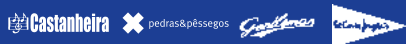




Ficha técnica TNSJ

produção executiva Alexandra Novo,
Maria do Céu Soares
direção de palco Emanuel Pina
adjunto do diretor de palco Filipe Silva
direção de cena Pedro Guimarães
luz Filipe Pinheiro (coordenação),
Adão Gonçalves, Alexandre Vieira,
José Rodrigues, Nuno Gonçalves, Rui M. Simão
maquinária Filipe Silva (coordenação),
Adélio Pêra, António Quaresma, Carlos Barbosa,
Joaquim Marques, Jorge Silva, Lídio Pontes,
Paulo Ferreira
som António Bica, João Oliveira
operação de legendagem Hugo Pereira
língua gestual portuguesa Cláudia Braga/
Laredo Associação Cultural

apoios TNSJ



Apoios à divulgação



agradecimentos TNSJ

Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública
Mr. Piano/Pianos Rui Macedo
Hotel MOOV

agradecimentos Ar de Filmes/Teatro do Bairro

Carlos Avilez
Teatro Nacional de São Carlos
Teatro Nacional D. Maria II
Câmara Municipal de Lisboa

Ar de Filmes

Rua Cova da Moura, 2, 4.º Dto.
1350-117 Lisboa
T 21 342 0810
www.ardefilmes.org

Teatro do Bairro

Rua Luz Soriano, 63 – Bairro Alto
1200-246 Lisboa
T 21 347 33 58 · TM 91 321 12 63
www.teatrodobairro.org

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha
4000-102 Porto
T 351 22 340 19 00

www.tnsj.pt · geral@tnsj.pt

edição

Departamento de Edições do TNSJ
coordenação João Luís Pereira
fotografia Maria Antunes
design gráfico Dobra
impressão Multitema

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo. O uso de telemóveis ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os intérpretes como para os espectadores.

Observações sobre a interpretação e a encenação

Witold Gombrowicz*

Trata-se de acentuar:

1. Todos os elementos grotescos e cómicos que neutralizam a trama desagradável da peça, sem que com isso se percam de vista a lucidez e a naturalidade na psicologia das personagens e da ação;
2. O desprendimento e a liberdade do texto. A peça não deve ser representada demasiado a sério;
3. A plena consciência dos atores. As cenas mais bizarras devem ser representadas com lucidez. Os heróis da peça são pessoas absolutamente normais, mas que se encontram numa situação anormal. O espanto, a insegurança, a atrapalhação e o embaraço que experimentam face à situação devem ser sublinhados de acordo com o texto.

Os figurinos, contemporâneos, poderão integrar alguns elementos fantasistas (por exemplo: para o Rei, um roupão e uma coroa, etc.). Pelo contrário, o cenário deve ser naturalista. No último ato, convirá recorrer a efeitos de luz. As últimas cenas (o banquete) poderão ter um caráter onírico e irreal; depois é o despertar.

Comentário

Ato I: O Príncipe Filipe fica noivo da muito pouco desejável Ivone, pois sente-se ofendido na sua dignidade pelo aspeto desastroso da jovem. Além disso, sendo um espírito livre, recusa-se a ceder à repulsa natural que a desagradável personagem inspira. O Rei Inácio e a Rainha Margarida aceitam o noivado do filho por temer o escândalo com que Filipe os ameça caso eles recusem.

Ato II: Acontece que Ivone se apaixona pelo Príncipe. Surpreendido por este amor, o Príncipe sente-se na obrigação de lhe responder humanamente, virilmente. Filipe desejará retribuir o amor de Ivone.

Ato III: A presença de Ivone na corte real dá azo a estranhas complicações. O noivado do Príncipe suscita escárnio e rumores. O silêncio, a selvajaria e a passividade de Ivone colocam a família real numa situação difícil. As suas desgraças naturais desencadeiam perigosas associações de ideias – cada uma das

personagens encontra nelas como que um reflexo das suas próprias imperfeições, ou das dos outros.

Uma epidemia de galhofa malsã abate-se sobre a corte. O Rei recorda-se dos seus antigos pecados. A Rainha, secretamente grafómana, deixa de conseguir esconder de si mesma o horror que lhe inspiram os seus próprios poemas: descobre que se assemelham a Ivone.

