



CCB

21 A 24 FEV 25

**1984 DE GEORGE ORWELL
– UMA NOVA ADAPTAÇÃO
DE ROBERT ICKE
E DUNCAN MACMILLAN
ARTISTAS UNIDOS**

**ARTES
PERFORMATIVAS
E PENSAMENTO**

Temporada 2024/2025

Teatro
Pequeno Auditório
Sex e Seg, 20h00
Sáb, 19h00
Dom, 17h00
M/14

1984 de **George Orwell**

– uma nova adaptação de **Robert Icke** e **Duncan Macmillan**

Tradução **Eduardo Calheiros Figueiredo**

Com **Ana Castro, Carolina Salles, Gonçalo Carvalho, Inês Pereira, Paulo Pinto, Pedro Caeiro, Raquel Montenegro, Tiago Matias e Victor Gonçalves**

Participação vídeo **Américo Silva, Ana Amaral, Ana Gomes, Carla Madeira, Décia Tavares, Diana César, Eduarda Arriaga, Gonçalo Pereira, Hélder Braz, Inês Puga, Inês Tamar, Joana Calado, João Carvalho, João Meireles, João Reixa, Lara Canteiro, Malu Vasconcellos, Maria Costa, Maria Romana, Natasha Esteves, Pedro Carraca, Rafael Arnaud, Raquel Ferradosa, Ri S. Lavado, Rúben Soares, Teresa Grisante, Tomás Henriques, Uberti e Vicente Wallenstein**

Cenografia e figurinos **Rita Lopes Alves**

Assistência de cenografia **Francisco Silva**

Luz **Pedro Domingos**

Som **André Pires**

Vídeo **Jorge Cruz e Nuno Barroca**

Assistência de encenação **Inês Pereira e Joana Calado**

Encenação **Pedro Carraca**

Coprodução **Artistas Unidos, Centro Cultural de Belém, Teatro Aveirense**

Foto de capa 1984 de George Orwell – uma nova adaptação de Robert Icke e Duncan Macmillan © Jorge Gonçalves



1984 de George Orwell – uma nova adaptação de Robert Icke e Duncan Macmillan © Jorge Gonçalves

SINOPSE

O'Brien *Se, por exemplo, servisse os nossos interesses atirar ácido sulfúrico na cara de uma criança – estão dispostos a fazê-lo?*

Robert Icke e Duncan Macmillan, *1984* de George Orwell – uma nova adaptação

«O GRANDE IRMÃO ESTÁ SEMPRE A OBSERVAR-TE.» Este aviso rege o futuro assustador e distópico do clássico de George Orwell, *1984*, adaptado para o palco por Robert Icke e Duncan Macmillan. O partido totalitário proíbe o individualismo, a independência e o pensamento livre, distorcendo o passado à sua vontade e controlando os seus cidadãos com medo e violência. No coração deste mundo sombrio, Winston Smith ousa sonhar com um mundo livre do *Big Brother*. Conseguirá um homem, por meio de pequenos atos de desafio – começar um diário, apaixonar-se – defender a verdade, a liberdade e a esperança para as gerações vindouras?

1984 de George Orwell – uma nova adaptação de Robert Icke e Duncan Macmillan estreou a 13 de setembro de 2013, no Nottingham Playhouse em coprodução com a Headlong, com interpretação de Mark Arends, Tim Dutton, Stephen Fewell, Christopher Patrick Nolan, Matthew Spencer, Gavin Spokes, Mandi Symonds e Hara Yannas, e encenação de Robert Icke e Duncan Macmillan.

1984 de George Orwell – uma nova adaptação de Robert Icke e Duncan Macmillan será publicada no Livrinho de Teatro n.º 183.



1984 de George Orwell – uma nova adaptação de Robert Icke e Duncan Macmillan © Jorge Gonçalves

ENTREVISTA: ADAPTAÇÃO DE 1984 PELA HEADLONG

Realizada a 25 de setembro de 2013 por Dominic Cavendish

O encenador Robert Icke e o dramaturgo Duncan Macmillan conversam aqui com o jornalista e crítico Dominic Cavendish sobre a sua impactante e aclamada adaptação teatral de *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, ou simplesmente *1984*, apresentada pela companhia Headlong. Uma transcrição de um excerto de uma entrevista gravada que pode ser ouvida em www.theatrevoice.com.

Dominic Cavendish: O mais interessante nesta adaptação que fizeram de *1984* são as liberdades que tomam com um texto que muitas pessoas claramente têm em alta consideração, mas que, de certa forma, se tornou demasiado familiar no seu tom. E queria saber o que vos atraiu inicialmente para esta obra? Alguns diriam que é um texto quase demasiado familiar para o seu próprio bem. Qual foi o impulso inicial que vos levou a esta escolha?

Robert Icke: Foi uma conversa que o [encenador] Rupert Goold e eu tivemos há algum tempo sobre textos diferentes. Desde que o Rupert começou a trabalhar na Headlong, tem havido um projeto contínuo de analisar grandes textos canónicos, com o imperativo de perguntar: porque é que estes são importantes, o que é que tem para dizer? Havia uma grande lista de romances, e, por algum motivo, senti-me atraído por *1984*. Fomos ao detentor dos direitos e perguntámos quais eram as possibilidades de conseguir os direitos para fazer uma nova versão, queríamos fazer uma versão mais ou menos livre, mas na altura não sabíamos ainda o que isso seria. Depois, eu e o Duncan [Macmillan] encontramos-nos por acaso, a propósito de uma outra coisa completamente diferente, e acabámos a falar sobre *1984*. Nessa altura, já tínhamos acabado de assinar os direitos. Então, sabíamos que o podíamos fazer. O que significava que, desde o início, tínhamos liberdade total... Acho que há algo de muito honesto e importante em investigar estes textos mesmo a fundo. Como espectador, acho muito... parece que há um adolescente de 15 anos dentro de mim que fica muito aborrecido com produções de peças clássicas com trajes de época. Deve ter havido um momento em que pensei: «Só porque todos dizem que é um clássico e tem figurinos antigos, não quer dizer nada, se for aborrecido continua a ser aborrecido.» Uma das coisas de que falámos muito foi ter a capacidade de permitir o acesso ao público jovem. O teatro agora compete muito com uma série de coisas fantásticas. O que passamos o tempo a ver é *Mad Men*, *The Wire*, *The West Wing*, e jogos de vídeo, que agora são ótimos.

