remetente?

RA - Deve fazer parte do jogo. O que é vos diz o nome de Felícia?

CL - Absolutamente nada.

RN - Eu não faço ideia.

AT - Nem eu. *(Silêncio geral.)*

JM - Não vos diz nada porque não fizeram o trabalho de casa como eu. Felícia é o nome de uma personagem da novela *Diana*. Uma personagem muito importante. O Jorge de Montemor

MC

CY + FPR3 + CGRL + GPC + G2G3 + FBMB + CBMB
90 70 50 90 40 30 40

dá poder às mulheres nos seus escritos. A Felícia é uma mulher sábia que possui poderes mágicos.

CL – Queres dizer que a Felícia é uma bruxa.

JM - Não, a Felícia não é uma bruxa pelintra com verrugas no nariz. A Felícia é uma papisa. O Jorge fala dela sempre como a sábia Felícia. Vive com as ninfas num palácio encantado e a sua magia serve para ajudar os pastores e as pastoras que o merecem.

RA - Essa Felícia a viver com as ninfas no luxo palaciano... Então o Jorge de Montemor já escrevia sobre o poliamor monossexual... (Risos.)

JM - Vocês precisam ler o livro antes de tirar conclusões.

G + FRDS + GPC + CGRL + FBMB + CBMB
RN - Tu ainda não o acabaste, Judite.

JM - Mas já cheguei ao capítulo 4 onde surge a sábia Felícia.

RA - Com as ninfas...

CL - Mesmo com palácio e com ninfas à mistura, eu chamo bruxa na mesma à Felícia.

JM - Enganas-te. Ela é sacerdotisa da deusa Diana e deleita-se a ouvir o canto de Orfeu.

CL - Por que havemos de achar que as bruxas são somente megeras assustadoras que fazem poções maléficas? Isso é um preconceito de séculos, que levou muitas desgraçadas à fogueira. Eu não li a novela, mas para mim a Felícia é uma bruxa aristocrata. Faz magia pagã por caridade para garantir um chalé no Céu dos católicos.

JM - É impressionante! Tu é que és o bruxo! Nem precisas de ler a novela. Fazes o retrato das personagens sem ter aberto o livro.

RA - Aberta tem de estar esta encomenda, para a gente saber o que aqui está.

AT - Eu adoro abrir encomendas! Sou assim desde criança.

CC - Vem toda enfaixada. Parece uma múmia em fita adesiva. Precisamos de uma tesoura.

RA - (Saca de uma tesoura.) Aqui está ela!

CC - Magnífico!

RN - Colegas! Parem um momento!

RA - O que foi agora, Raquel?

RN - Imaginem que isto é uma bomba!

CL - Uma bomba, enviada por correio expresso? Tu estás a gozar!

XJM - Que maluqueira! Tu tens cada uma! Então tu achas que o nosso dramaturgo nos enviava uma bomba para nos fazer ir pelos ares?

CC - Isso não era próprio de um dramaturgo, mas sim de um terrorista.

RN - E se ele decidiu de repente ser as duas coisas? Um dramaturgo e um terrorista?

CL - Bom, se assim fosse, ele já não precisava maçar-se a escrever uma peça original para nós. Acabava de uma vez com o elenco. (Faz o gesto de uma explosão.) Boom! (Ri.) B.O. 3^o

AT - Nós somos mesmo um elenco explosivo! Não acham?

RED - 100
CY - 90

RA - Enviar-nos uma bomba... Seria um gesto performativo radical por parte do nosso dramaturgo.

CC - Em vez de nos enviar texto, envia-nos dinamite para rebentar connosco.

AT - Era uma récita única do CITEC. Irrepetível. Ficávamos na História da Performance. || STROBE

RN - Sim, e fomos a enterrar em carne picada. Dispensar essa glória póstuma. Não sou Inês de Castro. Reinhar depois de morrer não serve para mim.

CL - (De súbito, todos hesitam em mexer no embrulho e afastam-se dele.) Vocês não brinquem comigo.

|| STROBE
|| STROBE

CC - Não acredito! Agora estamos todos com medo de abrir o embrulho!

XJM - As ficções são poderosas. Mesmo aquelas que inventamos de improviso, em cima do joelho.

G + F + CGL + GPC + FBMB + CBMB.

XRA - Então, colegas! Temos de avançar nesta cena. (Aplica o ouvido para escutar o interior do embrulho.) Se isto fosse uma bomba, ouvia-se aqui um tic-tac. Todas as bombas têm o seu relógio. Aqui não se ouve nada. (Toma o peso do embrulho.) E se houvesse explosivo dentro, era mais pesado.

CC - (Aplica a tesoura e começa a abrir o invólucro da encomenda.) Acabou-se a conversa. Temos mais que fazer...

(Da caixa, retira um figurino de época, um fato de Jorge de Montemor, e exhibe-o aos colegas.)

CC – (Assinando.) Receber o correio é a função do Lázaro.

ESTAFETA – Pois mas esse vosso Lázaro não deve ter ressuscitado ainda. Continua lá no jazigo à espera de Cristo Redentor (Riso trocista.)

RN – Você tem jeito para a comédia. Temos de fazer uma audição para o admitir no nosso grupo.

RED → ESTAFETA – Eu adorava, moça. Eu adorava. Quem sabe não vos apareço aqui noutra hora? Mas o meu estilo é mais a cena de acção, com muito sangue e muita morte. Sou devoto da Santa Muerte. É um culto mexicano. Conhecem a dama ossuda? (Aponta para a imagem da t-shirt que traz vestida, com um esqueleto.)

RN – Eu não conheço nem pretendo conhecer tão depressa. Guarde esse culto só para si.

ESTAFETA – Legal! Então muita merda para o ensaio! (Sai.)

G + F OFF

Q RUI AGARRA SANGUE ↓
RED
OFF

UC 5

CL – Este tipo é um cromo.

Q BATE BOUTA ←
G + F FIN

JM – (Olhando para a pilha de caixas deixadas pelo estafeta.) Isto são caixas que nunca mais acabam. E todas com o mesmo remetente. Felícia Mistral. É mesmo muito estranho. Eu não percebo de onde veio tanta encomenda. (Reúnem-se a mexer nas encomendas.)

CC – Temos aqui fatos para toda a freguesia.

AT – É incrível!

FEMB → RA – Eu vou já vestir o meu. Que bela peça! É agora que o Jorge retorna a Montemor.

CL – Deram-te o protagonista. Agora mais ninguém te atura.

CMB → RA – Fala a voz da inveja... A última palavra que o Camões escreveu nos *Lusíadas* foi inveja. (Sai com o figurino no braço.) E ele lá sabia...

RN – Estou em pulgas para saber que traje é o meu!

CC – Olha, malta! Nem precisamos abrir as caixas para saber a quem se destinam.

CL – Não acredito!

18

JM – E eu não vejo os nossos nomes em nenhuma encomenda.

CC – Nem eu, Judite. Tu achas que a Felícia se esqueceu de nós?

JM – Melhor assim. Não havendo nomes destinados, podemos escolher as personagens que mais nos agradam. (*Remexem nas caixas.*) Eu vou começar por ser esta rainha Catarina. Vai ser divertido. E tu?

CC – Eu gosto mais de ser gente do povo. Quero ser o pai do Jorge, para já. E depois, vou ser este aqui. Foi feito à minha medida.

JM – Mostra lá quem é!

CC – O Velho do Restelo!

JM – Formidável! Temos tanto por onde escolher. (*Distribuem entre ambas as caixas que sobraram e saem com elas.*)

JUDITE + CARLOS SAI || G+F - FOUT
 MOI SALTARELLO (-3) B.O. || CY - 90
 UC6

Entra Jorge de Montemor

JORGE – O que faz a roupa que pomos no corpo. Vesti este traje e as frases começaram a surgir-me na cabeça, como se as tivesse ouvido. A primeira frase foi esta: Tudo aquilo que digo podia ser cantado. (*Repete.*) Tudo aquilo que digo podia ser cantado. Isto é já da personagem. Isto é do Jorge. Não é meu. O Jorge era cantor e era músico e era poeta. É natural que as palavras lhe viessem assim, como se fossem canções. ~~Regresso à terra onde nasci, regresso a casa. Mas é um regresso impossível. A casa onde vivi já não existe. Nem sei onde ficava. O mundo que habitei era outro. Passaram cinco séculos. É uma eternidade para o género humano. As pessoas não são feitas de pedra. As pedras perduram iguais a si mesmas, como as do nosso castelo, sempre ali presentes, a olhar para a nossa brevidade. As pessoas passam como sombras furtivas. Depressa são ausentes, como eu sou. Mas hoje voltei ao velho Montemor. A terra que eu levei sempre comigo no nome que escolhi. E a casa que encontro para me acolher é o teatro. Um teatro com nome de mulher. Esther de Carvalho. Uma actriz com nome hebraico, como as minhas raízes. E recordo a minha mãe sobre quem nada sabemos. Até podia chamar-se Esther. Mas não me lembro do nome dela. Não me lembro do seu rosto. Acho que a minha mãe morreu era eu muito jovem. Vivia-se tão pouco no meu tempo. Tanta coisa nos matava de repente. Doenças e guerras e duelos, fomes e partos e autos-de-fé. E agora não sei, acho que preciso chamar pelo meu pai. Ele também pertence ao espectáculo. (*Chama.*) Pai, tu estás aqui? Tu já chegaste? Havia uma encomenda com roupa para ti. Já viste se te serve? A Felícia tirou-nos as medidas à distância. Nem precisou de costureira. É uma mestra prodigiosa. E enviou tudo por correio expresso. Gastou um dinheirão. Pai! Ó pai! Não apareces? Não consegues abotoar a casaca nova?~~

MUS
40

V1
CASTELO

CB + ✓ + G + F + $\overleftrightarrow{19}$ + *E + GPC
 90% 80 40 50 50% 40

Surge o pai (CC), ainda a acabar de apertar a roupa que vestiu.

UC7  M03 → HORSES

PAI – Então, Jorge! Tem paciência! Eu já tenho uma certa idade. Não mudo o figurino com a agilidade de outros tempos.

JORGE – Estás na mesma como quando eu saí de cá.

PAI – Isso é o que toda a gente diz aos velhos. Para os consolar. (*Abraçam-se.*) Senti a tua falta, filho.

JORGE – Alguém me chamou para eu voltar.

PAI – O teatro da tua terra quis saber de ti. Fomos nós que te chamámos.

JORGE – O teatro é a arte da memória. Sabes que eu também escrevi em Espanha uns autos natalícios, para o Natal dos príncipes.

PAI – Mas foi a música que te levou de Portugal. Cantaste como Orfeu desde menino. Ainda me lembro quando mudaste a voz. Deixaste de ser sopraninho e começaste a dar as notas graves.

Tenho saudades de te ouvir cantar, da tua voz sonora de barítono.

JORGE – Mas já não poderás ouvi-la, pai. É um actor que fala em meu lugar. Ele não canta como eu cantava.

PAI – Saíste a mim. Ainda hoje eu canto enquanto estou na oficina. Queres ver uma amostra? (*Canta uma quadra de Sá de Miranda.*)

“Comigo me desavim,
 Sou posto em todo perigo:
 Não posso viver comigo
 Nem posso fugir de mim”

[G + F] F OUT

JORGE – Bravo, pai!

PAI – Isto foi escrito pelo teu amigo Sá de Miranda.

JORGE – E eu não sei? Vá! Quero que me cantes o resto do poema.

PAI – Agora não. Esta nossa cena está quase a terminar.

JORGE – “En música gaste mi tiempo todo;
 Previno Dios en mí por esta vía

Para me sustentar em algum modo.”

PAI – Olha, mas hoje eu não quero ouvir-te falar em castelhano. Ouviste?

JORGE – Sim pai. Mas foi Espanha que me trouxe a glória nas letras.

PAI - Ou foste tu que deste glória à Espanha. A glória do teu talento.

JORGE – Se eu tivesse escrito em português a minha *Diana*, achas que ela teria corrido a Europa como correu? Achas que o Shakespeare a teria lido como leu? Os portugueses não valorizam a sua cultura e por isso não sabem como exportá-la. Em Espanha é bem diferente...

PAI – Mas podias ter escrito um livro em português, Jorge! Um livro que fosse! Para prestar tributo ao país onde nasceste. Por que é que nunca o fizeste, Jorge? Custava-te muito? (*Silêncio.*) Não respondes ao teu pai?

JORGE – Não quero falar disso. Agora não. Talvez mais tarde. Acabei de chegar. Vou-te falar da minha vida, de quando saí de Portugal pela primeira vez.

PAI – Fui a Lisboa despedir-me de ti. Eu estava tão orgulhoso pelo meu filho. Tinhas sido contratado como músico para acompanhares a princesa Maria Manuela, que se ia casar com Filipe de Espanha. Até o cardeal D. Henrique te dirigiu a palavra.

JORGE – O cardeal D. Henrique, pai? Tu estás a inventar.

PAI – Falaste com o cardeal e com a rainha Catarina, sua cunhada.

JORGE – O cardeal e a rainha? Tu andaste a beber às escondidas? Nós não somos fidalgos, pai. Eu era um vulgar assalariado como tantos que seguiam no séquito da princesa. Não falei com cardeal nem com rainha nenhuma nesse dia.

PAI – Ah mas aqui vais falar, Jorge, tem paciência. Estamos no teatro. Podemos inventar à vontade e temos actores para fazerem de Catarina e de D. Henrique. Por isso conversas com eles e eu vou assistir de camarote. (*Sai.*) *G + F - FOOT*

UC8 *(M)* - GREGORIAN CHANT (-30)
~~FRANCY~~ 80 + FAZ 80 + G + F 50
 Entra o Cardeal D. Henrique (CL), que lhe dá a mão a beijar.

JORGE – A sua benção, Reverendíssimo Cardeal!

