

A DRAMATURGIA

IRLANDESA NOS PALCOS PORTUGUESES: UMA MESA-REDONDA SOBRE A EXPERIÊNCIA DE TRADUTORES E ENCECADORES

Uma mesa-redonda, com a participação dos encenadores José Peixoto e Nuno Carinhas e dos tradutores Vera San Payo de Lemos e Francisco Luís Parreira, moderada por Paulo Eduardo Carvalho, realizada no âmbito do colóquio *Irlanda, Memória, Tradução*, promovido pelo Instituto de Estudos Ingleses da Faculdade de Letras do Porto, no dia 5 de Novembro de 2004. <<

>>

DRAMATURGIA

IRLANDESA E TEATRO PORTUGUÊS:

Paulo Eduardo Carvalho
Universidade do Porto

ALGUNS ELEMENTOS PARA UMA CARTOGRAFIA DE REPRESENTAÇÕES

Num colóquio assumidamente organizado em torno de algumas das várias comemorações literárias irlandesas do presente ano, resultaria como incompreensível que não se assinalasse o centenário do Abbey Theatre – ou do Teatro da Abadia, como alguns dos criadores ou estudiosos de teatro portugueses que primeiro se lhe referiram gostavam de dizer. Na sequência de um processo que teve como antecedentes as experiências do Irish Literary Theatre e da Irish National Dramatic Company, a National Theatre Society inaugurou publicamente o espaço do Abbey Theatre a 27 de Dezembro de 1904 com três peças em um acto: *On Baile's Strand* e *Cathleen ni Houlihan*, de W.B. Yeats,

e *Spreading the News*, de Lady Gregory, justamente as duas personalidades mais directamente responsáveis pelo esforço de criação dramaturgica e teatral que vinha sendo desenvolvido desde 1899. Tal como diversos estudos, alguns deles recentes, têm amplamente demonstrado, existia teatro — e muito — na Irlanda ou, pelo menos, em Dublin, antes dos esforços da fundação do Abbey, do mesmo modo que os últimos cem anos de teatro irlandês não são redutíveis à actividade daquela instituição. Contudo, a centralidade do Abbey na produção dramaturgica irlandesa impõe-se como um facto incontestável: 742 novas peças produzidas em 100 anos é um número assaz eloquente e dificilmente ultrapassável por qualquer outra instituição criada em bases semelhantes. Embora o lançamento e a afirmação deste Teatro Nacional irlandês se tenha ficado a dever à determinação inspirada de alguns criadores, como aqueles já referidos, e a que se poderia desde já também acrescentar o nome de J.M. Synge, será importante não esquecer a coincidência de um conjunto acrescido de forças, nos terrenos ideológico, político, social, cultural e especificamente teatral, para melhor compreendermos as razões da implantação nacional de um projecto tão audacioso como precário e a surpreendente projecção internacional do trabalho ali produzido.

Os fundadores do Irish Literary Theatre — Yeats, Lady Gregory e Edward Martyn — haviam-se proposto — e passo a citar, em tradução — a “representar em Dublin na Primavera de todos os anos um certo número de peças celtas e irlandesas, as quais, seja qual for o seu grau de excelência, serão escritas com uma ambição elevada, de modo a construir uma escola celta e irlandesa de literatura dramática. Esperámos encontrar na Irlanda um público incorrupto e imaginativo, habituado a ouvir devido à sua paixão pela oratória... Mostraremos que a Irlanda não é uma nação de bufões ou de sentimentalismos piegas, tal como tem sido representada, mas a pátria de um idealismo de longa data. Acreditamos ter o apoio de todo o povo irlandês, cansado de ser incorrectamente representado, no desenvolvi-

mento de uma obra que se pretende para lá de todas as questões políticas que nos dividem” (Gregory 1913: 20).