Nascem suspeitas absurdas. O despautério e a desrazão progredem de dia para dia. Todos o sentem; também o Príncipe está bem ciente do problema, mas não sabe como remediá-lo: *sente-se ele próprio absurdo em relação a Ivone*. Assim sendo, como poderá defender-se? Julga encontrar um estratagemas eficaz: beija publicamente uma dama da corte e toma-a como noiva depois de ter rompido com Ivone. Mas uma verdadeira rutura é impossível: o Príncipe sabe que Ivone jamais deixará de pensar nele, que imaginará à sua maneira a felicidade do jovem casal; Ivone tem-no sob o seu domínio. O Príncipe decide matá-la.

Ato IV: O Rei, o Camareiro-Mor, a Rainha e o Príncipe tentam – cada um por sua própria conta – matar Ivone. Mas matá-la diretamente está para além das suas possibilidades: o ato parece-lhes demasiado estúpido, demasiado absurdo, nenhuma razão formal o justifica, todas as convenções o desaprovam.

A bestialidade, a selvajaria, a idiotice e a falta de sentido não cessam de aumentar. A conselho do Camareiro-Mor, decidem organizar um assassinio que não deixe de atender a todas as aparências da majestade, da elegância, da superioridade... será um assassinio “por cima”, não “por baixo”. O plano resulta. A família real reencontra a paz.

* “Remarques sur le jeu et la mise en scène”. In Witold Gombrowicz – *Théâtre*. Éd. établie et présentée par Rita Gombrowicz. Paris: Éditions Gallimard, 2001. p. 19-21.

Trad. Rui Pires Cabral.

“É um círculo. Anda à roda e à roda. É assim...”

Entrevista com Luísa Costa Gomes.
Por José Luís Ferreira.*

Há um pouco mais de 10 anos, traduziste e fizeste aqui no TNSJ uma montagem dramaturgica do ciclo Ubu, do Alfred Jarry... É curioso, desde logo, o jogo de espelhos entre as duas matérias: de um lado, um francês que escreve sobre um rei delirante de uma Polónia que é em “parte nenhuma” e, do outro, um autor polaco que escreve a sátira a uma corte borgonhesa, também ela imaginária... Para além deste reverso geográfico, talvez simbólico, o que sentes que aproxima os dois autores e esta peça em particular das peças do ciclo Ubu?

Muita coisa. Logo à partida, ocorre-me que o *Rei Ubu*, a primeira das peças do Jarry, é escrita aos dezasseis anos, é uma peça de uma imaturidade constitutiva. E que a imaturidade é o conceito dominante de toda a obra do Gombrowicz. As questões da adolescência, da juventude, da irresponsabilidade, do inacabado, do informe... Da luta contra o protocolo, contra as cortes imaginárias... Esta peça, a *Ivone*, é publicada em 1938, apesar de só vir a ser montada pela primeira vez quase vinte anos mais tarde, e sucede imediatamente à primeira obra do autor, um conjunto de contos cujo título original é precisamente *Memórias do Tempo da Imaturidade*. No que toca às influências, literárias ou teatrais, a verdade é que o Gombrowicz entristecia com o facto de toda a sua obra – a romanesca, a contística, mas sobretudo a dramática – ser lida numa linha de tradição com a qual ele não apenas não se identificava como nem sequer conhecia. Os críticos e historiadores fizeram com ele o que fazem com qualquer singularidade que aparece e se impõe: tentaram categorizá-lo dentro do que lhes era mais ou menos reconhecível. E aquilo que era reconhecível era uma ideia genérica de absurdo – conceito, como “pessimismo”, que é chapéu-de-chuva abrangente para coisas sobre as quais não se sabe muito bem o que dizer – e a remissão para um teatro da crueldade que tinha sobretudo a ver com uma projecção do Leste como sendo o sítio onde a crueldade parece fazer mais sentido. Regressando ao Jarry, a personagem do Rei Inácio é nitidamente ubuesca, mas não sei se não o é sendo

também filtrada pelo Macbeth... sendo este um Macbeth acéfalo, amputado daquelas retóricas que lhe dão quando está com medo... Logo nas primeiras leituras de mesa, suspeita-se que cada uma das personagens da *Ivone* venha de uma peça diferente, de uma tradição diferente, com desenho-de-figura e agendas não coincidentes. O grande problema que o encenador enfrenta aqui é a impossibilidade de conferirmos uma qualquer homogeneidade ao objecto. Se assumimos o seu lado aparente de farsa histriónica, perdemos verdade, se tentamos uma representação naturalista, pesada, acabamos numa gravidade que é insuportável... O próprio Gombrowicz tem essa consciência. Daí escrever algumas “Observações sobre a interpretação e a encenação”. Julgo que ele terá percebido a dificuldade da tradução no palco, do jogo e da contracena. O Rei vem de uma tradição quase de títeres, de fantoches, que é a tradição do Ubu, enquanto a *Ivone* é outra zona da realidade. É talvez a personagem mais inovadora de todo o elenco, é a personagem que põe mais problemas de representação...