E tens muita competição – e há um desejo genuíno de estar a par dessa conversa – e querer ser capaz de dizer particularmente às pessoas mais jovens que vêm que lhes podemos dar uma experiência ao vivo que é tão efervescente e entusiasmante e próxima como talvez achem uma sessão de *Grand Theft Auto V*. Lembro-me de dizer ao detentor de direitos, no começo, que se quiseses ter a experiência de o que é mel, uma forma de o fazer seria desenhar um frasco de mel que seja bom e não incorreto. Mas se fizeres uma produção de 1984 que seja focada acima de tudo em fatos-macaco azuis, paredes a descascar e gelo seco, isso é o equivalente de desenhar o frasco de mel quando o que queres mesmo fazer é abrir o frasco e dizer «Prova, isto é incrível!». O nosso objetivo foi sempre quebrar a carapaça e alcançar o que está dentro do romance, quais são as suas perguntas e quais as suas ansiedades, e entregar esse conteúdo não de forma cerebral, mas como uma experiência – para que [da mesma forma que] quando acabas o romance e ficas «Isto foi completamente extraordinário, sinto-me arrasado» seja de que forma for, queremos que o público depois de uma hora e quarenta minutos tenha essa mesma sensação de «murro-na-cara-visceral».

Duncan Macmillan: É um romance que todos achamos que conhecemos, e alguns de nós leram-no muito recentemente e a fundo. O número de vezes que passámos por este romance, devemos tê-lo lido de uma ponta à outra... Não faço ideia... e ainda encontrávamos coisas imensas e essenciais e, depois, tentar encontrar pessoas que tivessem escrito sobre essas coisas e não conseguirmos encontrar nada escrito sobre elas. Por exemplo, o Winston nunca termina de ler o livro de Goldstein, o que acho que nem percebi nas primeiras vezes que o li, e, sem dúvida, não conseguimos encontrar nenhuma outra adaptação que tenha abordado isso.

Robert Icke: O ponto do livro de Goldstein é que anda por ali imenso tempo e depois ele chega a um parágrafo que diz: «E agora chegamos ao segredo central, a coisa que é a mais importante, a razão de existir do duplo-pensar, o motivo pelo qual a Polícia do Pensamento existe» e ele para de ler. Que gesto sobre a apatia política seria melhor?

Duncan Macmillan: Ele repara que a Julia está ao seu lado e vai dormir, larga o livro. E é-nos dito que só depois de se terminar o livro se é admitido na Irmandade...

Robert Icke: Ele nunca chega a entrar porque nunca termina o livro. Que é uma estrutura fascinante. Acho...

Duncan Macmillan: É fascinante pela quantidade de provas de que precisamos para suportar os nossos próprios preconceitos. Só precisamos

de saber que um livro existe e que pode apoiar o nosso sistema de crenças. Não precisamos de o ler, só precisamos de saber que existe. (...) Vamos voltar [ao assunto dos], livros não lidos – acho que já tinha dito o mesmo quando começámos, que foi «acho que o li quando tinha uns 15 anos», que é a resposta padrão da maioria das pessoas com quem falei. Todos têm a Sala 101 na cabeça, têm o Grande Irmão, o Winston Smith. «Devo tê-lo lido.» Portanto, a pergunta que se segue é sempre «Bom, leste o apêndice?» «Acho que não.» Isto surgiu muito cedo na nossa conversa – como se dramatiza o apêndice. Quando o li pela primeira vez aos 15 anos, não me lembro de ter lido o apêndice.

Robert Icke: Isso também levámos ao agente. Lembro-me de ter dito de forma bastante contundente ao agente, desde o início – fiz a comparação do pote de mel e disse que achava que o apêndice era a parte mais importante. Penso que é estruturalmente o que define o todo. Lembro-me de Bill Hamilton – que é o executor e o agente – ter ficado bastante surpreendido com a firmeza com que eu disse: «Não sei como se pode adaptar este romance se não se tocar no apêndice. Não sei o que seria isso. E a nota de rodapé». «A Novilíngua era a língua oficial da Oceânia – para mais informações, consulte o apêndice.»

Duncan Macmillan: Então sabes que está lá, durante todo o tempo... O Partido é lançado para o passado – e a última palavra do livro, se considerares o apêndice como o último capítulo, que é como Orwell o descreveu, é 2050, a última palavra com a qual ficas. Ou seja, é um livro escrito em 1948, publicado em 1949, sobre um 1984 imaginado, lido a partir da experiência de ser um texto primário nas mãos de alguém em 2050 – a tua relação com o livro muda à medida que avanças na leitura. Portanto, quando estás a ler o livro de Goldstein, os teus olhos movem-se sobre as mesmas palavras que os de Winston – assim, trocas de lugar com o Winston. E também não consegues nunca terminar esse livro... O apêndice é escrito de uma forma académica semelhante à do livro de Goldstein e ninguém o lê, o que achámos realmente extraordinário... Portanto, estava a tentar representar algo que era muito...

Robert Icke: É um livro sobre a falta de fiabilidade... coloca algo no final que muitas pessoas, hilariante e ironicamente, não se deram ao trabalho de terminar, e um dos momentos-chave do próprio romance é o Winston não se dar ao trabalho de terminar o livro que lhe vai contar o segredo do mundo. E uma das coisas em que o romance realmente se foca é o estatuto do texto e o que texto significa – e se o texto pode ter alguma autoridade quando foi alterado. Como se pode confiar nas palavras para transmitir qualquer informação...