CARDEAL D. HENRIQUE – Homem! Não me chame aquilo que eu ainda não sou!

JORGE – Mil perdões, Sua Eminência.

CARDEAL – Corre o ano da graça de 1543 e eu só daqui a três anos é que vou receber do papa Paulo III o chapéu cardinalício. Assim Deus o permita. Por ora sou arcebispo de Évora e inquisidor-mor. Vim do Alentejo para abençoar a partida da minha sobrinha. E com isto faltei a um auto-de-fé na Praça Grande. Uma maçada! E o que me custou fazer a viagem, menino! Um calor de derreter a cera das velas. E ainda faltam cinco séculos para a emergência climática. Ninguém o diria. Eu abrasava nestas vestes ao chegar à capital. Parecia uma senhora na menopausa. Foi uma amostra do que as almas sofrem no Purgatório. Então você vai ser cantor na comitiva da princesa.

G + F + F B M B
+ G P C
→ FIN

→ STROBE RED

JORGE – Vou ser sim, Sua Eminência.

CARDEAL – Espero que tenha um repertório só com obras sacras. Não quero que vá entoar trovas profanas à herdeira do trono de Espanha. Somos nações augustas e católicas, e assim havemos de ser até ao fim dos tempos.

JORGE – Vou ser músico de capela, Sua Eminência. Conheço bem as funções devotas que irei desempenhar.

CARDEAL – Não podia ser de outro modo. Foi por isso que a nossa corte contratou os seus serviços.

JORGE – É claro, Sua Eminência. (Aparece D. Catarina; JM.)

D. CATARINA – (À parte para o público.) Sua Eminência, isto, Sua Eminência aquilo. Isto até parece *A Ceia dos Cardeais* do Júlio Dantas.

GREGORIANCHANT → FOUT
CARDEAL – Que dizeis vós, sereníssima cunhada!

Q JUDITE SENTAR SOFÁ
CIR → 100 F SOFÁ
C SOFÁ > 50

D. CATARINA – Que é uma boa hora para um cardeal tomar a ceia.

CARDEAL – Vós também insistis no anacronismo, D. Catarina? À data desta cena, eu ainda não sou cardeal.

SOFÁ

D. CATARINA – Ora, D. Henrique, mas é como se fosse. E o melhor é ir comer já que a mesa está posta, repleta de iguarias. Aproveite agora, meu santo cunhado! Aproveite o banquete! Vossa mercê gosta de doces e é atreito à cárie dentária. Há-de vir o tempo em que já não terá dentes na boca e só poderá alimentar-se com o leite de mulher das suas amas.

CARDEAL – Que imagem tão explícita, D. Catarina! Esse retrato da minha velhice futura! Eu a mamar, a mamar, como um bebé nas tetas pesadas de mulheres piedosas que assim salvam a vida a um velho cardeal incapaz de mastigar. Eu hoje já não durmo só a pensar nisso.

D. CATARINA – Eu sou assim, meu cunhado. Uma mulher varonil que não vacila perante o desconcerto do mundo.

JORGE – Tinha razão a rainha para os seus temores. Não voltaria a ver a sua filha. Estamos em Valladolid, passados são dois anos. Maria Manuela está quase a dar à luz o seu filho único, do casamento com Filipe de Espanha. (*Maria Manuela regressa à cena, com uma almofada que finge a gravidez.*)

↙ (1)

D. MARIA MANUELA – Meu caro Jorge. Isto está por um fio. O menino quer nascer. O Jorge sabe qual é o maior desejo das mulheres que casam com herdeiros do torno?

JORGE – Não sei, minha princesa, mas aguardo que ilumine a minha ignorância.

D. MARIA MANUELA – O maior desejo de nós todas é andar com o rei na barriga, assim como eu ando. (*Riem, mas ela logo se indis põe.*) Mas eu hoje já nem consigo rir. Por causa desta pontada nas costas. O reizinho cansou-se da barriga. Quer vir reinar cá para fora. Já não lhe bastam as minhas entranhas para o alimentar. Vai acabar comigo.

JORGE – Talvez seja melhor sentar-se, repousar.

D. MARIA MANUELA – Agora não há lugar para repouso, Jorge. Nem as suas canções o acalmam a ele nem a mim. É a luta da natureza. Espero que esta luta não se transforme em luto.

JORGE – Não diga isso nesta hora.

D. MARIA MANUELA – Tenho tido sonhos sinistros, Jorge, em que me vejo a dormir rodeada de flores. E oiço um bebé a chorar. Quero levantar-me para o embalar nos braços, mas não consigo mexer-me. Não consigo. E só nesse momento percebo que estou morta e o meu filho está vivo. E ao longe está o meu viúvo Filipe com D. Joana, sua irmã, os dois vestidos de preto com um terço nas mãos. É o meu funeral, Jorge. Eu ando a sonhar com a minha morte.

JORGE – Diz o povo que se ganha tempo de vida sonhando com a morte.

D. MARIA MANUELA – Mas já diziam os antigos que os sonhos são mensageiros do inevitável.

JORGE – (*Para o público.*) Para sempre estarei grato a esta infanta que me trouxe em viagem. Que mulher admirável. Entre as dores do parto que seria o seu óbito, ela tratou de me assegurar contrato na corte espanhola.

UC 10

(*Entra D. Joana; RN.*) † CR

D. JOANA – Minha prima irmã, minha cunhada. Não se atormente com mais dores do que aquelas que a sua condição lhe põe no corpo. Venha para os seus aposentos! Venha! Vou chamar as parteiras para seu conforto.

D. MARIA MANUELA – Hei-de ir. Mas oiça-me por favor, minha tão querida D. Joana. Foi no meu enxoval que veio este músico português, este poeta. Foi por meu serviço que Jorge se apartou de Portugal e se fez emigrante neste reino vizinho. Prometa-me, D. Joana! Prometa-me!

D. JOANA – Aquilo que quiser e em que possa acudir-lhe.

D. MARIA MANUELA – Se a morte me levar na hora do parto, prometa-me que continua a dar emprego a este artista lusitano. Ele bem o merece pela arte que é a sua e sempre me atendeu com lealdade, trazendo-me na sua voz saudades de Coimbra onde nasci.

D. JOANA – Eu adoro ouvir a voz do Jorge, minha prima. Pode estar certa que nunca lhe faltarão o pão e o aplauso enquanto eu for senhora da corte de Espanha. Mas venha agora comigo. Tudo há-de correr pelo melhor na hora difícil.

(D. Maria Manuela caminha, apoiada por D. Joana, como se fosse a sair de cena. Ouve-se o tanger de guitarras coimbrãs. Entretanto, Maria Manuela abandona a personagem, tira a almofada que cingia à cintura e volta atrás.)

UC11
 CY + CR - FOUT
 G + Tenc + GPC + F BMB
 80 80 60

AT - Eu bem vos dizia. A Maria Manuela ia logo desta para melhor. Morreu a princesa e agora já não tenho nada para fazer no espectáculo. Não é justo! Vocês continuam com a peça e eu fico a ver navios. (Senta-se, amuada, no meio do palco.)

RN/D. JOANA – O que tens, Andreia?

AT – Estou amuada, não vês? E tenho razões para isso. A tua personagem tem muito mais para contar do que eu. Ainda agora nesta cena, à data em que Manuela morre, D. Joana é uma catraia com dez anos de idade, e tu falaste comigo como se fosses adulta e experiente.

RN / D. JOANA – O teatro dá-se a estas liberdades. Se eu aparecesse em versão infantil não era convincente. E tu estavas a ir tão bem, Andreia. Estes fatos de época fazem-nos dizer as falas como se a gente as ensaiasse há muito tempo. É um prodígio!

AT – Prodígio só para vocês. O meu prodígio já se finou.

RA/JORGE – Ó Carlos! Tu tens de vir acudir à rapariga! Ela está inconsolável.

CC – (Ouve-se a responder-lhe.) Eu já estou a caminho!

JORGE – (Para AT) Não fiques deprimida! O Carlos tem sempre boas soluções.

(CC aparece com uma das encomendas.)

CC – Isto já estava tudo previsto, miúda.

AT – Até o facto de eu estar assim revoltada?

CC – É claro. Tinhas de amuar para o Jorge me chamar e eu te vir dar isto que é para ti.
(Entrega-lhe a encomenda.)

AT – Uma nova personagem para mim? Tu falas a sério?

CC – Tão sério quanto estarmos no teatro.

AT – E quem vou ser eu agora? Estou farta de ser princesa.

CC – Lê o nome que aí está escrito.

AT – Sofonisba Anguissola. Que nome esquisito! Quem é esta fulana?

CC – Eu acho que o Jorge a conheceu em Madrid.

JORGE – Sofonisba foi uma grande pintora do Renascimento. Pintou retratos de D. Joana e do seu irmão Filipe. Era italiana e veio espalhar o seu talento para a corte de Espanha.

CC – Vá! Leva o traje dela e vai preparar-te!

AT – Muito obrigada, Carlos. Muito obrigada! Já me sinto outra! (Ambos permanecem em cena, porque intervirão a seguir.)

UC 12 $G + F + GPC + CY + CRZ + \rightleftharpoons$
60 70 60 70 90 40

JORGE – Chegou a nossa vez, ilustre infanta!

D. JOANA – Vamos a isto, Jorge! (Para o público.) Calhou-me em sorte ser D. Joana, mas nesta cena há uma diferença etária entre ela e a actriz que sou. Joana tem somente dezassete anos e está prestes a partir para Lisboa. Escolheram casá-la com o primo João Manuel, herdeiro do trono português, dois anos mais novo do que ela e muito adoentado. Serão duas crianças a brincarem aos médicos. É um casamento de adolescentes para ver se o rapazito a engravida antes que se apague. (Um foco de luz ilumina AT para uma fala de comentário.)

AT – E cá está outra brasonada que vai ter o rei na barriga. A isto se resume a história das monarquias: toda a gente ansiosa para ver as infantas prenhas. Não há pachorra para tanta fecundação! (Sai.)

D. JOANA – O Jorge conheceu o meu noivo, não foi? Quando estive com a corte em Lisboa. Como é que era o João Manuel, de feito e de figura?

JORGE – Ó D. Joana, eu deixei Portugal há sete anos. O príncipe seu noivo era então um menino traquinas de oito anitos.

D. JOANA – Ah pois é. Eu esquecia-me desse pomenor. E meninos somos nós os dois ainda. Que mania esta de nos casarem tão jovens. Eu sei que a esperança média de vida é muito baixa em nossos dias, mas acho que exageram. E depois somos todos primos chegados uns dos outros, como eu sou do João Manuel. E imagine que a quarta mulher do meu irmão Filipe há-de ser uma sobrinha dele. Uma sobrinha, meu Deus! É um autêntico incesto. Eu se fosse o papa mandava proibir estas uniões consanguíneas, não acha Jorge? Isto não é nada saudável para as estirpes reais. Geramos crianças enfermas com taras congénitas. Crianças que hão-se ser reis mal deixarem as fraldas.

JORGE – É verdade, D. Joana, mas abreviemos isto, que o diabo em teatro é o aborrecimento. Vamos já saltar para a cena seguinte, pode ser?

D. JOANA – Boa ideia! Então já chegámos em Lisboa, certo? Fizemos uma looooooonga viagem. O Jorge fartou-se de cantar para distrair as damas, desde que saímos de Madrid. E eu estou ansiosa por conhecer o meu jovem noivo, D. João Manuel.

JORGE – Só temos aqui um problema, Sua Alteza.

D. JOANA – Que problema, Jorge?

JORGE – Não temos actor para representar o seu amado noivo.

D. JOANA – Então quer dizer que ele não vai aparecer no palco para me ver?

JORGE – Não vai, não.

D. JOANA – Oh, que pena! E eu que vinha toda entusiasmada para apalpar as carnes ao meu querido noivo. Sabe, Jorge. Eu e o João Manuel éramos os dois uns miúdos, mas demo-nos tão bem um com o outro assim que nos vimos. Éramos inseparáveis. Olhe, Jorge! Eu... eu não posso esconder-lhe isto. Pode não ficar bem na boca de uma princesa como eu, mas não posso evitar de lho dizer. É a voz da natureza.

JORGE - E a natureza é obra de Deus.

D. JOANA - Ai, mas eu não devia dizer-lho, Jorge. É faltar ao respeito.

BOMBO

BOMBO

CBMB 60

GC 40

GPC 90

↔ 50

CY+CR

90

JORGE – Diga, D. Joana! Desabafe! O teatro fez-se para isso mesmo.

[BUMBO SOBE]

CR
+
R

SEX

G+F OFF
D. JOANA – Então aqui vai! Eu e o meu João Manuel passávamos o dia todo a fornicar. Coisa nunca vista assim na corte lusitana. Eram as hormonas da adolescência em todo o seu esplendor. Era pinocada em todo o lado do palácio: nos salões, nas cozinhas, nos jardins, nas cavalariças entre o relinchar dos alazões. Era de dia, era de noite. Hoje eu acho que tanta fornicção não deve ter sido bom para a saúde do meu João Manuel. Ele tinha uma diabetes desgraçada, herança do nosso avô. Às vezes passava mal e eu até julgava que o rapaz me ia morrer ali nos braços, todo nu como tinha vindo ao mundo. Mas não, ele lá se recompunha, para retomar a nossa odisseia amorosa. Queríamos sempre mais. Era um desejo infinito.

MOS
TANTO
Q FALA
FOU

G+F+FP
+CY+CR

JORGE – Mas suponho que ninguém da corte vos pediu para refrear o desejo.

D. JOANA – É claro que não. Faziam vista grossa. A nossa união precoce tinha apenas um só alvo. A minha gravidez para assegurar a dinastia.