Importa, talvez, hoje, recuperar estas palavras, identificando não só as múltiplas fantasias ou equívocos em que assentam, mas também a realidade que acabaram por conformar. A sugestão de que haveria a necessidade de criar uma “escola irlandesa e celta de literatura dramática” ignorava por completo uma forte tradição dramática, que recuava até ao século XVII, ao mesmo tempo que determinava – impunha, mesmo, de um modo caracteristicamente yeatsiano – os parâmetros em que esperava ver avaliada a sua própria relação com a história irlandesa. O público de aqui se fala – e com cuja afluência certamente estes criadores contavam nas suas iniciativas – seria tudo menos “incorruto”, no sentido idealista que aqui lhe é atribuído, tal era a frequência dos teatros mais populares de Dublin, onde com regularidade se oferecia, entre outras coisas, uma “dieta” de melodrama nacionalista. Quanto à indiferença ou exterioridade deste projecto relativamente às divisões políticas que atravessavam então a sociedade irlandesa – e às quais estes protestantes anglo-irlandeses seriam singularmente sensíveis –, acabariam por ser os próprios factos a demonstrar que terá sido justamente por este projecto de um teatro nacional se colocar no centro do debate político que a sua sobrevivência terá sido assegurada. Particularmente influentes são as sugestões do passo citado relativamente às questões de “representação”, termo que na tradução portuguesa pode remeter, de forma sugestiva, tanto para questões de identidade colectiva como para dimensões mais especificamente teatrais.

Se é verdade que o Abbey Theatre foi, e continuaria a ser, uma fantasia de escritores – e talvez esta fosse a mais “elevada” das suas “ambições” –, não será menos correcto reconhecer a circunstância de tais propostas de novas, e muitas vezes controversas, representações da nação terem encontrado formas igualmente novas de representação teatral. Porque foi também no encontro regular de novos actores e na experiência arriscada

>>

de novos métodos de interpretação, servidos por soluções cenográficas capazes de oscilar entre o delírio mais pictórico e o mais surpreendente despojamento das convenções naturalistas, que o Abbey acabaria por se impor como uma "companhia", o que era realidade quase inédita em contexto cultural anglófono e colocava a Irlanda a par das movimentações teatrais que se ensaiavam em contexto europeu continental.

No contexto de recepção irlandês, seriam as ficções dramáticas propostas pela "companhia" a matéria de que se iria fazendo a sua inscrição na realidade cultural e política, num percurso marcado tanto por agitados tumultos – como aqueles que haviam saudado a *Countless Cathleen*, de Yeats, em 1899, e haveriam de acolher as estreias *The Playboy of the Western World*, de Synge, em 1907, e de *The Plough and the Stars*, de Sean O'Casey, em 1926 – como por notórios adiamentos ou recusas de propostas dramáticas, entendidas como inoportunas: caso de *John Bull's Other Island*, a peça irlandesa de George Bernard Shaw, rejeitada pelos directores do Abbey em 1904 e só estreada em 1916; de *The Tinker's Wedding*, de Synge, composta em 1902, estreada em Londres em 1909 e só representada no palco do Abbey em 1971; da recusa de *The Silver Tassie*, de O'Casey, episódio directamente associado ao exílio voluntário do autor, que só em 1935 verá esta sua peça produzida pelo Teatro Nacional Irlandês; ou ainda da recusa também *The Old Lady Says 'No!'*, de Denis Johnston, que deve o seu título ao mesmo gesto, com uma referência clara a Lady Gregory, e acabaria produzida pelo Gate Theatre em 1929.