Dominic Cavendish: O que é revolucionário nesta produção é que, logo desde o início, tiram-nos o tapete, fazem-nos questionar se estamos no mundo familiar e quase acolhedor do *1984* anterior, e depois, ao ampliar a cena, mostram este Winston Smith como uma espécie de quase-fantasma na sua própria narrativa, alguém que está simultaneamente a ler o livro, a comentá-lo e quase imaginado talvez por aqueles à volta dele que o leem... Falaram do apêndice, mas isso ainda fica a uma longa distância, intelectualmente, do reposicionamento de toda a história como algo que está a ser concebido no aqui e agora teatral. [Como é que isso surgiu?]

Robert Icke: Uma das provocações a que nos propusemos, desde o começo, foi como encenar o conceito de «duplopensar» – o romance é muito eficaz a apresentar duas ideias contraditórias sem resolver qual delas está correta, o que muitas pessoas acham frustrante no romance, mas que nós sempre achámos entusiasmante. E levou-nos muito tempo – passou por várias iterações e por muitas afinações e muitas reescritas em ensaios, aquelas secções estruturais. O objetivo era sempre ser como o apêndice e como a nota de rodapé – porque a nota de rodapé vem no começo e o apêndice no fim, por isso é um romance enquadrado. O próprio romance existe num enquadramento que o lê contextualmente retroativamente e provavelmente diz: o que quer dizer este romance? E há muitas coisas curiosas sobre o apêndice, uma das quais é o facto de Winston ainda ser mencionado no apêndice, mesmo depois de O'Brien dizer que será apagado da história, todos os seus registos apagados. Há uma menção a ele no apêndice e diz: «o departamento de registos, onde Winston Smith trabalha» – e pensas: porque é que sabes isso? Em 2050, como é que tens ideia de quem é Winston Smith, dado que, presumivelmente, ele não consegue realizar o seu 11 de Setembro político contra o Partido, não fez nada, presumivelmente, é só executado após a cena final do romance? Como disse o Duncan, quando lês o livro de Goldstein, os teus olhos acompanham os olhos de Winston, mas, durante todo o resto, desde o momento em que lês «Era um dia brilhante e frio de abril», estás a ler o livro com outra pessoa, porque essa pessoa fez notas de rodapé e escreveu um apêndice para ti, por isso há sempre outro leitor na tua experiência do romance, a todo o tempo. E o romance também tem um acesso estranho – é um romance em terceira pessoa, mas tem um acesso peculiar aos pensamentos subjetivos de Winston... O romance questiona ativamente o que significa se as pessoas conseguem ver dentro da tua cabeça e, de alguma forma, este romance consegue ver dentro da cabeça do seu protagonista, mesmo mantendo uma distância de terceira pessoa.

Duncan Macmillan: Então, se este é um texto primário, o que é ele enquanto texto primário? Estive em Berlim durante algum tempo

e fui ao museu da Stasi, e olhar para aqueles registos de pessoas que, essencialmente, foram despessoalizadas, e ali estão as suas histórias de vida, que estão a ser reconstruídas agora – foram destruídas e acho que vai demorar 250 anos, ao ritmo a que o fazem, para juntar todos os registos que têm. As pessoas estão à espera de descobrir o que aconteceu aos seus entes queridos...

Robert Icke: O dispositivo de enquadramento resulta, de forma efetiva, de uma leitura muito atenta do romance. Uma vez que entendemos o que o apêndice fazia, percebemos que tinha essa retroação – ficámos bastante obcecados com o facto de a adaptação ter de gerir isso.

Duncan Macmillan: Há uma quantidade enorme de subjetividade no romance, uma quantidade enorme de complicações e contradições. Há um momento – *spoiler* – quando são capturados, quando diz «e foi a última vez em que viu Julia». Depois, mesmo antes do fim do livro, antes do apêndice, Winston lembra-se de ter visto Julia no dia anterior, portanto ou é uma falsa memória ou é verdadeira e o livro tem estado a mentir-nos. Percebemos que Goldstein provavelmente não existe como pessoa literal, o *Big Brother* provavelmente não existe como uma pessoa literal, nesse caso, se tens atores a interpretá-los então está a dizer: este é um universo literal. E isso não é exato para aquilo que o livro está a tentar dizer. Está a tentar entregar um enquadramento em que as personagens não estão necessariamente literalmente ali.

Robert Icke: Tens de poder não confiar... Tens de ser capaz de tornar o palco num lugar que possa ser imaginário. Fomos muito cuidadosos a construir... tivemos uma conversa depois do espetáculo de ontem, houve uma discussão interessante entre o público sobre isto, sobre se o Winston da primeira cena é um rapaz num clube de leitura a imaginar imiscuir-se no romance *1984* de George Orwell, ou se é o Winston Smith a imaginar um futuro imaginário, ou se muitas pessoas que leram o livro na sala que então imaginam o Winston Smith que vêem na sala. O status de quem sonha quem e onde isso termina, pareceu-nos ser tão importante para tentar capturar a subjetividade que Orwell conseguiu atingir no romance. Portanto, nunca se consegue ter mesmo a certeza se isto é real, se é sonhado, ou se é lembrado.

Dominic Cavendish: Parece-me que está a agir como um argumento – obviamente está a funcionar a um nível visceral, da maneira que se espera que aconteça com uma produção de *1984* – em defesa de um livro. Apenas com base no que têm vindo a dizer, alguns diriam: não mostrará isso que *1984* é, por um lado, um livro muito popular e amado, mas também não considerado como grande literatura porque é um livro instável?

E poderiam argumentar que a conclusão febril do romance, nos seus últimos dias, permite que buracos se insinuem, que ele poderia ter sido capaz de resolver. Portanto, o vosso argumento é «não, não, estas coisas aguentam-se porque, se olhares de perto, aquele mundo de sonho é absolutamente prefigurado até em detalhes bastante menores»... É mais ou menos isto que estão a dizer? É uma defesa.

