

Aníbal Caldeira Rocha

O Rei-Saudade
(monólogo)

Projeto Teatral

Dr. Guilherme Mendonça
(Orientador)

Escola Superior de Artes e Design

Caldas da Rainha

2013

Agradecimentos

Dr. Guilherme Mendonça (Orientador do Mestrado)

Docentes do Curso de Teatro:

Prof.ª Ana Sacramento

Prof. Diogo Dória

Prof.ª Madalena Gonçalves

Direção da ESAD.CR

Rodrigo Leão

Prof.ª Ana Militão

SINOPSE

A partir do drama de António Patrício, *Pedro, o Cru*, e da tragédia de António Ferreira, *Castro*, escrevi o monólogo *O Rei-Saudade*. Esta opção dramaturgica deveu-se a uma intenção minha de realizar a respetiva encenação, onde irei assumir também o papel de ator.

António Patrício situa o seu drama num tempo em que Pedro já é rei, sete anos após a morte de Inês. No entanto, eu pensei ser importante relembrar aos espetadores as circunstâncias que justificaram a morte da Castro. Por isso, nesta dramaturgia encaixei em *Pedro, o Cru* cenas da tragédia de Ferreira, de modo a que os espetadores contextualizassem a intriga em ambos os textos de partida e pudessem visualizar as situações cénicas ocorridas sete anos antes (representadas pela tragédia *Castro*), quando Inês foi assassinada. Portanto, esse recuo no tempo permite, simultaneamente, a apresentação do Conselho onde foi decidida a morte da Castro e a justificação para os comportamentos vingativos que Pedro assume no drama de Patrício.

Apesar de ser um monólogo, n' *O Rei-Saudade* confrontam-se três personagens: quem mata e morre – Pêro Coelho; quem ama e morre – Castro; quem ama e vinga – Infante / Pedro. Porém, nesta dramaturgia, a ‘presença’ da Castro é sumária e funciona como elemento desencadeador do desequilíbrio emotivo de Pedro, justificando o conflito entre o Rei-Saudade e o conselheiro. Por isso, esta dramaturgia contempla os momentos relacionados com a concretização da vingança sobre Pêro Coelho, mas destaca sintomas ‘alucinatorios’ de Pedro, que estão presentes na sua vontade em viver “bodas eternas” com Inês, no “outro reino”.

Parece-me importante sublinhar a importância que tem, para mim, a integração da CENA XIII (*O Rei-Saudade*: 13). Esta cena provoca um efeito de *rutura da ilusão teatral* com a entrada de dois figurantes que, aparentemente, não têm qualquer relação nem com a intriga nem com as personagens. No entanto, devido às ações que os figurantes praticam e ao guarda-roupa que usam, verifica-se que esta situação ‘estranha’ transporta para cena informações que permitem identificar o protagonista (Pedro ou um ‘ator’) como um ‘doente’ que precisa de medicação para amenizar sintomas ‘psicóticos’ que foram sendo vinculados durante a representação. Embora não seja identificada a ‘doença’, pretende-se que os espetadores se questionem e reavaliem os juízos que foram desenvolvendo em relação ao desequilíbrio emocional do protagonista, aos delírios e às alucinações que ele foi ‘materializando’ em palco. A integração da CENA XIII é, portanto, o momento cénico em que poderá ser questionada a identificação do protagonista: é, de facto, uma personagem, Pedro, que se desdobra em Castro e Pêro Coelho; ou é um ‘ator’ que, por qualquer motivo desconhecido (motivo para especulação dos espetadores?), ‘encarna’ precisamente as personagens dos amores fatídicos de D. Pedro e Inês de Castro?

MANIFESTO

Em prol de um teatro vivencial

O teatro pode criar uma envolvimento total, pode abrir-se à participação física e emocional do espectador, pode tornar-se um momento de “*comunhão*”: no limite, o teatro pode mesmo transformar-se numa *vivência estética* integral. [...]

Por *vivência estética* intento significar algo diferente: é a inclusão física e mental do espectador no mundo ficcional criado pelo teatro. [...] Mas para que essa “*vivência estética*” não se torne puramente epidérmica, acessória, ornamental, ela não deverá reduzir-se ao trabalho da encenação ou do espaço cénico; ela tem de começar no trabalho de dramaturgia e de concepção do texto, tem de estar implicada no próprio tema e no seu suporte verbal.

(BARBOSA, 2003: 190-191)

Índice

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| PRIMEIRA PARTE – Os textos de partida: razões da escolha | 4 |
| Capítulo I – Processo dramático de <i>Pedro, o Cru</i> | 5 |
| 1. Identificação do núcleo central da intriga e seleção das personagens | 5 |
| 2. Justificação para os cortes efetuados | 5 |
| 3. Discurso das personagens | 7 |
| 3.1. A importância dramática e cénica do monólogo | 7 |
| Capítulo II – <i>Castro</i>: a importância do “encaixe” | 9 |
| 1. Razões dramáticas e cénicas | 9 |
| SEGUNDA PARTE – <i>O Rei-Saudade</i> (2013) – Procedimento dramático e propostas cénicas | 12 |
| Capítulo I – Particularidades da dramaturgia | 12 |
| 1. <i>O Rei-Saudade</i> : sintomas de uma personagem ‘esquizofrénica’ | 12 |
| 2. Adaptação dramática do discurso e sua eficácia cénica | 14 |
| 3. Sintomas de “uma dissociação da ação e do pensamento” do ator: as personagens em conflito. | 18 |
| 4. Elementos cénicos e cenográficos | 19 |
| 4.1. Figurinos | 20 |
| 4.2. Elementos cénicos simbólicos | 22 |
| 4.3. Banda sonora | 23 |
| Capítulo II – Particularidades da encenação | 25 |
| 1. A imprevisibilidade do(s) desenlace(s): discurso criativo do encenador | 25 |
| 1.1. CENA XIII: a importância de um efeito surpresa | 25 |
| 1.2. Discurso do encenador: outras propostas de <i>ruptura da ilusão teatral</i> | 27 |
| CONCLUSÃO | 28 |

INTRODUÇÃO

Quando me inscrevi no mestrado em teatro da ESAD. CR pensei, desde logo, na realização de um projeto dramaturgico e respetiva encenação de um texto, dramático ou não, de um autor português. Sempre foi minha intenção promover a dramaturgia nacional, principalmente textos menos conhecidos, raramente ou nunca encenados. Esse projeto estaria na continuidade da minha experiência como dramaturgista e como encenador de grupos de teatro escolares, no sentido mais alargado da denominação (trabalhando com um elenco de professores e de estudantes, com um repertório escolar dirigido a um público escolar, de vários níveis de ensino).

Contudo, tendo procedido ao balanço da minha experiência recente, concluí que, excetuando situações muito pontuais, a realização voluntária tem sido difícil. Há, frequentemente, limitações no cumprimento da calendarização e da qualidade dos ensaios, da memorização dos textos, da disponibilidade afetiva do elenco. Para a situação específica de mestrado, decidi que seria mais seguro conceber e desenvolver um projeto que, oportunamente, eu conseguisse, sozinho, testar cenicamente. Foi por isso que escrevi o monólogo *O Rei-Saudade* – que ora apresento para avaliação (ver anexo).

Trata-se de uma montagem dos textos de António Patrício, *Pedro, o Cru*, e de António Ferreira, *Castro*. Em circunstâncias de produção (principalmente condicionadas pelas características dos elencos) completamente diferentes, já produzi outras versões dramaturgicas, que foram por mim encenadas. Refiro-me a uma versão de 2001 e a outra de 2003, ambas denominadas *PEDR&INÊS*. Para a primeira realizei uma dramaturgia que integrava vários atores e personagens: Pedro, Afonso, Pêro Coelho, Álvaro Gonçalves, Populares (de *Pedro, o Cru*), Afonso IV, Castro, Coro e também Pêro Coelho (da *Castro*). Para a segunda versão realizei uma dramaturgia para dois atores e quatro personagens: Pedro e Castro, desempenhados por uma atriz; Afonso e Pêro Coelho, desempenhados por um ator. Para além de uma estruturação dramaturgica e, também, cénica diferente das versões anteriores, *O Rei-Saudade* é, portanto, o produto de um trabalho longo e pessoal sobre os amores de D. Pedro e Inês de Castro.

Para a realização deste projeto e escrita do relatório assumi um entendimento específico dos conceitos de *dramaturgia* (versão dramaturgica) e de *encenação* (versão cénica). É importante que refira esta relação entre *dramaturgia* e *encenação* porque existem muitos elementos da encenação na proposta dramaturgica. Ou seja pratiquei no processo da escrita (dramaturgia) um exercício de encenação *a priori*.

Parto da perspetiva comum de *dramaturgia* enquanto processo de adaptação de um texto (dramático ou não), tendo em vista a concretização desse projeto escrito num espetáculo. Entendo

que a *dramaturgia* deve levar sempre em conta o elenco e as condições de produção do espetáculo. Utilizarei também a denominação de *versão dramaturgical*, uma vez que *O Rei-Saudade* resultou de dramaturgias baseadas nos textos originais de Patrício e de Ferreira. Assumi, portanto, o papel de dramaturgista – apropriando-me dos textos dramáticos *Pedro, o Cru* e *Castro*, já escritos, e trabalhando sobre eles – e não o de dramaturgo, como os autores anteriormente identificados.

Por *encenação* entendo a concretização oral do texto escrito, num determinado espaço (convencional ou não), com atores, perante espetadores, recorrendo a determinados recursos cénicos: sonoplastia, luminotecnica, cenografia, figurino; aliás, de acordo com o entendimento convencional do conceito.¹ Uma versão cénica é, portanto, expressão da criatividade do encenador no modo como organiza em cena os diversos recursos com que pretende comunicar aos espetadores a sua interpretação do texto.

Dramaturgia e encenação complementam-se: a primeira propõe, sugere, idealiza, prevê; a segunda experimenta, testa a eficácia daquela, reformula, adapta a situações concretas, que podem ser diferentes das previstas no texto escrito. Podemos até dizer que a dramaturgia perspetiva situações ideais de trabalho, sem condicionalismos humanos (as características do elenco, por exemplo), nem técnicos (condições do espaço, do equipamento de sonoplastia e de luminotecnica, das limitações cenográficas), nem de produção (o orçamento disponível, a publicidade, o número de espetáculos). A encenação, pelo contrário, atua em situações concretas, tem de adaptar-se a esses condicionalismos, ultrapassá-los, encontrar estratégias para resolvê-los. Por sua vez, a encenação também faz evoluir a dramaturgia, reformulando as propostas que, após os espetáculos, foi verificando merecerem apuramento; que integra as experiências bem-sucedidas daquela.

Harmonizando dramaturgia e encenação, com a integração de didascálias extensas e bastante pormenorizadas n' *O Rei-Saudade*, pretendo explicar como defini a intriga e as estratégias que proponho para a interação das personagens. São propostas do dramaturgista que ponderam a exequibilidade do texto dramático, como ponto de partida para o trabalho a desenvolver pelo encenador. Como encenador, assumo-as como as primeiras interpretações do texto e as primeiras 'ideias' sobre como ele poderá ser encenado.² Ou seja, proponho ao leitor a participação num

¹ Cf. "Activité artistique qui consiste à concevoir et à structurer les composants de la représentation théâtrale à partir d'un point de vue directeur. L'activité de mise en scène se caractérise par une volonté de maîtrise de tous les éléments scéniques nécessaires à la représentation. L'espace, le jeu, les costumes, la lumière, le son, la manière de régler les effets¹, tout doit être soumis à un point de vue que s'incarne dans la conception que le metteur en scène se fait de l'œuvre et de ce que c'est que de la représenter." (PIEMME, 1998 : 1113)

² A este propósito diz-nos Pavis: "le travail théâtral devient une activité autoréflexive et ludique : il mélange allégrement l'énoncé (le texte à dire, le spectacle à faire) à l'énonciation (la réflexion sur le dire). Cette pratique témoigne d'une attitude métacritique sur le théâtre et enrichit la pratique contemporaine [...]. Ainsi la mise en scène ne se contente pas de raconter une histoire, elle réfléchit (sur) le théâtre et propose sa réflexion sur le théâtre en l'intégrant, plus ou moins organiquement, à la représentation." (1996: 204).

diálogo entre dramaturgista e encenador, sendo que eu próprio assumo os dois papéis.