Formalmente, porém, a peça pede emprestado o cânone da tragédia clássica e deixa-nos entrever algum do Shakespeare que o Gombrowicz dizia ser a sua leitura exclusiva. Ele próprio, nas suas “Recordações da Polónia”, fala da sua luta com a forma e da peça como um edifício em risco permanente de desmoronamento... Entrevemos aqui um Shakespeare em estado de vertigem? Sim, mas é mais complicado do que isso... O Shakespeare é, de facto, a única referência que o Gombrowicz aceita como modelo de leitura. Ele não gostava de teatro, tinha de resto uma frase extraordinária sobre a forma dramaturgica e a sua perfídia, a sua natureza ultrapassada. Mas, enfim, nada disto é extraordinário porque ele realmente não gostava de nada... Em relação ao Shakespeare, para além dos paralelos que encontramos com Macbeth, reconhecemos no Príncipe Filipe uma espécie de Hamlet exacerbado, onnipotente, cujo capricho ultrapassa o limite da lei natural. Quando, a certa altura, o próprio Príncipe fica indeciso na sua acção, o Camareiro-Mor prescreve-lhe a

solução: “Alteza, agora é aplicar à situação a vossa irresponsabilidade juvenil!”

Já essa tensão entre a forma e o caos é, para mim, o grande *leitmotiv* da obra do Gombrowicz. É a permanente tentativa soçobrada de organização do cosmo, criado nessa permanente ameaça do abismo. Gombrowicz tem uma visão quase subatómica da realidade, no sentido em que há um processo aparentemente estável e, depois, há um electrão que salta e cai noutro protocolo. Há uma dimensão aleatória, de acaso total, uma compulsão que é vivida com uma certa angústia porque encontra sempre uma outra convenção que rapidamente se reconhece como tal. O resultado é a distância implicada na ironia. Ou seja, teremos sempre comédia, nem que seja comédia involuntária... A tal verdade da representação que tentámos encontrar é essa da comédia involuntária, da comédia que é feita a sério... Como dizia o António Pires, à primeira leitura a peça parece uma comédia muito bem acabada, muito ligeira, quase uma comédia de *boulevard*. Depois, começa a tentar apropriar-te daquela matéria e torná-la concreta, com corpos e evolução dos corpos no espaço, e começam as impossibilidades...

Em coerência com a sua natureza de brinquedo psicanalítico, a peça faz lembrar uma daquelas imagens ambíguas em que vês uma coisa se olhares para o que está desenhado a cheio e vês outra se olhares para os espaços vazios... Como é que se traduz, ou seja, como é que se reescreve, uma personagem que não fala?

Na primeira versão da peça, a *Ivone* tinha vinte e cinco falas. Depois, o próprio Gombrowicz reduziu-as a sete. Num exemplar da edição francesa acabou por lhe retirar todas as falas – mas à mão, ou seja, essa mudança nunca chegou a ser assumida em cena... O problema, quando retiras as falas todas a uma personagem, é a possibilidade de se instalar a ideia de patologização da sua condição, e poderíamos estar a falar desde uma taciturnidade caracterial a mudez simples, ou a todo o espectro do autismo... Ora, uma *Ivone* muda não tem qualquer interesse dramaturgico, retira toda a realidade à personagem. Não se trata aqui de ela não poder falar, trata-



-se de não querer falar. O António evitou essa possibilidade. O que fez, e muito bem, foi puxar pela filigrana teatral que está no texto. Este texto, que a um primeiro olhar parece uma comédia sem mais nada, é de uma riqueza especificamente teatral – até mais do que dramaturgicamente – que é completamente surpreendente.

Para a realização da tradução, confrontaste todas as versões, confrontaste-te com essa variabilidade das decisões do autor relativamente à extensão e à profundidade do silêncio da Ivone. Que histórias nos podes contar a partir desse exercício comparativo? Que decisões maiores te obrigou a tomar?

