

A man with a mustache and dark hair, wearing a dark, textured coat, is looking down. He is positioned between two vertical bars, one on the left and one on the right. The background is dark with some blurred lights.

TNSJ TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO

Primavera Selvagem

de
Arnold Wesker

tradução
Ana Luísa Amaral
encenação e cenografia

Jorge Pinto

música

Ricardo Pinto

desenho de luz

José Álvaro Correia

figurinos

Bernardo Monteiro

assistência de encenação

Diana Jorge

Rafaela Teixeira

interpretação

Emília Silvestre

António Afonso Parra

José Eduardo Silva

coprodução

Ensemble – Sociedade de Actores

TNSJ

dur. aprox. **2:00** com intervalo

M/14 anos

Estreia

Conversa pós-espetáculo

19 jul

Teatro Nacional São João

18-28 julho 2019

qua+sáb **19:00**

qui+sex **21:00**

dom **16:00**



REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

O TNSJ É MEMBRO DA



“Sublime e estranha humanidade”

Ensemble – Sociedade de Actores

Gostamos de contar histórias!

Descobrimos Arnold Wesker em 2005, quando apresentámos a peça *Cartas de Amor em Papel Azul* e, no ano a seguir, *Quando Deus Quis um Filho*. Percebe-se, em todas as suas peças, que ele gostava de ouvir pessoas a falar umas com as outras e do turbilhão de ideias e imagens que vão surgindo, como súbitas rajadas de vento em busca de uma libertação.

Gertie, Sam e Kennedy são assim iguais a todos nós: ridículos e generosos, apaixonados, solitários, inteligentes, medrosos, temerários e especiais. À procura do mesmo que nós, claro, o que mais podia ser...! Comove-nos o seu humor desassombrado e sempre presente: no balanço entre os sonhos mais doces e os falhanços inevitáveis, nos silêncios, na alegria e na dor, no sucesso e no esquecimento, no cuidado meticuloso em deixar bem expostas as arestas pontiagudas da memória, como deve ser.

Gostamos das peças com gente dentro! Gente que ri, dança, chora e ama despidoradamente. Gostamos de gente a espalhar palavras como feitiços contra o medo e a solidão, à procura de sentido, de corações, à procura de salvação.

Gostamos da ideia de sedução, de comunhão com o público no palco de um teatro. De nos confrontarmos todos, por uma vez e sem reservas, com a nossa sublime e estranha humanidade.

Porque o vento... esse pode aparecer de repente, de onde menos se espera, e é preciso estarmos prontos para voar!

“[...] Love me, love me, love me, say you do
Let me fly away with you
For my love is like the wind
And wild is the wind

Give me more than one caress
Satisfy this hungriness
Let the wind blow through your heart
For wild is the wind [...]”*

Sejam bem-vindos!

* Canção interpretada por Nina Simone.

Ser e parecer

Ana Luísa Amaral

Não é a primeira vez que o Ensemble leva à cena peças de Arnold Wesker, um dos mais reconhecidos dramaturgos britânicos, que iniciou a sua carreira nos anos 50 com a chamada geração dos “angry young men”, ao lado de escritores como John Osborne, Brendan Behan ou Kingsley Amis. Décadas depois de peças como *Chicken Soup With Barley* (1957) ou *A Cozinha* (1956, também encenada em Portugal), verdadeiros microcosmos sociais denunciadores do conflito entre classes, as preocupações políticas que sempre caracterizaram Wesker continuam a fazer-se sentir em *Primavera Selvagem*, publicada já no início dos anos 90.

A peça tem três personagens: Gertie Matthews, uma actriz, Samson Martin, um arrumador de carros de dezanove anos, e Kennedy Phillips, assistente de direcção da companhia de teatro, com cerca de trinta anos. Os dois actos que compõem o enredo têm lugar na Primavera, como subtilmente se vai anunciando, e abrangem um período de quinze anos, com uma Gertie com mais ou menos quarenta anos no primeiro acto e cerca de sessenta, no segundo. A crítica social, apresentada com um humor corrosivo, expande-se na profundamente actual questão da identidade racial ou étnica – Gertie é branca, mas Samson e Kennedy são ambos negros (vivendo no Reino Unido e, no primeiro caso, de proveniência caribenha). E aqui residui, em termos de tradução, o maior problema, que tinha que ver com a adaptação à nossa realidade.

Em nota que antecede a peça, Arnold Wesker escreve: “Se for representada num país fora do Reino Unido onde não exista comunidade negra, essa comunidade pode ser substituída por outro grupo social discriminado. Por exemplo, em França, por árabes; na Alemanha, por turcos; ou por ciganos – onde quer que seja.” Embora Portugal tenha uma comunidade negra, o Ensemble entendeu seguir a última parte da cedência de Wesker, e assim Samson e Kennedy ficaram a pertencer à etnia cigana, o que naturalmente obrigou a ajustes na tradução.

