

Uma Laranja Mecânica

Uma peça com música

de Anthony Burgess

GRUPO CAIXA GERAL DE DEPOSITOS

Culturgest

TEATRO 26, 27, 28 E 29 DE JANEIRO

21h30 (dias 26, 27 e 28) · 17h00 (dia 29) · Grande Auditório · Duração 1h30 (aprox.)

Título original *A Clockwork Orange - A play with music* **Autor** Anthony Burgess (a partir da sua novela com o mesmo nome) **Tradução** José Lima (a partir da edição da Methuen Publishing Limited de 1998) **Encenação** Manuel Wiborg **Música e Indicações Musicais Originais** Anthony Burgess **Adaptação, Arranjos e Orientação Musical** José Eduardo Rocha **Cenografia e Figurinos** Luís Mouro **Desenho de Luz** Pedro Marques **Fotografia** Álvaro Rosendo **Elenco** Ana Videira, Carlos António, Cláudio da Silva, Hugo Amaro, Hugo Carocha, João Didelet, Isabel Ribas, Luís Pacheco, Manuel Wiborg, Rui Raposo **Músicos** Nuno Morão (do Ensemble JER) e Vasco Lourenço **Direcção de Produção** Manuel Wiborg **Assistentes de Produção / Promoção** Patrícia Farinha Mendes, Rafaela Gonçalves **Assistentes de Encenação** Cláudio da Silva, Hugo Amaro, Hugo Carocha **Execução do Guarda-Roupa** Ana Saraiva **Aderecista** Francisco Soares **Animação** João Morais **Contabilidade** Triunconta **Uma co-produção** Culturgest / Actores Produtores Associados **Apoios** Cortecis, Iop Música, MGO-Borrachas Técnicas, Siorto **Agradecimentos** Artistas Unidos, Ana Saraiva, Eugénio Pereira, Lda (Citel), Joaquim Canelhas
Companhia subsidiada por MC / IA

Conversas dos criadores com o público após o espectáculo nos dias 27 e 28 (sala 2)



O espectáculo

A ideia de “livre-arbítrio versus predestinação”, enquanto única forma de atingir a “humanidade” do ser humano, é para mim a questão central da peça. O protagonista escolhe o mal como acto deliberado de liberdade espiritual num mundo de conformismo radical, assumindo desta forma que o bem está potencialmente mais presente num homem que escolhe deliberadamente o mal do que num homem que é forçado a ser bom. Os homens são o que são e não podem ser forçados a ser qualquer coisa por meio de pressões ou condicionamentos sociais. A maturidade humana é-nos apresentada como capacidade de mudar por si próprio, de aceitar a mudança e de repudiar o passado. É uma visão perturbadora sobre o controlo estatal que aniquila qualquer possibilidade de redenção escolhida livremente e reflecte numa forma inteligente a relação entre o cidadão e o Estado.

Manuel Wiborg

Nota do Tradutor

Algumas personagens desta peça usam uma linguagem particular – uma mistura de inglês e de russo – a que o autor chamou *nadsat*. Assim, ao traduzirem esta peça, todas as línguas usam essa mesma linguagem, com uma ou outra adaptação à sua própria fonética. Foi também essa a estratégia que adoptei, aportuguesando as palavras russas usadas pelas personagens, seguindo em muitos casos a transliteração que já fora utilizada, na tradução da novela com o mesmo título, por Luandino Vieira, aliás um mestre na invenção e re-criação da nossa língua.

Pareceu-me, no entanto, que deveria experimentar também outros caminhos, se queria ser fiel, já não à letra, mas à intenção do autor.

A escolha do russo como base para o *nadsat* é intencional e irónica, como Burgess explica no prefácio que escreveu para esta obra: um narrador completamente apolítico

fala uma mistura das “duas línguas políticas mais poderosas do mundo”, o russo e o inglês. Quando, em alguns casos, optei pelo aportuguesamento de palavras inglesas (e já não apenas russas) pretendi responder a esta intencionalidade do autor de forma mais explícita. A não ser assim, tratando-se aqui de uma tradução, um dos elementos do *nadsat*, o inglês, ficaria automaticamente excluído do “jogo”. Faltou-me porém a coragem para ir mais longe: é que, a meu ver, se Burgess escrevesse noutra língua, o “jogo” por ele proposto teria muito provavelmente como base a contaminação dessa língua pelo inglês e só subsidiariamente pelo russo. Adoptei por isso uma solução de compromisso, que na maior parte das vezes segue à letra as propostas do autor, mas que num e noutra caso – como que a apontar para outra fidelidade – segue antes o espírito dessas propostas.

Nadsat – um pequeno léxico

Numa primeira versão da novela que viria a ser publicada em 1962, as personagens, inspiradas nos grupos de adolescentes violentos que então começaram a surgir, falavam o calão urbano então corrente. Burgess apercebeu-se porém de que, na altura em que o livro fosse publicado, esse calão estaria já em desuso, e possivelmente com ele o imaginário que o alimentava. A intenção dele não era tanto retratar um “caso social”, como escrever uma espécie de alegoria sobre o livre arbítrio, a capacidade de fazer escolhas morais, que define o homem. Como parte dessa estratégia de impedir a identificação com uma situação determinada, Burgess opta por localizar a acção da peça num futuro indeterminado e, de certo modo, o próprio espaço da acção não é aqui determinante. Como diz o autor: “a verdadeira nação deles é a dos adolescentes, ou seja, como eles diriam, usando o russo, *Nadsat*.” A palavra

nadsat deriva do sufixo usado nos algarismos russos de onze (*odinadsat*) a dezanove (*deviatnadsat*), que, tal como o “teen” inglês, é igualmente usado para designar os “adolescentes”. É também esse o nome da “língua” que falam (mais propriamente, um idiolecto): um conjunto de palavras adaptadas do russo (“mais ou menos” fonético), que serviu de inspiração a Burgess quando em 1961 se encontrava na Rússia soviética e testemunhou os problemas das autoridades com os jovens turbulentos da época (os *stilyagi*).

Na sua novela, Burgess recorre a cerca de duzentas palavras assim formadas. Na peça esse número é bastante mais reduzido (cerca de cinquenta).

De maneira a dar uma ideia do processo utilizado, transcreve-se seguidamente um pequeno léxico do *nadsat* usado na versão portuguesa, incluindo as palavras que se foram buscar ao inglês.



babutchca – velha (do russo *Babuchka*, lit. avó)
bezúmino – louco (do russo *bezúmnii*)
bolschoio – grande (do russo *bolchoi*)
brada – irmão (do inglês *brother*)
bratcheno – sacana (do russo *bratchnii*)
britva – navalha (do russo *britva*)
carmans – bolsos (do russo *karman*)
chite – merda (do inglês *shit*)
chume – ruído (do russo *chum*)
cope – polícia (do inglês, calão, *cop*)
cheloveco – tipo, homem (do russo *tcheloviek*)
coracho – bom, bem (do russo *khorocho*)
crastar – roubar (do russo *krast*)
cróve – sangue (do russo *krov*)
dengue – dinheiro (do russo *déngui*)
dime – estúpido (do inglês, calão, *dim*)
dóbio – bom (do russo *dóbrii*)
dracar – lutar (do russo *draka*)
glazos – olhos (do russo *glaz, glazá*)
glúpido – estúpido (do russo *glúpii*)
gode – deus (do inglês *god*)
govoretar – falar (do russo *govorit*)
grazento – sujo, sebento (do russo *griásni*)
iárbles – testículos (do russo *iábloco*, lit. maçã; *iáitsa*, lit. ovos)
iárblocos – testículos (do russo *iábloco*, lit. maçã)
iázica – língua (do russo *iazik*)
litso – cara (do russo *litsó*)
lometique – bocado (do russo *lómtik*)
malchico – rapaz (do russo *máltchik*)
malenque – pequeno (do russo *málenkii*)
milicem – polícia (do russo *militsioner*)
molodoi – jovem (do russo *molodoi*)
moloco – leite (do russo *molokó*)
nagóio – nu (do russo *nagoi*)
naite – noite (do inglês *night*)
nogas – pernas (do russo *nogá, nógui*)
platiés – roupas (do russo *plátie*)
plota – corpo, carne (do russo *plot*)
quiscas – tripas (do russo *kichka, kichki*)
rassudoca – ideia, espírito (do russo *rassúdok*)
rota – boca (do russo *rot*)
rucas – mãos (do russo *ruká, ruki*)

slovo – palavra (do russo *slovo*)
tchitchina – mulher (do russo *jénchina*)
tólchocar – empurrar, bater (do russo *tol-tchok*)
uaine – vinho (do inglês *wine*)
vecha – coisa (do russo *vech*)
videar – ver (do russo *vídet*)

A minha experiência de tradução de textos teatrais é relativamente curta (*Fábrica e Rádio Clandestina* de Ascanio Celestini, além da colaboração em *Animais Domésticos* de Letizia Russo, para os Artistas Unidos; e *Orgia* de Pasolini, para o Teatro Nacional D. Maria II). Por isso, *Uma Laranja Mecânica* representou um desafio particular, sobretudo – ao incluir a minha participação nas leituras iniciais dos actores – pela descoberta das diferenças, por vezes subtis, entre a palavra lida e a palavra dita. Dessa colaboração surgiram algumas propostas, sugestões e emendas que seguramente valorizaram muito a tradução e a tornaram de facto numa obra colectiva.