Robert Icke: Sim, é algo que sempre senti sobre Shakespeare também, que frequentemente aquilo que é tido como a fraqueza da peça, os pedaços que os críticos dizem – o motivo pelo qual não se deve fazer aquela peça é aquele pedaço, aquele pedaço é terrível... Eu sinto mesmo isso sobre o romance. Há muitos sonhos febris nele, muita alucinação e, na verdade, foi nesses momentos que ambos pensámos «É isto!», são esses momentos que queres pôr em palco. É a parte entusiasmante.

Duncan Macmillan: Não havia uma carta do Orwell para o seu editor nos Estados Unidos, onde ele diz que acha que tinha feito asneira?

Robert Icke: Estragado tudo.

Duncan Macmillan: Sim... e eu não consigo – tivemos uma longa conversa sobre o que Orwell achava que tinha estragado no livro. Porque essas contradições e sonhos febris são tão deliciosos. O facto de ele imaginar a sequência do país dourado com a Julia antes de realmente ter conhecido a Julia, o facto de nos ser apresentada como sendo absolutamente uma Polícia do Pensamento e, depois, ele mudar completamente para dizer que ela não é Polícia do Pensamento, e nunca obtermos realmente uma resposta sobre se ela é ou não. O facto de O'Brien nos ser apresentado como um aliado absoluto e depois absolutamente não um aliado, mas depois, uma provocação inicial que criámos – no apêndice, sabemos que, se o Partido cair, será porque há pessoas como O'Brien, poderosas no Partido, que são membros da Irmandade. O Partido efetivamente cai, significará isso que O'Brien pode afinal ser da Irmandade? E o Winston é apenas um radical terrível, não está propriamente radicalizado. É um terrorista péssimo.

Robert Icke: Um terrorista inútil, que não se dá ao trabalho de ler o Corão devidamente antes de dizer «Estou pronto, estou pronto, vou armar-me.» Pensas – mas porquê? O que é que queres?

Dominic Cavendish: Ao reler as primeiras páginas novamente, a primeira aparição de Julia é com O'Brien... Portanto, há todos estes sentimentos de que é uma profecia de uma missão autodestrutiva prevista. Não há surpresas porque, de certa forma, as surpresas estavam lá se as tivesses percebido.

Robert Icke: Sim, O'Brien continua a dizer-lhe: tu já sabes isto, sempre soubeste sobre isto, já sabes a resposta a essa pergunta. E isso estabelece muita coisa – uma das coisas sobre as quais falámos muito no início [foi sobre] o filme – *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, o filme sobre a memória, e poderias postular que todo o romance acontece, sob coação, na Sala 101, e então o que estás a ver são estranhas recordações de coisas que já aconteceram, o que explica a qualidade febril e essas ambiguidades.

Duncan Macmillan: Está a garantir que alguém poderia ver retrospectivamente toda a peça como tendo acontecido na Sala 101. Em termos de encenação e de cenografia, a forma como usamos a voz de O'Brien no início... e os sons que ouvimos na Sala 101 também os ouvimos no início, e temos apagões da mesma forma que temos apagões mais tarde, sob coação... A forma como conseguimos privacidade real para a Julia e o Winston foi projetando-os no ecrã grande e filmando-os, mas na verdade estão em salas separadas. Há uma enorme contradição, esperamos, que é muito útil em toda a linha.

Robert Icke: É também importante para nós que o livro de que falam possa ser o diário de Winston, possa ser o romance de Orwell, possa potencialmente ser o livro de Goldstein, e está claro no romance – e mais uma vez Orwell estabelece isso estranhamente cedo – que Goldstein escreveu um livro que se chama *O Livro*, e é assustador, e é uma bíblia de heresias. Há uma ansiedade inicial no romance sobre o livro misterioso, e qual o significado do livro misterioso e o que significaria se pudesses simplesmente obter uma cópia... Houve algumas pessoas que o viram nas pré-estreias, algumas das quais em quem confiámos bastante – nós dissemos mais ou menos «Digam-nos como é que está»... e alguém nos disse num determinado momento, está muito claro que o vosso ator Charrington na primeira e na última cena é a pessoa que escreveu o apêndice, o que não era algo que nos tivesse ocorrido... Esperamos que se situe em ambos os lugares ao mesmo tempo, no sentido de que pode ser o futuro que Winston imagina quando começa a escrever o diário, pode ser o futuro não nascido... e que ele diz que é para quem está a escrever. Podemos ser nós a pensar em Orwell, ou podem ser as pessoas que escrevem o apêndice... olhando para trás para seja lá o que for que é o texto primário do romance de Orwell ou o diário do Winston, se foi reclamado ou reencontrado de alguma forma.

Duncan Macmillan: Ou pode ser, como o livro pode ser, e diz isso de forma bastante explícita no livro, tudo acontece quando ele coloca a caneta no papel. Nesse pensamento – pensamento e ação são um só. Portanto, tudo o que ele precisa é ter a ideia de colocar a caneta no papel e tudo, o romance inteiro existe nesse momento... Poderíamos ter feito

GATZ [a leitura completa de *O Grande Gatsby* pelos New York's Elevator Repair Service] e ter alguém a ler a totalidade do romance, o que eu acho que foi uma ideia inicial. Teria sido longo...

Dominic Cavendish: Inspiraram-se em GATZ?

Robert Icke: Adorei GATZ, foi uma experiência incrível. Achei o GATZ muito eficaz numa série de coisas, há algo no teatro cru de GATZ que nos contaminou. As influências foram muito variadas. Falámos muito sobre *The Shining* [o filme de Kubrick] e o êxito que o *Shining* teve ao combinar dois mundos discretos. A forma como ele consegue colocar uma figura central entre estes dois mundos de maneira que é genericamente aterrorizante, sem nunca recorrer a truques de choque. Não queríamos fazer um 1984 assustador no estilo de desfile militar chinês, mas sim criar uma pressão psicológica que começasse no subir da cortina e que, quando esta descesse novamente no fim, e as luzes da plateia se acendessem novamente, te sentisses como se tivesses estado sob alta pressão todo aquele tempo – é por isso que não tem intervalo.