JORGE – Lembro-me bem quando D. Joana me anunciou que estava de esperanças. *(Ajuda-a a colocar uma almofada à cintura para simular a gravidez.)*

D. JOANA – E o Jorge escolheu as músicas mais belas ao longo da minha gravidez. Eu sentia-me como dama da Provença, com seu trovador favorito. É algo que nunca vou esquecer. Embalava-me a mim e ao rei na barriga. Os dois ao mesmo tempo.

JORGE - A música opera maravilhas aos bebés no ventre das mães.

UC 13

G + F + F_{BUMBO} + GPC + CY + CR

(Entra D. Catarina.)

ENTRA
JUDITE

D. JOANA – Mas um dia, faltavam duas semanas para o Sebastião nascer. Acordei e não estava no leito o pai do meu menino. Procurei-o em vão pelos aposentos. Fui perguntar por ele à sogra minha tia. Ela parecia muito estranha. Onde está o João Manuel? Saiu do quarto sem me dizer nada. Ele nunca me deixa assim sozinha.

D. CATARINA – O teu marido foi cumprir uma promessa. Ele prometeu à Senhora da Nazaré uma oferenda em ouro para que tu tenhas um parto abençoado.

D. JOANA – Então saiu de noite assim para Nazaré sem me dizer nada?

D. CATARINA – Pois foi, Joana. Fazia parte da promessa nada te ser dito.

D. JOANA - Mas que oferenda de ouro é essa de que eu nunca ouvi falar?

D. CATARINA – Então, é uma peça de ourivesaria muito rara que o meu filho encomendou para o altar da capelinha da Senhora da Nazaré. Jorge, ajude-me! Quem foi o mestre ourives que fez a santa alfaia?

JORGE – Então, D. Catarina, foi obra do meu querido pai. Eu mesmo a fui buscar a Montemor-o-Velho.

D. CATARINA – Aí tem, Joana, aí tem. Mas agora vá descansar. Não se apoquente. O João Manuel há-de voltar em breve, no seu cavalo branco.

D. JOANA – (*Retira a almofada da cintura.*) Todos me mentiram no paço durante esses dias. Até o Jorge ajudou a tais embustes. Encenaram uma fábula à minha volta para me ocultar a tragédia.

D. CATARINA – Tens de compreender, Joana. No estado em que estavas, a dezoito dias de Sebastião nascer, não podíamos dizer-te que ficaste viúva. Era muito perigoso para ti e para o feto. João Manuel morreu enquanto dormias. O que me custou, Joana, ter de fingir junto de ti. E tu podes avaliá-lo agora que és mãe. Ter de esconder a dor maior de me ter morrido o único filho que eu ainda tinha, dos nove que pus no mundo e o mundo os apagou.

UC 14

JORGE – (*Para o público.*) Mas o calvário português de D. Joana não estava completo. Ela viúva e mãe com dezoito anos feitos. Tinha nascido o Desejado há quatro meses. Eis que aparece o cardeal seu tio, o D. Henrique. (*Entra D. Henrique. Jorge e D. Catarina assistem à conversa.*)

LY50 + G + F 50 + FBMB + ↔ 40 + G PC 40

CARDEAL – D. Joana, minha sobrinha. Cabe-me informar-te deste despacho que chegou de Madrid, com o selo real do teu irmão Filipe. Que Deus se apiede do humilde mensageiro que sou!

D. JOANA (*Embalando o bebé nos braços.*) – Mas que gravidade é essa nas suas palavras, meu tio? Que me pede de tão sério o príncipe de Espanha?

CARDEAL – Como sabes, o vosso pai já começou a abdicar do trono em favor de D. Filipe e ele vai ausentar-se para tratar do casamento com a rainha de Inglaterra.

D. JOANA – E que tenho eu a ver com as bodas inglesas do meu irmão?

CARDEAL – D. Filipe chama-te a Madrid para que sejas a princesa regente enquanto ele vai nessa missão política.

D. JOANA – Mas o meu Sebastião nasceu há quatro meses. Eu não posso viajar assim com o menino.

RAQUEL
Sai

JUDITE SAI
INICIA B.O.
MESA + CADEIRA

CARDEAL – Pois não, minha sobrinha. O herdeiro do trono português não pode sair do reino. Mas o pedido de D. Filipe é uma ordem.

D. JOANA – O que quer isso dizer, meu tio? Não me vai dizer...

CARDEAL – Tem de ser assim. Não há outra maneira. Vais ter de viajar para Madrid sem o teu filho. A tua sogra e eu tomaremos conta da sua educação.

D. JOANA – Eu não quero ouvir aquilo que me diz. Eu não quero!

CARDEAL – Eu sei, minha pobre ave ferida. Mas são os desígnios do Altíssimo.

D. JOANA – Não é justo, meu tio. Fiquei viúva tão nova e agora o meu irmão quer separar-me do meu filho recém-nascido para fazer de mim rainha suplente enquanto ele anda a cobiçar a coroa britânica.

CARDEAL – Descansa, minha flor. O teu tio cardeal pensou em tudo. Até já encontrei o preceptor ideal para introduzir o evangelho ao D. Sebastião.

D. JOANA – Francamente, tio! Do que o menino precisa agora é de colo e de amas de leite que lhe mudem os cueiros. Não é de frades confessores.

(Aparece Luís Gonçalves da Câmara, que permanece mudo e rígido, com uma máscara negra que lhe cobre um olho e parte do rosto.)

CARDEAL – O Padre Luís Gonçalves da Câmara.

D. JOANA – Credo, meu tio! É esta a figura de pesadelo que vai instruir a fé do meu infante? Parece um pirata das Caraíbas!

CARDEAL – Não te prendas pelas primeiras impressões. Este homem é uma alma pia.

D. JOANA – Valei-me vós, tia Catarina, minha sogra! Separo-me do meu filho na maior das angústias. Privado de pai e de mãe que o guiem, que ele seja entregue nas sábias mãos da avó que lhe resta. *(Entrega o bebé a D. Catarina.)* THE NUM - B.O. NO SILÊNCIO ANTES DO SUSTO

D. CATARINA – Farei tudo o que puder pelo meu neto, aqui o juro, minha infeliz sobrinha. *(Saem o Cardeal e o preceptor do infante, D. Catarina com D. Joana. Só Jorge permanece em cena.)* Q JOANA SAI || CR + RZ + C. BOMBO + UV

UC 15 FD - CARLOS Δ
G + F + GPC + FBMB + CY90 → B.O. → SÓ Q ACABA MÚSICO

JORGE – Pobre D. Joana. Nunca mais ela veria o seu Sebastião. Apenas cartas trocadas entre mãe e filho, e nada mais. E assim estava eu de novo a despedir-me de Lisboa em regresso a

Espanha, na comitiva de D. Joana. As migrações da minha vida ao sabor do destino de princesas, e eu a cantar para elas, para alegrar os dias. A música é um bálsamo para as dores dos vivos. E muita alegria eu precisava de instilar agora em D. Joana. Tanto infortúnio para uma mulher tão jovem, cinco anos mais nova do que eu. De regresso ao palácio de Valladolid, imaginei um dueto com D. Joana, usando versos da minha Diana. Joana e Diana. É curiosa a consonância dos dois nomes. Será Diana o nome onde eu escondi o nome de Joana que o coração me queima? Insensato por demais é este incêndio a consumir-me. São chamas que preciso de apagar, mas não consigo. (*Jorge canta estrofes suas.*)

UC 16 CB + \rightleftharpoons + MUS + FPRO [RUI - *D]
 90 40 40 50

Não me queixo eu do dano
 Que a tua vista me causou
 Queixo-me porque chegou
 A mau tempo o desengano

Nunca vi pior estado
 Como este de não ousar;
 E entre calar e falar
 Ver-se um homem sepultado.
 E assim não me queixo do dano
 Por seres tu quem o causou,
 Mas sim por ver que chegou
 A mau tempo o desengano.

(*Surge D. Joana e canta a terceira estrofe, que poderá ser repetida em dueto com cada verso cantado em alternância.*)

Sempre receio saber
 Qualquer coisa encoberta,
 Porque sei que a mais certa
 Mais contrária há-de ser.
 E em sabê-lo não está o dano
 Mas em vê-lo assim surgir
 Que nunca possa servir
 De remédio ao desengano

CY + CR + G + F + F_{BND} + GPC
 JORGE – Que felicidade podermos cantar juntos!

D. JOANA – A cantar dizemos coisas que calamos em conversa.

JORGE – Que segredos escondem nossas duas almas?

D. JOANA – Segredos que não podem ver a luz do sol.

JORGE – É mais fácil escrevê-lo do que vivê-lo. Oiço passos em volta no jardim. D. Joana espera alguém?

D. JOANA – Sim, Jorge. Chamei o meu confessor, o meu guia espiritual.

JORGE – Há um guia então a competir comigo?

D. JOANA – Peço-te, Jorge, não tornes tudo mais difícil. Não é competição entre rivais. Apenas busco um conselho sereno de D. Francisco de Borja, o nobre que se consagrou ao serviço de Deus, após ficar viúvo como eu sou.

JORGE – Melhor fora eu ter embarcado como escrivão na rota da Mina, quando D. Joana intercedeu por mim junto de seu futuro sogro D. João III.

D. JOANA – Eu era muito nova. Só hoje eu entendo esse teu pedido. Tal como o Sireno da fábula, tu não me querias ver casada com outro homem.

JORGE – Hoje o meu rival é bem mais poderoso.

D. JOANA – Não existe ninguém na minha vida de viúva.

JORGE - Não é uma pessoa, é uma instituição.

D. JOANA – Mas também tu és acólito como eu da Santa Madre Igreja.

JORGE – Não falo da Igreja de Roma. Falo da Companhia de Jesus. *(Entra Francisco de Borja; CL.)*

UC 17 F + G + GPC + F BMB + CY + CRZ

FRANCISCO DE BORJA – Falavam da minha ordem antes mesmo de eu chegar. D. Joana é a mais generosa das nossas mecenas.

JORGE – E também a mais rica, suponho.

FRANCISCO - Não sei o que seria dos jesuítas sem o auxílio da princesa regente.

JORGE – Deixo-vos a sós, D. Francisco e D. Joana. Vou ter ensaio do coro na capela. *(Jorge sai. D. Joana despede-se dele com uma vénia.)*

FRANCISCO – Adeus, Jorge.

D. JOANA – Procuo o seu conselho, padre.

1 + CY
CAPINHA

FRANCISCO – O primeiro pseudónimo é Mateo Sánchez. Parece-me bem, Joana. É um nome discreto. Mas depois mais tarde queres que te chamem Montoya?

D. JOANA – Sim, padre. Serei chamada de Montoya entre os irmãos jesuítas.

FRANCISCO – Montoya? Mas isso é parecido com o apelido do teu músico. Montoya guarda o eco de Montemor. Não achas que te expões demais ao escolheres tal nome?

D. JOANA – Ninguém dará por nada, padre. Só o meu confessor saberá das cinzas e do fogo que esse nome encerra para mim.

FRANCISCO – Tens razão, futura irmã Montoya. O que um padre ouvir no segredo da confissão jamais poderá anunciá-lo às bocas do mundo. *(D. Joana sai.)*

UC 18 FPR GZ G3 GPC
 60 40 ø 50

(Entra a pintora Sofonisba – AT - instala um cavalete e pinta um quadro. É projectado o retrato de D. Joana, por ela pintado.)

FRANCISCO - Que maravilha de retrato, menina! Captou nele o encanto austero de D. Joana. Recorde-me o seu nome!

SOFONISBA – Sofonisba Anguissola. Fico muito grata, padre Francisco, pelo seu verbo amável. É esta a minha arte, apurada pelo saber dos mestres italianos. Eu gostava um dia de o retratar a si a discursar no púlpito.

FRANCISCO – E por que não, minha jovem? Por que não?

SOFONISBA – Também adorava que Jorge de Montemor posasse para mim. Tem um timbre irresistível.

FRANCISCO – Já vem tarde esse desejo, amiga. Ele deixou de trabalhar para a nossa princesa.

SOFONISBA – Olha que pena! Por isso é que nunca mais o vi, nem aqui nem em Granada: *(Pega no cavalete e sai de cena.)*

FRANCISCO – Jorge de Montemor abandonou a corte, cansado das intrigas, e com a alma em amargura de quem se separa da criatura amada. Era insustentável continuar a conviver com aquela princesa casta que jamais seria sua, nem mesmo por momentos secretos e arfantes numa alcova do palácio. D. Joana seguiu os meus conselhos de confessor e aprendeu a mostrar frieza e rejeição pelo seu músico contratado. Jorge percebeu que chegara o momento de partir, de mudar de vida, de abraçar uma existência nómada. Há duas vias para enfrentar esse abismo interior, o abismo da separação. Podemos fazer votos de renúncia e vestir um hábito monástico como eu fiz, ou escolher o ofício das armas e afogar no grito de guerra o desespero de não se ser amado. Foi o que Jorge fez durante cinco anos. Acompanhou os exércitos de

V3
CATARINO

Filipe II em Inglaterra e nos Países Baixos, terras de heresia protestante. Jorge combateu com a espada pela coroa espanhola como antes compusera canções para os infantes de Castela. E depois dessas batalhas, regressou solitário. Demorou-se em Valência, onde publicou livros, mas jamais voltaria aos palácios da corte. Filipe nunca o chamou para o seu círculo pessoal. O cortesão português não conquistou os favores do rei espanhol.

(*Entra Felícia.*)

FELÍCIA – Que sabes tu da vida do Jorge? Tu, que manipulaste a teu gosto a psique carente de D. Joana. Ela tornou-se hostil para com ele sob a tua influência. Joana agiu como se fosse uma marioneta dócil nas mãos do seu brilhante confessor.

FRANCISCO – Mas dizes que sou brilhante. Acabas de fazer-me um elogio.