Porém, esses ajustes não prejudicaram os principais eixos temáticos e estruturais da peça. Afinal, a problemática da discriminação, a culpa e a precariedade impostas pelo sistema familiar ou político atravessam grupos colonizados, sejam eles os negros, os ciganos, os árabes – ou as mulheres. Tendo o teatro como palco do enredo e Shakespeare como voz fulcral, *Primavera Selvagem* é ela própria representação da representação, peça dentro da peça (e, por vezes, peça dentro da peça dentro da peça), feita explodir como um jogo de espelhos. A peça é ainda sobre declínio. Gertie, a actriz talentosa mas solitária, insegura pela onnipresença de uma mãe manipuladora já morta, terrivelmente vulnerável pela morte de um filho com trissomia 21, sentindo desaparecer a capacidade de memorização, é uma figura trágica poderosíssima que contracena com duas outras figuras não menos trágicas: o jovem Samson, inteligente, imaginativo e gentil, mas forçado pela vida a recorrer a um trabalho sem imaginação, e Kennedy, o homem que admira Gertie mas que é forçado pela companhia de teatro a despedi-la. Cada uma das personagens, mas sobretudo Gertie, tornam-se naquilo a que a sociedade de consumo reduz os seres humanos: mercadoria útil, quando jovem, coisa descartável e desnecessária, quando envelhecida.

A solução é deixar de *ser* e passar a *parecer*, ou seja, representar, encenar a própria vida. Como diz Gertie a determinado momento, “tentamos encontrar a forma correcta de viver, tentamos tornar a vida perceptível. É claro que nunca conseguimos, porque o paraíso não se pode alcançar, e a vida é sempre desfocada, sempre incompreensível, não é? Mas isso não nos impede de tentar alcançar o paraíso”. Pois não. E *Primavera Selvagem* fá-lo exemplarmente.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Enganar, fingir

Arnold Wesker*

Talvez a primeira coisa que deva ser considerada sobre o teatro é a de que é dotado de um enorme poder de enganar. Enganar não é o mesmo que fingir.

Aos atores pede-se que “finjam” – que sejam quem não são. Ao cenógrafo solicita-se que finja que uma tela represente uma sala inteira. Ao escritor exige-se que finja que duas horas representem o tempo de vida de uma personagem; ou as mudanças de luz, a passagem dos dias. O encenador é o único ao qual não se exige que finja. A sua função é outra: obstar a que o ator, o cenógrafo e o escritor enganem.

Os três lançam mão de recursos que lhes permitem enganar. Enganar significa usar os elementos poderosamente emotivos do som, luz, voz, música, cor e forma para persuadir o público de que algo significativo ou substancial se está a passar em palco quando de facto não está. Paradoxalmente, se bem que a função do encenador seja evitar que a sua equipa engane – assim como o dever de um inspetor da polícia é prevenir

o crime –, o encenador encontra-se *na* posição-chave para enganar mais do que os outros, tal como o inspetor da polícia, porque, pela sua autoridade, está no lugar ideal para cometer um crime sem ser descoberto.

Sendo mais específico: o encenador pode encorajar o cenógrafo a criar um enorme e impressionante cenário que confira importância ao desenrolar dos eventos, mesmo que estes sejam anedóticos, irrelevantes; pode pedir ao desenhador de luz uma sequência de luzes que crie uma atmosfera que o texto na realidade não substancia; pode dar indicações ao ator para parar, olhar, e dramaticamente apurar o corpo para parecer que algo profundo se está a passar, quando de facto nada se passou ou foi dito que mereça esse momento de aparente profundidade. E, é claro, o encenador pode usar a mais poderosa de todas as formas de arte, a música, para ajudar a dar a impressão de que algo ominoso ou trágico está a acontecer quando de facto nada acontece.

Fazer todas estas coisas é enganar.

Ter habitado o palco com uma criança durante muitas cenas e depois vê-la morrer concedeu à atriz que interpreta a mãe o direito de a chorar junto ao leito. Nesse caso, as pausas e o corpo prostrado pela dor são ações que têm que ver com a substância. As pausas e a dor podem ser pausas-fingidas e dor-fingida, mas são fingimentos honestos, aceitáveis no domínio da representação por terem sido *merecidos*.

Enganar, fingir; merecido ou imerecido. É importante distinguir entre os dois casos.

Estocolmo, 6 de novembro, 1966.

* In *Wesker on Theatre*. London: Oberon Books, 2010.
Trad. Fátima Castro Silva.



“Metáforas que a vida lança”

Arnold Wesker entrevistado por Harriet Devine*

Acho que escrevo porque quero influenciar outras pessoas do mesmo modo que os escritores que li me influenciaram. In Annie Wobbler (1983).