O Rei-Saudade não foi, ainda, confrontado com uma realização cénica³, a qual testaria a perceptibilidade da dramaturgia: evolução da ação, interação ‘legível’ das réplicas das personagens (desempenhadas por um ator) e, para os espetadores, a funcionalidade e fluidez das sequências e da interação das personagens, as reações às mudanças de figurino e CENA XIII, em particular.⁴

Por isso, verificar-se-á durante a leitura deste relatório que as propostas dramáticas que vou sugerindo e analisando se entrelaçam com uma conceção cénica que eu pretendo concretizar. E esta, após a minha autoavaliação, poderá vir a reformular, *a posteriori*, a dramaturgia que apresento em anexo. Assim aconteceu com as versões dramáticas e cénicas de *PEDR&INÊS*; assim acontecerá, certamente, com *O Rei-Saudade*.

Este relatório está organizado em duas partes. Na primeira explicarei os motivos por que me baseei em *Pedro, o Cru*, de António Patrício, e *Castro*, de António Ferreira, e darei conta do modo como procedi à colagem de ambos os textos n’ *O Rei-Saudade*. Na segunda parte destacarei alguns aspetos dramáticos e cénicos do monólogo (demonstrando o ‘diálogo entre dramaturgista e encenador’, que referi acima), remetendo para a dramaturgia que anexo ao relatório.

³ Pretendo levar à cena este espetáculo durante o mês de outubro.

⁴ Esta cena merece uma análise pormenorizada na segunda parte deste relatório, Capítulo II, dedicado à encenação.

PRIMEIRA PARTE — OS TEXTOS DE PARTIDA⁵: razões da escolha

Na qualidade de docente da disciplina de Português, durante estes anos de ensino diversas vezes fui confrontado com a análise do *tema* dos amores fatídicos de D. Pedro e Inês de Castro, fundamentalmente, na perspetiva literária, em autores como Fernão Lopes, António Ferreira e Luís de Camões, que eram contemplados nos *curricula* da disciplina, em vários níveis de escolaridade. Inclusivamente, a *Castro*, de António Ferreira, era um texto de leitura obrigatória. Foi um tema que me fascinou e sobre o qual, como docente, desde há muitos anos, desenvolvi com os alunos abordagens teatrais. Através da dramatização pretendia desenvolver o gosto pela leitura-literatura e pela promoção de textos e autores portugueses, cujos temas fossem, também eles, nacionais.

Posteriormente, motivado pela descoberta de diferentes versões literárias sobre esse *amor mítico* e, complementarmente, sobre a temática da saudade, descobri as peças de António Patrício, e, particularmente, o drama em quatro atos, *Pedro, o Cru*. Portanto, esse texto reunia para mim todos os motivos – afetivos, literários e teatrais – que justificam o investimento dramaturgico e cénico que apresento neste relatório.

No entanto, por razões que desenvolverei no capítulo II desta parte, considerei relevante relacionar *Pedro, o Cru*, de António Patrício, com a tragédia *Castro*, de António Ferreira, integrando na dramaturgia alguns excertos desta última. Como a ação do drama de António Patrício acontece sete anos após a morte de Inês, as cenas que selecionei da *Castro* permitem um recuo no tempo, já que apresentam as razões que motivaram o seu assassinato. Do ponto de vista dos espetadores, esta opção favorece, ainda, a contextualização das ações – de vingança sobre os Conselheiros, de transladação e de coroação do cadáver de Inês – que Pedro realiza durante o drama *Pedro, o Cru*.

⁵ As edições utilizadas foram:
(1972) *Pedro, O Cru*. Lisboa: Livraria Sam Carlos.
(1989) *Poemas Lusitanos e Castro*. Lisboa: Editora Ulisseia

CAPÍTULO I – Processo dramático sobre *Pedro, o Cru*

1. Identificação do núcleo central da intriga e seleção das personagens

Defini como núcleo central da intriga o tormento psicológico de Pedro. O rei, devido à sublimação do amor que ainda sente por Inês, antecipa uma vivência idílica (que nunca se concretiza), durante a qual gozará “bodas eternas” (*Pedro, o Cru*: 114) com o seu amor. Este sofrimento é exteriorizado através da vingança sobre os Conselheiros, da transladação do corpo de Inês de Coimbra para Alcobaça e da intenção de coroar a sua amada, morta sete anos antes. É este, resumidamente, o enredo do drama.

Identifiquei o Ato Primeiro (*idem*: 11-40) como a confluência dos elementos que suportam toda a estrutura dramática. Nesse ato Pedro informa Afonso, o seu fiel e inseparável escudeiro, da sua intenção de “justiçar” os Conselheiros assassinos de Inês e de “erguê-la da cova” (*ibidem*: 25). Ainda nesse ato Pedro confronta-se com Álvaro Gonçalves e Pêro Coelho, que foram aprisionados e trazidos à sua presença. Acedendo ao pedido insistente de Pedro, este conselheiro conta que o seu pai, o rei D. Afonso IV⁶, após muitas hesitações, se sentiu obrigado a aceitar a condenação de Inês, porque “o amor ao reino em perigo foi maior que o amor que ele vos [a Pedro] tinha” (*ibidem*: 34). Pêro Coelho reafirma o seu patriotismo (misturado com compaixão e admiração): “para que eu não quedasse de piedade, foi mister, meu senhor, lembrar-me de que amava a minha terra... como ela vos amava... ou vós a ela...” (*ibidem*: 38) É, portanto, neste ato que são estabelecidos os elementos dramáticos que considerarei essenciais à adaptação dramática: identificação do núcleo central⁷ do drama, seleção dos diálogos principais e confronto psicológico entre as duas personagens dominantes – Pedro, o amante saudoso e vingador, e Pêro Coelho, o conselheiro de Afonso IV e carrasco de Inês de Castro. Consequentemente, retirei Afonso e Álvaro Gonçalves d’ *O Rei-Saudade*.

2. Justificação para os cortes efetuados

Sendo a opção cénica um monólogo, selecionei as situações dramáticas representativas do núcleo central definido. Por isso, excluí momentos de estagnação ou de redundância das ações em que não se observa evolução da intriga, que contextualizam histórico-politicamente o tema, mas,

⁶ São muito importantes e recorrentes em *Pedro, o Cru* as referências a D. Afonso IV e a Inês / Castro, assim como aos acontecimentos ocorridos sete anos antes. O encaixe de algumas cenas da tragédia *Castro* foi a estratégia que utilizei para essa analepse. Explico no Capítulo II desta Primeira Parte o procedimento.

⁷ Este é, também, o núcleo central d’ *O Rei-Saudade*, mas apresenta particularidades que explicarei na Segunda Parte deste relatório.

neste caso, não contribuem para reforçar a tensão dramática. Excluí também longas e pormenorizadas narrações / descrições das ações cruentas⁸, visto que essas situações de violência exagerada poderiam provocar o riso e prejudicar o envolvimento emotivo dos espetadores.

No Quadro 1., em baixo, pode apresento uma descrição da evolução do desequilíbrio emocional do protagonista em *Pedro, o Cru*, de Patrício, desde a vingança sobre os Conselheiros até ao clímax do seu delírio. Aliás, os monólogos de Pedro (alguns têm o cadáver de Inês como interlocutor), associados às suas intenções ‘alucinatórias’ prevalecem em todo o drama de António Patrício. Pêro Coelho, que se revela uma personagem muito importante no primeiro ato, desaparece totalmente da intriga.

| MAPA SÍNTESE DAS SITUAÇÕES SELECIONADAS | | |
|--|--|--|
| Atos e páginas. | Personagens | Resumos / Comentários |
| ATO PRIMEIRO Pp. 11- 40 | <ul style="list-style-type: none"> Pedro Pêro Coelho | <ul style="list-style-type: none"> Pedro conta o seu “segredo” de justificar os Conselheiros, de desenterrar e coroar Inês. Antecipando uma acusação de ser considerado “perjuro” em relação às promessas feitas a Afonso IV, de “perdoar aos matadores de D. Inês” (p. 20), Pedro apresenta argumentos que demonstram o seu “desvairo” (p. 34) amoroso. Confronto entre Pêro Coelho e Pedro sobre as razões por que Inês foi morta. Num longo monólogo Pêro Coelho conta os motivos por que matou Inês e como tudo se passou. |
| Aproveitei cerca de dezoito páginas, no todo ou em parte. | | |
| Cortei algumas intervenções de Pedro, que interrompem a narração de Pêro Coelho (pp. 30-40). Assim, as réplicas ficaram mais longas, quase monólogos, para intensificar o conflito interior do conselheiro e a força emotiva desses momentos. Considerei também que essa opção permitiria maior eficácia na linearidade das informações, na fluidez do discurso e favorecia a empatia dos espetadores. | | |
| ATO SEGUNDO Pp. 41 – 72 | <ul style="list-style-type: none"> Pedro | <ul style="list-style-type: none"> Junto da cova de Inês, depois de tê-la desenterrado ele mesmo, Pedro tem um breve monólogo, enlevado, onde conta ao cadáver (como se estivesse vivo) como se vingou dos Conselheiros e que pretende coroa-la. |
| Aproveitei cerca de três páginas. | | |
| Algumas reflexões deste monólogo de Pedro, após ter aberto a cova de Inês (pp. 64-67), foram integradas no seu longo monólogo final. | | |
| ATO TERCEIRO Pp. 73 – 96 | <ul style="list-style-type: none"> Pedro | <ul style="list-style-type: none"> Monólogos de Pedro, onde se verificam momentos alucinatórios, quer relacionados com a “ressurreição” e coroação de Inês, quer com a sua condição penosa de “Rei-Saudade”. |
| Aproveitei cerca de cinco páginas, no todo ou em parte. | | |
| Dos vários monólogos de Pedro (pp. 83-87; 94-95) retirei diversos excertos, que integrei no monólogo final da personagem (pp. 114-120, do Ato Quarto) | | |
| ATO QUARTO Pp. 97 -124 | <ul style="list-style-type: none"> Pedro | <ul style="list-style-type: none"> Monólogos de Pedro, onde são reiteradas as mesmas situações do ato terceiro. No final do seu maior monólogo em todo o drama (pp. 114-120), dominado pela religiosidade e pelo êxtase amoroso, visualizando “bodas eternas” com Inês, Pedro desfalece. |
| Aproveitei cerca de sete páginas, no todo ou em parte. | | |
| Repito que o longo monólogo final de Pedro integra excertos referentes a momentos acontecidos em atos anteriores, cujo fio condutor se mantém: coroação e sublimação amorosa de Inês. | | |

[Quadro 1.]

⁸ Por exemplo: a descrição da morte violenta dos Conselheiros, os incidentes da coroação e da transladação do corpo decomposto de Inês. Estas ações cruentas foram representadas da seguinte forma: as pétalas de rosas vermelhas representam metaforicamente a morte de Inês e de Pêro Coelho; o vestido branco no trono representa o corpo de Inês antes da coroação... Adiante, na Segunda Parte, Capítulo II, desenvolvo estas ideias.