FELÍCIA – Sim, Francisco, foste um sol eclesiástico. Por isso te fizeram santo depois de morreres. Mas os santos também pecam contra o esplendor efémero da vida. Tu ataste as mãos de Joana ao crucifixo e abafaste o hálito vital que ela tinha quando cantava salmos em dueto com o seu Jorge.

FRANCISCO – E quem o diz és tu, uma mera personagem de ficção. Uma mentira literária que o Jorge inventou. A sábia Felícia.

V3 CATOLINA OFF

FELÍCIA – Já é bom não me chames bruxa.

FRANCISCO – E por que razão entras tu nesta cena?

FELÍCIA – Para que tu saias dela de imediato.

FRANCISCO – Tens razão. Um bom cristão não deve conversar com quem não existe.

FELÍCIA – Então afasta-te de mim, padre, antes que fiques em pecado mortal. (*Ela ri. Francisco sai.*)

UC 19 CY + CR + G + F + FPC + FBMB

(*Entra Jorge, com um livro antigo nas mãos.*)

JORGE – Felícia, minha amiga! Saltaste das páginas do meu livro e ganhaste vida.

FELÍCIA – A vida do teatro.

JORGE – Foste tu que planeaste este espectáculo.

FELÍCIA – Mas já está próximo do seu desfecho.

JORGE – Isso significa que estou prestes a encarar a morte.

FELÍCIA – Ainda vais tentar escapar-te. Mas a morte persegue-te, Jorge. Vais fugir dela outra vez. O prazer do teatro é ver a vida a repetir-se em fingimento, para sofrer a rir das suas misérias. \rightarrow DESCE BONECOS \parallel CR + R + CGRL + GPC

90 80 40 80

JORGE – Sim, Felícia. Eu volto a sentir a ameaça dos meus últimos tempos. Primeiro foi um sevilhano a pôr em causa a minha fé católica num verso que escrevi sobre o messias. E eu defendi-me da acusação. Mas agora o caso é bem mais grave: o meu *Cancioneiro Espiritual* foi proibido pelo Santo Ofício.

cy + CR + B + F + FPC + TBMB

FELÍCIA – É uma caça em que todos podem ser caçados pelos cães de Deus na Terra. Há denúncias, há traições por inveja em cada esquina, por vingança vil. Gente crente é acusada de heresia protestante. Gente próxima de ti já foi parar às celas da tortura. É hora de partires, Jorge. Os autos-de-fé irrompem em chamas de morte por toda a península. Não estás seguro em Valência. E já não podes apelar ao favor de D. Joana. Quem dita o destino a nobres e plebeus é Fernando de Valdés, o inquisidor feroz que tem o rei na mão.

JORGE – Para onde irei, Felícia? Para onde? Ajuda-me com um conselho teu! É sinal de desespero quando um escritor pede socorro a uma personagem sua.

ESTALADA *

FELÍCIA – Pensa comigo, Jorge! Pensa em alguém poderoso que te possa acolher além dos Pirinéus.

JORGE – Não sei, Felícia, não sei! Talvez o duque de Sessa, governador do estado de Milão.

FELÍCIA – Faz isso, Jorge. Vai juntar a trouxa. Foge para Itália. Enganas a morte enquanto foges. (Entra o Pai de Jorge.)

FELÍCIA – (Para o pai.) Não o distraias agora. Ele vai fugir para o Piemonte.

PAI – Mas é lá que o vão matar, Felícia. Tu és mulher de virtude. Não podias fazer um feitiço para o impedir? O meu filho só viveu quarenta anos.

FELÍCIA – Não podemos alterar o passado. Apenas o futuro. Anda comigo. Temos de sair do palco. O Jorge chega ao Piemonte e vai perder a vida.

PAI – Não tenho outro remédio senão assistir à morte do meu filho, sem poder acudir-lhe.

FELÍCIA – Resta-te o consolo de ser uma morte de teatro. Uma morte encenada com palavras de improviso.

(Entra Sofonisba e instala de novo o cavalete.)

PAI – Sofonisba, que se passa contigo? Tu não entras agora!

V4 FILIPE II 7
 ↓
 →
 50

SOFONISBA – Então entro quando? Eu tenho mais um retrato para expor.

FELÍCIA – Agora é a cena em que o Jorge morre em Itália.

SOFONISBA – Oh! Bela Itália! Terra minha! Que saudades tenho dela.

FELÍCIA – Mas tu estás a viver na corte de Espanha. E esta cena tem lugar no ducado milanês.

SOFONISBA – Ora, Felícia, e que lugar é o teu? Tu devias era estar dentro de um livro, muito sossegada, a fazer poções mágicas. Francamente! Isto é tudo menos teatro realista.

JORGE – Então qual é a tua proposta? Não podemos ficar aqui a dar-te deixas o resto do serão.

SOFONISBA – Eu não peço muito. Apenas vos quero mostrar o retrato de Filipe II. Eu acho que me sai muito bem. Consegui pintar a essência do monarca. *(O retrato é projectado em fundo.)*

JORGE – Parabéns, Sofonisba! Invejo a sorte do rei. A tua arte tornou-o imortal.

PAI - É um retrato impressionante. Vamos deixá-lo ficar em fundo de cena.

FELÍCIA – Boa ideia!

SOFONISBA – Estou-vos grata. Nada mais vos peço. A arte é o que fica do labor do artista. *(Pega no cavalete e sai. Pai e Felícia assistem ao que vai suceder.)*

UC 20 $CR2 + R2 + \begin{matrix} \rightarrow \\ 30 \end{matrix}$

M07 ^{CR2} TERROS

FD → JORGE
FE → MATADOR

JORGE – Mal se via, era já noite. Algures no Piemonte. Eu tinha chegado há nem um mês. Pensei ficar a salvo de conspirações, sob a protecção do governador, meu mecenas, meu amigo. Ali, no estado de Milão, julguei que Espanha estava longe. Mas enganei-me. Alguém me perseguia na azinhaga. Quis encorar o bandido. *(Entra o matador, de espada em riste.)* O rosto velado como um salteador de estrada.

M06



M08 DANZA DEL GUERRERO ~~Q~~ FALSO

MATADOR – Preciso que lutes comigo. Não mato homens à traição. Puxa da tua espada e defende-te!

JORGE – Quem és tu que me assalta depois do sol se pôr? *(Desembainha a espada e começam a refrega.)*

M07

MATADOR – Quem sou eu não interessa. Apenas venho cumprir uma encomenda.

JORGE – Ah, vilão! Aceitas a encomenda de matar quem não conheces!

MATADOR – São estas as encomendas que prefiro. Não me agrada matar quem já conheço.

JORGE – Quem foi que encomendou a minha morte?

MATADOR – Foi Deus, Jorge! Foi Deus!

JORGE – É Deus, dizes tu! Maldito sejas! Quem da Igreja reclamaria o meu cadáver?

MATADOR – O teu cadáver, não. O teu silêncio. Os mortos já não escrevem heresias.

JORGE – Sei da raiva do inquisidor-geral contra escritos meus. És emissário dele?

MATADOR – Mesmo que o fosse nunca to diria.

JORGE – Fala, mercenário! Quem te pagou para seres o meu carrasco?

MATADOR – Quem me enviou está sentado em altos tronos.

JORGE – Isso não me diz nada.

MATADOR – Vais morrer às escuras. Como escuros são os palácios de Filipe.

JORGE – O que tem o rei a ver com isto?

MATADOR – O rei é um homem que vigia a sua irmã. Não gosta que ela seja cobiçada por plebeus com voz de sereia.

JORGE – O irmão de D. Joana tem ciúmes de mim?

MATADOR – E se tivesse? Jamais o rei consentiria que a irmã se enleasse com um trovador que nada tem de seu.

JORGE - Ao ponto de querer a minha morte? $\text{FD} + \text{FE} - \text{FOUT}$

MATADOR - Já falei de mais. Mas como vais morrer, não há problema que leves segredos para a cova.

JORGE – Se a princesa soubesse que o irmão te contratou para isto! Que dor seria a sua!

MATADOR – Fraquejas ao pensar nela. Tens o braço a tremer. Eis o golpe de misericórdia.

(Jorge grita de dor e fica caído.) $\text{MO} - \text{VERDI REQUIEM [0; -25]}$

$\bar{a} \text{RUI CA} \rightarrow \text{SÓ RED } \textcircled{2}$ $\rightarrow \text{STROBE *E + *D}$

JORGE – Escuta, matador! Promete, jura! Pelo bem que quero a D. Joana! Não reveles jamais quem foi o mandante da minha execução!

$\bar{Q} \text{JUDITE VIRA RUI}$

$\textcircled{1}$
 $\text{G2} + \text{FPR}$
40 40

M10
 VELLO DO RESTELO

RED
STROBE

MATADOR – Tens a minha palavra como tiveste o meu golpe. Um matador tem sempre a sua honra. Irei dizer que morres em Itália numa rixa de ciúmes, na disputa por uma bela dama. Como vês, direi a verdade sem revelar nada. Que Deus te receba em seus braços. *(Faz o sinal da cruz e sai. Felícia e o Pai aproximam-se de Jorge, contemplando-o. O Pai cobre com um manto para se tornar em Velho do Restelo.)*

FELÍCIA – A vida despedia-se do Jorge no sangue que golfava da ferida. A visão ficou-lhe turva.

PAI/ VELHO DO RESTELO: O meu filho alucinava em agonia na falência do corpo.

FELÍCIA - Pareceu-lhe ver o pai junto de si.

PAI/VELHO DO RESTELO - Mas não era eu. Não podia ser eu. Se eu ainda fosse vivo nessa altura, estaria aqui, bem longe do Jorge, em Montemor.

JORGE - Pai! Pai! O que me queres dizer?

FULL Q TINA CAPUZ

PAI/VELHO DO RESTELO – Jorge, eu não sou o teu pai. Apareço assim com a cara dele. É como nos sonhos.

JORGE – Quem és tu afinal?

VELHO DO RESTELO – Sou o Velho do Restelo e venho consolar-te. Personagens fictícias não precisam de naus. Navegam pelo rio do pensamento.

FULL JORGE – Tem a sua piada! Saíste dos *Lusíadas* para me dar a extrema-unção. E convives com a sábia Felícia. Até na hora da morte me visita a literatura.

FULL

VELHO DO RESTELO – Trago-te um abraço fraterno do Luís de Camões.

JORGE – Um grande amigo de quem tenho tantas saudades. Somos rapazes da mesma mocidade. Se és mesmo o Velho do Restelo, dá-lhe um recado meu, por favor!

VELHO DO RESTELO – Diz-mo depressa, Jorge, antes que faleças.

FULL JORGE – É um louvor que o Luís gostará de ouvir. Éramos jovens, numa tasca de Alfama, e o Camões mostrou-me uns versos que ele tinha escrito. Ficaram-me para sempre na cabeça. Não tos vou dizer. Não tenho tempo. Mas ele sabe que versos eram. Ele lembra-se. E desde esse dia eu decidi escrever a minha obra em castelhano.

FULL
↓
Q INDICA
TRAJECTO

VELHO DO RESTELO – Mas por que decidiste isso nesse dia? Não estou a perceber?

JORGE – Ao ouvir o poema do Camões, eu percebi que ele era o maior de todos nós, o maior dos poetas. De nada valia eu escrever em português, o que quer que fosse. Camões seria sempre um gigante à minha vista. Por isso eu pensei para mim: hei-de escrever em espanhol e

tenho de escrever prosa. De nada serve ir à luta de versos com o Luís na língua lusa. Seria sempre derrotado. Peço antes que a musa me inspire em castelhano. Como vês, o teu Camões não sabe que é o padrinho dos *Siete libros de Diana*. Conta-lhe isto, meu velho, *no te olvides de mi!*

VELHO DO RESTELO – Não me vou esquecer, meu bom amigo. Quando eu disser ao Camões, ele vai beber um copo de tinto à tua memória. (*Jorge sucumbe. Entram os actores que foram Francisco, Sofonisba e D. Joana*. Uma canção é interpretada com versos de Camões: “Enganos do mundo”, extraídos da Carta de Ceuta.) APÓS SAÍDA JUDITE + CARLOS → SÓ (2) PLED

$CY + CR + G + FPR + \rightleftharpoons + MUS + GPC$
 Mundo, se te conhecemos 40 60 50 40 40
 Porque tanto desejamos
 Teus enganos?
 E se assim[m] te queremos,
 Muí sem causa nos queixamos,
 De teus danos.

Tu não enganas ninguém
 Pois a quem te desejar,
 Vemos que danas,
 Se te querem qual te veem,
 Se se querem enganar,
 Ninguém enganas.

Vejam-se os bens que tiveram
 Os que mais em alcançar-te
 Se esmeraram;
 Que uns vivendo, não viveram
 E outros só com deixar-te,
 Descansaram.

E quem em ti determina
 Descanso poder achar
 Saiba que erra;
 Que sendo a alma divina,
 Não a pode descansar
 Nada da terra.

Nascemos para morrer,
 Morremos para ter vida
 Em ti morrendo;
 O mais certo é merecer
 Nós a vida conhecida
 Cá vivendo.

Enfim, mundo, és estalagem
 Em que pousam nossas vidas
 De corrida;
 De ti levam de passagem
 Ser bem, ou mal recebidas
 Na outra vida.

UC 21

$G + F + TBMB + GPC$
 60 60

CL – Colegas, temos o espectáculo feito! Não precisamos de mais nada. Ficou impecável!

AT – Pois é. Mas tudo aconteceu graças a estes figurinos. Não sabemos nada de cor, nem o texto nem as movimentações.

RN - Como é que iremos repetir o que fizemos hoje?

RA – Devíamos ter filmado o ensaio.

CC – Nenhum de nós se lembrou disso.

CL – (Para JM/Felícia) – Vejo-te muito silenciosa! És Judite ou és a bruxa Felícia?

FELÍCIA – Ainda estou em personagem. Tenho a solução em frascos de vidro.