É seu desejo influenciar pessoas do mesmo modo que foi influenciado, mas porquê fazê-lo através duma peça? Porque não através dum romance, ensaio ou poema? O que é que as peças têm de particular?

Tenho uma resposta para isso. É uma resposta que já dei muitas vezes, mas não sei se é verdadeira. O mundo causa impacto nos artistas de modos diversos. No pintor, fá-lo por meio de cores e formas, no escultor é a forma sólida, e por aí adiante. E o mundo tem impacto em mim na maneira como as pessoas falam umas com as outras. A dinâmica do diálogo é aquilo que me interessa, talvez porque venho de uma família de tagarelas. Acabei de escrever o meu primeiro romance¹ e sei o que os críticos vão dizer dele. Dirão, “Vê-se que foi escrito por um dramaturgo porque tem tanto diálogo”. E é verdade, sou mais feliz num romance quando escrevo diálogos e não prosa. A outra coisa é que, na verdade, não sei como a língua inglesa se constrói. Não sei as partes da gramática. Quando escrevo prosa, faço figas para que esteja a escrever bem. Ao longo dos anos, aprendi a estrutura da língua inglesa e a forma da prosa, e quando agora me recordo dos meus primeiros tempos de jornalismo, penso, que diabo, como é que esses editores deixaram passar isto? É de alguém iletrado.

Lembra-se da sua primeira experiência de teatro?

Foi no cinema. Não tínhamos dinheiro para ir ao teatro, então íamos ao cinema. Resmungava para ir ao cinema todos os dias, e era-me permitido, três vezes por semana, ir ao Odeon do fundo da rua no East End. Ia ao cinema, simplesmente, e aprendia sobre drama. Escrevi uma peça que abarcava vinte anos porque sabia que se podiam abarcar vinte anos em drama, tinha-o visto nos filmes. Escrevi uma peça que não achei inventiva – *A Cozinha* (1956) –, com pessoas a trabalhar em palco. Isso não me parecia uma inovação, porque a) essa era a minha experiência, e b) já o vira no cinema.

E estava na escola de cinema quando a escreveu, não estava?

Sim, estava.

Mas deve ter ido ao teatro pela altura em que começou a escrever peças – porque também representava.

Como amador, sim. Queria ser ator.

E o destino intrometeu-se e não o deixou?

Não, não me deixou, mas eu tinha uma veia histriónica. Acho que provavelmente a tinha também na vida real. Eu representava papéis nas minhas relações pessoais, portanto isso sempre esteve em mim. Talvez essa tenha sido a minha primeira experiência de teatro, como ator amador. Os meus primos pertenciam aos Query Players, fui vê-los e envolvi-me com o grupo. A primeira peça profissional que vi foi a minha irmã quem me levou a vê-la, no Lyric Hammersmith. Não sabia do que se tratava, não percebi nada e não me lembro de ter ficado impressionado. A outra peça de que me recordo ter visto foi *Brand*, de Ibsen. Portanto, foram os filmes e o romance. Todos aqueles romances que abarcavam gerações – adorava assistir ao regresso deles –, A.J. Cronin e Howard Spring. Foi aí que aprendi o significado do drama. [...]

Li que tinha dito que não tinha imaginação.

E também diz que não tem memória!

Se não tem nem imaginação nem memória, onde diabo vai buscar tudo?

Bem, o problema da memória resolve-se porque tomo notas o tempo todo. Em vez de dizer que não tenho imaginação, reformulei ligeiramente, e agora digo que não tenho poder de invenção. O que é diferente.

Porque, mesmo que tenha muito material, precisa de o trabalhar de algum modo?

Sim, é preciso reuni-lo de forma imaginativa e é preciso dar-lhe uma forma. Mas tenho dificuldade em inventar. Um dos problemas que tive na escrita deste romance foi que não conseguia inventar uma trama. É isso que quero dizer, poder de invenção é algo que não tenho. E a memória é muito seletiva.

Todas as primeiras peças se ancoram na sua experiência, no que fez dela.

Selecionou, enformou. Portanto, elas são sobre experiências que teve.

Mas não são só sobre isso, pois não?

Não. Uma outra coisa que digo é que nunca escolho material que não seja mais do que si próprio. Por exemplo, tive muitos trabalhos, então porque será que escolhi a cozinha como tema de uma peça? Porque ela se me apresentava como uma metáfora. Digo ainda outra coisa – se tenho algum talento é o de identificar as metáforas que a vida lança para se explicar a si própria. Ela presenteou-me com a da cozinha, que a mim me parecia explicar qualquer coisa sobre a vida. *Chicken Soup With Barley* (1957) é sobre algo que vem desde tempos imemoriais, o paraíso perdido, o ideal falhado, o sonho desfeito. Acho que não teria escrito sobre isso se não tivesse tomado consciência de que era algo maior do que si próprio. Em seguida, *Roots* (1959) é sobre a descoberta de si mesmo.