Para lá destas considerações preliminares, justificadas pela efeméride que tão discretamente aqui se celebra, impõe-se sobretudo situar a presença da dramaturgia irlandesa na realidade teatral portuguesa – tanto aquela que primeiro nos chegou através do prestígio internacional alcançado pelo Abbey e alguns dos seus dramaturgos, como aquela que se foi desenvolvendo numa relação mais ou menos distante com esse pólo dinamizador. Uma abordagem desta natureza, apostada numa

equação complicada entre a *dramaturgia* irlandesa e o *teatro* português, toma necessariamente como objectos duas realidades muito distintas: um polissistema de partida que se apresenta como literário e dramático, não obstante outras reverberações, como aquelas que atrás se sugeriram, e um outro de chegada que é mais centralmente teatral. O facto de os textos de teatro serem raramente traduzidos para publicação introduz uma "particularidade sistémica" no domínio da tradução literária, constituída predominantemente por textos mais directamente integrados no sistema literário. Quase nenhuma das traduções portuguesas de textos dramáticos irlandeses que venho tendo a oportunidade de recensear foi realizada para publicação — com a excepção notável de algumas das peças de Oscar Wilde; e só um número muito reduzido dessas traduções conheceu a publicação, em momento ulterior à representação.

Tal como tentei sugerir, a dramaturgia irlandesa inaugurada por Yeats, Synge e, mais tarde, O'Casey, e grande parte daquela que é ainda hoje produzida na Irlanda envolve-se de forma directa com questões de representação, apostada frequentemente em construções identitárias, por mais complexas e problematizadoras que estas se revelem. Confirmando um paradoxo comum nas relações entre culturas, foram e têm sido justamente alguns dos textos mais directamente voltados para a realidade local ou nacional irlandesa a conquistar uma maior projecção internacional, na demonstração aparente de uma singular vocação universal. Contudo — e essa será outra das particularidades sistémicas da tradução *de* ou *para* teatro — a realidade mostra-nos que, na composição dramática, a palavra escrita é muito menos "intocável" do que nos textos directamente inscritos no sistema literário, justamente porque ela se destina a uma manifestação mais complexa e negociada por diversos intervenientes. Revelam-se, assim, múltiplas e variadas as estratégias discursivas utilizadas não só na "reescrita" de alguns destes textos originais — entre as tendências mais "assimiladoras" e aquelas mais respeitadoras das dimensões múlti-

>>

plas de alteridade envolvidas —, mas também na mais vasta operação de “transcodificação intersemiótica” ou, se quisermos evitar aquela expressão que sugere um processo rígido que raro encontra manifestação concreta, nos gestos de criação cénica que tomam um texto traduzido como ponto de partida. E porque a principal e mais imediata responsabilidade tanto da tradução de um texto dramático como do espectáculo é a de funcionar no contexto imediato da representação, a necessidade de resolver tudo aquilo que pareça oferecer maior resistência a essa eficácia comunicativa encontra respostas muitas vezes produzidas em prejuízo da identidade cultural original da ficção dramática em causa. Dessa complexa negociação resultará a alteração de percepções, o que inclui também, na “sobrevivência” do texto, a sua iluminação por outras práticas e circunstâncias, enfim, a sua recriação, no sentido mais nobre e elevado que o termo possa sugerir: neste sentido, traduzir e encenar um texto oriundo de outra cultura não é nunca só uma história feita de perdas e compromissos, mas também de descobertas e explorações que renovam e/ou ampliam as potencialidades produtoras de sentido do texto envolvido.

Este tipo de atenção deveria levar-nos a considerar a importância não só das traduções propriamente ditas, mas também dos espectáculos que as integraram, seja através da nossa memória directa deles ou através dos múltiplos e variados documentos, entre aqueles escritos e aqueles outros de natureza iconográfica, que nos possam permitir aceder a esses acontecimentos cénicos. Às traduções e aos espectáculos importaria ainda acrescentar a variedade de “refracções” que os acompanharam, entre diferentes formas de comentário crítico ou de divulgação histórica, textos seleccionados para os programas, entrevistas, e quaisquer outros materiais que nos possam ajudar a recuperar a imagem cultural da dramaturgia e da sociedade irlandesas. Porque se é verdade que a escolha de peças estrangeiras para tradução e criação teatral resulta do prestígio nacional de uma dada literatura dramática, não será

menos verdade, como diversos estudos vêm demonstrando, que essa escolha é também condicionada, extra-textualmente, pelas necessidades do sistema teatral de chegada. Necessidades que conhecem variações históricas, mas que evidenciam também diversas modalidades de resposta num mesmo momento histórico, em função do efeito exercido por diversas outras coordenadas.