José Lima

Algumas notas acerca da música original de Burgess para *Uma Laranja Mecânica* e da sua adaptação para este espectáculo

Como o próprio Burgess indica no subtítulo da sua peça, estamos perante uma peça com música. Como o dramaturgo também foi o compositor, não parece, neste caso, estarmos confrontados com a normal indefinição do que deva ser a dimensão sonora ou musical de uma peça de teatro.

Aqui, a música parece estar ao mesmo nível de importância teatral quanto o texto dramático, por isso não há razões para negligenciar o documento musical. Qualquer grupo teatral, minimamente dotado, com um colaborador musical minimamente preparado, pode montar com entusiasmo juvenil as duas dimensões desta peça, e foi com essa intenção que Burgess as conjugou.

Não se pressuponha, no entanto, que essa dimensão musical catapulte automaticamente esta peça para uma das classificações possíveis dos géneros músico-teatrais (o musical, a opereta, o teatro musical, a ópera, etc.). Muito menos se trata de uma música que se insira no alternativo âmbito da música de cena ou para cena, com as suas diversas qualidades de prática, funcional, decorativa, acessória, coreográfica ou dramática.

Trata-se na realidade de uma música objectual, que faz parte da carpintaria teatral específica desta peça como qualquer outro elemento participante no vocabulário ou no discurso. São ideias musicais que fazem parte da peça como as outras ideias das outras coisas também fazem parte. São *gags* musicais e também metáforas musicais. A música está estreitamente relacionada com a poética da peça, contribui estruturalmente para a sua aura, ou como diriam os anglo-saxónicos para o seu *mood*. A peça não seria conceptível sem a sua música, pois ela também é texto.

Só um preconceito baseado na cano-nização dos grandes B (Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner, etc.) poderia eventualmente obstar à utilização desta música mais de tipo série B, que em último caso não tem nenhuma pretensão especial, senão a de ajustar contas com os equívocos da história e da vida (incluindo a do próprio autor), mas funciona e, claro está, recorre à técnica da paródia e da citação.

De uma maneira geral, tirando uns quantos números, à partida, originais de Burgess (não dominamos todas as alusões), a maior parte da música é constituída por pastiches, paródias ou simplificações arquetípicas de Beethoven, nomeadamente das sinfonias nºs 5, 6, 7 e 9 e da sonata *Patética*, harmonizadas por Burgess num estilo *barber shop*, com algumas sugestões russas. As pompas de Burgess e as simplificações de circunstância não deixam de ter características muito britânicas, de qualquer modo, e não será de estranhar que ouvintes alertados possam ouvir alusões a Bax, Bliss, Britten e Beatles.

Mas o *leitmotiv* que domina é o hino da alegria da nona de Beethoven transformado em hino dos *Drugos*, e pavlovianamente incontornável. É este tema que, trabalhado sob a forma de variações elementares, confere unidade ao todo. E no magnífico final, que é um verdadeiro golpe de teatro, o tema de Beethoven vence e acaba por expulsar a melodia do *I'm singing in the rain*, que a ele se tinha tentado sobrepor (e que musicalmente é o *leitmotiv* associado à figura de Kubrick).

No entanto o texto dramático em si não é um libreto, e também Burgess não realizou uma normal partitura de ópera ou teatro musical, com o texto colocado na

música e a alternância dos números falados, recitados ou musicados. Foi necessário numa primeira fase tentar reconstruir, como com peças de um *puzzle*, a ideia dramático-musical do compositor-dramaturgo.

O que tínhamos à nossa disposição era um conjunto de manuscritos musicais em notação convencional, reproduzidos em *facsimile*, como uma partitura canto/piano, num apêndice no fim da peça publicada. Exceptuando alguns fragmentos, Burgess não se deu ao trabalho (como qualquer compositor renascentista pressupondo que os cantores conhecem as regras de colocação do texto) de pôr a letra debaixo das notas correspondentes. Quando muito colocou o *incipit* ou só o nome, o número do trecho ou o personagem a quem se destina. O texto teatral de Burgess, com versos, rimas, repetições e uma sonoridade para-musical, onde em didascálias se diz que se canta e que há coro, pressupõe a existência de números musicais (que estão em apêndice por questões práticas).

Depois tínhamos as inúmeras didascálias especificamente musicais, algumas assinalando os números musicais que deviam ser usados (escritos no *facsimile*), outras de estilo sugestão (portanto sem fornecimento de partitura por parte de Burgess), desde batalhas com Beethoven a corais de Bach, e outras ainda de ideias puramente sonoras de *collage* ou *bruitisme*. Foi preciso arranjar os materiais, fazer a partitura e descobrir o contexto em que estes vários elementos se conjugariam na cena.

A adaptação musical do inglês para português, com tudo o que acarreta de problemas de prosódia e de ritmo verbal, também foi um problema para resolver. Para dar

um exemplo: a palavra *pri-ma-ve-ra* em português precisa de quatro notas para quatro sílabas, enquanto em inglês só precisa de uma (*spring*).

Assim optou-se por adaptar apenas alguns números cantados com letra. O excesso de texto português cantado poderia, eventualmente, sugerir um tipo de musical que não nos interessava (a técnica desta música é simples porque se destina a actores, mas o estilo não é do género *Broadway*). Aproveitou-se assim toda a música de uma forma coral (sem palavras) ou instrumental, com ou sem recitação do texto, com alguns números com texto cantado, quase *teatro épico* com alusões a *mistério litúrgico* (o que supomos agradaria ao autor).

Finalmente restava-nos trabalhar sobre o parâmetro que Burgess deixou mais em aberto: o timbre. Respeitámos integralmente a melodia, o ritmo e a harmonia da música original, e apresentamo-la na íntegra como se de uma revelação musicológica se tratasse, mas, como o original é só para canto e piano, não vimos outra solução senão acrescentar alguma orquestração – seguindo, aliás, sugestões do próprio Burgess – destinada a ser tocada e cantada por dois músicos em cena e pelos actores. Assim, com os instrumentos *obbligato* do Ensemble JER, como o violino *Chicco*, as flautas e melódicas *Hohner*, o órgão *Antonelli* ou os apitos e percussões especiais, conjugados com os vibratones, os megafones, a fanfarra de *kazoos* e as vozes dos actores, a música e o pensamento teatral de Burgess renascem para o espectador actual, para além das ideias das fitas e das ideias feitas.

José Eduardo Rocha

O texto

Uma Palavra de Introdução

O romance, mais propriamente novela, intitulado *Uma Laranja Mecânica* foi publicado na Primavera de 1962. Tinha escrito a primeira versão em finais de 1960, quando estava a chegar ao fim do ano que, segundo os especialistas neurológicos tinham assegurado à minha falecida mulher, seria o meu derradeiro. A minha falecida mulher revelou-me o segredo a tempo de eu me esforçar para garantir para ela alguns direitos de autor póstumos. No período em que eu era suposto estar a morrer de um tumor cerebral inoperável, produzi os romances intitulados *The Doctor is Sick*, *Inside My Enderby*, *The Worm And The Ring* (reescrita de um esboço anterior), *One Hand Clapping*, *The Eve of Saint Venus* (expansão sob forma de novela de um libreto de ópera abandonado) e *Uma Laranja Mecânica* numa versão muito menos fantástica do que a que acabou por ser publicada. Esta primeira versão apresentava o mundo da violência adolescente e da retribuição governamental no calão que era então corrente entre os grupos de *hooligans* conhecidos por *Teddy boys*, *Mods* e *Rockers*. Tive bom senso para perceber que, quando o livro saísse, o calão já estaria ultrapassado, mas não via com clareza como resolver o problema de um idiolecto adequado à narração.

Quando, no início de 1961, me pareceu provável que não ia morrer para já, pensei arduamente no livro e decidi que a sua história deveria pertencer ao futuro, onde era concebível que mesmo o descontraído Estado britânico pudesse utilizar a terapia de aversão para curar a doença galopante da agressão juvenil.

A minha falecida mulher e eu passámos parte do Verão de 1961 na Rússia Soviética, onde era evidente que as autoridades tinham problemas com a juventude turbulenta não muito diferentes dos nossos. Os

stilyagi, ou rapazes-com-estilo, partiam caras e montras, e a polícia, aparentemente obcecada com crimes ideológicos e fiscais, parecia impotente para os controlar. Ocorreu-me que poderia ser uma boa ideia criar uma espécie de jovem *hooligan* que cavalgasse a cortina de ferro e falasse uma gíria composta pelas duas línguas políticas mais poderosas do mundo – o anglo-americano e o russo. A ironia do estilo residiria no facto de o herói-narrador ser totalmente apolítico.