3. Discurso das personagens

Selecionadas as situações e reduzido o número de personagens, intervêm também na extensão do discurso. Reduzi as frequentes ocorrências de recursos estilísticos como: enumerações, repetições, redundâncias, hipérboles, comparações, metáforas, alegorias. Não as anulei totalmente, visto que, como encenador, me serviram para, em alguns momentos, intensificar a emoção das personagens e dos seus discursos. Procurei favorecer, assim, a empatia dos espetadores. Exemplifico com um dos excertos que escolhi manter e no qual se constata as repetições, as hesitações, as elipses e as pausas frequentes.⁹

Vê tu, Afonso. O que eu sonhei... tudo o que eu sonhei. Era assim... era assim mesmo... Ir – coroado de silêncio – ouvindo o coração da Natureza pregar o meu amor na Eternidade!... E foi assim... é assim que temos vindo... [...] Mas o meu reino!?!... o meu reino!? O meu reino perdeu-se no nevoeiro, e agora é isto a minha corte: uma corte de espetros, levando o meu amor naquelas andas, por as estradas dum planeta morto... sempre e sempre... entre flores de luz e bruxoleiam... atrás de mim – fantasmas de mim mesmo...
(*Pedro, o Cru*: 94-95)

Ainda um outro exemplo. No monólogo de Pêro Coelho, quando este narra o assassinato de Inês, há passagens onde o recurso a metáforas e a comparações reduz a agressividade e exalta, afinal, uma psicologia imprevisível do conselheiro. Essas marcas do discurso acentuam a emoção da personagem, como se também ele tivesse sido, simultaneamente, carrasco e vítima. Pretendo, dessa forma, que os espetadores, ouvindo-o, reavaliem os seus juízos de valor em relação à psicologia e comportamentos de Pêro Coelho. Talvez a entender melhor e, até, a desculpar os seus atos, patrióticos certamente, mas também sanguinários.¹⁰

3.1. A importância dramática e cénica do monólogo

Como já referi, António Patrício investiu em longas réplicas de Pedro, que são monólogos¹¹, de que existem exemplos significativos em diversos momentos do drama. Mesmo havendo breves interferências de algumas personagens, elas são ignoradas pelo protagonista, como se não as tivesse ouvido. Pedro não interrompe o seu discurso, devido ao seu alheamento, à sua obsessão pela saudade dos momentos idílicos, vividos antes da morte de Inês, visualizando já a sua coroação

⁹ Podem ser considerados sintomas de 'esquizofrenia'. Abordarei esta ideia na análise d' *O Rei-Saudade*.

¹⁰ A dramaturgia deste monólogo de Pêro Coelho está nas páginas 9-10 d' *O Rei-Saudade*, na Segunda Parte.

¹¹ Cf. "Placé devant un choix délicat, le personnage s'expose à lui-même les arguments et les contre-arguments d'une conduite." (PAVIS, 1996: 216).

e o seu reencontro eterno (por exemplo: Ato Quarto, pp. 114-120). Também Pêro Coelho, num longo monólogo, narra os acontecimentos dessa fatídica manhã, sem que Pedro o interrompa.

Em meu entender, o monólogo permite orientar o olhar dos espetadores para os ‘grandes planos’¹² dos atores (a expressividade, o olhar, a motricidade fina, a respiração, os silêncios), intensificando a caracterização psicológica das personagens. Dessa forma, é criado um ambiente intimista e confessional que favorece a relação de empatia entre o ator / personagens e os espetadores. Foi o que pretendi conseguir com *O Rei-Saudade* e foi, também, por essa razão que adotei a forma do monólogo e sugiro propostas cenográficas que reforçam a intimidade do espaço cénico.

¹² Recorro a estes códigos cinematográficos para explicar que, tal como no cinema, entendo como ‘grandes planos’, em teatro, o ‘olhar’ da câmara (neste caso, dos espetadores) que incide sobre os pormenores. A luminotecnia terá, certamente, relevância, dirigindo esse olhar com focos direcionais, que destacam esses ‘grandes planos’, deixando na penumbra outros elementos cénicos que poderão distrair a atenção dos espetadores.

CAPÍTULO II. *Castro*: a importância do “encaixe”

1. Razões dramáticas e cénicas

António Patrício situa o drama num tempo em que Pedro já é rei, sete anos depois da morte de Inês: “Há sete anos, Afonso, há já sete anos... Desde que a minha Inês mudou para lá.” (*Pedro, o Cru*: 21) O autor pressupõe que os acontecimentos histórico-políticos que justificaram esse assassinato são do conhecimento geral dos leitores / espetadores. Porém, através de analepses, reforça-os nos discursos das personagens – Pedro e Pêro Coelho –, ainda torturadas por esses instantes, jamais esquecidos.

Enquanto dramaturgista e encenador, também eu devia permitir aos espetadores a ‘visualização’ desse espaço-tempo, presente na memória torturada das personagens, para que eles testemunhassem esses “instantes”. Mantendo como alicerce da dramaturgia o drama *Pedro, o Cru*, recorri a um processo de ‘encaixe’ de algumas cenas da tragédia *Castro*, para tornar visível perante os espetadores esses momentos terríveis, acontecidos sete anos antes. Assim, antes mesmo de passar ao relato das opções dramáticas, penso ser necessário explicar o que se entende por ‘encaixe’ no âmbito deste relatório. Trata-se de uma ideia central no meu trabalho, inspirada pela definição de Carlos Reis. Diz o seguinte, esse autor, no *Dicionário de Narratologia*:¹³

Fala-se de encaixe, quando uma ou várias sequências surgem engastadas no interior de outra que as engloba. Este tipo de concatenação sequencial pode servir diferentes funções: efeito de retardamento do desenlace, [...] explicação causal (a sequência encaixada pode explicitar as motivações que presidiram ao comportamento de uma personagem, narrado ao nível da sequência englobante. (1990:115-116)

Entendo que *Pedro, o Cru* é a “sequência englobante” e que as cenas selecionadas da tragédia *Castro* pertencem à “sequência encaixada”. Recorri a este artifício para dar a “explicação causal” do comportamento que Pedro demonstra durante o drama. O encaixe permitiu-me, ainda, integrar situações que não existiam em *Pedro, o Cru* e que eu considere importantes para a intriga: as cenas do conselho da *Castro* e os argumentos que apresenta em sua defesa e também os argumentos de Pêro Coelho para a sua condenação. Embora estes argumentos sejam repetidos no drama de António Patrício, a situação é completamente diferente, já que o conselheiro, na tragédia, assume o papel de acusador e de carrasco.

No seu monólogo Pêro Coelho refere que “De então para cá, revivi tanto esses instantes que

¹³ REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1990) *Dicionário de Narratologia*. 2ª Edição. Coimbra: Livraria Almedina

os esfiei dentro de mim em séculos... Era no outono como agora.” (*Pedro, o Cru*: 36) Esse passado está tão presente na sua memória que ele até consegue descrever até ao ínfimo pormenor todo o percurso; até são visualizados o riso de Pedro e os gestos de despedida de Inês, ocorridos nessa mesma manhã do assassinato (*idem*: 37). Neste contexto é relevante o seu discurso, na tragédia, prevendo a vingança do Infante: “Que em ódio de teu filho ficam sempre, / Sob cujos pés ficamos, e em cuja ira. / Mas percamo-nos nós, percamos vidas; / Soframos cruéis mortes [...] / A fúria de teu filho nos persiga” (*Castro*: 192). Esses sentimentos do Infante (Pedro), que os vai supliciar com “cruéis mortes”, acontecerão no drama; ou seja, na “sequência englobante”. Mesmo prevendo a sua morte, Pêro Coelho optou pela defesa da Pátria; valores que eu gostaria que não deixassem indiferentes os espetadores.

Com este procedimento demonstro que, assim como os espetadores, também Pedro assiste à “sequência encaixada”, que é o Conselho e a morte da Castro. Do mesmo modo, através desse processo, Pêro Coelho é também espetador das suas próprias ações, realizadas sete anos antes. Tornando presente na memória das personagens essas ações, o recuo no tempo reforça o seu sofrimento: tanto de Pedro como de Pêro Coelho¹⁴.

Por isso, como já referi, a “sequência encaixada” permite que os espetadores assistam a dois tempos – passado (as cenas da tragédia *Castro*) e presente (o drama *Pedro, o Cru*); permite-lhes esse recuo no tempo, até sete anos antes, e regressar depois ao drama. Assim, testemunhando o comportamento das personagens em ambas as ‘histórias’, os espetadores são jurados e ouvem os argumentos de Pêro Coelho em duas situações dramáticas diferentes: é ‘advogado de acusação’ na tragédia (“sequência encaixada”), e ‘réu condenado’ no drama (“sequência englobante”). O público avalia a força dramática (e argumentativa) das duas personagens em confronto – Pedro (e também Castro) e Pêro Coelho –, como réus, como vítimas, como acusadores, como carrascos. Depois do encaixe, depois de terem testemunhado as razões que motivaram a condenação da Castro, como reagirão os espetadores perante a presença desse mesmo conselheiro, que agora já não atua como acusador, mas como ‘réu’? Qual será, para a subjetividade dos espetadores, a força da argumentação amorosa de Pedro, quando comparada com aquela, patriótica, que eles testemunharam na “sequência encaixada”?

No Quadro 2. apresentam-se as situações da “sequência encaixada”, retiradas da *Castro*, de António Ferreira, que podem ser assumidas como o elemento desencadeador da intriga da “sequência englobante”; ou seja, da vingança de Pedro. No entanto, sendo a minha dramaturgia

¹⁴ Por isso, o ator deve demonstrar que Pêro Coelho, após a sua narração ‘perante’ Pedro, se entrega voluntariamente ao suplício, como se pretendesse, com a morte a que vai ser condenado, alcançar a paz em relação a esse passado, ainda presente. (*O Rei-Saudade*: 10)

um monólogo, a estrutura das cenas e a interação das várias personagens referidas nos Atos III e IV sofreram alterações significativas, as quais explicarei na segunda parte deste relatório.

| MAPA SÍNTESE DAS SITUAÇÕES ENCAIXADAS | | |
|---|---|---|
| Atos e Páginas Seleccionados | Personagens Seleccionadas | Resumos das situações |
| ATO I Pp. 161 e 162 | <ul style="list-style-type: none"> • Castro | <ul style="list-style-type: none"> • Perante a Ama comenta os seus pesadelos, que indiciam a sua morte. Comenta também como partilhou os seus temores com o Infante e como este a descansou e lhe prometeu proteção. |
| ATO II Pp. 184 a 195 | <ul style="list-style-type: none"> • Conselheiros • Pacheco • Rei D. Afonso IV | <ul style="list-style-type: none"> • Os Conselheiros apresentam ao rei as razões de Estado que justificam a morte da Castro. |
| Efetuei cortes significativos. | | |
| ATO III Pp. 197 a 211. | <ul style="list-style-type: none"> • Castro | <ul style="list-style-type: none"> • Situação cénica semelhante à do Ato I. • Castro apresenta os argumentos para a sua absolvição e exalta o seu amor pelo Infante. |
| Efetuei cortes significativos. | | |
| ATO IV Pp. 211 a 228 | <ul style="list-style-type: none"> • Castro • Rei D. Afonso IV • Pacheco • Coelho | <ul style="list-style-type: none"> • Castro enfrenta o Conselho: com os argumentos do seu amor pelos filhos e pelo Infante, afirma a sua inocência e consegue obter o perdão e a compaixão (momentâneos) do Rei. Mas os Conselheiros persuadem-no da morte da Castro, por razões patrióticas: "<i>Pelo amor do teu povo</i>" (p. 223). |
| ATO V Pp. 228 a 234 | <ul style="list-style-type: none"> • Infante | <ul style="list-style-type: none"> • Em longos monólogos o Infante diviniza o seu amor pela Castro, a injustiça da sua morte; promete à sua amada que os conselheiros, seus carrascos, sofrerão mortes cruéis e que ela será coroada rainha. |
| Efetuei cortes significativos. | | |
| <p>Embora tenha selecionado os monólogos de Pedro em António Patrício, são diferentes as características dos monólogos do Infante. Por isso, também selecionei alguns excertos da tragédia. O modo como ambas as personagens se relacionam n' <i>O Rei-Saudade</i> será explicado na segunda parte deste relatório.</p> <p>Adaptei parcialmente cerca de vinte e quatro páginas (com cortes significativos) das oitenta que tem a edição utilizada da tragédia.</p> | | |

[Quadro 2.]