Será útil acrescentar alguns dados e informações que poderão a ajudar a contextualizar algumas das questões referidas. Primeiro, alguns esclarecimentos que poderão compensar a não previsão, neste painel, de quaisquer considerações sobre as modalidades da presença no teatro português da dramaturgia de Oscar Wilde e de George Bernard Shaw. Estes dois autores inscrevem-se exemplarmente, embora de forma muito diversa, na tradição dramática de que os fundadores do Abbey pareciam querer fazer tábua rasa, quando sugeriam a existência de um vazio que seria preenchido pela sua criação de um teatro irlandês. A relação do teatro de Wilde com o teatro irlandês seu contemporâneo é, na realidade, pouco expressiva, muito embora possamos hoje ler algumas das suas ficções dramáticas à luz da sua condição de exterioridade e marginalidade relativamente à sociedade inglesa, no seio da qual desenvolve a quase totalidade da sua acção criativa. O caso de Shaw é mais complexo, pois a ambição literária e reflexiva reclamada para o seu teatro, contra um entendimento mais popular de entretenimento, exerce um efeito importante na escolha de alguns dos caminhos inicialmente trilhados pelo teatro irlandês, para além do facto de aquele dramaturgo ter chegado a colaborar directamente com os directores do Abbey.

A presença destes dois dramaturgos no teatro português goza de alguma fortuna: sem qualquer pretensão de exaustividade, permitam-me recordar que a estreia de Wilde nos palcos portugueses parece ter tido lugar em 1922, com a primeira produção de *Lady Windermere's Fan / O leque de Lady Windermere*, que será objecto de mais duas encenações, respectivamente em

>>

1944 e 1993; *Salomé* é encenada em 1926; enquanto *The Importance of Being Earnest*, é objecto de três produções profissionais, com títulos tão diversos como *Quanto importa ser leal* (1960), *A importância de ser severo* ou *A importância de ser amável* (1997); para além de uma produção única de *An Ideal Husband / Um marido ideal*, em 1946, a presença mais regular de Wilde nos palcos portugueses fica-se a dever a incontáveis adaptações teatrais das suas histórias infantis.

Com produções únicas de *Pygmalion*, em 1945, *Saint Joan*, em 1956, *Arms and the Man*, em 1963, *The Apple Cart*, em 1984, e *Mrs Warren's Profession*, em 2003, George Bernard Shaw beneficia de uma atenção ensaística talvez mais expressiva do que especificamente teatral: Eduardo Scarlatti publica em 1936, e republica em 1948, um longo ensaio sobre o dramaturgo subordinado ao título surpreendente de "Um grande comediógrafo socialista", no qual dedica escassa atenção à única grande peça irlandesa de Shaw, *John Bull's Other Island*, apresentando-a, algo grosseiramente, como "uma peça escrita a propósito do movimento nacionalista da Irlanda [...] cujos aspectos sangüinários ainda estão na memória de todos nós" (Scarlatti 1948: 80); Jorge de Sena dedica a Shaw um texto importante nas páginas do *Diário de Notícias*, em 1956, o ano do seu centenário, no qual lamenta a ausência dos palcos portugueses das peças daquele que apresenta como o "renovador de um teatro culturalmente morto desde o século XVIII"; com a agudeza que lhe é característica, o ensaísta português não deixa de assinalar a difícil traduzibilidade da específica posição de "um irlandês não-católico ou não catolizante" inscrito na sociedade inglesa (Sena 1988: 380).