Duncan Macmillan: O desafio principal foi como é que encontramos uma forma teatral para a forma de prosa daquilo que ele está a fazer... Como é que alcançamos o duplopensar, como é que expomos a discussão intelectual, e também, sempre a falar sobre o público, podemos levar um jovem de 15 anos que nunca leu o livro e podemos também satisfazer o académico que também já leu este livro 100 vezes? E resiste a uma releitura? Uma vez tendo visto o espetáculo, ao voltares ao livro, está tudo lá ainda...? É engraçado, porque a Headlong, por vezes, tem a reputação de ser teatral e inovadora de muitas maneiras, estávamos muito preparados para fazer isso, mas também estávamos muito preparados para fazer a versão de realismo social, se fosse o que [era necessário]. Mas acho que acabámos por ser incrivelmente fiéis ao livro. E deixámos de fora muitas coisas muito estranhas que penso que teriam parecido forçadas. Há o rosto de um gorila – esta produção poderia ter parecido muito alemã – cabeças de animais...

Robert Icke: Também há uma muito boa provocação do próprio Orwell, no começo do romance, onde diz: «Como falas com o futuro?». Porque, se o futuro se parecer com o presente, irão pensar isto somos só nós, qual é o sentido e se o futuro é diferente vais estar a tentar traduzir uma coisa de uma forma que significa que vai haver uma dissonância. Creio que sinto o mesmo sobre qualquer teatro canónico. Que é: a nossa responsabilidade é com as pessoas que estão na sala naquele dia e com a pessoa que escreveu a obra originalmente – e tentas conectar o público e o mundo de hoje com qualquer que seja o texto, e se o texto valer a pena vai haver

forma de fazer essa ponte. E vai haver forma de fazer essa ponte sendo honesto e verdadeiro com ambas as partes. E acho que é profundamente desonesto fazer a versão de fatos-macaco azuis porque acho que o que não dá é muita da complexidade que é o que achamos tão entusiasmante e todos os momentos em que ligámos um ao outro, ou enviámos e-mails, ou copiámos outro pedaço do romance num e-mail e pusemos pontos de exclamação no assunto, nenhum desses pedaços eram sobre o cheiro da couve, todos esses pedaços eram sobre outra contradição, ou sobre uma outra coisa que parece uma pista... houve um dia muito excitante em que fizemos um dos *workshops* numa sala muito, muito estranha na King's College de Londres que parecia que o David Lynch tinha estado no Grand Designs ou assim – e parece-se muito com a sala que criámos... e Chloe Lamford, a cenógrafa, veio encontrar-se connosco num dos *workshops*. Ela e eu estávamos a ter uma reunião sobre o cenário, ela viu aquela sala e disse «pode ser um bocado como isto», mas depois fomos ver a igreja de St. Clement Danes, que era mesmo ao virar da esquina. Lembro-me de ela dizer no caminho «parece que tudo no romance é uma pista, não há ali nada que ele não tenha posto de propósito e não há ali nada que não esteja carregado de uma maneira que ele sabe que é carregada»... e ele é claramente alguém com um tremendo sentido de ironia e um tremendo sentido de humor.



1984 de George Orwell – uma nova adaptação de Robert Icke e Duncan Macmillan © Jorge Gonçalves

George Orwell (1903–1950)

Foi um escritor e jornalista britânico. Com um estilo simples e direto escreveu ao serviço da expressão das suas ideias sociais. George Orwell é o pseudónimo de Eric Arthur Blair, que nasceu em Motihari, Bengala, na Índia Britânica, a 25 de junho de 1903. Era filho de um funcionário público e a sua mãe era filha de um comerciante francês. Em 1911, mudou-se com a família para Sussex, Inglaterra, época em que foi matriculado num colégio interno, onde se destacou pela sua inteligência. Frequentou o Elton College entre 1917 e 1921, graças a uma bolsa de estudos. Sobre o Elton, Orwell escreveu mais tarde no prefácio do livro *A Revolução dos Bichos*: «Era a mais cara e snob das escolas públicas de Inglaterra.» Publicou os seus primeiros textos quando ainda era estudante. Foi aluno de Aldous Huxley. Em 1922, George Orwell alistou-se na Polícia Imperial da Índia e foi para a Birmânia (hoje Myanmar), onde serviu durante cinco anos, até pedir a demissão. Após abandonar a carreira militar, Orwell decidiu dedicar-se à literatura. Entre 1928 e 1929, vagueou por França e Inglaterra, arranjando qualquer tipo de trabalho. Nessa época, começou a escrever os primeiros rascunhos da sua primeira obra: *Na Penúria em Paris e Londres*, onde usou pela primeira vez o pseudónimo. É um relato autobiográfico do tempo em que vagueava pelas ruas de Paris e Londres, convivendo com mendigos e criminosos. As suas obras seguintes demonstram a sua aproximação ao socialismo. «Tornei-me pró-socialista mais por desgosto com a maneira como os sectores mais pobres dos trabalhadores industriais eram oprimidos e negligenciados, do que devido a qualquer admiração teórica por uma sociedade planificada.» Em 1935, publicou *Dias Birmaneses*, que denuncia a verdadeira face do

Imperialismo britânico na Índia, um relato da sua experiência naquela antiga colónia inglesa. A obra seguinte foi *O Caminho para Wigan Pier* (1937), uma coletânea de ensaios, testemunha da sua convivência com os mineiros e crítica das abstrações teóricas dos intelectuais de esquerda. Segue-se *Homenagem à Catalunha* (1938), no qual narra as suas experiências como combatente republicano na Guerra Civil Espanhola. Em 1943, empenhado nos movimentos socialistas, foi nomeado diretor literário do periódico socialista *Tribune*, para o qual escreveu numerosos artigos e ensaios. O prestígio literário de George Orwell consolidou-se com a publicação de *O Triunfo dos Porcos* (1945), uma brilhante fábula satírica inspirada na traição da revolução soviética e dos seus próprios ideais, uma das publicações mais vendidas no século XX. Em 1949, George Orwell publicou *1984*, um romance de antecipação no qual o Estado assume o controlo absoluto de uma sociedade e nega a própria individualidade dos cidadãos. Embora a obra tenha despertado grandes controvérsias, constitui um repúdio ao totalitarismo de qualquer espécie e uma advertência contra a sistemática distorção dos factos para a elaboração de versões oficiais. O livro foi traduzido em mais de 60 países e foi alvo de múltiplas versões em variados suportes. George Orwell morreu de tuberculose, em Londres, a 21 de janeiro de 1950. Foi sepultado na Igreja Anglicana All Saints' Churchyard, onde a lápide identifica somente «Eric Arthur Blair», sem menção ao seu pseudónimo.