Deu-se o que pode parecer, a nós que vivemos numa época mais permissiva, um atraso inexplicável até que a obra fosse aceite para publicação. O meu agente literário tinha mesmo dúvidas quanto a propô-la a um editor, alegando que a sua pornografia da violência a tornaria certamente inaceitável. Eu, ou antes a minha falecida mulher, a quem o sangue galês forçava a posturas de agressão em nome do marido, recordou ao agente que a sua tarefa principal não era fazer juízos sociais ou literários sobre a obra que tinha em mãos e sim vendê-la. Portanto a novela foi vendida à William Heinemann Ltd. em Londres. Em Nova Iorque foi vendida à W. W. Norton Inc., mas com o último capítulo em falta. Amputar a secção final da história, em que o protagonista abandona a violência juvenil de modo a tornar-se um homem com as respectivas responsabilidades, pareceu-me muito prejudicial: a obra passava de romance genuíno (cuja característica principal tem sempre de ser uma demonstração da capacidade humana de mudar) a mera fábula. Mais, embora isso fosse talvez secundário, destruía a aritmologia do livro. O livro tinha sido escrito em vinte e um capítulos (sendo 21 o símbolo da maturidade humana) divididos em três secções com exactamente o mesmo tamanho. A redução americana parece desequilibrada. Mas o argumento do editor americano para o corte baseava-se na convicção de que a versão



original, mostrando uma capacidade de regeneração mesmo na alma mais depravada, era uma espécie de capitulação ao espírito pelagiano britânico, enquanto que os agostinianos americanos eram suficientemente fortes para aceitar uma imagem de homem irremediável. Não estava em posição de protestar, a não ser debilmente e na esperança de ser convencido: precisava das poucas centenas de dólares do adiantamento sobre a edição. Era de facto, na altura, bastante pobre, e o meu coração elevou-se com a expectativa de me tornar menos pobre quando a televisão BBC decidiu dedicar parte do seu programa regular *Tonight* a uma apreciação do livro. Nessa altura só havia dois canais de televisão, e o comercial tinha mais audiência do que a BBC, mas dizia-se que *Tonight* tinha pelo menos nove milhões de espectadores, e fui a Lime Grove desde a minha aldeia no East Sussex com visões de todo o bem que a publicidade traria. O primeiro capítulo do livro

foi dramatizado de forma muito adequada, seguindo-se uma discussão sobre a sua linguagem, tema e mesmo teologia. Regressei por Charing Cross para Etchingham mais animado do que, neste maldito jogo da escrita, alguma vez me tinha sentido ou voltaria a sentir. Certamente, pensei eu, que pelo menos um por cento dos nove milhões de espectadores compraria o livro. Mas não. Vendeu muito menos do que o meu primeiro romance. Os primeiros números indicavam três mil exemplares. Era, como a maior parte da minha obra, um falhanço financeiro. Aprendi uma lição muito profunda com esta experiência: nunca permitir a sobre-exposição. O programa *Tonight* tinha dito demasiado aos espectadores sobre o livro: se quisessem discuti-lo sabiam o suficiente sem terem que comprá-lo. As críticas que recebeu não só não conseguiram abrir o apetite aos potenciais compradores: foram na sua maioria jocosas e incapazes de o compreender. O que eu tinha tentado

escrever era, tanto quanto uma novela, uma espécie de alegoria do livre-arbítrio cristão. O homem define-se pela sua capacidade de escolher rumos de acção moral. Se escolhe o bem, tem de ter a possibilidade de escolher em vez dele o mal: o mal é uma necessidade teológica. Queria também dizer que é mais aceitável fazermos más acções do que sermos artificialmente condicionados para uma capacidade e capazes apenas de fazer o que é socialmente aceitável.

O crítico do *Times Literary Supplement* (anónimo nessa época) viu o livro como apenas uma “desagradável provocaçãozinha”, o que era bastante injusto, enquanto que os jornais populares acharam que o calão anglo-russo era uma piadinha parva que não funcionava. Não me queixei. Aprendia a aceitar as indignidades da vida de escritor. Pus *Uma Laranja Mecânica* para trás das costas e insisti com outros romances, como faço ainda. Mas a desagradável provocaçãozinha começava a ganhar público, especialmente entre os jovens americanos. Grupos de rock chamados “Laranja Mecânica” começaram a surgir em Nova Iorque e Los Angeles. A estes jovens intrigava-os sobretudo a linguagem do livro, que se tornou uma gíria adolescente genuína, e gostavam do título. Não se aperceberam de que era uma antiga expressão *cockney* para descrever uma coisa bizarra, não necessariamente no sentido sexual, e atraiu-os o significado secundário de uma entidade orgânica, cheia de sumo e doçura e odor agradável, a ser transformada num autómato. A juventude na Malásia, onde eu tinha vivido quase seis anos, viu que *orange* continha *orang*, que em malaio quer dizer ser humano. Em Itália, onde o livro se tornou *Arancia all’Orologeria*, partia-se do princípio de que o título se referia a uma granada, uma alternativa ao ananás que faz tique-taque. O quadro reduzido da novela não me enriqueceu de forma notória, mas levou a uma proposta de adaptação

cinematográfica. Foi, julgo, em 1965 que o grupo de rock conhecido por Rolling Stones manifestou interesse em comprar os direitos e participar na interpretação de uma versão fílmica que eu próprio escreveria. Não havia muito dinheiro envolvido no projecto, porque a época permissiva em que o sexo cru e a ainda mais crua violência podiam ser francamente mostrados não tinha ainda começado. Se o filme se chegasse a fazer, teria de ser numa versão *underground* barata para ser alugada por cineclubes. Mas não foi feito. Ainda não.

Foi o dealbar da era da pornografia descarada que permitiu a Stanley Kubrick explorar, com um fim artístico sério em vista, os elementos da história que eram supostos chocar moralmente em vez de se limitarem a excitar. Estes elementos estão, até certo ponto, escondidos do leitor pela linguagem utilizada: *tólchocar um cheloveco nas quis-cas* não soa tão mal como pontapear um homem no estômago, e o velho *mete-tira*, mesmo se reduz o acto sexual a uma acção mecânica, não indispõe tanto quanto uma descrição de Harold Robbins de uma violação a frio. Mas num filme pouco pode ficar subentendido; tudo tem de ser mostrado. A linguagem deixa de ser uma protecção opaca contra ficar horrorizado e passa para um plano muito secundário. Eu não podia deixar de ficar apreensivo relativamente ao filme, e uma das cruces da minha vida posterior tem sido o pressuposto público de que tive alguma coisa a ver com ele. Não tive. Escrevi um guião, como quase toda a gente no mundo do guionismo, mas não foi usado o guião de ninguém. O próprio livro, como num seminário de literatura, foi levado para o plateau, discutido, dramatizado por secções com muita improvisação livre e depois, como filme, guardado numa lata. Tudo o que eu forneci foi um livro, mas tinha-o fornecido dez anos antes. O Estado britânico tinha-o ignorado, mas não estava tão disponível para ignorar o filme. Foi

considerado um convite aberto aos jovens violentos, e eu fui inevitavelmente considerado um escritor anti-social. A imputação de que tive algo a ver com o culto *punk*, do qual para a revista *Time* eu seria o padrasto, tem mais a ver com o fabuloso *technicolor* do filme de Kubrick do que com o meu próprio penumbroso experimento literário.

Deixo entrever aqui algum desânimo a respeito da adaptação visual do meu livrinho, e o leitor tem agora o direito de perguntar porque empreendi uma versão dele para o palco. A resposta é muito simples. É para deter o jorro de adaptações amadoras de que me chegou notícia, embora nunca as tenha visto. É para fornecer uma versão teatral definitiva que tenha autoridade autoral. É, além disso, uma versão que, ao contrário da adaptação cinematográfica de Kubrick, abarca a totalidade do livro, apresentando no fim um herói delinquente que está agora em processo de crescimento, que se apaixona, que inicia uma vida decente e burguesa com mulher e filhos, e que nos consola com a doutrina de que a agressão é um aspecto da adolescência que a maturidade rejeita. Evidentemente, isto nem sempre é verdadeiro: os nossos assassinos futebolísticos são presumivelmente homens crescidos, mas há qualquer coisa no futebol que restaura a inconsciência adolescente: os homens crescidos deveriam ter algo de melhor para fazer do que olhar para uma bola a ser pontapeada. Este ponto de vista tornar-me-á impopular junto de fãs intelectuais como Sir Freddie Ayer, mas defendo-o sinceramente. O herói Alex fala por mim quando afirma que a destruição é um substituto da criação, e que a energia da adolescência tem de ser expressa pela agressão porque ainda não foi capaz de se controlar através da criação. Os instintos agressivos de Alex foram estimulados pela música clássica, mas a música tinha vindo a antecipar-lhe aquilo em que ele um dia terá de se tornar: um homem

que reconhece o dionísíaco em, digamos, Beethoven, mas que aprecia de igual modo o apolíneo.

É apropriado que a música a escolher para as minhas letras inofensivas seja derivada de Beethoven. Há três momentos que reclamam música da minha autoria, ou de outra pessoa, mas o espírito de Beethoven tem de estar presente – o espírito da maturidade criativa que sabe conciliar a criação e a destruição. Há muito que Beethoven caiu no domínio público e pode ser livremente martelado num piano, com qualquer percussão que evoque. Não se trata aqui de grande ópera. É uma peçazinha que qualquer grupo pode interpretar, e é a minha despedida de uma preocupação que persistiu demasiado tempo. Quero dizer, uma preocupação escusada com um livro que pertence definitivamente ao meu passado – ao fim e ao cabo tem um quarto de século – e que eu preferia esquecer. Escrevi outros livros e, creio eu, bem melhores.