O percurso de Samuel Beckett em Portugal constitui um caso quase absolutamente à parte, complicado pelo seu bilinguismo e pelas complexas operações de apropriação a que a sua obra foi e vem sendo sujeita. O primeiro texto a ser traduzido — e publicado — foi *En attendant Godot* (1952) / *À espera de Godot*, em 1959, numa produção histórica promovida pelo actor e

encenador Francisco Ribeiro, “Ribeirinho”, na qual participou o actual director do Novo Grupo/Teatro Aberto, João Lourenço. Embora um ou dois comentadores, como Jorge de Sena, mais uma vez, tivessem adequadamente sublinhado a condição literária e culturalmente bilingue de Beckett, o facto é que o dramaturgo apareceu na cena portuguesa e nela permaneceu durante longos anos como “um autor francês que nasceu em Dublin”, como um dos seus primeiros tradutores, Luiz Francisco Rebello, então o apresentava, em 1959 (Rebello 1961: 154). Tendo já tido a oportunidade de me ocupar mais demoradamente da história cénica de Beckett em Portugal, posso atrever-me a acrescentar que, apesar de um crescente uso dos seus textos em língua inglesa como textos de partida para a sua reescrita em português, existem poucos indicadores de uma qualquer exploração criativa da sua condição irlandesa, atitude favorecida pelas próprias características da obra dramática beckettiana (cf. Carvalho 2003). Num registo mais anedótico, não deixa de ser relevante acrescentar que em nenhuma das traduções portuguesa publicadas de *Godot* encontramos o “crânio”, de que nos fala Lucky no seu famoso monólogo, situado em “Connemara”, como ocorre na versão inglesa desta peça, realizada pelo seu próprio autor, mas antes na Normandia, num caso, reproduzindo a solução do texto francês, e noutro, de forma mais bizarra, em Katmandu! Mas a presença da dramaturgia de Beckett nos nossos palcos é assaz frequente, facto que não encontra paralelo a nível editorial (cf. Fadda 1998: 471-475).

Uma pequena nota ainda para referir a fortuna de Joyce no teatro português: pensando a total ausência dos nossos palcos da sua única peça, *Exiles*, temos a registar três adaptações distintas e distantes no tempo e na abordagem do monólogo de Molly Bloom que encerra *Ulysses*: a interpretação de Graça Lobo, estreada em 1982, no Teatro da Trindade, com cenário de Júlio Pomar e tradução de Luísa Gaiolas e Jaime Salazar Sampaio; a interpretação de Natália Luísa para o

>>

Teatro Meridional, em 1996, a partir da versão castelhana de José Sanchis Sinisterra; e, por último, em 2002, a interpretação de Maria do Céu Ribeiro, com encenação de Rogério de Carvalho, num espectáculo produzido pel'As Boas Raparigas, no Porto, recuperando a tradução de João Palma-Ferreira do romance de Joyce.

A chegada dos primeiros dramaturgos do Abbey a Portugal apresenta-se como muito tardia, consequência sobretudo dos atrasos sistémicos do nosso teatro, em articulação directa com o relativo fechamento do país, as limitações impostas pela censura e as dificuldades que os criadores portugueses encontravam num qualquer esforço de renovação continuada de repertórios, de práticas cénicas, dos hábitos e expectativas do público, etc. Não por acaso, as primeiras peças irlandesas ligadas à história do Abbey Theatre traduzidas e representadas em Portugal serão da autoria de Synge: *Riders to the Sea* (1904) / *Cavalgada para o mar*, em 1956, num esforço do Teatro Universitário do Porto, com tradução de Luiz Francisco Rebello e de José Correia Alves; no ano seguinte, em 1957, será a vez de *O valentão do mundo ocidental*, produzido pelo TEP, com encenação de António Pedro, cenário de Augusto Gomes e tradução do jovem Egito Gonçalves, publicada nesse mesmo ano pelo Círculo de Cultura Teatral, e deste modo garantindo a extraordinária fortuna desta peça no circuito do teatro amador. Em 1963, já depois da saída de António Pedro, o TEP voltaria a produzir uma outra peça de Synge, *In the Shadow of the Glen* (1903) / *Na sombra da ravina*, com tradução de um outro homem de teatro da cidade, Deniz-Jacinto, e encenação da actriz Dalila Rocha, que havia interpretado Pegeen Mike em 1957. Este protagonismo da cidade do Porto na renovação dos repertórios confirmava a sugestão orgulhosa que António Pedro arriscara em 1955, ao definir o Porto como "uma cidade de província que pertence à Europa". Acrescente-se, contudo, que este acesso tardio à dramaturgia de Synge talvez explique o seu quase desaparecimento da cena profissional portuguesa, até à primeira

metade dos anos noventa, com nova encenação do *Valentão* no Teatro da Malaposta, em 1994.