Robert Icke

Dramaturgo e encenador inglês. Decidiu trabalhar em teatro depois do pai o afastar da Playstation para ver *Ricardo III* com Kenneth Branagh. Nasceu em Stockton-on-Tees e estudou inglês na Universidade

de Cambridge com Anne Barton. Fundou a sua primeira companhia de teatro, o Arden Theatre, em 2002. Dirigiu uma série de espetáculos no Arc Theatre (2003-2008). Foi orientado por Michael Grandage e foi assistente de encenação de Thea Shamrock, Michael Attenborough e Trevor Nun. Em 2010, foi nomeado Encenador Associado da companhia Headlong de Rupert Goold e, entre 2013 e 2019, Diretor Associado do Almeida Theatre. A sua produção de *Oresteia* (2015) trouxe-lhe grande aclamação da crítica. Em 2016, adaptou *Tio Vanya* e *Mary Stuart*. A produção de *Hamlet* de Icke estreou no Almeida em 2017. Passou para o Harold Pinter Theatre, onde foi filmado pela BBC2 e transmitido no Domingo de Páscoa de 2018. Recebeu dois Evening Standard Awards, o Critics' Circle Award e o Laurence Olivier Award para Melhor Encenador com *Oresteia*, tornando-se o mais jovem a receber este prémio. Até 2023 foi Artista Ibsen em Residência no Internationaal Theater Amsterdam. Integra a Royal Society of Literature. Icke coadaptou e co-encenou *1984* de George Orwell, com Duncan Macmillan. *1984* estreou no Almeida Theatre antes de ser encenado três vezes no West End, fazer várias digressões no Reino Unido, uma digressão internacional e uma carreira na Broadway. Macmillan e Icke venceram juntos o Prémio UK Theatre para Melhor Encenação.

Duncan Macmillan

Dramaturgo e encenador inglês. A maioria do seu trabalho foca-se em questões sociopolíticas contemporâneas. Macmillan venceu dois prémios no ano inaugural do Brentwood Playwriting Competition at Manchester's Royal Exchange Theatre com a sua peça *Monster*, que foi também nomeada para o TMA and Manchester Evening News Awards como Melhor Peça

Inédita. *Lungs*, uma exploração sobre a paternidade, estreou no Studio Theatre em Washington. A produção britânica, protagonizada por Kate O'Flynn e encenada por Richard Wilson, estreou no West End e venceu em 2013 o prémio do Off West End para Melhor Peça Inédita. Desde então, tem sido levada a cena pelo mundo fora. A sua peça seguinte, *People, Places and Things* estreou-se no National Theatre em 2015, numa coprodução com a companhia Headlong Theatre. A peça foca-se na experiência de adição de uma mulher e nas suas tentativas de recuperação. O espetáculo foi nomeado para o Prémio Olivier para Melhor Peça Inédita e Denise Gough venceu o Olivier para Melhor Atriz. Passou para o Wyndham Theatre no West End em 2016, e estreou em Nova Iorque no St. Ann's Warehouse em 2017. *Todas as Coisas Maravilhosas*, um monólogo interativo, foi apresentado durante três anos no Festival de Edimburgo e andou em digressão pelo mundo. Foi filmado pela HBO durante a carreira no Barrow Street Theatre em Nova Iorque. Macmillan coadaptou e co-encenou *1984* de George Orwell, com Robert Icke. *1984* estreou no Almeida Theatre antes de ser encenado três vezes no West End, fazer várias digressões no Reino Unido, uma digressão internacional e uma carreira na Broadway. Macmillan e Icke venceram juntos o Prémio UK Theatre para Melhor Encenação.

Ana Castro

Nasceu em Lisboa, em 1970, é atriz, com o curso do Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral e o Curso de atores da Escola Superior de Teatro e Cinema (1996). Estagiou no Teatro Nacional D. Maria II (1997). Trabalhou com vários encenadores tais como Rogério de Carvalho, Carlos Avilez, Paco Carillo, entre outros. Fez teatro para a infância

e juventude e tem-se dedicado ao ensino de teatro e formação de professores. Nos Artistas Unidos, participou em *A Omissão da Família Coleman* de Claudio Tolcachir (2023).

Carolina Salles

Nasceu em Lisboa, em 1990. Tem licenciatura no Curso de Formação de Atores da Escola Superior de Teatro e Cinema. Com 12 anos iniciou a sua formação no Curso Juvenil – *Workshop* de Iniciação às Técnicas de Representação, na ACT, onde trabalhou com Paula Careto e Pedro Alpiarça. Inicia o seu trabalho com a companhia Primeiros Sintomas em 2012, com o espetáculo *SALOMÉ*, com encenação de Bruno Bravo. Companhia esta com a qual tem desenvolvido o seu trabalho, tendo participado nos espetáculos *O Retrato de Dorian Gray*, *Cyrano de Bergerac* (2013-2014) e *Pinocchio* (2016). Na televisão, participou em *Bairro da Fonte* (2000), *Olhar da Serpente* (2002), *Ana e os Sete* (2003-2004), *Liberdade 21* (2007), *Cidade Despida* (2010) e *Maternidade* (2010).