A tradução já existente em português é do Carlos Avilez, para a encenação que fez em 1971, no Teatro Experimental de Cascais. É uma tradução excelente, perfeitamente coloquial, corrida, boa. Normalmente, porém, fazemos traduções novas... Ao fim de quarenta anos, as traduções envelhecem. O texto francês joga muito na imponderabilidade do discurso: começa uma frase, ou um monólogo, de uma forma convencional, palaciana, e a certa altura dispara para um outro registo, em gíria, em calão... É um texto muito rico nessas mudanças, que me encantam. Aliás, para incluir no posfácio à edição, que estou a escrever, tenho andado desesperada à procura da citação exacta do Gombrowicz na qual ele diz que a linguagem deve ser

natural e não *teatral*, naquele sentido cheio de aspas, de linguagem recitada... Senti, portanto, que havia margem para um texto que fosse eminentemente para dizer, para o palco. Que servisse a acção e não se evidenciasse de nenhuma outra forma que não fosse a da sua qualidade comédica. Aquilo que procurei na tradução foi recuperar algum sabor da língua, com idiomas e provérbios – essa linguagem perdida, ou em vias de se perder – que dá às cenas, e à maneira como elas são ditas, um acinte particular. A tradução, na minha perspectiva, é completamente fiel ao original, com uma ou outra facadita, porque pensei que aquela solução em português podia suscitar uma reacção e não queria perder essa oportunidade. Creio que é dizível e é corrente. No fundo, é isso que se pretende de uma tradução... É um texto para ser dito no palco, para ser ouvido...

No gesto inicial do Príncipe, espécie de acção subversiva em relação às convenções amorosas e às convenções da corte...

...não é isso que o Rei lhe diz. Diz-lhe que põe em causa uma lei da natureza, lembra-te? E é verdade... É a ideia “darwiniana” de que os homens casam com mulheres bonitas que lhes dão filhos saudáveis, a selecção natural... E o Príncipe pergunta-se que raio de lei natural é essa. A liberdade que ele reivindica parodicamente é a que inclui autodestruição. Não acredita, nem

quer seguir leis naturais. Pelo contrário, ele quer fazer uma coisa qualquer, que não sabe ainda o que é, que interrompa o curso normal dos acontecimentos. Logo no início da peça sentimos a impaciência da juventude, uma espécie de impulso generalizado para fazer o mal. Inspirado pelo horóscopo, que diz que às sete horas haverá uma dilatação da personalidade, lugar para grandes iniciativas, etc., há no Príncipe um tédio do existente e uma abertura às possibilidades estratosféricas (ou seja, o desejo de ser Rei), enquanto os outros estão naquela impaciência erótica, a escolher quem perseguir, quem brutalizar, mais do mesmo... Há ali conflito, o que escolher, o alto ou o baixo? E o Príncipe cai na trama do alto no baixo, para se sentir verdadeiramente Príncipe, e não barão, ou baronete...

Ele, de resto, também tem outros projectos para si próprio e acaba por arrepender-se depressa, não é?

Uma coisa qualquer subatómica acontece e tudo muda... As leis da natureza são, em si, muito pouco congruentes... Estúpidas, como diz o Camareiro, mas saborosas... O Príncipe Filipe representa quase a Experiência em estado puro. Age por capricho, mas depois segue o capricho à *outrance*. Fica noivo de Ivone, e quando ninguém consegue travá-lo compreende o que significa para ele “estar noivo”. Para os pais é um escândalo, para ele implica apaixonar-se e amar. E é o que se propõe fazer por verdadeiro espírito de missão (ou de contradição, aqui é o mesmo).

Essa compulsão para a acção e para a disrupção tem um reverso na omissão e na passividade da Ivone, duas formas aparentemente opostas de rebeldia...

Nesta encenação, ela não é passiva. As formas que tem para intervir na realidade são a presença, os olhares, a tensão que, querendo ou não, ela faz entrar nas cenas. Ivone só fala em duas ocasiões, e tem ao todo sete falas... A primeira parece completamente enigmática. Quando o Príncipe e os seus amigos a interrogam insistentemente e tentam perceber o que ela pensa, ela acaba por responder: “É um círculo. Anda à roda e à roda. É assim...” Parece uma coisa um pouco bizarra, mas não é. Logo no início, a tia já falava no círculo, no sangue preguiçoso. O círculo