O caso de O'Casey é profundamente representativo dos efeitos da censura: por um lado, assistia-se à divulgação empenhada conduzida por Mário Vilaça, a partir de 1951, com uma série de artigos sobre "Sean O'Casey e o Movimento Dramático Irlandês", nas páginas da *Vértice*, capaz de simultaneamente reconhecer a dimensão "tipicamente irlandesa" do dramaturgo e o apelo universal das suas ficções; por outro, encontramos num documento do CCT/TEP, de 1962, que listava as peças propostas por aquela companhia e proibidas pela censura, *Hall of Healing* (1952) / *O dispensário*, então numa tradução de Júlio Gesta, uma peça breve que só viria a ser estreada em Portugal em 1988, com o título de *Sala de espera de saúde*, na tradução de Luiz Francisco Rebello, já no Teatro da Malaposta, numa criação em que esteve directamente envolvido José Peixoto. Resulta como expressivo o número de peças de O'Casey produzidas durante os dez a onze anos que se seguem à Revolução de 1974: *The Shadow of a Gunman* (1923) / *A sombra de um franco-atirador*, em 1976, por Os Bonecreiros, com encenação de Mário Jacques; *The End of the Beginning* (1937) / *O fim do princípio e Pound on Demand* (1939) / *Exige-se uma libra*, em 1984, por Os Bonifrates; *Bedtime Story* (1952) / *História para adormecer*, em 1984, novamente devido ao empenho de José Peixoto; em 1985, repete-se *O fim do princípio*, pelo Teatro da Rainha e encenação de Fernando Mora Ramos.

A partir dos anos noventa, a presença do teatro irlandês nos palcos portugueses altera-se substancialmente, com uma cada vez maior atenção a alguns dos dramaturgos irlandeses que haviam emergido nos anos 60 (caso de Brian Friel) e nos anos 80 (caso de Frank McGuinness), bem como àqueles que então se afirmavam nos anos 90, como Conor McPherson, Martin McDonagh e Mark O'Rowe. Claro que sobrevivem ausências expressivas: o teatro poético de Yeats (excepção feita a uma aventura universitária, em 1960, com *The Land of Heart's Desire*

(1894) / *A terra que o coração deseja*, pelo Cénico de Direito), as comédias de Lady Gregory, muitas das peças longas de Sean O'Casey, todas aquelas de Tom Murphy, que emergira, com Friel, no início da década de 60, toda a obra dramática de Thomas Kilroy, ainda da mesma geração, e já dos anos 90, a dramaturgia de Sebastian Barry ou de Marina Carr (excepção feita à produção recente, em 2002, de uma das suas primeiras peças, ainda em modo absurdista, *Low in the Dark* (1989) / *Perdidos no escuro*). Mas outras vozes femininas, como as de Jennifer Johnston e Marie Jones, têm também chegado aos nossos palcos.