Um último ponto. Quando o livro ia ser editado pela primeira vez, pus a hipótese de lhe apor uma epígrafe de Shakespeare. Considerou-se tal coisa uma proposta literária perigosa: o livro teria de se apresentar nu, sem tutela alguma do Bardo. Mas talvez agora eu possa terminar com ela. No Acto III, cena 3 do *Conto de Inverno*, o pastor que encontra a pequena Perdita diz: “Gostava que a idade entre os dez e os vinte e três não existisse, ou então que a juventude fosse passada a dormir; porque durante esses anos, não se faz mais nada que não seja engravidar raparigas, maltratar os velhos, roubar, lutar.” Parece uma adolescência excepcionalmente longa, mas talvez Shakespeare estivesse a pensar na sua. É a adolescência, um pouco mais breve, que apresento em *Uma Laranja Mecânica*.

Anthony Burgess

Lugano, Julho de 1986

O autor

Anthony Burgess (1917-1993) foi romancista e crítico mas também compositor, libretista, poeta, dramaturgo, argumentista, jornalista, ensaísta, tradutor e professor.

Nasceu John Burgess Wilson a 25 de Fevereiro de 1917 em Manchester, de pai católico e mãe protestante. O nome Anthony foi acrescentado quando fez o crisma (só começou a usar o *nom de plume* Anthony Burgess em 1956). A mãe morreu quando ele tinha um ano, vítima da gripe espanhola. Era atriz e bailarina de *music hall*. O pai, entre outras actividades, era corretor de apostas e pianista de bar. Burgess foi educado pela tia materna e depois pela madrastra. Estudou em escolas católicas, fazendo o ensino secundário no jesuíta Xaverian College. Entrou para a Universidade de Manchester em 1937, onde se formou três anos depois em língua e literatura inglesa com uma tese sobre o *Doctor Faustus* de Marlowe. Quis estudar música mas não tinha nota suficiente a física. O pai morreu de gripe em 1938 e a madrastra de ataque de coração em 1940. Durante a guerra Burgess fez parte do Royal Army Medical Corps e do Army Educational Corps, onde foi terapeuta da fala num hospital psiquiátrico. Em 1942 casou-se com Llewela Jones, conhecida por Lynne, com quem tinha estudado na universidade. Foi um casamento sem filhos e tempestuoso. Colocado em Gibraltar, Burgess deu aulas de alemão, russo, francês e espanhol.

Deixou o exército em 46, tendo dado aulas de elocução e drama durante quatro anos em Wolverhampton e Preston. Foi depois professor de inglês em Banbury, onde fez teatro amador (*Sweeney Agonistes* de T. S. Eliot, *The Gioconda Smile* de Aldous Huxley). Contribuiu ainda para o jornal local e era um *habitué* dos pubs da aldeia de Adderbury onde vivia.

Em 1954 foi para a Malásia com a mulher, para ocupar um posto de professor,



também com funções na administração educativa. Deu aulas em Kuala Kangsar e Kota Bharu, num período que coincidiu com a revolta comunista conhecida por “emergência malaia”. Burgess aprendeu a falar e escrever fluentemente em malaio. Na linhagem de outros livros de expatriados (de Kipling, Conrad, Maugham, Orwell, Forster, Greene), publicou os seus primeiros romances: *Time for a Tiger*, *The Enemy in the Blanket* e *Beds in the East*, que ficaram conhecidos como “Trilogia Malaia” e foram depois publicados num só volume com o título *The Long Day Wanes*. Durante este período também escreveu *English Literature. A Survey for Students*, a sua primeira obra a ser publicada.

Depois de uma licença em Inglaterra, Burgess ocupou novo posto no Oriente, no sultanato do Brunei, na ilha de Bornéu.

Aí esboçou o romance que, quando da sua publicação em 1961, se chamaria *Devil of a State*, onde a acção era transposta para um sultanato imaginário na África Oriental. Um dia desmaiou enquanto dava uma aula de história. Ter-lhe-á então sido diagnosticado um tumor cerebral, com escassa esperança de vida. Ao longo da sua vida, Burgess deu diferentes explicações para este colapso.

Repatriado, passou algum tempo num hospital de Londres, onde foi sujeito a testes cerebrais que, tanto quanto se pode saber, deram negativo. Com o dinheiro da herança do pai de Lynne, assim como com as poupanças do Oriente, decidiu tornar-se escritor a tempo inteiro. Neste período escreveu: o ciclo “Enderby” (um quarteto de romances cómicos), *The Right to an Answer* (sobre a morte), *One Hand Clapping* (sátira sobre a cultura popular), *The Worm and the Ring* (retirado de circulação por receio de ser processado por ex-colegas), *Uma Laranja Mecânica*, *Nothing Like the Sun* (recriação ficcional da vida de Shakespeare, que lhe granjeou o sucesso da crítica). É também deste período *Here Comes Everybody: An Introduction to James Joyce for the Ordinary Reader* (também publicado como *Re Joyce*), primeiro de três livros sobre o autor irlandês.

O casal viveu em Hove (perto de Brighton), em Etchingham (também no Sussex) e em Chiswick, um subúrbio de Londres perto dos estúdios da BBC, de que foi nesta altura convidado frequente. Uma viagem de cruzeiro à Rússia, com escala em S. Petersburgo, deu origem a *Honey for the Bears* e inspirou parte do calão inventado de *Uma Laranja Mecânica*.

No final dos anos 60, devido a problemas com o fisco, Burgess deixou o Reino Unido e viveu desafogadamente em vários países europeus: Malta, Roma (com casas também em Bracciano e Montalbucchio), na Provença.

Depois da morte de Lynne em 1968, de cirrose (período retratado em *Beard's Roman Women*), casou-se com Liliana Macellari, uma tradutora italiana, adoptando o filho que esta tinha de uma relação anterior. Escreveu *MF* (influenciado pelos estruturalistas) e *Napoleon Symphony*. Esteve dois anos nos Estados Unidos, como professor em Princeton, no City College de Nova Iorque e Columbia (1970-72). Fixou-se finalmente no Mónaco, passando também muito tempo num *chalet* em Lugano, na Suíça.

Nos anos 80, os temas religiosos marcaram a sua escrita: *The Kingdom of the Wicked*, *Man of Nazareth*, *Earthly Powers* (nova obra-prima). Compôs nesta altura a opereta *Blooms of Dublin*, a partir do *Ulysses* de Joyce.

Morreu a 22 de Novembro de 1993, com setenta e seis anos, de cancro do pulmão, quando voltara a Twickenham, subúrbio de Londres. Pensa-se que terá escrito o romance *Byrne* no seu leito de morte. As suas cinzas estão no cemitério de Monte Carlo. No seu epitáfio lê-se “Abba Abba”, que pode significar: as iniciais de Burgess num e noutra sentido; o grupo pop ABBA; parte do esquema rimático do soneto petrarquista; as últimas palavras, em aramaico, de Cristo na cruz (“Pai, pai”); e o título do romance de Burgess sobre a morte de Keats.

A Companhia

Objectivos fundamentais da APA – Actores Produtores Associados

- Permitir a novos criadores a produção e distribuição dos seus próprios espectáculos;
- Firmar uma estrutura propícia à experimentação, comportando a pluralidade e liberdade artística;
- Reunir os meios necessários para que uma nova geração de actores, encenadores, compositores, músicos, realizadores, criativos, escritores possam apresentar propostas a conquistar o panorama cultural contemporâneo;
- Realizar espectáculos em que a interdisciplinaridade seja uma constante, sendo o processo de criação tendencialmente colectivo;
- Produzir espectáculos a partir de textos originais ou adaptações de dramaturgos portugueses contemporâneos, tais como os já realizados com José Maria Vieira Mendes, António Cabrita, Rui Guilherme Lopes, Jacinto Lucas Pires ou Gonçalo M. Tavares, circunstância que permite a sua integração no colectivo responsável pelo processo de criação, dinamizando e renovando desta forma a escrita teatral;
- Dar a conhecer ao público dramaturgias e autores contemporâneos estrangeiros;
- A adaptação livre para teatro de obras literárias de autores consagrados;
- Desenvolver esforços para que novos autores portugueses tenham a possibilidade de ver os seus textos publicados, assim como possibilitar a publicação de autores estrangeiros cujas obras ainda não se encontram traduzidas na língua portuguesa;
- Não depender exclusivamente de subsídios estatais; procurando criar um sistema de colaboração com salas e instituições de produção cultural em vários pontos do país, assim como do estrangeiro onde, através de co-produções e programas de acolhimento, se possam produzir e distribuir

os seus espectáculos, vindo deste modo a incentivar o intercâmbio cultural;

- Fomentar a cooperação artística internacional, permitindo um enriquecimento recíproco a artistas através da troca de experiências distintas e da criação de espectáculos em conjunto;

- Elaborar acções de formação, junto de grupos de teatro de expressão portuguesa, nos países sub-desenvolvidos, contribuindo assim para um desenvolvimento recíproco das variantes da língua portuguesa e solidificando a aproximação cultural necessária, fundamental e urgente, permitindo, por outro lado, a consolidação e continuidade de estruturas de produção cultural já existentes nestes países.