CL – Não sejas obscura e explica-te!

FELÍCIA - Esperem um pouco. (Vai buscar a caixa que trazia o figurino de Felícia.) Foi nesta caixa que chegou o meu figurino. Mas a caixa é mais pesada do que as outras. Tem um fundo falso onde escondi estes frascos com bebida transparente.

CL – Felícia! Tu fazes contrabando de bebidas alcoólicas?

FELÍCIA – Não zombes de mim. Isto não é álcool. Cada frasco tem um nome e há um frasco para cada um de nós.

CL - E tu esperas que a gente vá beber essa zurrapa, que não sabemos o que é.

AT – Eu não vim fazer teatro para morrer envenenada.

CC – Felícia, que líquido puseste tu nestes frascos?

FELÍCIA – Se vocês tivessem lido a *Diana* do Jorge, já sabiam. Mas eu explico. Na novela, a sábia Felícia fabrica uma água mágica que modifica os sentimentos das pessoas, para que elas não sofram por amores sem retorno. O Shakespeare leu a novela em tradução inglesa e copiou o expediente no *Sonho de uma Noite de Verão*. Mas a água destes frascos é diferente. Não interfere com as nossas paixões. Terá apenas um efeito. Se a bebermos, tudo o que cada um fez hoje ficará gravado na memória. E amanhã podemos estrear o espectáculo. (Felícia distribui os frascos por cada um dos colegas, que se mostram receosos com o frasco que lhes cabe.)

RA – Eu acredito na Felícia. Vejam! Não tenho medo algum. Aqui vai a minha água da memória! (Engole o líquido do frasco.)

MC
TRZOPA
CY 100
CG 30
F+G 50
GR 50

G + F + GPC + FBMB

FELÍCIA – Obrigado, amigo. E eu bebo a minha. *(Bebe de imediato.)*

CL – E então?

RA – É verdade o que ela diz. Já tenho as falas todas, aqui, guardadas na cabeça com a partitura cénica. *MM THE GONK → ATÉ CARLOS GRITAR "ALTO"*

CC – Espantoso! *(Bebe o seu frasco.)* É incrível! O efeito é instantâneo. Comigo acontece o mesmo. *(Os restantes três bebem sem receio o líquido e rejubilam, maravilhados com o resultado. Entra o estafeta e pausa a encomenda que traz.)*

ESTAFETA – Que delírio, galera! Cheguei na hora certa! Adoro brindar à saúde! Posso pegar a garrafinha?

FELÍCIA – Esta é para ti.

ESTAFETA – Que legal! *(Bebe. Faz uma careta.)* Não tem sabor nenhum. Prefiro cachaça.

FELÍCIA – É um licor para a memória.

ESTAFETA - Mas me digam! Qual o motivo do festejo?

FELÍCIA – A admissão de um novo membro no nosso grupo de teatro.

ESTAFETA – Não diga! Fui admitido?

FELÍCIA – Gostámos muito da tua audição em matador do Jorge.

ESTAFETA – Eu escondi bem meu sotaque, não foi?

FELÍCIA – Uma maravilha.

CL - Estavas irreconhecível.

CC - Mas que encomenda trazes agora?

ESTAFETA – Esta caixa é diferente das outras. E o remetente é um tal de Armando. *(CC lê o remetente.)*

CC – Colegas, chegou a encomenda do dramaturgo *(Desfaz o embrulho.)*

CL – Agora? Nesta altura do campeonato?

CC – Olhem! Isto é o texto que ele escreveu *(Partilha o volume com Felícia.)*

FELÍCIA – (*Presta atenção ao frontispício.*) É um maço de folhas soltas para a gente ler na ordem que quiser.

RN – Isso não tem jeito nenhum.

AT – Nem deve ter personagens.

RA – É verdade. As falas só têm números.

CC – É um exercício pós-dramático.

CL – Logo agora, que já temos o espectáculo montado. Eu não me apetece fazer isto.

RN – Mas o nosso encenador há-de querer honrar o compromisso. Não podemos pedir ao Diogo que ignore o texto do dramaturgo.

CC – E quando o dramaturgo vier assistir? Dá-lhe um enfarte ao ver que não fizemos o texto que escreveu.

CL – A sábia Felícia está muito calada. Cheira-me que tem solução na manga.

FELÍCIA – (*Exibe dois frascos.*) Vejam, colegas. Sobraram dois frascos de água mágica. Já estão a ver o filme, não é? Um é para o Diogo beber e julgar que dirigiu o espectáculo. O outro é para dar ao Armando antes da estreia. Assim que ele emborcar esta bebida, fica logo convencido de que escreveu o texto da peça.

CL – Eu nunca vi bruxa como a nossa Felícia! Palmas para ela! (*Batem palmas.*)

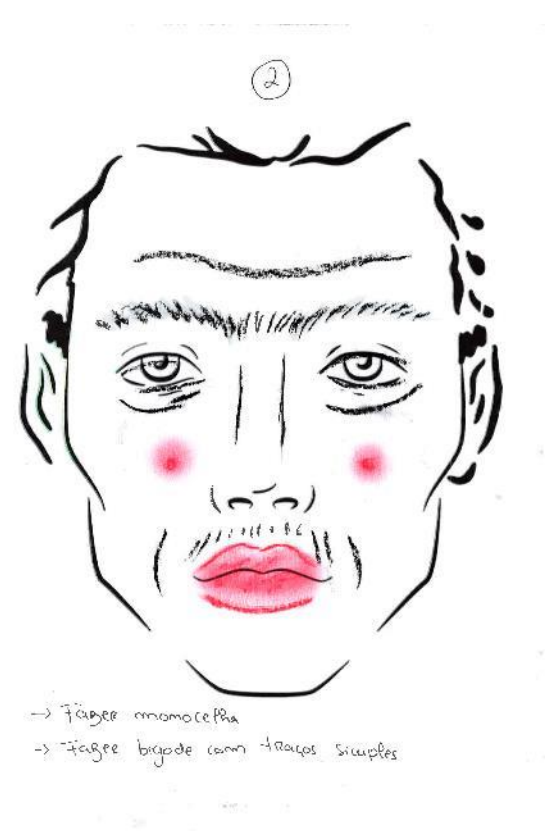
FELÍCIA – E palmas para nós e para vocês que vieram ver o nosso ensaio! (*Agradecem ao público.*)

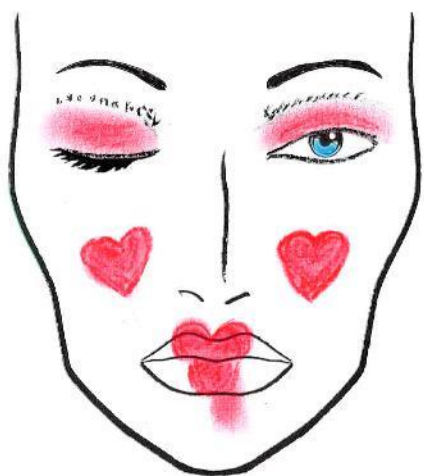
B.O. RÁPIDO – À FAZ

FIM G2+G3+FP+CY + PÚBLICO

M12 MÚSICA FINAL Q PÚBLICO COMEÇA A SAIR

Anexo nº 4 – Caracterização





→ Começar base branca com esponja!

* Dica: esbater com os dedos tinta vermelha nos olhos e lábios :)

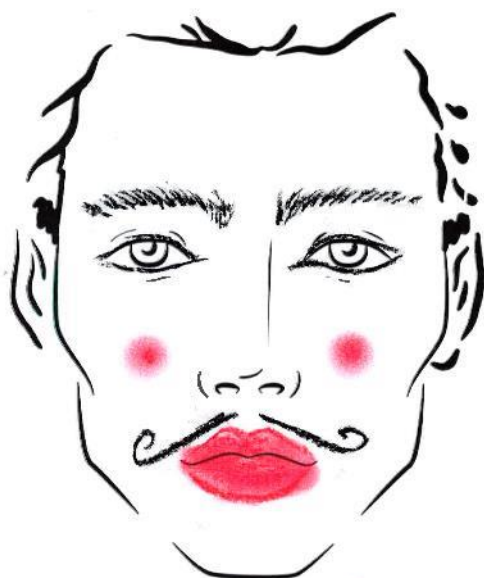
2



→ Retirar bochechas com sacadas e pintar novas sem sacadas

→ Pintar lábios completos

* Dica: esbater com os dedos a tinta! Bochechas e olhos :)



→ Começar a base branca com a esponja!

* Dica: usar dedo para esbater tinta nos bochechas :)

1



→ Começar com a base branca com a esponja!

→ Pintar mais fino para sacadas

Gustavo



(Metade do rosto apenas, onde tem a
loggia)
→ começar com a base branca com a esponja! :)
* Pneu: esbater com o dedo a linha nos olhos!

Anexo nº 5 – Entrevista com Cristina Faria e Ana Figueiredo

ENTREVISTA – COLABORAÇÃO CRISTINA FARIA (VOZ) E ANA FIGUEIREDO (MOVIMENTO)

1) Como foi trabalhar com o grupo de teatro amador CITEC, nesta produção "Jorge Retorna a Montemor"?

Cristina Faria (Voz) - O grupo já era conhecido (pelo menos a maioria das pessoas) e já tinham feito um workshop de voz comigo. Trabalhar com amadores exige sempre algum cuidado para haver um equilíbrio entre as competências observadas durante o processo e o grau de exigência a aplicar, devido à necessidade de manter "em alta" a motivação, o que implica ter a perfeita noção das capacidades de cada um.

Ana Figueiredo (Movimento) - O tipo de referências para um grupo amador é necessariamente diferente que para um grupo profissional. Trabalhar com amadores exige sempre algum cuidado para haver um equilíbrio entre as competências observadas durante o processo e o grau de exigência a aplicar, devido à necessidade de manter "em alta" a motivação, o que implica ter a perfeita noção das capacidades de cada um.

2) Quais as dificuldades sentidas, durante o processo de trabalho com os atores?

Cristina Faria (Voz) - Detetaram-se dificuldades especialmente no canto, com ênfase na afinação. Por outro lado, é de notar que, no grupo, havia pessoas já habituadas a cantar, pelo que o grupo se apresentava muito heterogéneo.

Ana Figueiredo (Movimento) - Detetou-se, pelo menos num dos elementos do grupo, uma maior dificuldade na locomoção, o que implicou a utilização de diferentes estratégias para a sua integração no grupo.

3) Que exercícios/técnicas aplicaram para o melhor desempenho do elenco?

Cristina Faria (Voz) - Dado que o grupo já tinha feito um workshop de voz comigo, foi somente necessário relembrar algumas questões relacionadas, principalmente, com as técnicas respiratórias e de projeção de voz. Assim, durante o aquecimento, realizaram-se alguns exercícios para a exploração e desenvolvimento das referidas técnicas. Também se utilizaram algumas técnicas de canto que permitissem aos atores cantar com mais à-vontade, sobretudo nos agudos.

Ana Figueiredo (Movimento) - O trabalho foi feito muito com base na improvisação dos atores a fim de se cumprir o que foi referido na resposta à questão 1). Também foi utilizado algum movimento coreografado.

4) Na nossa perspetiva de espetadores/colaboradoras, como viram o resultado final?

Cristina Faria (Voz) e Ana Figueiredo (Movimento) - Dadas as condicionantes próprias do facto de serem atores amadores, pensamos que o resultado foi bastante bom, satisfazendo os próprios intervenientes (o que é sempre motivador e contribuiu para o crescimento da autoestima) e os espetadores.

Notas: É importante referir que, quando entrámos no processo, ele estava já muito adiantado. Numa situação destes há que aproveitar o que está feito e fazer sobretudo as adaptações necessárias para a melhoria da qualidade do espetáculo e conforto dos atores, quer na voz quer no corpo. Estas plasmaram-se, no que diz respeito à música, por exemplo, em mudanças de tonalidades para adequação às amplitudes das vozes. Num caso destes, é sempre preferível começar a trabalhar logo a seguir à montagem da estrutura da peça.

Abraço,

Cristina e Ana

Cristina Faria, PhD

Coordenadora do Grupo Científico e Disciplinar de Artes do Espetáculo

**Escola Superior de Educação****Politécnico de Coimbra**

R. D. João III

3030-329 COIMBRA

www.ese.ucp.pt | +351 239 793 120

Anexo nº 6 – Folha de sala

FICHA TÉCNICA

Autor: Armando Nascimento Rosa
Encenação e espaço cénico: Diogo Carvalho
Versão dramaturgical: Diogo Carvalho (com colaboração do autor)
Música original: Armando Nascimento Rosa, com arranjos de Miguel Silva
Elenco: Carlos Cunha; Fernando Capinha Lopes; Gustavo Santos; Judite Maranhã; Raquel Nobre; Rui Almeida; Sara Pintor
Música: Custódio Monteiro

Desenho de luz: Diogo Carvalho e Ricardo Santos
Figurinos: Espólio do Município de Montemor-o-Velho (com a colaboração de Judite Maranhã)
Cenário e Adereços: Grupo de trabalho (Elenco e Equipa Técnica)
Operação Técnica: Gustavo Santos e Ricardo Santos
Luz e Sonoplastia: Ricardo Santos
Apoio vocal: Cristina Faria
Apoio ao movimento: Ana Figueiredo
Caracterização: Daniela Claro
Contra-regra: Gustavo Santos e Sílvia Ferreira
Fotografia: Jorge Valente
Design Gráfico: Jaime Monsanto

Estreia a 29 Abril 2022 no Teatro Esther de Carvalho

PRODUÇÃO: APOIO: PARCEIRO INSTITUCIONAL:

2022 **Jorge**
 Encenação: **DIOGO CARVALHO**
 Música Original: **ARMANDO NASCIMENTO ROSA**
Retorna a Montemor

ANOTAÇÕES SOBRE JORGE RETORNA A MONTEMOR

Esta peça é o resultado de um convite a que estou imensamente grato: o deslizo que o Decolindo Pessoa, amigo de longa data, me endereçou para assinalar o meio século de existência do CITEC (Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho), em 2020, escrevendo uma peça original para o colectivo de actores entusiastas que o integram. Um dos temas possíveis foi desde logo reunir este aniversário com um outro mais antigo, os cinco séculos do nascimento de um filho ilustre de Montemor-o-Velho, que transportou consigo, para terras e letras de Espanha, a memória da terra que o viu nascer gravada no seu próprio nome: Jorge de Montemor, escritor, cantor e músico, de nascimento provável em 1520 (falecido em 1561, no Piemonte). Fascinou-me a possibilidade de invocar na cena Jorge de Montemor, autor tão esquecido e desconhecido na memória colectiva lusófona, para tal contribuindo o facto de ter composto à sua obra literária na língua castelhana (onde o seu nome se escreve Jorge de Montemayor), estigma que assim se adicionou à já proverbial tendência para o esquecimento ou menospregio luso acerca das vozes autorais que nos precederam.