SEGUNDA PARTE

O REI-SAUDADE (2013) – Procedimento dramaturgico e propostas cénicas

CAPÍTULO I – Particularidades da dramaturgia

1. *O Rei-Saudade*: sintomas de uma personagem ‘esquizofrénica’

Quando ainda andava a recolher documentação sobre António Patrício e, especificamente, sobre *Pedro, o Cru*, apareceram-me algumas referências a sintomas de doenças de que, eventualmente, teria padecido D. Pedro, o da História. Considerei a possibilidade de vir a explorá-las dramaturgicamente e cenicamente. Entre elas: epilepsia¹⁵ e esquizofrenia. N’ *O Rei-Saudade* explorei a segunda hipótese, a da esquizofrenia. São os seguintes os sintomas da doença, que enumerarei frequentemente durante esta parte do relatório:

designa um conjunto de psicoses endógenas cujos sintomas fundamentais apontam a existência de uma dissociação da acção e do pensamento, expressa numa sintomatologia variada, como delírios persecutórios, alucinações, especialmente auditivas, labilidade afectiva, etc. (HOUAISS *et al*, 2002: 1610)

E ainda:

Doença mental complexa, caracterizada, por exemplo, pela incoerência mental, personalidade dissociada e rutura de contacto com o mundo exterior. (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, on-line)

No caso dos sintomas da esquizofrenia, nas extensas didascálias e nas réplicas de *Pedro, o Cru*, através da organização linguística e na pontuação do discurso oral, António Patrício referencia as mudanças súbitas de humor de Pedro; inconstância entre agressividade, passividade e alheamento; interrupções e frequentes repetições no discurso; confusão auditiva e visual. Por exemplo, Pedro pensa que ouve as sentinelas, que vêm avisá-lo da chegada dos Conselheiros; a lua ‘exangue’ como o rosto de Inês; até mesmo a adoração do corpo decomposto; a visualização de um espaço etéreo, que é a antecipação do reencontro no Céu... N’ *O Rei-Saudade* procurei dar continuidade à linha proposta por Patrício, apresentando semelhantes descrições nas didascálias,¹⁶

¹⁵ “afecção que se manifesta por crises de perda de consciência, acompanhadas de convulsões, que surgem em intervalos irregulares de tempo.”; “epilepsia histórica – crise que se parece com o ataque epilético, mas cujas causas são apenas de ordem psicológica.” (HOUAISS *et al*, 2002: 1529)

¹⁶ Remeto para a Introdução deste relatório, onde expliquei as razões por que integrei texto didascálico tão pormenorizado n’ *O Rei-Saudade*.

que também valorizam os comportamentos que são referenciados pelo autor do drama: espasmos, tiques nervosos, réplicas titubeantes. Por exemplo, nas pp. 3-4, 11 d' *O Rei-Saudade*.

No monólogo é sugerido que o reviver do turbilhão de memórias seja, metaforicamente, uma forma de condenação *ad aeternum* do protagonista. A representação termina tal como começou: o Infante / Pedro, sentado no trono, relembra os *flashes* de memória dos momentos mais marcantes, acabados de ser vivenciados perante os espetadores. Esses *flashes* são revividos num curto espaço temporal¹⁷, num tom monocórdico, com olhar inexpressivo, onde se nota a ausência de emotividade, de delírio, de conflituosidade interior. Como se, a determinada altura, porque continuamente revividas, as memórias tivessem provocado um 'curto-circuito' na emoção da personagem e neutralizado a parte do cérebro ("crânio" como "câmara de tortura") que desencadeia esses delírios e essa necessidade descontrolada de autoflagelação; como se, ininterruptamente sofridas, as próprias emoções desfalecessem, exaustas.

Por outro lado, interessou-me explorar a ideia de um discurso dramático duplo; sugerir uma linha narrativa alternativa. Explico melhor esta ideia. Numa primeira situação, estamos perante o discurso de uma personagem, Pedro¹⁸, cujos sintomas de esquizofrenia se refletem na apropriação da psicologia e dos comportamentos de outras personagens que pertencem ao mesmo universo ficcional: Pêro Coelho e Castro. Numa segunda situação, estamos a assistir à performance de um ator que, numa crise esquizofrénica, provocada por motivos desconhecidos, encarna precisamente aquelas personagens. Não estaríamos, assim, a assistir apenas a momentos da vida de Pedro, a personagem, mas também a momentos da vida de um ator que, dominado por 'delírios persecutórios', se apropria das três personagens em interação: Pedro, Pêro Coelho e Castro.

A ideia de um discurso dramático duplo (protagonizado por uma personagem ou por um ator) permitirá várias interpretações, que dependem, obviamente, da subjetividade dos espetadores em relação aos comportamentos do protagonista (ou como personagem ou como ator), onde se mantêm os sintomas associados à esquizofrenia: "dissociação da acção e do pensamento", "delírios persecutórios", "alucinações", "incoerência mental, personalidade dissociada e rutura de contacto com o mundo exterior", mudanças imprevisíveis da afetividade. Por isso, a personagem (ou o ator) declara que o seu "crânio [um turbilhão de memórias] era uma câmara de tortura: – viviam lá um carrasco e os assassinos. E o carrasco era eu, era o teu Pedro." (*Pedro, o Cru*: 116; *O Rei-Saudade*: 11) N' *O Rei-Saudade* Pedro (ou o ator) autoflagela-se, descarregando o seu delírio violento sobre

¹⁷ Cf. CENAS XI e XII, d' *O Rei-Saudade*.

Os excertos das réplicas já representadas pretendem demonstrar a rapidez com que esses momentos perpassam na memória. Uma versão filmica permitiria tornar este efeito mais eficaz e perceptível.

¹⁸ Não refiro aqui a personagem Infante, já que considero que Pedro e Infante são a mesma personagem, só que em tempos diferentes das suas vidas. Como já expliquei, a tragédia de Ferreira representa um tempo passado de Pedro, quando ainda era Infante, sete anos antes.

outra personagem que ele próprio interpreta, que é Pêro Coelho. Dessa forma invisto na ideia de que se trata de ‘um dia reflexo de todos os dias’¹⁹ da personagem (ou do ator).

Recuperadas as forças, a tortura recomeçaria, o processo vivencial seria retomado, como desde o início da representação, sem que nada fosse alterado. Por isso, a disposição cenográfica e as réplicas são exatamente as mesmas, tanto no início como no fim. Ou seja, a dramaturgia pretende que o Infante comece e termine a representação nesse ritmo monocórdico (completamente contrário ao que foi utilizado por Pedro), dando a entender que o ator (a personagem) está sob o efeito da medicação dada pelos figurantes na CENA XIII.²⁰

Decorrente dos parágrafos anteriores, encontrei-me, momentaneamente, numa situação de impasse relacionada com a denominação a atribuir à dramaturgia *O Rei-Saudade*: ‘monólogo’ ou ‘peça para um ator’? Nunca descurando a relação íntima entre dramaturgia e encenação, tenho vindo a identificar o texto como monólogo, visto que pretendo uma concretização cénica onde o ‘ator’ comunique aos espetadores / interlocutores as razões do seu conflito interior. As personagens que ‘encarna’ poderão ser consideradas como metáforas, como ‘alucinações, como ‘representações’ desses sentimentos em conflito. Mas essas personagens e os discursos particulares dos seus sentimentos estão impregnados na psicologia do ‘ator’ que as desempenha.²¹ Portanto, nessas circunstâncias, simultaneamente no papel de dramaturgista e no de encenador, pareceu-me que a denominação ‘monólogo’ representaria as minhas intenções. Os pontos seguintes acrescentarão informações úteis para justificar esta minha opção.

Penso que *O Rei-Saudade*, dramaturgicamente e cenicamente, representa uma experimentação autónoma e pessoal (ou seja, liberta das que são sugeridas no drama de António Patrício e na tragédia de António Ferreira) dos sintomas da ‘esquizofrenia’ do protagonista. Por isso, com a dramaturgia e a posterior encenação de *O Rei-Saudade*, gostaria de surpreender os espetadores, valorizando potencialidades interpretativas inesperadas mas também lógicas.

2. Adaptação dramaturgicamente do discurso e sua eficácia cénica

É oportuno agora explicar como *O Rei-Saudade* valoriza a relação direta ator e espetadores, considerados como interlocutores cúmplices da situação comunicativa, que é o monólogo, como

¹⁹ É uma denominação minha, que me permito registar aqui.

²⁰ A importância da CENA XIII será explicada no Capítulo II, que analisará procedimentos relacionados com a encenação.

²¹ Pretendo que a encenação valorize o ‘trabalho’ do ator, no modo como interpretará e comunicará as réplicas aos espetadores. Portanto, o registo oral deverá acentuar – através de códigos não-verbais: respiração, ritmos da dicção, expressividade, gestualidade, dinâmica física... – os “delírios persecutórios”, as “alucinações” e a “personalidade dissociada” do protagonista. A dramaturgia sugere o que a encenação deve tentar concretizar.

o caracteriza Patrice Pavis: “le monologue communique directement avec la totalité de la société: au théâtre, la scène entière apparaît comme le partenaire du monologuant. Le monologue s’adresse en définitive au spectateur, interpellé comme complice et voyeur-«auditeur»” (1996: 217) Para esta versão, investi na organização do discurso e na ‘construção da psicologia’ de Pedro.