ESPECTÁCULOS PRODUZIDOS

(Encenação de Manuel Wiborg, excepto quando indicado)

1998

Universos e Frigoríficos de Jacinto Lucas Pires (co-prod. CCB/Teatro Lethes)

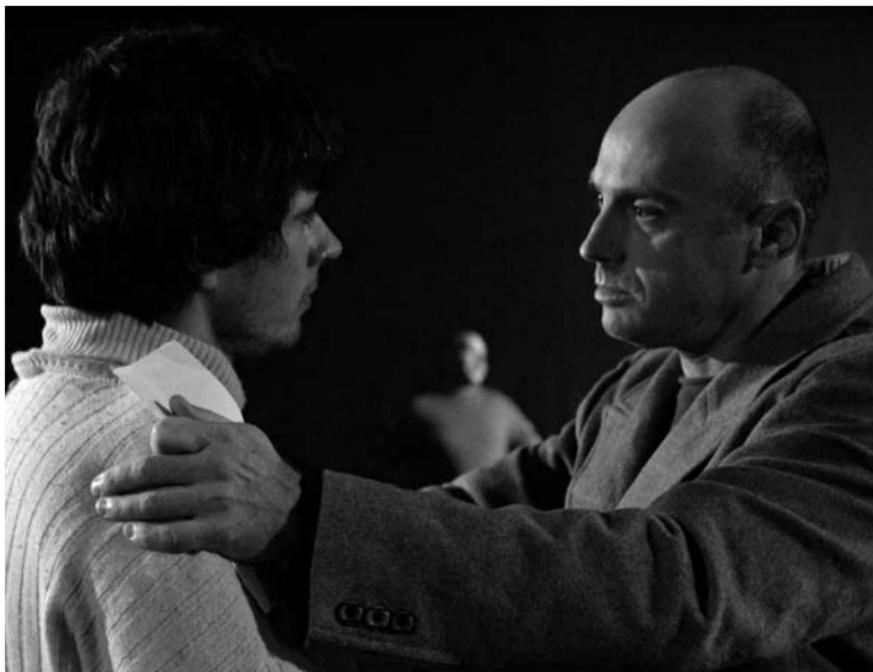
1999

O Atendedor de Chamadas de Finn Junker. Encenação de António Simão (co-prod. Culturgest)

Crime e Castigo de José Maria Vieira Mendes e Manuel Wiborg, a partir de Dostoiévski (co-prod. Artistas Unidos/EBAHL)

2000

Nada do Outro Mundo de António Cabrita. Criação de Manuel Wiborg e Sylvie Rocha
Lá Ao Fundo o Rio de José Maria Vieira Mendes (co-prod. Amascultura – Centro Cultural da Malaposta)



2001

As Regras da Atracção de Bret Easton Ellis. Adaptação de Rui Guilherme Lopes (co-prod. Culturgest)

2002

O Homem ou é Tonto ou é Mulher de Gonçalo M. Tavares
A Colecção de Harold Pinter. Encenação de Artur Ramos (co-prod. Artistas Unidos/CCB)

2003

Trilogia Strindberg (Credores/Pária e A Mais Forte) de August Strindberg). Encenação de Rogério de Carvalho (*Credores*) e Jorge Andrade (*Pária e A Mais Forte*) (co-prod. Casa das Artes de Famalicão, Coimbra Capital Nacional da Cultura e Mala Voadora)
Histórias de Família de Biljana Srbljanovic (co-prod. CCB)

2004

Vou lá Visitar Pastores de Ruy Duarte de Carvalho. Adaptação de Rui Guilherme Lopes (co-prod. Culturgest)

2005

América de Biljana Srbljanovic (co-prod. Associação Cultural Mugachi)

ÁLVARO ROSENDO

FOTOGRAFIA

Trabalha no departamento de infografia da revista *Visão*. Da sua experiência profissional destacam-se: integração no Departamento Gráfico do Conselho da Europa, em Estrasburgo; grafismo das publicações dos catálogos e livros do Centro de Estudos de Fotografia de Coimbra e dos Encontros de Fotografia de Coimbra; co-realização gráfica de dois catálogos para a Cinemateca Portuguesa (*Lion, Mariaud, Pallu e Philippe Garrel*); trabalho desenvolvido no atelier “Gráficos À Lapa”; orientação de *workshops* de fotografia na Galeria Monumental e Associação Maumaus (entidades de que é também fundador); supervisão de cursos de fotografia no Centro Cultural Emmérico Nunes em Sines e no Centro de Estudos de Fotografia em Coimbra. Foi responsável gráfico dos programas *Dançar O Que É Nosso*, promovido pelas Danças na Cidade e de todo o material gráfico do espectáculo *Viriato*, encenado por Jorge Fraga. Em cinema realizou a fotografia de cena do filme *A Mulher do Próximo*, de Fonseca e Costa, colaborou com a produtora Rosa Filmes como fotógrafo e designer gráfico, integrou a equipa de imagem dos documentários *A Cidade de Cassiano e Vida e Obra De Cassiano Branco*, realizados por Edgar Pêra. Fez infografia e ilustração para o *Jornal de Negócios*. Integrou as equipas gráficas do semanário *Já* e da revista *Vida Mundial*. Colaborou como fotógrafo em jornais e revistas como: *Seze, Jornal de Letras, Plural, Blitz, A Capital, O Independente, Marie Claire, Artes & Leilões, Política, Kapa, Expresso, Público*, entre outros. Realizou fotografias para capas de discos de artistas como Maria João Pires, Pedro Burmester, Sérgio Godinho, Xutos & Pontapés, Madreus, Peste & Sida e Rádio Macau. Realizou, desde 1982, mais de quatro dezenas de exposições individuais e colectivas.

Na APA trabalhou nos espectáculos: *Nada Do Outro Mundo* (grafismo), *Lá Ao Fundo o Rio, As Regras da Atracção e O Homem Ou É Tonto Ou É Mulher* (fotografia e grafismo).

ANA SARAIVA

EXECUÇÃO DE FIGURINOS

Frequentou o curso médio de estilismo na Escola Alcântara Moda, em Lisboa. Criou o Atelier de Moda Ana Saraiva onde, com uma equipa de profissionais especializados, tem desenvolvido trabalho em diversas áreas, nas vertentes de criação e confecção. Tem realizado a criação e/ou confecção de guarda-roupa para projectos de teatro, dança, cinema, televisão, eventos musicais, festas e marchas populares, uniformes e fardamento. Ana Saraiva desenvolve também actividade na decoração de interiores.

ANA VIDEIRA

INTERPRETAÇÃO

Fez os cursos de teatro do CENDREV, IFICT, Chapitô e Os Sátyros e ainda Script Analysis and Character Development. Fez os cursos de interpretação para televisão e cinema na OFICINACTORES da NBP e da ACT. Em teatro destacam-se os seguintes espectáculos: *Com O Autor não se Brinca* de Joseph Danan (enc. Rosário Gonzaga), *As Artimanhas de Scapin* de Molière (enc. Mário Barradas), *Sik-Sik o Mágico* de Eduardo Filippo (enc. José Figueira Cid), *A Venda do Pão* de Bertolt Brecht (enc. Pierre-Etienne Heymann), *A Dança de Roda* de Arthur Schnitzler (enc. António Mercado), *Um Sonho* de Strindberg (enc. Luís Miguel Cintra), *Hamlet Machine* de Heiner Muller (enc. Rodolfo Garcia Vasquez) e *Tangos*, com texto e encenação de Bruno Schiappa. Na APA participou em *América*. Em televisão participou nas telenovelas *Coração Malandro* e *O Teu Olhar*. Em cinema participou em *Kiss Me* de António Cunha Telles.

CARLOS ANTÓNIO

INTERPRETAÇÃO

Fez o curso de interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE) que terminou com uma frequência no College Rippon of York em Inglaterra. Foi orientador do Grupo de Teatro da Faculdade de Arquitectura do Porto (TAP). Trabalha no projecto musical *YE77A*, como músico, intérprete e sonoplasta. Como actor trabalhou sob a direcção de encenadores como Alan Richardson, Amândio Pinheiro, João Brites, António Lago, Diogo Dória, Jorge Fraga, Carlos Gomes, Miguel Moreira, Joaquim Benite e Bruno Bravo, nos seguintes espectáculos: *Colónia Penal*, *Fausto*, *A Porca*, *Peregrinação*, *India Song*, *Silêncio*, *Proof*, *Viriato*, *1862. Uma Noite Mágica*, *Pesquisa Amok*, *Eu Amo Godard*, *Gelo Na Mesa*, *Último Verão*, *Agatha Agatha*, *Mil 999 E O Pénis Voador*, *Mercador de Veneza* e *Divisões*. Na Associação Cultural O Útero, trabalhou como actor, encenador, músico, assistente de encenação, cenógrafo e desenhador de luz. Desde 2004, tem trabalhado como criativo, actor, encenador e coordenador no Projecto Teatro e Ciência, promovido pelo Teatro da Trindade/Inatel, onde dirigiu as peças: *Da Vinci*, *Desarrumar*, *Falha de Cálculo*, *Problema. Qual Problema?*, *Hipotenozes*. Em televisão participou nos telefilmes *Um Homem Não É Um Gato*, realizado por Marie M., *Só Por Acaso*, de Rita Nunes, *Les Frangines* e em diversos filmes publicitários. Em cinema entrou nos filmes *Peixe Lua*, de José Álvaro de Moraes, *O Beijo*, curta-metragem realizada por Ana Margarida e *Revolução Num Dois Cavalos Amarelo*, produção ibero-italiana.