Foi uma ocasião única de me encontrar com um escritor que para mim não ia antes muito além de lhe saber o nome, identificado com a novela pastoril que o celebrizou, com o mitológico título renascentista de *Diana*. A surpresa também de adivinhar as afinidades criativas que nos aproximam a ambos, apesar dos séculos e dos contextos tão radicalmente diversos que se nos interpõem. Um escritor que canta e que compõe música, um trovador que dá expressão ao ruminoso feminino na cultura; um irmão de armas líricas, enfim (que não as do espadachim, que não domino), que eu descobri com felicidade e que veio juntar-se à distinta tertúlia de outros seus contemporâneos, como Jorge Ferreira de Vasconcelos e António Ferreira, que já frequentava assiduamente, incluindo, como é óbvio, o vate mor seu amigo pessoal Luis de Camões.

A pandemia atrasou em dois anos a concretização das efemérides planeadas, pelo que *Jorge retorna a Montemor*, escrita em 2021, estreia agora no Teatro Esther de Carvalho, numa encenação de Diogo Carvalho, que a elegeu para seu trabalho final de mestrado em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra. Quis desde logo que a peça se construísse simulando um imaginário dramaturgical a ser criado em plena cena, como se de um ensaio de actores se tratasse, enquanto aguardam a chegada do texto que o dramaturgo não concluiu ainda.

Para além das figuras que emergem do seu percurso biográfico, uma personagem ficcional transitou directamente da novela de Jorge de Montemor para a presente *fábula histórico-cénica*: a sábia Felícia, dama cultora de magia branca, cuja

poção mágica para sanar dores de amor não retribuído, em pastores e ninfas, terá servido de modelo a Shakespeare, no filtro amoroso que Oberon faz administrar nos quatro jovens em expedição pela floresta, em *Sonho de uma Noite de Inverno*.

Sendo Jorge de Montemor um músico de cujas composições somente uma canção chegou até nós, resolvi colher, para o espectáculo, dois momentos textuais de *Diana* para musicar: um de entre os dois únicos poemas escritos em português que o autor insere no final da acção da novela, episódio que decorre nos campos do Mondego, junto à sua terra-natal ("Os tempos se mudaram"); o outro de uma canção que surge entoada por quatro vozes no Livro segundo, "Não me queixo eu do dano", na tradução de Nuno Júdice, e que proporciona um dueto entre Jorge e D. Joana. Duas outras canções que compus para a peça têm as palavras de poemas de Sá de Miranda ("Comigo me desavin"), com quem Jorge literariamente se correspondeu, e de Camões ("Enganos do mundo"), de cujo convívio entre ambos há notícia, e daí comparecer o Velho do Restelo como mensageiro cénico.

Uma peça em que o prazer do teatro radica no jogo intenso do seu acontecer; um jogo metateatral em que o dramaturgo se oculta, expondo-se, delegando a autoria da peça à bravura inventiva desta trupe de actores.

ARMANDO NASCIMENTO ROSA

NOTA DO ENCENADOR

Sai das tábuas do palco, como ator, e fui diretamente para a plateia, onde olhei como encenador para esta arte de pôr em cena, transformar um texto em espetáculo e deste conjunto criar um efeito dessa arte. Pergunto-me se, pela arte e pela possibilidade que temos nela, conseguimos ver o mundo de outra perspetiva? Assim é o trabalho do ator e do encenador; por isso apaixonei-me pela possibilidade de trazer à cena algo que não sendo ainda, magicamente virá a ser. A arte de nos transformarmos noutra identidade é única, profunda e íntima. Os atores são, na minha perspetiva, mágicos que fazem deles nascer outro "ser". Sempre que nasce uma nova personagem, nasce com ela uma nova pessoa, o ator que renasce e, com novas vivências, é agora uma pessoa mais conhecedora. Esta missão de quem encena é frequentemente comparada à do maestro que dirige uma orquestra, olhando para partituras e segurando uma batuta... mas não recorri à batuta, nem orquestra, mas sim a mulheres e homens que se movem e que ocupam um espaço numa ação dramática, erguendo uma peça no nosso Teatro Esther de Carvalho de Montemor-o-Velho.

A peça escolhida foi *Jorge Retorna a Montemor*, criação dramaturgicamente de Armando Nascimento Rosa, que a subintituiu por fábula histórico-cênica. Uma peça histórica e de homenagem a Jorge de Montemor, que bem a merece, pelo seu papel relevante nas artes da escrita e da música, na sociedade no Renascimento peninsular. Cruzou-se ele com outras personalidades históricas, da cultura e do poder, mas a sua arte foi negligenciada em Portugal e a verdade é que, nos dias que correm, os artistas experienciam ainda a desvalorização daquilo que fazem. É difícil, não podemos negá-lo, mas a verdade é que um artista não desiste, lutando pelo seu espaço e pelo exercício dos seus dons, como fez Jorge de Montemor no seu tempo. A sua obra mais famosa, a novela *Diana*, foi lida por Shakespeare que se inspirou em motivos e personagens do livro para as suas peças teatrais, ajudando assim a imortalizar a obra de Jorge.

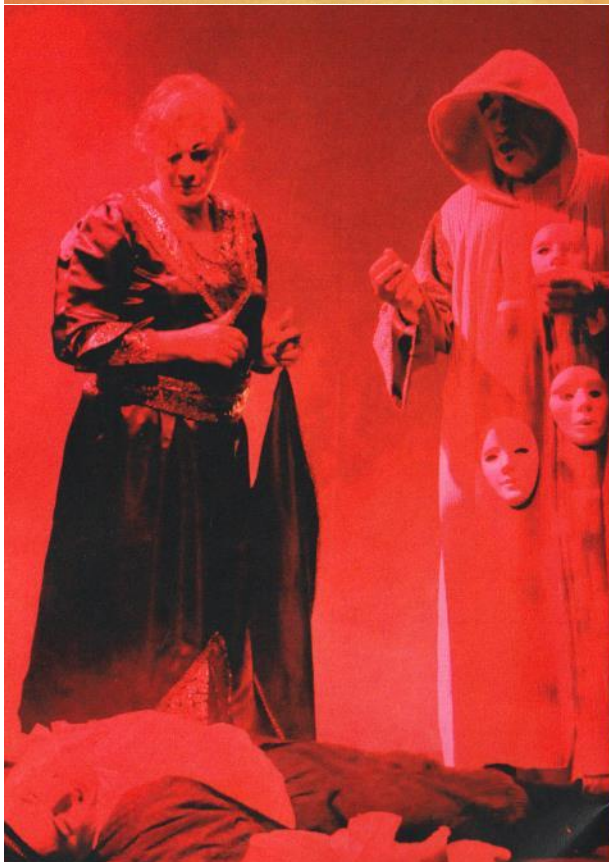
Na preparação da peça, houve o rigor da preparação para os papéis a desempenhar pelos sete magníficos atores (alguns filhos da terra e outros vizinhos dela), exigindo todo um percurso e processo disciplinado e imersivo em que se

envolveram e se entregaram às personagens a interpretar. Procurei dar destaque aos processos de representação e da ação interna do ator. Procurei ainda trabalhar o protagonismo dos elementos que deram o devido destaque às relações que as personagens estabelecem entre si.

O palco deixa, por vezes, de ser sala de ensaios para ser palco, tal como os atores, que ora são personagens ora são a representação de si próprios. Ao longo de uma hora e quarenta, há um corrúpio constante entre atores e personagens, convocados para nos contar as histórias delas. Os atores são desafiados a comemorar os quinhentos anos do nascimento de um artista, filho de Montemor-o-Velho, que levou sempre consigo, para terras e letras castelhanas, a memória da terra que o viu nascer inscrita no nome autoral que escolheu para si: Jorge de Montemor, escritor, cantor e músico da corte. No espaço da cena, os atores ensaiam as personagens históricas ou ficcionais com a liberdade que a ficção nos proporciona: Jorge; D. Catarina; D. Joana; D. Maria Manuela; Cardeal D. Henrique; Pai de Jorge; Francisco da Borja; Sofonisba Anguissola; Padre Luis Gonçalves da Câmara; Felícia; Velho do Restelo e o Matador.

É extraordinário o modo como são introduzidas as personagens, com os seus motivos e as suas nuances, ora fazendo-nos rir ora fazendo-nos pensar; é um prazer para os olhos e para os ouvidos, para a cabeça e para o coração. Valorizam-se os artistas numa peça que se transforma em património vivo.

DIOGO CARVALHO



Anexo nº 7 – Imprensa

13-06-2022 | diário **as beiras**

região | essencial | 9

região

Montemor-o-Velho

Teatro subiu ao castelo



"Jorge Retorna a Montemor | Os Quadros", encenado pelo CITEC

●●● O teatro subiu ao castelo com a animação de rua "Jorge Retorna a Montemor | Os Quadros", numa apresentação a cargo do Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho (CITEC).

Encenada por Diogo Carvalho, a fábula histórico-cênica de Armando Nascimento Rosa teve a sua estreia a 29 de abril de 2022 no Teatro Esther de Carvalho e, durante o mês de junho, ganha uma nova dimensão. A obra é reinterpretada e percorre diversos espaços do Castelo de Montemor-o-Velho, conduzindo o público por uma viagem repleta de peripécias, sob a orientação de um grupo de atores empenhado da (re)descoberta

de Jorge de Montemor. "O nosso castelo é um espaço pleno de História, mas é também um espaço absolutamente surpreendente, conseguindo, sempre que aqui vimos, proporcionar-nos experiências novas e encantarnos como se nunca aqui estivéssemos estado", avançou a vereadora da Câmara de Montemor-o-Velho, Diana Andrade, no final da iniciativa integrada no "Castelo Sente".

"Jorge Retorna a Montemor | Os Quadros", acontece no castelo de Montemor-o-Velho, aos domingos, às 17H30. As próximas sessões realizam-se nos dias 19 e 26 de junho. A entrada é livre.

GANHE CONVITES

2 DC = 1 CONVITE

TEATRO
Jorge Retorna a Montemor

Teatro Esther de Carvalho
Montemor-o-Velho

15 Maio
17H00

5€
VALOR DA OFERTA



Quiosque: Diário de Coimbra - Rua Adriano Lucas

13-06-2022 | diário **as beiras**

viver culturas



"Jorge retorna" a Montemor-o-Velho

●●● Depois de uma primeira apresentação na tarde de ontem, o Castelo de Montemor-o-Velho volta a receber no próximo domingo, 19 de junho, mais alguns dos momentos da peça "Jorge Retorna a Montemor - os quadros", a mais recente produção do Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho (CITEC). A iniciativa arranca às 17H30 e integra-se na programação regular "Castelo Sente", programação cultural regular promovida pelo Município de Montemor-o-Velho.

diário **as beiras** | 29-04-2022

hoje e amanhã

hoje **21H30** Teatro E. de Carvalho

Montemor-o-Velho

"Jorge Retorna a Montemor"



●●● O Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho estreia hoje a sua 68.ª produção. O Teatro Esther de Carvalho é palco, às 21H30, da peça teatral "Jorge Retorna a Montemor", com encenação de Diogo Carvalho.

Peça “Jorge Retorna a Montemor” está a caminho do castelo

Montemor-o-Velho Espectáculo integra-se nas comemorações dos 50 anos do CITEC e está em cena amanhã e no fim-de-semana no Teatro Esther de Carvalho. Em Junho “Jorge” regressa ao castelo

Manuela Ventura

“Jorge Retorna a Montemor” é a mais recente (68.ª) produção do CITEC – Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho e celebra os 50 anos da companhia. Um projecto diferente, desafiante, uma lição de história, simultaneamente dramática e divertida, que está a conquistar o público. Estreada no dia 29 de Abril, esgotou as duas sessões que se seguiram. Amanhã regressa à cena, no Teatro Esther de Carvalho, em Montemor, pelas 21h30, o mesmo acontecendo no sábado – esgotada – e domingo, às 17h00. São as últimas oportunidades para ver a peça, uma vez que o grupo vai preparar um novo registo de apresentação, no castelo da vila.

O encenador, Diogo Carvalho, está feliz com a sua estreia neste “papel”, que elegeu como trabalho final do mestrado em Estudos Artísticos (Universidade de Coimbra), baseado no texto escrito por Armando Nascimento, uma «fábula histórico-cénica» de homenagem a Jorge de Montemor, uma figura de relevô, que se destacou nas artes da escrita e da música na sociedade do Renascimento peninsular. Desta forma, o autor juntava aos 50 anos do CITEC os 500 anos deste filho ilustre da terra, que

terá nascido em 1520. A pandemia atrasou a estreia da peça, escrita em 2021, mas não lhe retirou o encanto e aumentou a “fome” de ver teatro.