Pretendo que os espetadores sintam que os seus espaços de ‘fuga’ a essa condição de intimidade são limitados: porque estão continuamente a ser interpelados como ouvintes (presentes) do protagonista; porque este lhes pede decisões e sentimentos em relação ao que lhes ‘segreda’; lhes atribui importância significativa ao nível da familiaridade e da cumplicidade; com eles partilha os momentos idílicos que idealiza viver com a sua amada. A minha intenção é seguir o sentido proposto por Pavis, promovendo um ‘diálogo’ afetivo entre o protagonista e o público: “vós, o meu povo... vós, a minha corte...” (*O Rei-Saudade*: 3). Nesta situação, os espetadores são postos na posição de ‘jurados’ de um conselho onde, como aconteceu com a Castro e com Pêro Coelho, também Pedro (ou o ator) apresenta os argumentos para justificar os seus comportamentos (‘esquizofrénicos?’): “Conheceis vós a minha fé?... Como sabeis então se perjurei?...” (*idem*)

Em baixo, no Quadro 3., apresento a adaptação do diálogo entre Pedro e Afonso (escudeiro) a monólogo.

| <i>PEDRO, O CRU</i> | <i>O REI-SAUDADE</i> |
|---|---|
| <p>PEDRO [...] Vêm avisar-me logo que os avistem. E vêm aí, Afonso... Hein! Boa caça... [...] Tu calas-te!... Fala. Sabes como te quero. Não tens nada a temer. Dize... sê franco.</p> <p>AFONSO Tenho medo. Medo que mo não perdoeis...</p> <p>PEDRO Fala confiadamente. Tu conheces-me. (<i>Com ternura</i>) Dize: dize, que eu adivinho bem o que tu pensas...</p> <p>AFONSO Então perdoai, senhor. A quando Infante, não fizeste acordo com El-Rei, com El-Rei vosso pai, de perdoar aos matadores de D. Inês?... E agora, depois de juramentos e promessas, não cumpris, meu senhor... não...</p> <p>PEDRO Continua, Afonso, continua.</p> <p>AFONSO Sofrei que vo-lo diga: sois perjuro...</p> <p>PEDRO, com fervor iluminado Perjuro!... Conheces tu, Afonso, a minha fé?... Como sabes então se perjurei?... Eu vivo pró Amor e prá Justiça. O meu povo... a corte... mesmo tu, só conhecem de mim o justiceiro. [...] (pp. 19-20)</p> | <p>PEDRO [...] Vêm avisar-me logo que os avistem. E eles vêm aí!... Hein! Boa caça... (<i>Silencia-se, olhando os espetadores. Levanta-se, desce o pedestal e ocupa o centro de cena. Com solicitude.</i>) Vós calai-vos?... Falai! Não tendes nada a temer. Vós conheceis-me. Falai confiadamente. Dizei. Dizei, que eu adivinho bem o que pensais... Pensais que, quando Infante, fiz acordo com El-Rei, com El-Rei meu pai, de perdoar aos matadores de D. Inês?... E agora, depois de juramentos e promessas, não cumprio o que prometi. Não cumprio o que prometi e que sou perjuro. (<i>Pausa. Desolado.</i>) Perjuro!... Conheceis vós a minha fé?... Como sabeis então se perjurei?... Eu vivo pró Amor e prá Justiça... Vós, o meu povo... vós, a minha corte... só conheceis de mim o Justiceiro. (p. 3)</p> |

[Quadro 3.]

Por outro lado, na relação Pedro e Pêro Coelho, investi na intenção de demonstrar aos espetadores que Pedro (o ator) já conhece de cor todos os argumentos do conselheiro, já memorizou todo o discurso, já sabe como tudo vai terminar²². Apropriando-se do discurso do seu suposto interlocutor, Pedro demonstra impaciência e irritação; força o ritmo e a ordem das informações, de modo a antecipar o desenlace pretendido pelo seu desejo de vingança: o suplício de Pero Coelho. A encenação deverá acentuar este aspeto, como é demonstrado no Quadro abaixo, quando o discurso é interrompido por monossílabos (“Sim... sim...”) e por expressividade sarcástica.

O Quadro 4. é mais uma instância do trabalho de adaptação a monólogo.

| <i>PEDRO, O CRU</i> | <i>O REI-SAUDADE</i> |
|--|---|
| <p>PEDRO [...] Dizias então que ele pensara...</p> <p>PÊRO COELHO ... mas que lutou consigo mesmo muito tempo.</p> <p>PEDRO Foi só depois de vos ouvir...</p> <p>PÊRO COELHO Por muitas vezes, meu senhor, por muitas.</p> <p>PEDRO Até que veio o instante...</p> <p>PÊRO COELHO Até que veio o instante em que o amor ao reino em perigo foi maior que o amor que ele [Rei Afonso IV] vos tinha.</p> <p>PEDRO, rindo O amor que ele me tinha!... Continua. E era bem cogitado, bem pensado. (<i>Ri de novo</i>) Foi o que sucedeu... Perdi o reino...</p> <p>PÊRO COELHO Não, meu senhor, mas D. Inês é morta. Isso vos permitiu serdes bom rei.</p> <p>PEDRO Enterrou-se com Ela o meu desvairo. É um cadáver que me escora o trono. [...]</p> <p>PÊRO COELHO Amai-la mais ainda, meu senhor. Vós tendes a saudade e o reino a vida. [...]. (p. 34)</p> | <p>PEDRO A ideia, já se vê, foi de meu pai... Sim, sim... Ele pensara-a sem se atrever a dar corpo ao pensamento... mas lutou consigo mesmo durante muito tempo... Foi só depois de vos ouvir... por muitas vezes... Sim, sim... foi só depois de vos ouvir por muitas vezes... Até que veio o instante em que o amor ao reino em perigo foi maior que o amor que ele me tinha... E era bem pensado, o amor que ele me tinha. (<i>Descontrolado</i>) Foi o que aconteceu: perdi o reino! (<i>Aponta o “túmulo” de Inês. Sarcástico, como se repetisse as réplicas de Pêro Coelho</i>) Mas D. Inês está morta e isso me permitiu ser bom rei. Enterrou-se com ela o desvairo. (<i>Revoltado</i>) É um cadáver que me escora o trono!... Amo-a mais ainda! Eu tenho a saudade mas o reino tem a vida! (p. 8)</p> |

[Quadro 4.]

²² Independentemente da identificação cénica que se atribua ao locutor – ou é um ator a corporizar a psicologia e o discurso de três personagens em confronto: Pedro, Pêro Coelho e Castro; ou é uma personagem, Pedro, a assumir as outras duas, sem deixar de ser ele próprio e, por isso, simultaneamente como locutor e interlocutor de discursos já memorizados – insisto na ideia de que, seja numa contextualização ‘real’ ou ficcional, o locutor age / reage afetado por sintomas diversos de esquizofrenia, de desequilíbrio das emoções.

Seguindo os mesmos procedimentos anteriores, em relação à “sequência encaixada”, ou seja, as cenas selecionadas da tragédia, reformulei os monólogos de Pêro Coelho e da Castro, de modo a que identificassem Afonso IV como seu interlocutor. Cenicamente, Pêro Coelho, através de pausas no discurso, das intenções comunicativas e do olhar, orienta os espetadores de modo a que se apercebam de que as suas réplicas são dirigidas ao Rei, ou como respostas ou como exortação. Esse discurso integra, ainda, como contra-argumentação a rebater, as perguntas e as dúvidas que Afonso IV pronuncia na tragédia de António Ferreira (expressas no lado esquerdo do Quadro abaixo). Utilizei o mesmo procedimento para os monólogos da Castro.

Apresento um breve exemplo desse procedimento no Quadro 5.

| CASTRO | O REI-SAUDADE |
|---|---|
| <p>CONSELHEIROS²³ Senhor, para que é mais? moura esta dama.</p> <p>PACHECO Senhor, moura Por salvação do povo.</p> <p>REI Não é crueza Matar quem não tem culpa?</p> <p>CONSELHEIROS Muitos podes Mandar matar sem culpa, mas com causa.</p> <p>AFONSO IV Ela que culpa tem? [...] Que lei há, que a condene, ou que justiça?</p> <p>CONSELHEIROS O bem comum, senhor, tem mais larguezas Com que justifica obras duvidosas. (pp. 184-186)</p> | <p>PÊRO COELHO Senhor, para que é mais? Morra esta dama! Senhor, morra por salvação do povo. Não é crueldade matar quem não tem culpa Porque tu podes mandar matar muitos Sem culpa mas com causa. O bem comum, senhor, tem mais razões Que justificam obras duvidosas. (p. 7)</p> |

[Quadro 5.]

²³ Pacheco domina totalmente as réplicas referentes às situações do Conselho, simultaneamente com a referência à personagem Conselheiros. Porque são frequentes as réplicas de Diogo Lopes Pacheco, considero que este merece na tragédia todo o protagonismo da condenação da *Castro*. Porém, em *Pedro, o Cru*, também é ele que “Pôde escapar-se.” (p. 30) à prisão e ao suplício do rei. É Pêro Coelho (com relevância pouco significativa na *Castro*) que assume todo o protagonismo no confronto com Pedro.

Assim, n’ *O Rei-Saudade*, a identificação entre as personagens faz-se do seguinte modo: Pacheco, da tragédia, corresponde a Pêro Coelho, do drama, visto que os seus comportamentos são semelhantes em ambos os textos. Cenicamente, pretendi demonstrar que, sete anos depois, Pêro Coelho mantém as mesmas convicções patrióticas que vigorosamente demonstrou (enquanto Pacheco) no Conselho que condenou a Castro.

3. Sintomas de “uma dissociação da ação e do pensamento” do ator: as personagens em conflito

Sendo um monólogo, o ator é identificado como Pedro, já que o drama de António Patrício foi sempre o ponto de partida das dramaturgias. Porém, assumi como necessárias as ‘presenças’ das três personagens diretamente intervenientes: quem mata – Pêro Coelho; quem ama e morre – Castro; quem ama e vinga – Infante / Pedro. O tratamento dramático que dei n’ *O Rei-Saudade* aos sintomas de ‘esquizofrenia’ foi o seguinte: os “delírios persecutórios” são representados pelos desejos de vingança do protagonista, através do suplício de Pêro Coelho (intenções referidas em António Patrício e em António Ferreira); “uma dissociação da ação e do pensamento” e as “alucinações” estão presentes no desejo de “bodas eternas” (o que também está presente em ambos os autores), simbolicamente representado pelo vestido. N’ *O Rei-Saudade* esta opção refletiu-se nas adaptações na organização do discurso do protagonista, as quais, principalmente nas situações comunicativas onde os espetadores são interlocutores, alteram significativamente as réplicas de *Pedro, o Cru*. Já expliquei e exemplifiquei no ponto anterior estas alterações.

No entanto, porque nesta versão me interessava intensificar o confronto entre Pedro e Pêro Coelho (portanto, o “delírio persecutório” da vingança, que é, simultaneamente, a tortura do próprio protagonista), a presença ‘física’ da Castro é muito sumária. Para a “sequência encaixada” d’ *O Rei-Saudade* (as cenas da tragédia *Castro*) selecionei exclusivamente as réplicas relacionadas com a defesa do amor mútuo com o Infante e retirei os excertos onde a Castro se defende com o amor dos filhos, apela ao papel de Afonso IV como avô e como pai, e confronta diretamente os Conselheiros.²⁴ Coloquei a intriga d’ *O Rei-Saudade* no tempo presente²⁵ (da personagem / do ator), tal como acontece em *Pedro, o Cru*, em relação a Pedro.

Em oposição à violência do desequilíbrio emocional e à dinâmica da representação de Pedro, integrei a personagem Infante, cujo discurso, como já referi, é contemplativo, introspetivo, dominado pelos remorsos.²⁶ Como n’ *O Rei-Saudade* mantive os monólogos da Castro e de Pêro Coelho, retirados da tragédia, pareceu-me adequado manter também esse ‘triângulo’ conflituoso da *Castro*: Infante, Castro e Pêro Coelho.

²⁴ Ver Quadro 2., no Capítulo II da Primeira Parte.

²⁵ Em *Pedro, o Cru* o passado é ainda ‘presente’, os comportamentos de Pedro são manipulados pelo que aconteceu sete anos antes, como se, entretanto, tivesse havido um bloqueio, um hiato, uma forma de amnésia na emoção do protagonista. Como se o presente fosse o ‘dia seguinte’ ao que acontecera há sete anos. Daí a vingança sobre os Conselheiros, porque a condenação dos assassinos não ‘prescreveu’ na memória de Pedro.

²⁶ A integração da CENA XIII permitirá a identificação da personagem como um ator e, assim, este comportamento poderá ser interpretado como efeito da medicação que lhe é dada.