Mas é justamente para nos falarem destas e doutras realidades e do modo muito particular como viveram as suas experiências criativas em contacto com a dramaturgia irlandesa, que reunimos nesta mesa-redonda quatro reconhecidos criadores teatrais portugueses contemporâneos, cujas intervenções poderão, certamente, ajudar-nos a iluminar algumas das questões brevemente identificadas, contrariando uma certa tendência para olhar o teatro irlandês como uma manifestação quase exclusiva de auto-exame nacional, e, deste modo, esclarecendo a sua importante dimensão internacional. A escolha deste painel foi orientada não só pela relevância do labor desenvolvido por cada um deles, dentro das valências diversas, mas complementares, da encenação e da tradução, mas também pelo facto de o seu envolvimento com a dramaturgia irlandesa ilustrar um espectro suficientemente alargado e representativo de textos e autores, num arco que irá de Synge e O'Casey até Conor McPherson e Mark O'Rowe, passando por Samuel Beckett, Brian Friel e Frank McGuinness. <<

BIBLIOGRAFIA √

Carvalho, Paulo Eduardo (2003), "Um crânio onde? Beckett, a Irlanda e duas traduções portuguesas de Godot", *Cadernos de literatura comparada*, n.ºs 8/9: *Literatura e identidades*, Porto, ILCML, pp. 173-197.

Fadda, Sebastiana, *O teatro do absurdo em Portugal*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Edições Cosmos, 1998.

Gregory, Lady (1913), *Our Irish Theatre*, New York & London, Putnam's Sons.

Rebello, Luiz Francisco (1961), *Imagens do teatro contemporâneo*, Lisboa, Edições Ática. >>

Scarlatti, Eduardo (1948), *Em casa de O diabo: Subsídios para a história do teatro*, vol. I, Lisboa, Livraria Luso-Espanhola Lda. [1936].

Sena, Jorge de (1988), *Do teatro em Portugal*, col. Obras de Jorge de Sena, Lisboa, Edições 70.

José Peixoto é licenciado em História, foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, tendo estagiado no Ensemble Théâtre de Gennevilliers e no Piccolo Teatro de Milão. A partir de 1974, colaborou com diversas companhias, como o Centro Cultural de Évora, a Casa da Cultura das Caldas da Rainha, o Grupo de Campolide/Companhia de Teatro de Almada. Dirigiu o Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett/Teatro da Malaposta entre 1988 e 1999 e dirige actualmente a companhia Teatro dos Aloés. Foi professor na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, tendo dirigido o seu Departamento de Teatro e presidido ao seu Conselho Científico. Ao longo de trinta anos de carreira profissional, encenou mais de trinta espectáculos. Do seu envolvimento criativo com a dramaturgia irlandesa, destacaria a co-tradução duas peças em um acto de O'Casey, *O fim do princípio* (*The End of the Beginning*, 1937) e *Exige-se uma libra* (*Pound on Demand*, 1939), para um espectáculo com o título global de *O aniversário da colectividade*, produzido pela companhia Os Bonifrates, em Coimbra, em 1984, a que se acrescentará em anos subsequentes a encenação de outras duas peças breves do mesmo dramaturgo: em 1988, *Sala de espera de saúde* (*Hall of Healing*, 1952), em tradução de Luiz Francisco Rebello, um espectáculo cuja dramaturgia e encenação partilhou com José Martins e Mário Barradas; e, em 1998, *Na hora de ir para a cama* (*Bedtime Story*, 1952), numa versão de sua responsabilidade, recuperando uma experiência formativa que, em 1984, já ensaiara com os alunos finalistas da Escola Superior de Teatro. A estas duas encenações realizadas já no Teatro da Malaposta, acrescentaria ainda a responsabilidade de José Peixoto, enquanto director daquela companhia, pela programação de mais duas peças irlandesas: em 1994, a segunda produção profissional portuguesa do *The Playboy of the Western World* (1907), com o mesmo título da produção histórica de António Pedro para o TEP em 1957, *O valentão do mundo ocidental*, desta feita encenada por Rui Mendes; e, em 1996, *Traduções* (*Translations*, 1980), de Brian Friel, com encenação de Antonino Solmer. Já com o Teatro dos Aloés, em 2002, foi responsável pela segunda encenação portuguesa de *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* (*Faith Healer*, 1979); o mesmo Teatro dos Aloés produziu, ainda em 2003, *S. Nicolau* (*St. Nicholas*, 1997), com tradução de Pedro Marques, que também encenou juntamente com o intérprete, Jorge Silva.