«É uma aventura bem sucedida», afirma o encenador, satisfeito com a surpreendente adesão do público. «É um espectáculo diferente, é brincar ao teatro, dentro do teatro, brincar com as personagens», que atravessam a história e os encontros de Jorge de Montemor. «Ninguém sabe como era D. Joana ou D. Catarina», o que permitiu apostar no imaginá-

”

É um espectáculo diferente daquilo a que as pessoas estão habituadas, com muita luz, muitos efeitos



Digressão à Galiza

Após os espectáculos no castelo, o CITEC quer levar “Jorge Retorna a Montemor” em digressão pelo Baixo Mondego. Figueira da Foz, Soure, Mira, Condeixa, Can-

tanhede e Coimbra são os locais onde o grupo pretende voltar à cena. Depois, a viagem promete ser mais longa. «Já estamos a trabalhar para ir à Galiza, diz Diogo Carva-

rio, com «personagens muito divertidas», mas onde não deixa de haver momentos «trágicos». Peça que é, também, «uma lição de história», que ajuda a esclarecer memórias obscuras ou desconhecidas, como o facto de D. Joana ser mãe de D. Sebastião, o Desejado, que, em criança, «foi vítima de pedofilia».

Para Diogo Carvalho, esta peça representa «o salto» do CITEC, que, com 50 anos, apresenta um «spectáculo diferente daquilo a que as pessoas estão habituadas, com muita luz,

muitos efeitos», onde «uma inventiva trupe de actores» se empenha em fazer acontecer teatro.

«Salto» que o convite da Câmara de Montemor para a apresentação da peça no castelo pode ajudar a consolidar. Por isso, depois da apresentação de domingo, o grupo vai começar os ensaios para a encenação no castelo, prevista para 12, 19 e 26 de Junho (domingos, às 17h30).

Diogo Carvalho já definiu o percurso a cumprir. Serão sete cenas, a começar na Porta da Peste, onde o elenco, semi-maquilhado e meio vestido dá de caras com o público. «O dramaturgo só lhes deu o prólogo e uma canção», posteriormente, os actores vão recebendo as “encomendas”, os figurinos” e vão dando corpo à representação. Momentos onde se apresenta Jorge de Montemor, se procura perceber o porquê de escrever em castelhano e não em português – talvez se o tivesse feito Shakespeare não teria lido a novela “Diana”, que inspirou “Sonhos de uma Noite de Verão” e os seus encontros com outras figuras da história. Cenas a desenvolver no Paço das Infantas, torre do relógio, Igreja de Santa Maria de Alcáçova, para terminar com a morte, na torre de menagem.»



Anexo nº 8 – Publicações/Comunicação

Carlos CUNHA Fernando CAPINHA Gustavo SANTOS Judite MARANHA Raquel NOBRE Rui ALMEIDA Sara PINTOR

TEATRO ESTHER DE CARVALHO, MONTEMOR-O-VELHO

Reservas: 968 290 603

29/30 ABRIL 21H30
1 MAIO 17H00

Jorge
Encenação: DIOGO CARVALHO Fábula histórico-cénica: ARMANDO NASCIMENTO ROSA

Retorna a Montemor

PRODUÇÃO: CITEC
APOIO: montemor o velho MUNICIPALIDADE
PARCEIRO INSTITUCIONAL: ABADE JOÃO HOTEL
GARANTIR CULTURA JORNAL DE CARVALHO
REPÚBLICA PORTUGUESA



Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho 17/04 · 🌐

Dia 29 de Abril de 2022 o CITEC estreia a sua 68ª produção, JORGE RETORNA A MONTEMOR, texto de Armando Nascimento Rosa, com encenação de Diogo Carvalho.
Reservas para o telemóvel 968 290 603.



Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho 21/04 · 🌐



Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho 26/04 · 🌐

JORGE RETORNA A MONTEMOR

Fábula Histórico-Cênica de Armando N... Ver mais

Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho 27/04 · 🌐

JORGE RETORNA A MONTEMOR

CITEC estreia 68ª produção... Ver mais



👍❤️ 20

1 comentário · 6 partilhas

👍❤️ Tu, Raquel Nobre e 16 outras pessoas

7 partilhas

Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho
30/04 · 🌐

JORGE RETORNA A MONTEMOR

Com casa cheia, estreamos ontem a 68... Ver mais



Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho
1/05 · 🌐

JORGE RETORNA A MONTEMOR

Mais uma noite fantástica com o teatro... Ver mais



1 comentário · 14 partilhas · 1,4 m visualizações

Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho
7/05 · 🌐

⚠️ ATENÇÃO ⚠️ ÚLTIMOS BILHETES ⚠️

Dias 13, 14 e 15 de maio "JORGE RETORNA A MONTEMOR" protagonizado por um elenco de luxo 🌟

14 de maio - ESGOTADO

Reservas de Bilhetes e informações através do: 968 290 603

Contamos consigo no Teatro Esther de Carvalho em Montemor-o-Velho 😊



Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho
23/02 · 🌐

"Jorge retorna a Montemor" de Armando Nascimento Rosa Encenação de Diogo Carvalho

A construção 🧡



15 1 comentário · 5 partilhas

Gosto Comentar Partilhar

Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho
3/05 · 🌐

JORGE RETORNA A MONTEMOR

13 (21h30) e 15 (17h00) de maio 14 de Maio já está esgotado

Reserve o quanto antes, os bilhetes voam... tudo ansioso por ver o Jorge que retorna a Montemor.

Reservas - 968 290 603



Joana Biscaia e 15 outras pessoas 6 partilhas

Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho
11/05 · 🌐

⚠️ ATENÇÃO ⚠️

Dias 13, 14 e 15 de maio "JORGE RETORNA A MONTEMOR" protagonizado por um elenco de luxo e com uma produção de grande nível 🌟

14 de maio - ESGOTADO

Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho
1/05 · 🌐

JORGE RETORNA A MONTEMOR

Face ao grande sucesso, abrimos mais 1 sessão, no dia 13 de maio, às 21h30.

Venha divertir-se e conhecer personagens únicas!

Esperamos por si no Teatro Esther de Carvalho em Montemor-o-Velho.

Reservas - 968 290 603

Fotografia Jorge Valente



Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho
5/05 · 🌐

JORGE RETORNA A MONTEMOR

O grande sucesso de Montemor-o-Velho, está de volta, dias 13, 14 e 15 de maio. 14 de maio | ESGOTADO, dias 13 e 15, há poucos bilhetes.

Não percam um elenco de luxo, com um espetáculo arrebatador, no Teatro Esther de Carvalho.

Texto de Armando Nascimento Rosa e Encenação de Diogo Carvalho.

Reservas - 968290603



Isabel Capinha e 23 outras pessoas 7 partilhas





Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho
2/07 · 🌐

JORGE RETORNA A MONTEMOR

Terminou no passado domingo, dia 26 ... Ver mais

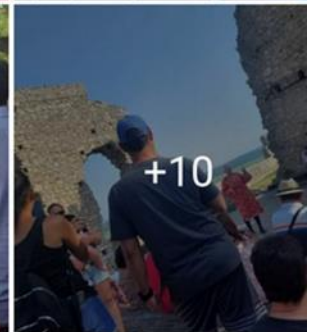


Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho
25/06 · 🌐

AMANHÃ | 26 DE JUNHO - 17H30

Castelo de Montemor-o-Velho

Estaremos com a última apresentação ... Ver mais



👍❤️ 35

1 comentário · 3 partilhas

👍❤️ Sara Patrícia e 11 outras pessoas

4 partilhas



Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho
19/05 · 🌐

Toda a COMPANHIA do CITEC, agradece às 605 pessoas que vieram assistir ao nosso "ensaio" do Jorge Retorna a Montemor, nas 6 sessões no Teatro Esther de Carvalho em Montemor-o-Velho 😊

Foi uma constante ao longo desta temporada, crenças de que o teatro só faz sentido se for feito em função dos outros, ou seja, de vocês PÚBLICO ❤️

Já estamos a preparar fragmentos do "Jorge Retorna a Montemor" para o Castelo de Montemor-o-Velho 🙌🙌

Nós e o teatro, precisamos de SI!

Obrigado!!!

Fotografia de Jorge Valente



Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho
16/05 · 🌐

lançamento dos Cadernos de Teatro - JORGE RETORNA A MONTEMOR, com a presença do ator Armando Nascimento Rosa e mo... Ver mais



Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho
19/05 · 🌐

Toda a COMPANHIA do CITEC, agradece às 605 pessoas que vieram assistir ao nosso "ensaio" do Jorge Retorna a Montemor, nas 6 sessões... Ver mais



👍❤️ 19

1 comentário · 5 partilhas

👍❤️ 54

7 comentários · 16 partilhas

09:44 100% 🔒

🏠 noticiasdecoimbra.pt 🔍

NOTÍCIAS DE COIMBRA 🔍

LAZER

Jorge retorna a Montemor

Publicado 5 meses atrás em 2022-04-28 por Notícias de Coimbra



No dia 29 de Abril de 2022, sexta-feira, pelas 21:30 horas, estreia no Teatro Esther de Carvalho, em Montemor-o-Velho, a 68ª produção do CITEC – Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho.

JORGE RETORNA A MONTEMOR é uma fábula histórico-cénica de Armando Nascimento Rosa, com encenação de Diogo Carvalho.

As sessões dos dias 29 e 30 de Abril, e 1 de Maio estão com lotação esgotada. Há novas sessões em 14 (21:30h) e 15 (17:00h) de Maio. As reservas podem ser feitas para o número 968 290 603.

No dia 29 de Abril de 2022, sexta-feira, pelas 21:30 horas, estreia no Teatro Esther de Carvalho, em Montemor-o-Velho, a 68ª produção do CITEC – Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho.

JORGE RETORNA A MONTEMOR é uma fábula histórico-cénica de Armando Nascimento Rosa,



O Castelo de Montemor-o-Velho recebe no domingo, pelas 17:30, o espetáculo “Jorge Retorna a Montemor | Os Quadros”, numa apresentação a cargo do Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho (CITEC), informou a Câmara Municipal.

“Encenada por Diogo Carvalho, a fábula histórico-cénica de Armando Nascimento Rosa ganha uma nova dimensão e, ao percorrer diversos espaços do Castelo de Montemor-o-Velho, vai conduzir o público por uma viagem repleta de peripécias, acompanhando a odisseia de um grupo de atores na (re)descoberta de Jorge de Montemor”, referiu, num comunicado, aquele município do distrito de Coimbra.

Este espetáculo, com entrada livre, acontece no Castelo de Montemor-o-Velho, aos domingos, às 17:30, nos dias 12, 19 e 26 de junho.

NOTÍCIAS DE COIMBRA 🔍

REGIÃO

“Jorge Retorna a Montemor” no Castelo no domingo

Publicado 4 meses atrás em 2022-06-08 por Notícias de Coimbra com Lusa





Jorge Retorna a Montemor | teatro | Montemor-o-Velho

29 de abril | sexta | estreia da peça Jorge Retorna a Montemor | 21h30 | Teatro Esther de Carvalho | Montemor-o-Velho

A 68ª produção do CITEC – Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho é uma fábula histórico-cénica de Armando Nascimento Rosa, com encenação de Diogo Carvalho.

As reservas podem ser feitas para o número 968 290 603.

Sessões:

29 abril (estreia), dia 30 e 1 de maio | sessões com lotação esgotada

Novas datas:

14 de maio | 21h30

15 de maio | 15h



“Trata-se de um ensaio de actores, onde de um modo lúdico, são convidados a convocar as personagens históricas com a liberdade que a ficção nos proporciona. Descortinando o expediente dos figurinos que vão chegando em encomendas de um misterioso remetente, “Jorge retorna a Montemor” começa a materializar-se enquanto texto dramático que brinca com a ausência de dramaturgo a escrevê-lo. Os actores passam a acumular funções (dramaturgos e actores), permitindo criar com algum humor através de jogos e experiências destes, numa criação teatral contemporânea”, informa a produção.

É uma homenagem a um filho ilustre de Montemor-o-Velho, que transportou consigo, para terra e letras de Espanha, a memória da terra que o viu nascer gravada no seu próprio nome: Jorge de Montemor, escritor, cantor e músico.

Anexo nº 9 – Mapa do Castelo de Montemor-o-Velho

MONTEMOR-O-VELHO
PT 1180

ria da Alcáçova

finals do séc. XI, deve ter sido a uma profunda ordenada por D. Jorge Ispso de Coimbra, nos inhos. Seguindo a ja salão, tão em voga ncisco Pires projetou rior unitário e amplo s pilares não chegam e a compartimentar.

Castelejo

Parte mais elevada e reduto principal do Castelo. Zona da génese do Castelo, da sua primeira fase de construção (finals do séc. XI/primeira metade do séc. XII). Subsiste o pano de muralha voltado a Sul.

Torre de menagem

Erguida, seguramente antes de 1211, junto à porta primitiva do castelo, hoje desaparecida, era a torre mais importante de qualquer castelo, funcionando como último reduto defensivo.

**Porta de Coimbra
Porta da Peste**

Esta porta era apenas porta da barbaca (muro exterior) e não porta do Castelo.

al (ou das Infantas)

al, o Paço das Infantas designação por ter sido no séc. XIII, pela infanta D. Sancho I. Foi aqui que u a decisão, no dia 8 de ue Inês de Castro seria seguinte, em Coimbra.

Igreja de St.ª Maria Madalena

Localizada na encosta sul do Castelo, esta igreja encontra-se abandonada e arruinada desde finals do séc. XIX. De origem medieval, já existia em meados do séc. XIII. A freguesia de St.ª Maria Madalena já existia em 1251. Era da Coroa Real, teve priorado e anexo o hospital com o mesmo nome, para o tratamento de raparigas honradas e solteiras.

Torre do Relógio

das torres do Castelo o Torre do Relógio.