Vi um velho vídeo de uma entrevista sua feita por David Edgar, onde ele tentava fazê-lo dizer que era um escritor político e você dizia que não o era. Não gosta de ser considerado um escritor político?

Não, porque isso sugere que se parte de ideias e depois se procuram personagens para as vestir, e eu não faço isso. Eu parto de pessoas, mas o que me anima, o que me atrai, são pessoas animadas por ideias. Mas tenho de começar pelas pessoas. Tom Stoppard trabalha da outra forma. Afirma: “Começo com uma ideia, e depois penso em pessoas com quem explorar essa ideia.” [...]

Se alguém dissesse que iria queimar todos os manuscritos de Arnold Wesker exceto um, qual deles seria?

Tipo, qual dos seus oito discos? Seria um empate entre *Shylock* (1977) e *Cartas de Amor em Papel Azul* (1978).²

Então o resto das pessoas está aferrado às suas primeiras peças e você não?

Não, longe disso. As peças mais recentes têm muito mais interesse para mim. [...]



Se pusermos de parte que as suas peças são políticas, diria que há um tema preponderante que lhe interessa, na vida, e que todas as peças encenam de formas diferentes?

Acho que provavelmente há, e é uma mistura de duas coisas. Uma é que abomino a ideia de uma vida perdida. Só temos uma. E a ideia de que esteja perdida para algumas pessoas, que não possam tirar o máximo partido dela, que as oportunidades lhes sejam retiradas, ou não oferecidas, que não tenham feito o melhor uso de si próprias – isso, acho, instiga-me. A outra coisa evidencia-se vivamente no romance, mas há pistas dela nas peças. O título de uma coletânea de ensaios que escrevi é *Fears of Fragmentation* (1970). E a fragmentação da vida – não sei que outra palavra usar – fascina-me, preocupa-me. A necessidade de formar um todo é muito prevalente. [...] Mas muitas outras coisas também me preocupam, como o amor, a morte, as relações familiares. A propósito, dei uma vez uma conferência sobre o ADN de uma peça. Como dividi-la em partes. E coloquei a questão, o que faz uma obra literária durar no tempo e cruzar fronteiras – o que é? Não pode ser a linguagem, porque os grandes escritores franceses ou russos são traduzidos para inglês e lomo-los e admiramo-los em inglês. Então, o que é? E na tentativa de descobrir a resposta, dividi uma peça em partes, e tentei identificar o que penso ser o elemento que fará a peça

cruzar fronteiras e atravessar o tempo – e acho que é a percepção. As percepções que o artista tem da vida são o que na realidade nos comove.

Não importa o que o artista percebe, é o modo como o faz?

Como percebe, como percebe o que experienciou. O que não significa negligenciar a técnica ou o estilo, de certa forma é isso que esperamos de um escritor, da mesma maneira que esperamos que um carpinteiro saiba como cortar madeira.

Hove, dezembro de 2014.

1 *Honey*, Pocket Books, 2005.

2 Peça levada a cena pelo Ensemble em 2005, com encenação de Emília Silvestre.

* Excertos de “Arnold Wesker”. In *Looking Back – Playwrights At the Royal Court, 1956-2006*. London: Faber and Faber, 2006.
Trad. **Fátima Castro Silva**.

ficha técnica TNSJ

produção executiva
Maria do Céu Soares
Mónica Rocha
direção de palco
Emanuel Pina
adjunto do diretor de palco
Filipe Silva
direção de cena
Ana Fernandes
luz **Filipe Pinheiro** (coordenação)
Adão Gonçalves
Alexandre Vieira
José Rodrigues
Nuno Gonçalves
Rui M. Simão
maquinaria
Filipe Silva (coordenação)
Adélio Pêra
António Quaresma
Carlos Barbosa
Joaquim Marques
Joel Santos
Jorge Silva
Lídio Pontes
Paulo Ferreira
som **Francisco Leal** (coordenação)
João Oliveira

apoios TNSJ



apoios à divulgação



agradecimentos TNSJ

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

ficha técnica

Ensemble – Sociedade de Actores
assistência plástica
Cristóvão Neto
construção cénica
Américo Castanheira/TUDO FAÇO
assistente de palco
Rafaela Sá

Agradecimentos

Ensemble – Sociedade de Actores
TNSJ, Nuno Carinhas, Pedro Sobrado,
Manuel Pizarro, Carla Miranda

Parceiro Institucional



Edição

Departamento de Edições do TNSJ
coordenação **Fátima Castro Silva**
fotografia **João Tuna**
design gráfico **Dobra**
impressão **Greca – Artes Gráficas, Lda.**

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.