é esta mesmidade que põe o gato e o rato a perseguirem-se infinitamente sem conseguirem alcançar-se... É a forma, o caos, a forma, o caos... Não é nenhuma dialéctica hegeliana que possa satisfazer uma pessoa com algum sentido histórico. É uma coisa que não vai para lado nenhum, nem tem ponta por onde se lhe possa pegar. Não se consegue produzir a mudança para uma realidade que não seja nem uma forma que é caos escondido com o rabo de fora, nem caos que se assuma verdadeiramente tal qual é (impensável e indizível). Gombrowicz via muito agudamente esse círculo vicioso, também entre opressão e conformidade. A opressão para ele não vinha só de cima, vinha também do baixo para o alto... Na sua vida, Gombrowicz era dos que, como Groucho Marx, nunca fariam parte de um clube onde o aceitassem como membro. A outra vez que ouvimos Ivone é naquela cena horrível em que o Inocente diz que está apaixonado por ela, mas não tanto assim, que é mais ela por ele... É uma cena pungente, grotesca, insuportável de realidade inconsciente. Ivone aqui é assertiva: “Larga-me, larga-me da mão!” e até larga um palavrão. Ela não é passiva... A sensação que dá é que por vezes não percebe o que se espera dela, toda a cena lhe causa perplexidade. O que acho interessante é isto: a interpretação do espectador sobre o comportamento da Ivone reflecte as interpretações que as restantes personagens da peça têm sobre ela. Portanto, o espectador é parte do gangue. Sentirmo-nos puxados para o gangue causa alguma angústia. Mas é difícil suportar alguém que não se presta ao jogo social, que não quer falar e não se sabe porquê, que não aceita a pergunta, não dá resposta... Não se presta a esse doce vaivém... E essa indefinição atravessa a peça. O Camareiro, que é uma personagem eminentemente protocolar, tem um conjunto de falas importantíssimas, e nunca conseguimos defini-lo, propriamente... Umaz vezes é um intriguista, outras vezes é um homem bom, outras, um diplomata... Estas figuras são plasmas, como a própria Ivone. Vai tendo uma história, é uma presença forte, que atrai pela repulsa, uma presença centrípeta. A Alexandra Sargento faz isso muito bem: só com um olhar, com um gesto, consegue decidir a cena. O António Pires experimentou muitas possibilidades de interacção da

Ivone com as outras personagens. Em muitas, a cena não funciona, fica pesada, parada ou aborrecida. Percebes que a cena não funciona se ela não olhar de certa maneira, se ela não se virar para a parede no momento certo... Tem de se ir experimentando. E todas as hipóteses que aquelas personagens vão pondo – que ela está apaixonada pelo Príncipe, que está a chorar, que é uma rainha ofendida – são apenas barro atirado à parede... Não há, penso eu, melhor metáfora da vida social do que esta. Nós temos poucas pistas, até sobre pessoas que conhecemos bem... A maior parte da nossa relação é projectiva, são construções... E construções, creio, habitualmente bastante narcísicas...

Entre textos originais, traduções ou reescritas, tens uma longa história de trabalho conjunto com o António Pires. Como é que esta relação casou agora com o Gombrowicz e esta peça?

Gosto muito dos contos do Gombrowicz, mas tinha até há pouco uma relação problemática com o seu teatro e, especialmente, com esta peça. Porque nunca tinha visto uma encenação decente... Não vi a do Carlos Avilez, vi bocadinhos de coisas que me pareceram bastante ao lado... Depois, li a *Ivone* com atenção e achei que era uma peça que o António poderia fazer muito bem. À medida que comecei a traduzir, percebi que tudo isto fiava bastante mais fino, que não era uma comédia normal... Quando lhe dei o texto, adverti-o de que não é o que parece. Ele leu, gostou muito... Depois lemos e rimo-nos muito. Depois, quando começou a encenar, começou a agonizar e a dizer que esta era a peça mais difícil que fez. Por variadíssimas razões, foi um processo difícil, realmente difícil... Mas chegou ao fim e o trabalho tem a assinatura clara do António, reconhece-se perfeitamente o trabalho dele, sem descaracterizar a peça em coisa nenhuma. E eu acho que o trabalho dele, e o dos actores, é notável.