Na APA participou nos espectáculos *As Regras da Atracção* e *Histórias de Família*.

CLÁUDIO DA SILVA

INTERPRETAÇÃO

Frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema. Em teatro e dança trabalhou em *O*

Sonho de Strindberg (com o grupo Acaso), *O Canto do Noitibó*, a partir de Al Berto, *Spansksgiving Day* e *O Desejo Agarrado pelo Rabo*, de Pablo Picasso (com o Teatro Praga), em *Pompeia* de Miguel Loureiro, *Existência* de João Fiadeiro, *Corpo de Baile* de Miguel Pereira e *Teatro Fantasma* de Carla Bolito e Cláudio da Silva. Integrou, nos Artistas Unidos, os elencos dos espectáculos: *Ruído* de Joaquim Horta, *A Espera De Godot* de Samuel Beckett (enc. João Fiadeiro), *O Navio dos Negros* de Jorge Silva Melo, *Falta* de Sarah Kane, *Os Irmãos Geboers* de Arne Sierens (enc. Jorge Silva Melo), *O Meu Blackie* de Arne Sierens (encenado por si) e *O Nosso Hóspede* de Joe Orton (enc. de Manuel João Águas). Em cinema participou nos filmes: *Aparelho Voador a Baixa Altitude* e *A Filha* de Solveig Nordlund, *Venus Velvet* de Jorge Cramoz, *Os Cowboys da António Maria Cardoso* de José Pinto Nogueira e *Glamour* de Luís Galvão Telles.

Na APA participou em *Regras da Atracção*.

HUGO AMARO

INTERPRETAÇÃO

Frequentou o curso de cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema. Integrou o Grupo de Teatro do IS CSP onde participou como actor no espectáculo *O Paraíso Não Está À Vista* (enc. António Pires). Aí deu assistência técnica aos espectáculos *Tranglo Manglo* e *Eu Mesmo* (enc. João Cabral). Como actor participou em peças como: *Falar Verdade* e *Mentir* de Garret, *Auto da Barca* e *Auto da Índia* de Gil Vicente, *A Pista* de Óscar Romero, *A Relíquia* de Eça de Queirós, *Mandrake* de Rosa Coutinho Cabral e *A Cabeça do Escritor* de Hugo Amaro. É co-fundador de Azul Ama Vermelho_Companhia de Teatro onde encenou *A Casa do Incesto*, de Anaís Nin e *Sickcom*. Escreveu as peças *A Cabeça do Escritor*, *Barthes* e *Mandrake* (em co-autoria com Rosa Coutinho Cabral e José Carlos Pontes), *Cabaret Para Três Actores*, *Sickcom* e *Baile Demutante*. Ainda

na área da escrita, sob o pseudónimo de Onan, escreveu *O Quarto Rimado de Onan* e redige quotidianamente o seu diário online: *O Diário de Onan*. Assume desde 1998 a função de vocalista e letrista da banda pop-rock Nude. Participou no filme *Lavado Em Lágrimas*, de Rosa Coutinho Cabral. Em televisão entrou nas telenovelas *Tudo Por Amor*, *O Último Beijo* e *Morangos Com Açúcar* e no programa *C.C.Casting*. Fez dobragens de séries de animação para a SIC, TVI e RTP.

HUGO CAROÇA

INTERPRETAÇÃO

Frequentou a Licenciatura em Estudos Teatrais da Universidade de Évora. Fez ainda estágios e *workshops* sobre o Teatro do Oprimido (Iwan Brioc), a Biomecânica (Andreas Poppe), Técnicas do Actor na Ópera de Pequim (Teatro Bulandra de Bucareste), e o Método Stanislavsky / Robert Lewis (António Mercado). Como actor, fez espectáculos como *Os Vizinhos* de Michel Vinaver (enc. Luís Varela) e *O Barrete de Guizos de Pirandello* (enc. Gil Nave) no Teatro das Beiras, *O Carnaval dos Guerreiros de Valle Inclán* (enc. Andreas Poppe) e várias outras produções (enc. Julieta Santos) no Teatro do Mar, *A Venda do Pão* de Brecht (enc. Pierre-Etienne Heymann), e *As Artimanhas de Scapin* de Molière (enc. Mário Barradas) em Évora; em 97 foi escolhido para fazer parte do espectáculo *Populus Absconsus* do Cirque du Soleil e no ano seguinte foi o protagonista de *Oceanos* e *Utopias* no Pavilhão Atlântico da Expo'98, dirigido por Phillipe Genty. Em televisão é o Pinote do projecto infantil *A Família Galaró*. Em cinema participa no filme *A Meu Favor* de Catarina Ruivo. Dirigiu projectos de teatro como *vintecinco* (Sines, Capela da Misericórdia), *Stormy Weather* (Porto, Teatro Helena Sá Costa) e co-dirigiu *Passageiro* com Afonso Malta.

ISABEL RIBAS

INTERPRETAÇÃO

Frequentou o Curso de Formação de Actores do Teatro do Nosso Tempo e o Curso de Aperfeiçoamento de Actores da Gulbenkian, na Casa da Comédia. Tem trabalhado com encenadores como Fernando Gomes, Paulo Oom, João Mota, João Lourenço, Luís Miguel Cintra, Xosé Blanco Gil, José Carretas, Paula Sousa entre outros. Dos inúmeros espectáculos de teatro em que participou destacam-se: *Bolero* de José Carretas e Manuel Cintra, *Viagem*, *Comédia de Rubena*; *A Nonna* de Roberto Cossa e *S.O.Eça* (Teatroesfera); *A Marmita de Papin*, *Happy End*, *A Rua*, *Romeu e Julieta*, *Jardim Das Cerejas*, *A Segunda Vida de Francisco de Assis*, *A Dama do Maxim's* e *Volpone* (Novo Grupo/Teatro Aberto); *Jekyll And Hyde*, *Romeiro, romeiro quem és tu?.. Ninguém*, *Nas Asas Do Sonho*, *Divina Loucura*, *Vou Dar de Beber à Dor*, *Drákula.Kom*, *A Vida Trágica de Carlota A Filha da Engomadeira*, *A Tragédia*, *Gala Klássikus Reciclados*, *Até As Coristas Falam*, *O Estranho Caso da Tia do Melro*, *Maria Não Me Mates*, *Que Sou Tua Mãe* (Klássikus, enc. Fernando Gomes). Participou nos filmes: *António*, *Um Rapaz de Lisboa* e *Coitado do Jorge* de Jorge Silva Melo. Desde 1981 que faz dobragens com regularidade para séries de desenhos animados (SIC, RTP, TVI) e longas-metragens de animação dos estúdios Disney e Warner Brothers.

Na APA participou em *Crime e Castigo*.

JOÃO DIDELET

INTERPRETAÇÃO

Frequentou o Curso de Formação de Actores na ESTC. Dos vários projectos de teatro em que tem participado destacam-se: *Auto da Sibila Cassandra* de Gil Vicente (enc. Alexandre Sousa), *Sonho de Uma Noite de Verão* de Shakespeare (enc. João Perry), *Felizmente Há Luar* de Sttau Monteiro, *Torresyalta* (prod. Lisboa 94 Capital

Europeia da Cultura), *O Valente Soldado Shveik* de Hasek (enc. Jorge Listopad), *O Rapaz de Papel* (enc. Juan Font), *Partitura Inacabada* (uma adaptação de *Platonov* de Tchekov), *Por Favor Deixe Mensagem*, de Michael Frayn e *Picasso e Einstein*, de Steve Martin (enc. Rui Mendes). Em cinema destacam-se: *Inês de Castro* de José Carlos Vasconcelos, *Porto Santo* de Vicente Jorge Silva, *Portugal SA* de Ruy Guerra, *A Janela-Marialva Mix* de Edgar Pêra, *Debaixo da Cama* de José Eduardo Cintra, *O Milagre Segundo Salomé* de Mário Barroso, *Até Amanhã Camaradas*, *Double* e *I'll See You in My Dreams*. Em televisão destacam-se as telenovelas *Lusitana Paixão* (RTP), *Queridas Feras* e *O Teu Olhar* (TVI) e as séries *Outonos/Quase* (RTP), *La Tribo* (TF1), *Diário de Maria*, *A Minha Sogra É Uma Bruxa*, *A Ferreirinha*, *Bocage e Música no Ar* (RTP), *Jornalistas e SOS Crianças* (SIC), *Super Pai*, *Inspector Max*, *Batanetes* e *Os Serranos* (TVI).