O Quadro 6. apresenta de forma esquemática a estrutura d' *O Rei-Saudade*. Representa a confluência dos dois textos – *Pedro, o Cru* e *Castro* –, na qual estão descritos os excertos selecionados de cada um dos textos de partida integrados no monólogo. Para uma relação mais imediata com o texto em anexo, integro também um breve resumo de cada cena. Este quadro permite, ainda, uma comparação com os quadros que apresentei na primeira parte deste relatório.

O REI-SAUDADE

CENA I

Após a morte da Castro, o Infante manifesta os remorsos em relação à morte da sua amada e as saudades desse amor. Jura vingança cruel sobre os seus assassinos e promete coroar Castro.

[Excerto retirado do monólogo do Infante, com o qual termina a tragédia. (*Castro*, Ato V, pp. 234-234)]

CENA III

Pedro confidencia aos espetadores como pretende justicar os conselheiros e coroar Inês. No seu discurso constata-se argumentos onde razões amorosas e razões vingativas coexistem, assim como momentos de alucinação, de passividade e de êxtase emocionais.

Esta cena integra diversos excertos do diálogo entre Pedro e Afonso, cujas adaptações já foram demonstradas anteriormente. (*Pedro, o Cru*, Ato Primeiro, pp. 19-31)

CENA IV

Castro narra os seus sonhos, que profetizam a sua morte, e como desabafou com o Infante os seus receios em relação aos rumores que a Ama lhe contou: o povo, os conselheiros e o próprio Afonso IV estariam contra ela e conspirariam a sua desgraça. Ela não duvida do compromisso do amor do Infante mas teme que a força da 'fortuna' seja mais forte do que eles.

Supostamente, já numa situação de Conselho, perante os conselheiros e o Rei, apresenta os seus argumentos: o amor recíproco entre ela e o Infante. Consciente da condenação que essa relação amorosa merece dos seus opositores, entrega-se à morte, mas "inocente".

Esta cena apresenta a colagem de vários excertos de dois atos, onde a Castro tem como interlocutores a Ama, o Coro, Afonso IV e os Conselheiros. (*Castro*, Ato I, pp. 161-162; Ato III, pp. 197, 203 e 207)

CENA V

Pêro Coelho apresenta os seus argumentos patrióticos para a condenação da Castro, informando Afonso IV do fracasso das tentativas já efetuadas para separá-la do Infante. Numa outra situação, já com a Castro presente no Conselho, confrontado com as hesitações do Rei, com os mesmos motivos patrióticos, convence-o a delegar nos conselheiros a decisão da morte da amante do Infante.

Para a colagem dos excertos selecionei réplicas de Afonso IV e de Diogo Lopes Pacheco, o outro conselheiro presente. As réplicas de ambos são verbalizadas no monólogo de Pêro Coelho, como argumentação e como contra-argumentação. (*Castro*, Ato II, pp. 184-192; Ato IV, pp. 215, 217-224)

CENA VI

Dominado por um sintoma de "delírio persecutório", Pedro confronta-se com a 'presença' de Pêro Coelho. Durante o seu monólogo o Rei-Saudade apresenta as suas razões amorosas e vingativas, que são, supostamente, contestadas pelas razões patrióticas do conselheiro. Neste processo comunicativo Pedro apropria-se do discurso de Pêro Coelho, demonstrando já conhecer de memória todos os argumentos. (*Pedro, o Cru*, Ato Primeiro, pp. 32-35)

CENA VII

Pêro Coelho conta, em discurso próprio, como tudo se passou.

No seu monólogo o conselheiro reitera os argumentos que já tinha apresentado na Cena V e que Pedro repetiu na cena VI. No entanto, ao contrário da agressividade que demonstrou na “sequência encaixada” (as cenas retiradas da tragédia), Pêro Coelho apresenta um registo sentimental, onde se verifica admiração pelos sentimentos amorosos de Pedro, que ainda ama Inês, porque “O amor tem luz de mais para poder ver. Vós não podíeis ver. Nem mesmo agora.” Pêro Coelho é supliciado após o monólogo. (*Pedro, o Cru*, Ato Primeiro, pp. 35-39).

CENA VIII

Para esta cena procedi à colagem de várias intervenções dos Populares, que proclamam a “ressurreição” de Inês. A dramaturgia desta cena pretende dar informações sobre como se processa a transladação de Inês e, posteriormente, a sua coroação. Como atribuí a Pedro estas réplicas, esta cena demonstra também como a sua psicologia está afetada pelas alucinações perante o cadáver de Inês: “Ides vê-la sorrir, coroadada e linda.” (*Pedro, o Cru*, Ato Terceiro, pp. 73-77)

CENA IX

Todos os excertos foram colados de modo a que o fio condutor fosse mantido: as declarações amorosas de Pedro junto do cadáver de Inês, a narração de como se vingou dos seus carrascos, as saudades dos momentos idílicos que passaram juntos, as alucinações de que serão felizes no “outro reino”. Após esses momentos de êxtase, Pedro aparenta um estágio momentâneo de lucidez, onde se questiona sobre a existência do seu reino e sobre o seu papel de rei. Mas esse estágio é abruptamente substituído por outro, de alucinações auditivas e visuais, que, em crescendo, lhe provocam um colapso. (*Pedro, o Cru*, Ato Terceiro, pp. 83-84, 94-95; Ato Quarto, pp. 110, 114-120)

CENA X

Repetição da CENA IV, apenas com algumas réplicas do monólogo da Castro, onde desabafa os pesadelos relacionados com a sua morte.

CENA XI

Repetição da CENA V, apenas com algumas réplicas do monólogo de Pêro Coelho, onde este reforça as razões patrióticas que justificam a morte da Castro.

CENA XII

Repetição da CENA III, apenas com algumas réplicas do monólogo de Pedro para os espetadores, onde informa as razões por que vai coroar Inês.

CENA XIII

Esta cena merece uma análise particular no capítulo seguinte, que destaca as particularidades propostas para a encenação.

CENA XIV

Repetição da Cena I, com repetição integral do monólogo do Infante.

[Quadro 6.]

4. Elementos cénicos e cenográficos

Já anteriormente referi as dificuldades em trabalhar com equipas amadoras: orçamentos reduzidos; disponibilidade errática dos atores; disponibilidade da instituição anfitriã. Assim, escrevi *O Rei-Saudade* com estas limitações em conta, pensando em deslocações e montagens simples, adaptáveis às infraestruturas e às limitações técnicas dos espaços de representação. Foi por isso também que pensei numa peça para um ator – uma produção individual, na qual eu pudesse ter controlo de todos os elementos cenográficos e assegurar todos os gastos. É também por essa razão que acho importante dar conta dos aspetos da potencial montagem do espetáculo que tiveram influência na criação dramaturgica. Estes aspetos estão compreendidos no texto e nas didascálias.

4.1. Figurinos

Para as personagens Pedro e Pêro Coelho, sem pormenorizar, proponho nas didascálias “mantos” compridos. Independentemente do corte e do tecido (depende da criatividade dos colaboradores e das capacidades financeiras do grupo), esses mantos deverão permitir o contraste imediato entre a ação cénica (num tempo anacrónico, medieval, ou, pelo contrário, futurista?) e aquela que a CENA XIII introduz com as batas brancas dos figurantes. Dessa forma será mais eficaz o efeito de *rutura da ilusão teatral* que referirei a seguir.

O ator deve estar descalço ou com sandálias de couro. Haverá contraste com os restantes figurinos. A ideia é que este seja um elemento estranho no seu guarda-roupa e, por isso mesmo, desperte curiosidade nos espetadores. A minha intenção é sugerir a ideia de que o ator, como um peregrino, se encontra em demanda, em penitência, num processo de autopunição (religiosa).²⁷

Para a Castro, um vestido branco, comprido (de cerimónia ou de noiva), cumprirá a simbologia de “bodas eternas”: “Que é isto!?!... Dobres!... Quem morreu aqui, nas minhas bodas!?!... Os sineiros de Alcobaça endoideceram. Que os sinos toquem a noivado!... E que toquem sempre!... sempre!... sempre!...” (*Pedro, o Cru*: 108) Penso que os jogos de luz, incidindo sobre o vestido, que os reflete, poderão criar os efeitos alucinatórios, místicos, que Pedro refere frequentemente.

É a integração da CENA XIII (*O Rei-Saudade*: 13) que justifica a proposta cenográfica sugerida no início da peça: “Criar um artifício cénico que sugira ao espetador a situação de que se encontra a assistir a uma experiência científica que avalia o comportamento do ator-personagem,

²⁷ A religiosidade domina todo o drama de António Patrício e justifica, na perspetiva de Pedro, as suas ações.

Exemplifico com algumas réplicas de *Pedro, o Cru*: “Então, a paz de Deus virá sobre a minha alma.” (p. 25); “É uma ressurreição: é quase, Afonso. Não por mim: por o Amor, como a de Cristo.” (p. 26); “Será na Casa de Deus, o beija-mão. Antes na Casa de Deus do que num Paço.” (p. 67); “Esta é a Casa de Deus. Deus está connosco.” (p. 114)

que se encontra numa redoma, como uma cobaia.” (*O Rei-Saudade*: 1)²⁸ A estranheza do figurino (“vestidos com bata branca hospitalar”), sem qualquer relação com os usados durante a representação, remete desde logo para o contexto científico (clínico) onde, supostamente, o ator estará em observação. As batas brancas favorecem, também, a situação cénica de ‘engano’: os figurantes, quando entram em palco, numa primeira interpretação, nada têm que ver com a intriga.²⁹ Porém, como se verifica depois, entram em cena (na redoma), como função de *deus ex machina*, para controlar, através da medicação, a sintomatologia ‘esquizofrénica’ do ator. Assim (esta pode ser uma interpretação possível), o equilíbrio é repostado, visto que, através do seu próprio sacrifício (exorcismo?), o ‘paciente’ não conseguiu alcançar o que desejava: “Ora vede que justiça foi feita. Então, a paz de Deus virá sobre a minha alma. Logo... logo depois de os justificar, vou erguê-la da cova... à minha Inês.” (*Pedro, o Cru*: 25; *O Rei-Saudade*: 4)

Como elemento integrante do guarda-roupa dos figurantes, na minha opinião, as máscaras brancas recusam aos espetadores qualquer relação afetiva. Mesmo aparentando total inexpressividade, alguns movimentos discretos do olhar ou da boca permitem aos espetadores encontrar aí intenções de uma qualquer relação entre os figurantes e o ator; identificar (especular) sentimentos nessa suposta interação. Por isso, se os figurantes não têm rosto, há distanciamento, quer em relação ao ator, quer em relação aos espetadores. Assim, estes não se dispersam e, tal como eu pretendo, orientam a sua atenção exclusivamente para os movimentos ‘automatizados’ com que os figurantes entregam a medicação e também para as reações do ator,³⁰ as quais o encenador decidirá: submissão, resignação, ou revolta.³¹

A gestualidade complementa as máscaras e as batas brancas. Para mim é muito importante que os espetadores se apercebam de que ‘automatismo’ dos movimentos advém da sua repetição, já diversas vezes realizada. Tanto o ator (cujas reações o encenador decide) como os figurantes (com os tais movimentos ‘maquinalis’) demonstram que sabem em que preciso momento há descontrolo comportamental e é necessária a medicação; um e os outros obedecem a um ‘ritual’ cronometrado, esquematizado e organizado para que não haja surpresas, para que tudo corra como o previsto, como é habitual.

²⁸ Numa versão cénica que exclua esta CENA XIII, os espetadores não terão acesso a esse contexto, onde se fundamenta esta hipótese de intriga, visto que nunca é apresentado durante a representação.