Igreja de Santo António

Edificada, segundo uns, no séc. XI e, segundo outros, no séc. XVI. Sofreu obras no séc. XIX, perdendo o seu aspeto primitivo. Funcionou como primeira matriz da freguesia do Salvador e ali foi sepultado o famoso Guterres Pais, ilustre fidalgo que viveu e reformou Montemor-o-Velho na época da reconquista cristã e repovoamento.

COMO CHEGAR A MONTEMOR-O-VELHO

CONTACTOS

Câmara Municipal de Montemor-o-Velho
Praça da República
3140-258 Montemor-o-Velho

Telefone: (351) 239 687 300
Fax: (351) 239 687 318

Web: www.cm-montemorvelho.pt
Email: geral@cm-montemorvelho.pt

1997-2000	2011	2015
icação como ento Nacional inhas de o pela DGEMN	Construção da Casa de Chá pelo extinto IGESPAR (projeto do Arq. João Mendes Ribeiro)	Construção do ascensor
		Instalação do Posto de Turismo na Casa de Chá

CASTELO

O Castelo de Montemor-o-Velho é uma das maiores fortificações portuguesas e uma imagem de marca do concelho. De origem muçulmana, as primeiras referências a uma fortaleza em Montemor-o-Velho remontam ao século X. Como lugar de fronteira, assumiu uma posição estratégico-militar cobçada quer pelas forças cristãs, quer pelas muçulmanas sendo por isso local de inúmeros combates no âmbito da Reconquista, até ser definitivamente tomado, em 1064, pelas tropas de Fernando Magno, rei de Leão.

No interior da Igreja de Santa Maria da Alcáçova destaca-se a Virgem do Ó e o Anjo da Anunciação, ambos atribuídos ao Mestre Pêro, ativo na primeira metade de trezentos e o retábulo renascentista atribuído a João de Ruão. O revestimento do altar é constituído por azulejos sevillhanos, de arista, do séc. XVI.



Poço do Abade João
Recinto fortificado da primeira metade do séc. XV, que pode ter servido como proteção de acesso a reserva de água (cisterna ou poço), situado a corta baixa no extremo do Cercado Norte.

Grafito de embarcação
Embarcação grafitada na parte exterior da cisterna

Paço I
De origem medieval tomou esta remodelação de D. Teresa, filha de D. Afonso IV em janeiro de 1355 executada no d

Em 1877, um foi adaptada

Cercado Norte
Este cercado, descendo a encosta, data do séc. XV e serviu para abrigar as populações vizinhas bem como os seus bens, sobretudo animais, em caso de ataque inimigo na região. No interior situa-se a Capela de S. João, erguida, possivelmente, no séc. X, atualmente em ruínas.

Igreja de St.ª M
Levantada no a sua feição intervenção de Almeida, inícios de q tipologia da igr no séc. XVI. Fr um espaço int que os fin verdadeiramer

Porta do Sol ou de Nossa Senhora do Rosário
Era a "porta da Vila". Neste local é visível a arqueologia vertical, "estratigrafia mural", com sobreposição de panos de muralha.

Entrada

Barbacã
Muro mais baixo que antecede a muralha, primeira barreira defensiva. Foi construído em finais do séc. XIV sobre vestígios de casas mandadas derrubar por D. Fernando, pois fragilizavam a defesa do Castelo.

Paço I
De origem medieval tomou esta remodelação de D. Teresa, filha de D. Afonso IV em janeiro de 1355 executada no d

Em 1877, um foi adaptada

Legenda

-  Informações
-  Edifício Religioso
-  Miradouro
-  Ponto Multimédia

Século	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XX
	Construção do castelo	Fundação da Igreja de Santa Maria da Alcáçova	Ampliação do recinto, construção da torre de menagem e do alambor	Remodelação do Paço das Infantas, abertura da Porta Norte do Castelo	Construção da barbacã e respetivas portas (Porta da Peste e Porta do Sol)	Construção do cercado Norte, remodelação do Paço das Infantas	Reforma da Igreja de Santa Maria da Alcáçova	Clas Mon Carr rest

Anexo nº 10 – Entrevista Judite Maranha,**1. *Que mais-valia teve a companhia no trabalho desenvolvido pelos encenadores convidados? Em especial, a minha participação?***

- Perante a questão que me coloca, que é: que benefícios a sua participação, como encenador trouxe ao grupo de trabalho que desenvolveu "Jorge de Montemor", parece-me, poder responder-lhe não só por mim, mas pelo resto dos elementos que fizeram parte deste projeto. Afinal, o todo é sempre maior que a soma das suas partes. E, eu, sou apenas uma dessas partes!... Mas... sim e um **SIM** muito, muito grande, é a resposta simples e básica que eu tenho para definir a mais-valia que trouxe, ao grupo de teatro. Foi uma experiência teatral maravilhosa, em todos os sentidos. Há a perfeita consciência de que se não tivesse sido esta a forma, flexível e motivadora, como o Diogo dirigiu a montagem desta peça, se não tivesse reunido esta equipa de trabalho tão díspar, mas tão completa, numa palavra, tão extraordinária, este projeto teatral não se concluiria desta maneira.

É uma questão que me faz recordar um tema apresentado e discutido numa aula do meu curso, que foi a "*Experiência de Hawthorne*". Uma fábrica, situada neste bairro da cidade de Chicago, preocupada em conhecer melhor os seus empregados, contratou uma equipa da Universidade de Harvard, para conduzir uma experiência ou um ensaio, a fim de determinar a relação entre a produção daquela fábrica e as suas condições físicas de trabalho. Depois de passarem por várias fases de experimentação (passando pelo efeito de luminosidade sobre o rendimento, até à supervisão vigilante e constrangedora, entre outras), concluiu-se, que o aumento da produtividade estava diretamente relacionado com a valorização do comportamento social do trabalhador. Assim, também, connosco, isso aconteceu. Fomos um grupo informal que, apesar de cada um de nós possuir uma personalidade própria e diferenciada, se integrou, se valorizou e se entreeajudou a todo o momento, resultando notoriamente neste fabuloso projeto teatral.

Sim, sem dúvida alguma que o Diogo contribuiu para que este resultado final tivesse deixado a sua marca, indiscutivelmente valiosa para futuros trabalhos a apresentar.

2. *Que conceitos foram adquiridos pela Judite, como atriz, com a minha direção? E que nova aprendizagem adquiriu?*

- Como atriz e sob a sua direção, percebi que *<A arte é um instrumento precioso do ser humano>*. Enriquece-nos, estrutura-nos e torna-nos melhores seres humanos. Além de ser uma constante da atividade humana, é um meio, infinito e versátil, no qual eu me tenho exprimido enquanto ser humano. Todos os sentidos que possuímos devem estar presentes em qualquer momento da nossa representação. E eu senti... liberdade, para tal!... senti, que este conceito, sob a sua direção, esteve sempre presente. Aprendi, que neste projeto, o envolvimento de cada um, presente em todos os momentos, ultrapassou os trezentos e sessenta graus de horizontalidade. Aprendi, que somos grandes fingidores de emoções e que só conseguimos passar essa mensagem ao público quanto mais unido o grupo for. Aprendi, que me tornei mais exigente comigo própria. Sou uma amadora... Amo o Teatro!

Montemor-o-Velho, 6 de Julho de 2022

JUDITE MARANHA

Anexo nº 11 - Entrevista Carlos Cunha

Com a minha experiência de ator amador, durante 80 anos de palco, tive uma felicidade ímpar de ser dirigido por um jovem encenador, da nova geração. Além de possuir uma qualidade rara de contagiante alegria, revela ao mesmo tempo, uma surpreendente maturidade e saber, no tratamento das personagens que dirige. Com arte e imaginação, estorva ao actor uma interpretação do personagem, deixando ao mesmo a liberdade de recrear e expandir a construção da personagem. Assim, para mim, a participação de Diogo Carvalho, como encenador na peça "Jorge Retorna a Montemor", mostrou uma competência admirável, ao interligar os actores numa coesão brilhante e rítmica de princípio ao fim, num entusiasmo bem conseguido. - Coincidindo com a minha despedida dos palcos, por razão de saúde, não podia ser melhor o remate, tão gratificante que recebi de Diogo Carvalho.

A sua maneira nata de bem tratar quem orienta e corrige, (tanto quanto senti) é uma especial forma de sentir uma eficiente vontade de representar.

Constatei, assim, que a inteligência, o amor, o respeito, a humildade e o profissionalismo, no seu todo, que do Diogo recebi, enriqueceu-me sobre o ponto de vista artístico, mas, sobretudo no seu valor humano.

Obrigado Diogo

09 de Setembro de 2022

Carlos Cunha

Anexo nº 12 - Entrevista Deolindo Pessoa

Perguntas do Diogo

1) Como surgiu a ideia de novos autores e de convidar novos encenadores para o grupo?

A ideia de levar à cena novos autores esteve sempre presente desde a fundação do CITEC em 1970, como poderá ser verificado pela consulta das fichas técnicas das produções. Embora nas duas primeiras décadas tal seja mais evidente nas produções de teatro para a infância, que foram em maior número durante as mesmas.

Quanto a encenadores convidados, portanto externos ao grupo, tal só foi concretizado em 1990, embora já fosse ambicionado anteriormente. Assim, desde então há o registo de José Neto, Jerzy Klonowski, Leszek Madzik, Andrzej Kowalski, Horácio Manuel, Miguel Mendes, Nelson Guerreiro, Susana Vida, Pedro Carraca, Patrick Murys e Ricardo Correia (nomes por ordem cronológica, encenações entre 1990 e 2015).

Para se comemorar os 50 anos do CITEC em 2020 foi decidido convidar três autores portugueses e três encenadores externos ao grupo, embora com uma relação próxima do mesmo. Foram assim convidados os autores Jorge Loureiro Figueira, Armando Nascimento Rosa e Nuno Camarinho, e os encenadores Rui Almeida, Diogo Carvalho e Luís Ferreira. Devido à pandemia que se viveu apenas duas produções foram realizadas até agora, estando a terceira adiada para 2023.

2) Em que medidas esta iniciativa trouxe novo público ao teatro?

Sinceramente não sei dar uma resposta a esta questão com convicção plena. É certo que registou uma muito boa afluência às duas produções estreadas a 1 de Outubro de 2021 e 29 de Abril de 2022, mas também várias pessoas nos manifestaram a sua ânsia de voltarem a frequentar espectáculos e este factor não pode ser minimizado.

3) Que mais valia teve a companhia no trabalho desenvolvido pelos encenadores convidados? Em especial, a minha participação?

Trabalhar com novos encenadores é sempre uma mais valia para o grupo, pois traz sempre novas experiências, diferentes conceitos e metodologias de trabalho.

Há que realçar a empatia e dinâmica obtida pelo Diogo Carvalho, quer com o elenco quer com a equipa técnica do CITEC, que se manifestou das mais variadas formas e que se deseja que se mantenha no futuro.

Deolindo Pessoa

Anexo nº 13 – Tabela de Espetadores de Produções Anteriores

Peça: **Memórias de um Abril**
Comemorações dos 45 anos do 25 de Abril (CMVV)

FICHA DE REPRESENTAÇÃO

Nº rep.	Data	Localidades (Concelho/Distrito)	Nº esp.	Observações
1	26-04-2019	Montemor-o-Velho	130	TEC
2	27-04-2019	Montemor-o-Velho	130	TLC
3				
4				
5				
6				
7				
8				
9				
10				

Nº total de sessões: 2

Nº total de espetadores: 260

Média: 130

Peça: **O Tubarão na Banheira**

FICHA DE REPRESENTAÇÃO

Nº rep.	Data	Localidades (Concelho/Distrito)	Nº esp.	Observações
1	25-01-2020	Montemor-o-Velho	53	TLC (ensaio aberto)
2	26-01-2020	Montemor-o-Velho	49	TEC (ensaio aberto)
3	5-02-2020	Montemor-o-Velho	251	AEMV
4				
5				
6				
7				
8				
9				
10				

Nº total de sessões: 3

Nº total de espetadores: 353

Média: 117,7

Peça: **A Estrela de Esther**

FICHA DE REPRESENTAÇÃO

Nº rep.	Data	Localidades (Concelho/Distrito)	Nº esp.	Observações
1	1-10-2021	Montemor-o-Velho	49	TEC
2	2-10-2021	Montemor-o-Velho	72	TEC
3	3-10-2021	Montemor-o-Velho	59	TEC
4	16-10-2021	Montemor-o-Velho	81	TEC
5	17-10-2021	Montemor-o-Velho	43	TLC
6				
7				
8				
9				
10				

Nº total de sessões: 5

Nº total de espetadores: 304

Média: 60,8

Anexo nº 14 - Tabela de Espetadores de *Jorge retorna a Montemor*Peça: **Jorge Retorna a Montemor**

FICHA DE REPRESENTAÇÃO

Nº rep.	Data	Localidades (Concelho/Distrito)	Nº esp.	Observações
1	29-04-2022	Montemor-o-Velho	116	TEC
2	30-04-2022	Montemor-o-Velho	110	TEC
3	1-05-2022	Montemor-o-Velho	98	TEC
4	13-05-2022	Montemor-o-Velho	96	TEC
5	14-05-2022	Montemor-o-Velho	112	TEC
6	15-05-2022	Montemor-o-Velho	72	TEC
7	12-06-2022	Montemor-o-Velho	50	Castelo
8	19-06-2022	Montemor-o-Velho	85	Castelo
9	26-06-2022	Montemor-o-Velho	83	Castelo
10				

Nº total de sessões: 9**Nº total de espetadores: 822****Média: 91,3**

Anexo nº 15 – Fotografias de Cena (Teatro Esther de Carvalho)









Anexo nº 16 – Fotografias de Cena (Castelo de Montemor-o-Velho)









Anexo nº 17 - Fotografias de Ensaio (Teatro Esther de Carvalho)