JOSÉ EDUARDO ROCHA

DIREÇÃO MUSICAL

Compositor e artista plástico. Licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, expôs pintura, desenho e ilustração desde 1981. Concebeu cenografias e figurinos, trabalhos gráficos e filmes de animação; publicou regularmente ilustração e banda desenhada. Estudou música particularmente e frequentou cursos e seminários de composição com Iannis Xenakis, Cândido Lima e Emanuel Nunes. Na Escola Superior de Música de Lisboa estudou com António Pinho Vargas e Christopher Bochmann, entre outros. Frequenta actualmente o Mestrado em Ciências Musicais na Universidade Nova de Lisboa. Fundou em 1990 o Ensemble JER – Os Plásticos de Lisboa, um grupo de artistas/músicos formado para interpretar um repertório para instrumentos de plástico (*toy instruments*). Como compositor é autor de um repertório para instrumentos de plástico, peças

de teatro musical (ópera), e obras para diversas formações. Destaque-se: *A Saga da Formiga* (Prémio Teatro na Década), *Futebol, Volkswagner, Sinfonia Náutica, Missa do Homem Armado*, a ópera *Os Fugitivos* e *Piccola Sinfonia Pimba*. No teatro, colaborou musicalmente com o grupo *Persona*, e com Jorge Silva Melo e os Artistas Unidos nos espectáculos *O Fim e Prometeu* de Jorge Silva Melo, *Coriolano* de Shakespeare e *Fatzer* de Bertolt Brecht. Fez música para os filmes *Luz Submersa* e *O Rapaz do Trapézio Voador* de Fernando Matos Silva. Gravou para a Universal a peça *Prelúdios & Fugas sobre o nome de Carlos Paredes*. É professor na ESAD (Escola Superior de Artes & Design/Caldas da Rainha), onde tem organizado diversos eventos: a ópera *Sr. Dr. Fausto*, o concerto *Obras de Vanguarda do Século Passado* e os mini festivais *Encontros Esad de Música Contemporânea*, *Festa da Música* e *Edifício da Música*.

JOSÉ LIMA

TRADUÇÃO

Dos vários livros que traduzi, há alguns que gosto de destacar – pelo prazer que me deram, pelo desafio que representaram e, sempre, pelo gosto pelos autores que escolhi ou me calharam em sorte: os livros de Susan Sontag, em especial *O Amante do Vulcão*; dois livros de J. D. Salinger (*Nove Contos* e *A Espera no Centeio*); *Uma Vida Violenta* de Pasolini; os livros de Erri de Luca, em especial *Três Cavalos*; e outros de outros autores que, de forma menos continuada, me têm vindo parar às mãos: Paul Auster (*Mr Vertigo*), Hemingway (*Verdade ao Amanhecer*), Bruce Chatwin (*Os Gémeos de Black Hill*), Jonathan Raban (*Terra Madrasta*), Richard Zimler (*O Último Cabalista de Lisboa*), Antonio Tabucchi (*Afirma Pereira*). Sem esquecer duas traduções, de autores menos conhecidos, duas pequenas pérolas, que só por si seriam uma

boa razão para se continuar a ler livros: *O Segredo de Joe Gould* de Joseph Mitchell e *Os Naufragos do Batávia* de Simon Leys. De resto, uma colaboração regular na revista *Ficções*, dirigida por Luísa Costa Gomes, levou-me a traduzir (e às vezes a descobrir) alguns dos autores de que hoje mais gosto: Cesare Pavese, Italo Calvino, John Cheever, Heinrich Böll, Ingeborg Bachmann, Graham Greene, Georges Pérec, Scott Fitzgerald, entre outros. Já agora, aproveito para falar numa revistinha de poesia (quase clandestina, de tão discreta), *DiVersos*, onde colaborei com algumas traduções de poesias de Jacques Prévert, Ingeborg Bachmann, Charles Simic, entre outros.

LUÍS Mouro

CENOGRAFIA E FIGURINOS

É licenciado em Escultura e mestrando em Desenho na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 1983 executa os primeiros trabalhos de escultura em pedra no atelier do escultor Moreira Neves, na Covilhã, e em 1986-91 trabalha regularmente em Évora como assistente do escultor João Cutileiro e nas oficinas do Departamento de Escultura do Centro Cultural de Évora. Participa em exposições colectivas e encontros nacionais e recebe algumas distinções. Em 1988, sob a orientação de João Calvário, inicia a colaboração plástica em teatro, dança e ópera, mais tarde concebendo e construindo adereços particulares ou dando assistência a cenografias de Ascon de Nijis, Christine Laurent, Cristina Reis, Jasmim de Matos, José Manuel Castanheira, Nuno Carinhas e Vera Castro em meia centena de espectáculos. Entre 1993 e 98 mantém actividade regular como assistente de Cenografia no Teatro da Cornucópia, depois como coordenador técnico de montagem. Ainda neste âmbito, tem acumulado experiências pedagógicas ou de consultoria técnica pontuais. Desde 1991 concebe a cenografia, figurinos e gra-

fismo de cerca de 20 espectáculos dirigidos por Alexandre Barata, Amadeu Neves, Carlos Aurélio, Silvina Pereira, Nuno Pino Custódio, Rogério Bruno, Manuel Cintra, Margarida Bettencourt e em particular Gil Salgueiro Nave.

Na APA trabalhou nos espectáculos: *Histórias de Família, América* (cenografia e figurinos) e *Vou Lá Visitar Pastores* (cenografia, figurinos e grafismo).

LUÍS PACHECO

INTERPRETAÇÃO

Desenvolve a sua actividade profissional como actor e cantor. Integrou o elenco de actores/cantores residentes do programa televisivo *Canções da Nossa Vida* (RTP1). É membro fundador do grupo “Canções de Portugal” (dir. musical de Fernando Martins). É elemento fundador da Associação Cultural Klássikus, onde interpretou os seguintes espectáculos (enc. Fernando Gomes): *Garrett No Coração, Jekyll And Hyde, Romeiro, romeiro quem és tu?... Ninguém, Nas Asas do Sonho, Divina Loucura, Vou Dar de Beber à Dor, Drákula.Kom, A Vida Trágica de Carlota a Filha da Engomadeira, Viva O Casamento*. Participou ainda em alguns espectáculos infantis encenados por Fernando Gomes: *Pinóquio* (Teresa Guilherme Produções), *A Bela e o Monstro* e *A Ilha do Tesouro* (Teatro Infantil de Lisboa). Em televisão participa nas séries *A Minha Família É Uma Animação* (SIC) e *Inspector Max* (TVI).

MANUEL WIBORG

ENCENAÇÃO

Como actor, no cinema trabalhou em: *Xavier* de Manuel Mozos, *Das Tripas Coração* de Joaquim Pinto, *A Tremonha de Cristal* de António Campos, *Coitado do Jorge* (prémio interpretação no Festival Internacional de Cinema de Dunkerque) e *António, um Rapaz de Lisboa* de Jorge Silva Melo, *cinemamor* de Jacinto Lucas Pires, *Amor Perdido*



de Jorge Queiroga, *A Jangada de Pedra* de George S., *Sans Elle* de Anna de Palma, *Empresta-me Os Teus Olhos* de António Pinto, *Kiss Me* de António da Cunha Telles e *Pele* de Fernando Vendrell. Na televisão trabalhou nas telenovelas *Cinzas*, *Verão Quente*, *Ajuste de Contas*, *Olhos de Água*, *Nunca digas Adeus*, *Lusitana Paixão*, *O Jogo*; nas séries *Querido Professor*, *Jornalistas*, *Residencial Tejo*, *Super Pai*, *Inspector Max*, *A Ferreirinha*, *Quando os Lobos Uivam*, *Pedro e Inês*; e no documentário sobre as comemorações dos 25 anos do 25 de Abril realizado por Joana Pontes. No teatro trabalhou em *Amo-te* de Abel Neves, *A Curva Perigosa* de J. B. Priestley, *Greensleeves* de Joyce Carol Oates, *A Morte de um Caixeiro Viajante* de Arthur Miller, *A Última Semana*

Antes da Festa de Carlos Coutinho, *António, um Rapaz de Lisboa*, *O Fim ou Tende Misericórdia de Nós*, *Prometeu Rascunhos e Prometeu* de Jorge Silva Melo, *A Tragédia de Coriolano* de Shakespeare, *A Queda do Egoísta Johann Fatzer* de Brecht, *Aos que Nascerem Depois de Nós* de Brecht/Weil/Eisler, *Germania 3* de Heiner Müller, *Hotel Orpheu* (que produziu e encenou, com a Associação Cultural Dos Novos Artistas Africanos-Tchomdinôs) de Gabriel Gbadamosi, *O Amante de Ninguém* (que escreveu, a partir de Dostoiévski). Trabalhou com os encenadores Almeno Gonçalves, Henrique Santos, José Peixoto, Mário Jacques, Jorge Silva Melo, Jean Jourdheuil, Artur Ramos e Rogério de Carvalho. Fez o narrador de *Pedro e o Lobo* de Prokofiev com uma Orquestra Luso-Francesa, no CREA em Nantes (França) e no Centro Cultural de Belém em Lisboa (Festa da Música).

Em 1998 funda a Actores Produtores Associados, de que é director artístico, tendo produzido os espectáculos: *Universos e Frigoríficos*, *Crime e Castigo*, *Lá ao Fundo o Rio*, *Nada do Outro Mundo*, *As Regras da Atração*, *O Homem ou é Tonto ou é Mulher*, *Vou Lá Visitar Pastores, América* (encenação e interpretação), *Histórias de Família* (encenação), *A Coleção* e *Trilogia Strindberg* (interpretação).