Gonçalo Carvalho

Tem o curso de interpretação da Escola Profissional de Teatro de Cascais. Integrou durante quatro temporadas o Teatro Experimental de Cascais, onde trabalhou em vários espetáculos dirigidos por Carlos Avilez. Trabalhou no Teatro da Terra em espetáculos dirigidos por Fernando Gomes e Maria João Luís. Em 2010, fundou o Palco 13, que integra desde então. Em 2016, estreou-se na encenação com *O Autor* de Tim Crouch. No cinema, trabalhou com Ivo Ferreira. Nos Artistas Unidos participou recentemente em *O Grande Dia da Batalha* de Jorge Silva Melo e Maximo Gorki (2018), *Variações do Modelo de Kraepelin* de Davide Carnevali (2019) e *Europa* de David Greig (2023).

Inês Pereira

Estreou-se no teatro em 2004 no Teatro Tapa Furos tendo, entretanto, trabalhado como atriz e, por vezes, assistente de encenação com os Primeiros Sintomas, o Teatro da Terra, o Teatro Experimental do Porto, o Teatro do Eléctrico, Causas Comuns, Ruínas, com encenadores como Bruno Bravo, Sandra Faleiro, Gonçalo Amorim, Maria João Luís, Ricardo Neves-Neves e Carlos Marques. É ainda vocalista do Conjunto Vigor. Nos Artistas Unidos, participou recentemente em *A Circularidade do Quadrado* de Dimítris Dimitriádis (2021), *Lua Amarela* de David Greig (2021), *Europa* de David Greig (2023), *Girafas, Leões e Búfalos* de Pau Miró (2024).

Paulo Pinto

Nasceu em 1970 em Trigais, Covilhã. Em 1988, completou o curso de atores do Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral. Posteriormente, teve formação com Robert Castle, Marcia Haufrecht, Michael Margotta e Polina Klimovitskaya. Em teatro, trabalhou como ator em espetáculos dirigidos por: Marco Medeiros, Ignácio Garcia, Natália Luisa, Pedro Carraca, David Pereira Bastos, Sandra Faleiro, Tiago Mateus, Cristina Carvalhal, Miguel Seabra, Mickael Oliveira, Tonan Quito, Jonh Romão, Bruno Bravo, Raquel Castro, Guilherme Mendonça, António Feio, Ana Tamen, São José Lapa, Alberto Lopes, João Maria Vieira Mendes, Jorge Silva Melo, João Miguel Rodrigues, Franzisca Aarflot, Fernando Gomes, João Brites, Fernanda Lapa, António Pires, Lucia Sigalho, Adriano Luz, Almeno Gonçalves, António Capelo, Luís Miguel Cintra, Adolfo Gutkin, Filipe Lá Féria e Rogério de Carvalho. Em cinema, trabalhou com Marta Pessoa, António Pinhão Botelho, Paulo Filipe, Alberto Graça, Sérgio Graciano, Raul Ruiz, Werner Schroeter, Inês Oliveira,

Margarida Cardoso, Miguel Gonçalves Mendes, Ivo Ferreira, Rita Palma, Gonçalo Luz, Rita Nunes e João Pinto Nogueira. Encenou *Credores* de August Strindberg; *Apartado 147, LX*, a partir das cartas de Fernando Pessoa a Ophélia Queiroz e *O Príncipezinho* de Antoine de Saint-Exupéry. Nos Artistas Unidos participou, recentemente, em *Lua Amarela* de David Greig (2021) e *Europa* de David Greig (2023).

Pedro Caeiro

Estreia-se como ator em 2003, no Teatro São Luiz, com *Caixa de Sombras* de Michael Cristofer, com encenação de Marco D'Almeida. Neste mesmo teatro, participa em *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, com encenação de John Retallack. Em 2005, conclui o curso de Interpretação da Escola Profissional de Teatro de Cascais. Colaborou com o Teatro do Vestido nos espetáculos *Fora de Casa por Agora* e *Nómadas*. Colaborou em espetáculos do Teatro Experimental de Cascais (TEC) encenados por Carlos Avilez, como *Doce Pássaro da Juventude* de Tennessee Williams, *Marat/Sade* de Peter Weiss, *ICTUS* de Miguel Graça e *O Comboio da Madrugada* de Tennessee Williams, com o qual recebeu o Prémio Bernardo Santareno de Ator Revelação 2011. Para além de alguns trabalhos em cinema, tem sido presença regular em ficção para televisão. Em 2013, realizou a curta-metragem *Dingo*, selecionada para o 23.º Festival Curtas de Vila do Conde. Encenou *Cassiopeia* de Miguel Graça e *Atirem-se ao Ar* de António Torrado para o TEC. Recentemente, nos Artistas Unidos, participou em *A Circularidade do Quadrado* de Dimitris Dimitriádis (2021), *Obstrução* de Dimitris Dimitriádis (2022), *Vida de Artistas* de Noël Coward (2022), *Europa* de David Greig (2023), *Girafas* e *Leões* de Pau Miró (2024).

Raquel Montenegro

Nasceu em Coimbra, em 1995, é atriz, com estudos em Teatro e Cinema no Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC) e na ACT - Escola de Atores. Integrou vários espetáculos no grupo CITAC, entre eles, *Isto Não é para Gente Feliz* (2017), *Clepsydra* (2018) e *Os Sapatos* (2018), tendo este último ganho o prémio de melhor peça no festival FATAL desse mesmo ano. Fez também *A Lisístrata* (2019), *Incêndios* (2019), *Natureza Morta numa Vala* (2020), *Santa Joana dos Matadouros* (2021), *Cabaret Selvagem*, entre outros. Nos Artistas Unidos, participou em *Morte de um Caixeiro Viajante* de Arthur Miller (2021), *Vida de Artistas* de Noël Coward (2022), *A Omissão da Família Coleman* de Claudio Tolcachir (2023) e *Estava em casa e esperava que a chuva viesse* de Jean-Luc Lagarce (2023).