* Produtor e programador.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Witold Gombrowicz (1904-1969)

Nasce numa família de abastados proprietários de província, em Maloszyce, a sul de Varsóvia, na Polónia. É educado com os irmãos por preceptores em casa, até entrar no colégio católico frequentado pela aristocracia, aos doze anos. Estuda Direito sem convicção. Inscreve-se no Institut des Hautes Études Internationales em Paris, para estudar Economia e Filosofia, mas diz que não vai às aulas: “Mandava o meu criado, que era mais distinto do que eu, assistir às aulas por mim.” Eram os tempos proustianos em que havia criados para tudo. Dois anos depois está de novo em Varsóvia a fazer um estágio de advocacia, mas “apertava a mão aos assassinos e não aos advogados dos assassinos”, o que não parecia apropriado. A sua vida é pelos cafés de Varsóvia, então uma “pequena Paris”, gozando as primeiras duas décadas de liberdade em duzentos anos. Joga ténis com paixão e publica as *Memórias do Tempo da Imaturidade (Bakakai)*, uma coleção de contos inovadores e cheios de uma imaginação provocante e libertadora. Forma a sua própria “mesa literária” e começa em 1933 a escrever *Ivone, Princesa de Borgonha*, que é terminada em 35 e publicada em 1938, na revista *Skamander*. Inicia a escrita de *Ferdydurke* e faz crítica em alguns jornais. Em 1937, a publicação de *Ferdydurke* transforma-o no novo *enfant terrible* das letras polacas e escritor conhecido na Varsóvia literária. Sabendo que não poderia combater e observando todos os sinais da guerra – uma passagem por Viena dá-lhe a ver turbas históricas gritando vivas a Hitler –, parte para a Argentina, aparentemente para ficar pouco tempo, no próprio ano em que começa a Segunda Grande Guerra (1939). Leva duas malas e *Ferdydurke*. Vai ficar vinte e quatro anos. Em Buenos Aires, vive de expedientes e de empréstimos, até encontrar, em 1947, um emprego num banco polaco. Por sorte, a mulher do diretor do banco conhecia a obra e Gombrowicz pôde ali ter um estatuto privilegiado e escrever o romance *Pornografia*. Na Argentina, não se dá com os exilados de esquerda, muito menos com os de direita. Só dez anos mais tarde, com a liberalização do regime polaco por alguns meses e o fim transitório da censura é que as suas obras são publicadas na Polónia e *Ivone, Princesa de Borgonha* encenada em Cracóvia. É o sinal para a sua tradução em todas as línguas, fora as de Leste, sendo Gombrowicz anticomunista notório. Em 1963, Gombrowicz regressa à Europa, primeiro a Berlim e depois a Paris, onde conhece uma estudante canadiana, Marie-Rita Labrosse, que será sua companheira até à morte, em julho de 1969, em Vence. Com a publicação de *Cosmos* tem a trilogia de romances terminada e algum reconhecimento público, sobretudo em França. O escritor Dominique de Roux tem com ele algumas conversas, publicadas sob o título de *Testamento*, em que Gombrowicz fala, como já no seu *Diário* ficcional, de si mesmo e dos seus livros: “Segunda-feira. Eu. Terça-feira. Eu. Quarta-feira. Eu.”

Ivone, Princesa de Borgonha

Iwona, księżniczka Burgunda (1938)
de Witold Gombrowicz
tradução
Luísa Costa Gomes

encenação
António Pires
cenografia
João Mendes Ribeiro
figurinos
Luís Mesquita
adereços
Carla Freire
desenho de luz
Rui Seabra
música
Paulo Abelho
caracterização
e produção executiva
Ivan Coletti
produtor
Alexandre Oliveira

interpretação
Maria João Luís *Rainha*
Marcello Urgeghe *Camareiro-Mor*
João Barbosa *Rei*
Mário Sousa *Inocente, Mendigo*
Alexandra Sargento *Ivone*
Hugo Mestre Amaro *Cirilo*
Cláudia Alfaiate *Tia, Segunda Dama*
Nuno Casanovas *Príncipe*
Francisco Vistas *Cipriano, Primeira Dama*
Carolina Campanela *Isabel*

coprodução
Ar de Filmes/Teatro do Bairro
TNSJ

estreia **21Mar2018**
Teatro do Bairro (Lisboa)
dur. aprox. 1:40
M/12 anos

Espetáculo em língua
portuguesa, legendado
em inglês.

Teatro Nacional São João
11-22 abril 2018
qua+sáb 19:00
qui+sex 21:00
dom 16:00
11 abr qua 21:00

Língua Gestual Portuguesa
22 abr dom 16:00

OTNSJ É MEMBRO DA