NUNO MORÃO

músico

Compositor, músico e sonoplasta. Iniciou os estudos musicais na Escola de Música de Loures. Prosseguiu-os no Instituto Gregoriano de Lisboa e na Universidade de Aveiro. Actualmente frequenta o curso de Composição da Escola Superior de Música de Lisboa. Escreve música para cinema, dança, performance e teatro. Investigador, improvisador e intérprete nas áreas da música electroacústica, electrónica e experimental. Multi-instrumentista no Ensemble JER desde 2001. Baterista e percussionista

na área do jazz. Faz captação, edição e montagem de som para filmes e instalações. Em 1997 co-fundou o Teatro Não.

PEDRO MARQUES

DESENHO DE LUZ

Frequentou o curso de luminotecnia do IFICT em 1988. Como luminotécnico trabalhou com Rogério de Carvalho, José Peixoto, Rui Mendes, Luís Miguel Cintra, José Meireles, José Mora Ramos, António Fonseca, entre outros. Trabalhou no Teatro Maizum, no Teatro do Tejo, no Teatro da Malaposta entre 1989 e 1993 e no Teatro da Cornucópia de 1993 a 1999. Trabalhou como técnico de palco no CCB durante Lisboa 94 Capital da Cultura. Fez a iluminação de vários espectáculos, nomeadamente de *Os Sete Pecados Mortais* de Bertolt Brecht/Kurt Weill, *As Troianas* de Jean-Paul Sartre, *Acquodiano* de Rui Guilherme Lopes, *Morrer* de José Maria Vieira Mendes, *Ao Olhar para Ti (Renascido)* de Novo de Gregory Motton. Fez parte do grupo de rock Des Maisons. Colabora regularmente com o grupo Zappanoia em espectáculos com música de Frank Zappa. É autor da banda sonora de várias produções do Teatro do Tejo. Como actor entrou, no Teatro da Cornucópia, em *A Margem da Alegria* de Ruy Belo e *Amor/Enganos* de Gil Vicente. Colabora regularmente com os Artistas Unidos desde 1998, com traduções de autores como Harold Pinter, Sarah Kane, Gregory Motton, David Harrower, Gerardjan Rijnders, Anthony Neilson, David Greig, Letizia Russo e Pasolini; encenou *Um Para o Caminho* de Pinter, *Cicatrizes* de Anthony Neilson e *Itália Brasil 3 a 2* de Davide Enia; entrou como actor em *Traições* e *Nova Ordem Mundial* de Pinter, *Cada dia a cada um a liberdade e o reino*, *Terrorismo dos Irmãos Presniakov*, *O Amor de Fedra* de Sarah Kane, *Dois Irmãos* de Fausto Paravidino; é co-editor da Revista Artistas Unidos. Frequentou a International Residency do Royal Court

Theatre em 2002, na modalidade de encenador. É co-autor e actor do documentário-vídeo *Do I Look Like a Gangster*. Foi distinguido com uma Menção Honrosa no Concurso de Novas Dramaturgias organizado no ano 2002 pelo Dramat, pela peça *Pigs from Hell*. Co-encenou *São Nicolau* de Conor McPherson (Teatro dos Aloés). Encenou no CITAC a peça de final de curso *A Ilha de Deus* de Gregory Motton. É membro fundador juntamente com José Airosa da companhia A&M, estando a preparar *Orgia* de Pasolini.

Na APA realizou o desenho de luz do espectáculo *O Homem ou É Tonto ou É Mulher*.

RUI RAPOSO

INTERPRETAÇÃO

Frequentou o Curso de Formação Teatral, orientado por Paulo Ferreira. Trabalha frequentemente nas produções da companhia Klássikus (dirigida por Fernando Gomes), tais como *Garrett No Coração*, *Jekyll And Hyde*, *Romeiro, romeiro Quem És Tu?... Ninguém*, *Nas Asas do Sonho*, *Divina Loucura*, *Vou Dar de Beber à Dor*, *Drákula. Kom*, *A Vida Trágica de Carlota a Filha da Engomadeira*, *Viva o Casamento*. Integrou o elenco do espectáculo infantil *Pinóquio* (enc. Fernando Gomes). Participou em diversas produções do Teatro Infantil de Lisboa: *ABela e O Monstro*, *A Ilha do Tesouro*, *Os Três Mosqueteiros*, *O Corcunda de Notre Dame* (versões e enc. de Fernando Gomes), *Heróis Como Nós* de Carlos Manuel Rodrigues e *O Baú* de Paulo Ferreira (enc. Paulo Ferreira). Dirigido por Paulo Ferreira, com produção da Cassefaz, interpretou *O Rapto de Madonna* e *Maldita Borbulha*. Realizou dobragens de séries de desenhos animados para a SIC, TVI, RTP e Canal Disney.

VASCO LOURENÇO

MÚSICO

Estudou piano com Jorge Martins, no Conservatório de Viseu, tendo obtido o

JAZZ 4 DE FEVEREIRO

21h30 · Grande Auditório · Duração 1h30

Trio de Aldo Romano

Aldo Romano nasceu em Belluno, Veneto, Itália, em 1941. Os seus pais emigraram para França, era ele muito novo. Mas manteve a nacionalidade italiana. Autodidacta, começou pela guitarra antes de, tinha então 20 anos, se decidir pela bateria, ao ouvir o grupo de Donald Byrd com o baterista Arthur Taylor.

Nos finais dos anos 70 gravou os seus primeiros discos como líder, também eles resultados de encontros diversos. No início dos anos 80 conheceu Michel Petrucciani cuja carreira lançou, apoiando-o durante três anos, compondo para ele vários temas e gravando diversos álbuns. No final da década, além de ter tocado com Chet Baker ou René Urtreger, formou um quarteto italiano com Paolo Fresu, Franco d'Andrea e Furio Di Castri com quem gravou quatro discos, um deles, *Canzone*, revisitando canções populares.

Instrumentista versátil e original, Aldo Romano é igualmente um músico e compositor imaginativo, que ultrapassa as fronteiras do jazz académico, sem qualquer espécie de demagogia musical, explorando temas evocativos das mais diversas origens geográficas (América Latina, África, Europa, para além dos Estados Unidos) quer de música popular, quer de música erudita, reiventando-se, experimentando novos estilos, participando em numerosas e diversificadas formações.

Em 2004 recebeu o prestigiado Jazzpar, o mais importante prémio de jazz internacional, consagrando uma carreira ímpar. Nesse ano, com Danilo Rea ao piano e Remi Vignolo no contra-baixo, gravou *Threesome*, CD largamente premiado e que está na base do concerto que vem fazer à Culturgest. Aldo Romano é um dos nomes maiores do jazz europeu.

6º grau de piano em 2004. É clarinetista da Banda Juvenil de Ribafeita. Actuou na Festa da Música em Viseu em 2004, onde participou numa Master Class da pianista Anne Queffélec. Frequenta actualmente o 2º ano do Curso de Som e Imagem da ESAD (Caldas da Rainha). Integrou desde 2004 os grupos Estgad Varèse e Ensemblesad com os quais participou nos 29^{os} Encontros Esad de Música Contemporânea. Desde 2005 que é membro do Ensemble JER, com o qual realizou concertos no Centro Cultural de Belém, Sport Operário (Marinha Grande) e Museu José Malhoa. Com Susana Ribeiro formou o duo de pianistas Bem Vindo, que se apresentou em 6 recitais durante a Exposição ESAD 05.

Os portadores de bilhete para o espectáculo têm acesso ao Parque de Estacionamento da Caixa Geral de Depósitos.

Conselho de Administração

Presidente Manuel José Vaz

Vice-Presidente Miguel Lobo Antunes

Vogal Luís dos Santos Ferro

Assessores

Gil Mendo (Dança)

Francisco Frazão (Teatro)

Miguel Wandschneider (Arte Contemporânea)

Raquel Ribeiro dos Santos (Serviço Educativo)

Direção de Produção

Margarida Mota

Produção e Secretariado

Patrícia Blazquez

Mariana Cardoso de Lemos

Exposições

António Sequeira Lopes (Produção e Montagem)

Paula Tavares dos Santos (Produção)

Susana Sameiro (Culturgest Porto)

Comunicação

Filipe Folhadela Moreira

Rita Conduto (estagiária)

Publicações

Marta Cardoso

Patrícia Santos

Rosário Sousa Machado

Actividades Comerciais

Catarina Carmona

Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro

Paulo Silva

Direção Técnica

Eugénio Sena

Direção de Cena e Luzes

Horácio Fernandes

Audiovisuais

Américo Firmino

Paulo Abrantes

Iluminação de Cena

Fernando Ricardo (Chefe)

Nuno Alves

Maquinaria de Cena

José Luís Pereira (Chefe)

Alcino Ferreira

Técnicos Auxiliares

Tiago Bernardo

Álvaro Coelho

Frente de Casa

Rute Moraes Bastos

Bilheteira

Manuela Fialho

Edgar Andrade

Joana Marto

Recepção

Teresa Figueiredo

Sofia Fernandes

Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

Culturgest, uma casa do mundo.

Informações 21 790 51 55

Edifício Sede da CGD, Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa

culturgest@cgd.pt • www.culturgest.pt