Tiago Matias

Estreia-se profissionalmente em 2000, na Companhia de Teatro de Sintra, onde trabalhou com os encenadores João de Mello Alvim, Nuno Correia Pinto, Antonino Solmer, Jorge Listopad, Carlos Pimenta e Pedro Penim. Aí interpretou textos de Tchekhov, Nuno Bragança, Maquiavel, Bernardo Soares/Fernando Pessoa, Gao Xingjian, entre outros. Na Cornucópia trabalhou com os encenadores Luís Miguel Cintra e Christine Laurent em textos de Brecht, Pirandello, Sófocles, Shakespeare e Tchekov. Tem participado em diversas séries de televisão e faz dobragens de desenhos animados e locuções de documentários. Nos Artistas Unidos participou recentemente em *O Grande Dia da Batalha* de Máximo Gorki e Jorge Silva Melo (2018), *Nada de Mim* de Arne Lygre (2018), *Do Alto da Ponte* de Arthur Miller (2018), *Vidas Íntimas* de Noël Coward (2019), *Morte de um Caixeiro Viajante* de Arthur Miller (2021) e *Vida de Artistas* de Noël Coward (2022).

Victor Gonçalves

Tem o Curso de teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema. Trabalhou com João Brites, Peter Michael Dietz, Sofia Neuparth, José Carretas, João Mota, Nuno Carinhas, Amândio Pinheiro, Miguel Clara Vasconcelos, Lúcia Sigalho, Felix Lozano, Martim Pedroso, Carlota Lagido, Paulo Filipe Monteiro, entre outros. Em cinema, trabalhou com realizadores como Marco Leão e André Santos, Pedro Caldas, António Pedro Vasconcelos, João Botelho e Miguel Clara Vasconcelos. Desde 2006 trabalha regularmente em televisão em séries e novelas. Nos Artistas Unidos, participou em *Esta Noite Improvisa-se* de Luigi Pirandello (2009).

Rita Lopes Alves

Trabalhou com Jorge Silva Melo desde 1987. Assinou o guarda-roupa de vários filmes de Pedro Costa, Joaquim Sapinho, João Botelho, Margarida Gil, Luís Filipe Costa, Cunha Teles, Alberto Seixas Santos, Pedro Caldas, Teresa Vilaverde, Carmen Castelo Branco, José Farinha, Teresa Garcia, Fernando Matos Silva e António Escudeiro. É, desde 1995, a responsável, nos Artistas Unidos, pela cenografia e figurinos.

Pedro Domingos

Trabalhou com Jorge Silva Melo desde 1994, tendo assinado o desenho de luz de quase todos os espetáculos dos Artistas Unidos. Trabalha regularmente com o Teatro dos Aloés. É membro fundador da Ilusom e do Teatro da Terra, sediado no Seixal, que dirige com a atriz Maria João Luís.

André Pires

É membro fundador da Locomotivo, do grupo de teatro-circo Plot e do Pé Antemão. Foi baterista dos R.E.F., fez os arranjos e a direção musical de *Parece que o Tempo Voa* e fez a música de *Sons*

de Fogo do grupo Tratamento Completo, de que foi percussionista. Trabalhou com Manuel Wiborg, Miguel Hurst, Rissério Salgado, Solveig Nordlund, João Meireles, João Fiadeiro. Trabalha frequentemente com os Artistas Unidos desde 2001.

Joana Calado

Completoou o Curso Profissional de Atores da ACT - Escola de Atores, onde fez formação com Nuno Nunes, Sofia de Portugal, Pedro Carraca, Elsa Valentim, Sara de Castro, Miguel Fragata, Petronille de Saint-Rapt, Luís Madureira, António Pires, entre outros. Fez algumas participações em cinema e televisão. Em 2021, esteve em cena nos Recreios da Amadora e na Casa dos Direitos Sociais com o espetáculo *Fora do Quadrado* e em 2023 no Teatro do Bairro com o espetáculo *Ópera do Malandro*. Nos Artistas Unidos, participou em *Europa* de David Greig (2023) e *Búfalos* de Pau Miró (2024).

Pedro Carraca

Trabalhou com António Feio, Clara Andermatt, Luís Miguel Cintra, João Brites, Diogo Dória e Maria do Céu Guerra. Integra os Artistas Unidos desde 1996. Recentemente, participou em *Lua Amarela* de David Greig (2021), *Taco a Taco* de Kieran Hurley e Gary McNair (2022), *Terra de Ninguém* de Harold Pinter (2022), *Proximidade* de Arne Lygre (2022), *A Omissão Da Família Coleman* de Claudio Tolcachir, *Europa* de David Greig (2023), *Leões* e *Búfalos* de Pau Miró (2024).

JÁ A SEGUIR



TEATRO

ENCICLOPÉDIA DA VIDA SEXUAL – ESTREIA DE PEDRO GIL

Tinha prometido a si mesma que não voltaria a acontecer, mas aconteceu. Apaixonou-se de morte por um monogâmico convicto. Com receio de o perder esconde-lhe que não é monogâmica, traindo assim a sua própria família. Há momentos assim na vida, em que uma pessoa se vê obrigada a escolher. **ENCICLOPÉDIA DA VIDA SEXUAL** é a mais recente peça de artesanato cômica de Pedro Gil, depois de outras como *D. Juan Esfaqueado na Avenida da Liberdade*, *Inesquecível Professor* ou *Depois das Zebras*.

26 A 30 MARÇO 2025

Quarta e Sexta, 20h00

Quinta, 11h00 (Sessão para escolas) e 20h00 – **Dia Mundial do Teatro**

Sábado, 19h00 / Domingo, 17h00

Pequeno Auditório

M/16

Coprodução Centro Cultural de Belém, Razões Pessoais

APOIO INSTITUCIONAL



PARCEIRO INSTITUCIONAL



PARCEIRO MEDIA PARA
A TEMPORADA 2024-2025



APOIO
MEDIA