²⁹ Como demonstrei (e o texto didascálico prova-o), tal não é verdade, porque também a intriga se revela outra diferente daquela que foi apresentada inicialmente.

³⁰ Ou seja, tal como referi antes, estes aspetos são os ‘grandes planos’ cénicos.

³¹ Porém, penso que, se o encenador decidir que o ator deverá demonstrar revolta ou altivez, correrá o risco de perder a empatia dos espetadores em relação à psicologia da personagem.

4.2. Elementos cénicos simbólicos

Quanto aos “caixotes”³² – que representam simultaneamente os túmulos de Pedro e de Inês e são praticáveis cénicos, funcionando como cabides – penso que as didascálias dão as informações necessárias e a sua utilização cénica será entendida pelos espetadores.

No drama há bastantes referências às rosas brancas, quer como simbologia da morte, quer do amor, quer como metáfora de Inês. Embora sejam recorrentes em Pedro, que relembra momentos idílicos em que Inês lhe ofereceu rosas brancas, surgem também noutras personagens. Pêro Coelho narra assim os momentos antes do assassinato: “Nunca vi nada assim, ninguém tão branco... Branca... branca... como o espectro de uma rosa branca [...] Decerto ficou menos branca quando morta.” (*Pedro, o Cru*: 38; *O Rei-Saudade*: 9) Cenicamente, interessou-me destacar a importância das rosas vermelhas que, depois de desfolhadas, são atiradas por Inês, antes de ser ‘degolada’ por Pêro Coelho, e cuspidas por este conselheiro, antes de ser ‘supliciado’ por Pedro. Pretendi sugerir dessa forma as ações cruentas do drama, já que, metaforicamente, são a morte e o sangue de ambos. Para este efeito cénico, inspirei-me num excerto de *Pedro, o Cru*, no qual Pedro, depois de ter desenterrado Inês e de ter lavado as suas mãos, ainda sujas do sangue dos conselheiros, se dirige à Madre Abadessa: “Tendes ainda rosas brancas, Madre? É com esta água que as regais? [...] Ides ter rosas vermelhas, Madre.” (*Pedro, o Cru*: 71) Baseei-me, ainda, em Camões, no episódio d’ *Os Lusíadas* sobre Inês de Castro: “As espadas banhando e as brancas flores, / Que ela dos olhos seus regadas tinha”; “Tal está, morta, a pálida donzela, / Secas do rosto as rosas, e perdida / A branca e viva cor, co a doce vida.” (1968:111-112)³³ Segundo a lenda, as rosas brancas ficaram vermelhas com o sangue de Inês, após o seu assassinato.

Um outro elemento que destaco é a coroa, em forma de mão aberta, com os dedos dobrados em súplica, que Pedro nunca coloca na cabeça (é essa gestualidade que gostaria de ver repetida na encenação), demonstrando que recusa ser rei, que prefere o “outro reino”, onde será feliz com Inês. Esse é também um desejo recorrente em *Pedro, o Cru*, ora dirigido a Afonso, ora durante os longos monólogos em que desabafa com o cadáver da sua amada: “O meu paço real, o verdadeiro, é uma

³² Os caixotes terão uma dimensão de 1,75cmX60cmX60cm. Estas medidas foram ponderadas em função da minha altura, da altura do guarda-roupa que será aí pendurado e das dimensões de um palco que defendo ser o ideal para a apresentação da peça. Como se trata de um monólogo, defendo que deve ser apresentado num espaço exíguo, para permitir a intimidade com os espetadores.

Como tenho vindo a referir, optei por elementos fáceis de montar e de transportar: ripas pintadas de cinzento, da mesma cor das placas de esferovite prensado, sem qualquer elemento decorativo. Não considero adequado que este elemento cenográfico seja muito ornamentado, representativo dos túmulos de Alcobaça (certamente, fica muito mais dispendioso e levanta mais problemas de transporte e de montagem). Como encenador, penso que os caixotes, de linhas direitas, sem elementos decorativos, ‘artesanal’ favorecem o que pretendo com a intriga e adequam-se mais eficazmente à psicologia do ator-personagem e à metaforização / simbologia do espaço cénico.

³³ CAMÕES, Luís de (1968) *Os Lusíadas*. Coimbra: Atlântica Editora, S.A.R.L., Canto III - estrofes 132, 134.

cova num claustro em Santa Clara. [...] o meu reino de amor abrange a Morte [...] Desde que a minha Inês mudou para lá.”; “Vou bater à cova dela e chamo: Inês... É em Santa Clara, aqui pertinho... É por lá que se vai para o outro reino...” (*Pedro, o Cru*: 21, 25; *O Rei-Saudade*: 3-4)

A importância simbólica deste elemento surgiu-me quando andava a selecionar excertos da *Castro* e encontrei o seguinte comentário do Coro, dirigido a Afonso IV: “Rei poderoso, tu porque desejas / Nunca ter Reino? porque essa coroa / Chamas pesada? Pelo peso d’alma, / Que te carrega.” (*Castro*: 195) No entanto, tal como com outros elementos cénicos, eu pretendia provocar um efeito de estranheza e, por isso, pretendia moldar a coroa com uma forma não convencional. Pensei nos sentimentos dominantes de Pedro e considerei que o ‘grande plano’ de uma mão, com os dedos rigidamente fletidos, em posição de súplica e de revolta, exteriorizava o desequilíbrio emocional do protagonista. São esses os sentimentos que pretendi sugerir na coroa.

4.3. Banda sonora

Referi anteriormente outras edições dos mesmos textos, a que chamei ‘versões dramaturgias’. Foi durante o processo de ensaios de *PEDR&INÊS*, da versão de 2001, que tomei conhecimento do disco de Rodrigo Leão, na Revista do jornal Expresso, numa entrevista ao compositor, a propósito do seu CD *Theatrum*. Nessa entrevista, o repórter pedia ao compositor um comentário a algumas faixas. Recordo a referência a uma em particular, na qual se ouve o vento e, ao longe, um badalar de sinos. Essa imagem sonora permaneceu comigo. Na entrevista, Rodrigo Leão falava também do seu desejo de ver a sua música adaptada a cinema ou teatro. Pela minha parte, tinha deliberado intimamente selecionar música portuguesa para o espetáculo – em linha com a ideia de tratamento de temas nacionais.

Ouvi o disco, começando pela faixa referida: *O Novo Mundo*. Era exatamente aquela visão *auditiva*, aquela sensação que eu procurava: *O Novo Mundo* sonoro era o que eu tanto tinha procurado para acompanhar o longo monólogo de despedida de Pedro, antes de partir para esse *novo mundo* onde se vai encontrar com Inês. Continuei a ouvir: o disco tinha toda a banda sonora que eu pretendia para a dramaturgia de *PEDR&INÊS*.

Quando decidi escrever *O Rei-Saudade*, considerei que os motivos por que escolhera essa banda sonora para *PEDR&INÊS* se mantêm ainda atuais. Passo a explicar.

A banda sonora que pretendia deveria harmonizar a relação entre as sequências e destacar as alterações da psicologia das personagens. A música teria, também, a função de vincular a adesão emotiva dos espetadores, criando ambiente sonoro para a tensão dramática e para momentos de suspense da ação. A banda sonora suportaria as movimentações do ator – não só durante a

organização do espaço cénico mas também para acompanhar o desdobramento nas personagens – e os recuos no tempo, quando as personagens revivem momentos idílicos ou violentos.

Mantive essa mesma banda sonora, mas alterei significativamente a ordem das faixas e a sua associação às situações cénicas e às personagens. Quero dizer que, enquanto em *PEDR&INÊS* uma faixa identificava uma determinada situação, n' *O Rei-Saudade* essa mesma faixa serve de banda sonora a outras situações cénicas ou a outras características psicológicas. Já que é diferente a estrutura do monólogo, assim como é diferente o tratamento que pretendo para a psicologia das personagens, adaptei esta dramaturgia – intenções comunicativas das réplicas, sequência dos momentos de ‘delírio’ de Pedro e interação com as outras personagens – à banda sonora. Ou seja, as mudanças de ritmo, de tonalidades, de alturas acompanham as alterações comportamentais e psicológicas do ator, quando assume determinadas personagens ou quando expressa determinados sentimentos: agressivos, passivos, alucinados, oníricos. Por isso, n' *O Rei-Saudade* identifico nas didascálias as faixas e pormenorizo a sua relação com as personagens e com os seus comportamentos para dar conta desse meu procedimento dramaturgico mas que também perspetiva a realização cénica.

A banda sonora gravada contextualiza outra, que eu, como encenador e ator, pretendo criar durante a representação: a violência da respiração e da interação das personagens; a das mudanças de ritmo e de altura das réplicas. A banda sonora complementa, ainda, a gestualidade do ator em confronto com os espaços que, supostamente, estão ocupados pelos seus interlocutores ‘cénicos’ (em palco); os silêncios prolongados, quando o olhar exterioriza os ‘delírios’ do ator-personagens, questionando os espetadores, que não se sentem protegidos na penumbra da plateia.

CAPÍTULO II – Particularidades da encenação

1. A imprevisibilidade do(s) desenlace(s): discurso criativo do encenador

Depois de escrito o monólogo, ocorreu-me ainda a possibilidade de ‘enganar’ os espetadores em relação ao término da representação: quando há *black out* a seguir à repetição das réplicas iniciais, com o ator sentado no trono, é convencionalmente sugerido o fim. Mantêm-se, assim, as possibilidades de interpretação já expostas no ponto anterior e a ambiguidade sobre a identificação ‘esquizofrénica’ do protagonista: trata-se de uma personagem, Pedro, a desdobrar-se em Castro e em Pêro Coelho, ou de um ator a representar um monólogo onde assume as três personagens?

E se, antes, os espetadores fossem confrontados com uma situação cénica que, porque imprevista e aparentemente estranha à intriga que lhes vinha a ser apresentada, vinculasse determinada interpretação? Para esse efeito, integrei a CENA XIII (pp. 12-13).

1.1. CENA XIII: um efeito surpresa

Referi e expliquei no capítulo I desta segunda parte a ideia dramaturgica de um ‘discurso dramático duplo’; ou seja, agenciado ou pela personagem Pedro ou por um ator, ambos referenciados com sintomas esquizofrénicos. A integração da CENA XIII identifica a importância do discurso realizado por um ‘ator’.

A entrada dos figurantes representa um efeito surpresa na intriga, porque é uma situação imprevista, estranha, que vai provocar alterações na linearidade cénica e, conseqüentemente, nos sentimentos que os espetadores – que têm sido interlocutores diretos do protagonista e, por isso, também eles figurantes – estariam a consolidar em relação ao protagonista. Esse efeito surpresa, provocado pelos dois figurantes que entram em cena, é expresso pela medicação que trazem para a cena, sugerindo, assim, um espaço ‘clínico’ (real), local de internato do ‘paciente’. Com a CENA XIII os espetadores (ou interlocutores) ficam a conhecer as particularidades psíquicas do ator, a sua verdadeira identidade e qual a verdadeira dimensão da intriga. A partir daqui, todo o comportamento do ator poderá suscitar nos espetadores juízos diferentes, alterar a empatia que teriam interiorizado em relação ao que, até aí, conheciam da ‘personagem-ator’ (Pedro) que, afinal, é identificado agora como ‘ator-personagens’.³⁴ Portanto, nesta cena os espetadores esclarecem a

³⁴ Como estas ações se passam no palco, que é um espaço ficcional, reconheço que, na perspetiva dos espetadores, esta identificação possa não acontecer. Ou seja, não acontecendo a transmutação do espaço ficcional para espaço real, também não se concretiza a passagem do estatuto ficcional – personagem – para a do estatuto real – ator.

ambiguidade – que se teria mantido até então – inerente à situação cénica observada: é, de facto, ‘alguém’ (que se julga ator ou que recorre a essa função) que exorciza os seus próprios ‘fantasmas’, através da representação / reencarnação de personagens, cujas histórias estão indelevelmente impressas na sua afetividade e que emergem quando ele se encontra num estádio de “delírio persecutório”, de “personalidade dissociada”.

É minha intenção, como encenador, que os espetadores tomem consciência de que a CENA XIII provoca um *efeito de real*.³⁵ Consequentemente, seria para mim expectável que os espetadores procedessem a uma reavaliação e reinterpretação do que viram, orientados por esta nova perspetiva. Inclusivamente, tentar descobrir por que motivo o ‘paciente’ se identifica, precisamente, com as personagens dos amores trágicos de Pedro e de Inês? Terá sido, também ele, protagonista numa ‘fábula’ com contornos idênticos e, por isso, tal como *Pedro, o Cru*, o seu “crânio era uma câmara de tortura: viviam lá dentro um carrasco e os assassinos.” (*Pedro, o Cru*: 116; *O Rei-Saudade*: 10); ‘fábula’ da qual ainda não conseguira libertar-se? Para ajudar a suportar essa “câmara de tortura”, a medicação que recebe é um paliativo que apenas adia, mas não cura. Por isso, o fim é o começo: “o teu amor / M’acompanhará sempre, té que deixe / O meu corpo co teu; e lá vá est’alma / Descansar com a tua para sempre.” (*Castro*: 233-234; *O Rei-Saudade*: 2, 13)

Na continuação dos procedimentos anteriores que, como já referi, provocam um *efeito de real* ou, dito de outra forma, de *rutura da ilusão teatral*, após a representação, porque assistiram como ‘cientistas’³⁶, os espetadores poderão ser interpelados para darem o seu parecer, a sua avaliação sobre o que viram e sentiram. Dessa forma, pretendo cumprir uma das funções previstas com essa *rutura da ilusão teatral*, que é, segundo Patrice Pavis: “Essentiellement moyen de distanciation, les ruptures sont la marque d’une esthétique du discontinu et du fragmentaire. Elles invitent le spectateur «à recoller les morceaux», à intervenir pour donner un sens idéologique au procédé esthétique.” (1996 : 309)

Assim, logicamente, embora essa fosse a minha intenção dramaturgica, a CENA XIII poderá não ser entendida como *rutura da ilusão teatral*.

³⁵ Patrice Pavis caracteriza assim este efeito: “il y a un effet de réel lorsque le spectateur a le sentiment d’assister à l’événement présenté, d’être transporté dans la réalité symbolisée et d’être confronté non pas à une fiction artistique et à une représentation esthétique, mais à un événement réel.” (1996: 114)

³⁶ Antes de entrarem na sala para assistir ao espetáculo (ou à ‘experiência clínica?’), os espetadores poderiam receber e vestir uma bata branca, tal como a dos figurantes da CENA XIII. No entanto, penso que dessa forma seria retirada a imprevisibilidade do desenlace e haveria orientações definidas para a interpretação que os espetadores fariam da peça. Porém, se essa fosse a intenção do encenador, também permitiria que os espetadores, conhecendo desde o início o seu papel ‘teatral’, observassem, analisassem e interpretassem o espetáculo com um olhar crítico completamente diferente.

Essa opção teria o mesmo efeito das didascálias no texto que anexo e, por isso, numa primeira opinião, não concordaria que tal acontecesse.

1.2. Discurso do encenador: outras propostas de *rutura da ilusão teatral*

Excluída toda a CENA XIII, mudaria radicalmente o tratamento artístico do ‘conceito’ de esquizofrenia, que é explorado n’ *O Rei-Saudade*. Apresento duas propostas cénicas possíveis.

O monólogo é apresentado até à última cena (sem a presença da CENA XIII), que repete a CENA I, o monólogo do Infante. Mas, em vez de acontecer o *black out*, após uns segundos, o ator desfaz a personagem e vai buscar materiais de limpeza, que estão fora do espaço cénico (acontece desta forma a *rutura da ilusão teatral*), olha tudo à sua volta, sai do palco, apagam-se as luzes e ele abandona a sala. Esta versão prescinde de qualquer colaboração. É o próprio ator que ‘desconstrói’ a sua identidade como personagem-ator e se assume como elemento exterior ao contexto ficcionado, ou seja, como ator-personagens. Os espetadores teriam, desta forma, várias possibilidades de interpretação da intriga e de identificação do ‘ator’.

No seguimento da anterior, ponderando a possibilidade de *O Rei-Saudade* vir a ser apresentado no mosteiro de Alcobaça, junto dos túmulos de D. Pedro e de Inês de Castro ou numa igreja, surge esta versão, que se adapta a esse novo espaço não convencional. Esta proposta cénica resolve a falta de equipamento luminotécnico adequado, abdica da colaboração dos figurantes e, tal como a anterior, investe num desenlace completamente diferente do que é proposto na versão em anexo. Por isso, também permite outras interpretações. Nesta proposta também ficam obsoletos os dois caixotes que representam os túmulos, visto que eles já estão presentes (no caso de Alcobaça), o que reforça o *efeito do real*. No caso de ser numa igreja ou capela, também abdicaria deles.

Desde o início, os espetadores identificam o ator como um empregado da limpeza ou um funcionário do mosteiro ou da igreja. Depois de limpar ou de verificar que está tudo bem, o ator olha em volta, para verificar se não há testemunhas. Religiosamente³⁷, cumprimenta os túmulos (ou outros elementos beatos que existam no espaço), descalça-se³⁸ (ações destinadas a provocar estranheza) e prepara-se para representar todo o monólogo. Durante a representação, algumas vezes, a seguir a momentos de mais intensidade emotiva, silencia-se, para verificar que não foi ouvido, que está sozinho. Esse artifício reforça o efeito de *rutura da ilusão teatral*, para que os espetadores se lembrem da identidade assumida pelo ator logo no início da sua representação.

No final, repete os cumprimentos e calça-se. Antes de abandonar o espaço cénico, expressivamente, sugere que a representação é o seu ‘segredo’ (já anteriormente repetido ou foi aquela a primeira vez?), o seu ‘delírio’ ou a sua homenagem. Depois dá a entender que acabou o seu dia de limpeza, ou de trabalho, ou que vai fechar o mosteiro / igreja / capela e sai.

³⁷ Relembro que este sentimento é dominante em *Pedro, o Cru*.

³⁸ Já referi anteriormente, a propósito do figurino utilizado pelo ator, qual o valor metafórico que pretendo com o facto de o ator representar descalço. Neste caso, não concordo que o ator utilize sandálias.

CONCLUSÃO

Escrito em 1913, mas editado em 1918, surge *Pedro, o Cru*. Em 2013 comemoram-se 100 anos. Não tenho conhecimento de qualquer comemoração da peça ou do autor. A presente dramaturgia poderá significar a minha homenagem.

O prazer literário e teatral na exploração deste drama de António Patrício e o prazer na dramaturgia e na encenação de autores nacionais motivaram a escrita d' *O Rei-Saudade*. Assumi, inclusivamente, o desafio de concretizar mais uma versão, completamente diferente das anteriores, para tentar demonstrar a riqueza dramática do texto. A decisão de escrever uma peça para um ator foi um desafio para mim e obrigou-me a um grande cuidado na seleção e na organização da sua estrutura dramática, tentando valorizar os momentos representativos de *Pedro, o Cru* e das personagens diretamente envolvidas: Pedro e Pêro Coelho. Desafio, também, por tentar integrar cenas da tragédia *Castro*, pondo três personagens em confronto (ou será o ator que se confronta com cada uma delas?). Encenação que eu pretendo enfrentar brevemente. Desafios pessoais e artísticos, sim, mas também motivos indiscutíveis de satisfação!

Relendo *O Rei-Saudade*, o relatório, as peças e avaliando todo o percurso, com avanços e recuos, descoberta de novos trilhos, fica a certeza de que ficaram muitas ideias por escrever e por experimentar; que muitas emoções têm de ser 'purgadas' ou retiradas de cena, porque prejudiciais à mensagem do ator. Fica a sensação de que estamos ainda e sempre em 'ensaios', olhos fixos na 'perfeição', em contínua evolução e descoberta – da emotividade, da fisicalidade, de um espaço cénico (ou real?) 'pessoal e interior'. Que o palco é também uma descoberta do equilíbrio na relação com os espetadores, que estão ali e aqui, longe mas perto; na penumbra, sentimo-los respirar e sentimos as suas reações, que nos afetam. São esses, também, os objetivos pretendidos com a 'experiência' deste monólogo, deste tema e, futuramente, do espetáculo.

Como dramaturgista e encenador, concebi assim *O Rei-Saudade*. Como ator, perspetivo assim a representação do monólogo. Como mestrando de teatro, procurei demonstrar uma consciência artística pessoal de que me orgulhe.

É muito importante, quando o caos ameaça, traçar um território transportável e pneumático. Se for preciso, tomarei meu território em meu próprio corpo, territorializo meu corpo [...].

Esse centro intenso está ao mesmo tempo no próprio território, mas também fora de vários territórios que convergem em sua direção ao fim de uma imensa peregrinação [...]. Nele ou fora dele, o território remete a um centro intenso que é como a pátria desconhecida, fonte terrestre de todas as forças, amistosas ou hostis, e onde tudo se decide. (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 128, 130)

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES (1998) *Poética*. 5ª edição. Lisboa : Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- BARBOSA, Pedro (2003) *Teoria do Teatro Moderno, a Hora Zero*. Porto: Edições Afrontamento (1ª edição. 1982)
- BENHAMOU, Anne-françoise (1998) «Monologue». In Corvin, Michel (org.) *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Montréal : Larousse, pp. 1131-1132.
- CAMÕES, Luís de (1968) *Os Lusíadas*. Coimbra : Atlântica editora, S.A.R.L.
- CORVIN, Michel (1998) «Dramaturgie». In Corvin, Michel (org.) *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Montréal : Larousse, pp. 520-522
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1997) *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4, tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34 (1º edição 1980)
- DORT, Bernard (1998) In Corvin, Michel (org.) *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Montréal : Larousse, pp. 1113-1114.
- FERREIRA, António (1989) *Poemas Lusitanos e Castro*. Lisboa: Editora Ulisseia
- FORESTIER, Georges (1998) «Péripétie». «Théâtre dans le Théâtre». In Corvin, Michel (org.) *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Montréal : Larousse, p. 1265 ; pp. 1619-1620
- HOUAISS, António, VILLAR, Mauro de Salles e FRANCO, Francisco Manoel de Mello (2003) *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores
- MATEUS, Osório (2002) *De teatro e outras escritas*. Lisboa: Quimera Editores
- PAVIS, Patrice (1996) *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunod
- PATRÍCIO, António (1972) *Pedro, o Cru*. Lisboa : Livraria Sam Carlos
- PIEMME, Jean-Marie (1998) «Mise en scène». In Corvin, Michel (org.) *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Montréal : Larousse, pp. 1113-1114.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1990) *Dicionário de Narratologia*. 2ª Edição. Coimbra: Livraria Almedina
- ROSA, Armando Nascimento (2003) *As Máscaras Nigromantes, Uma leitura do teatro escrito de António Patrício*. Lisboa: Assírio e Alvim
- SOUSA, Maria Leonor Machado de (1984) *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve