

O Fim das Possibilidades

*Não pode impedir-me de dizer
uma coisa. Até no escuro eu
posso gritá-la: DANTES NA
PAISAGEM HAVIA SUBIDAS
E DESCIDAS. AGORA SÓ
HÁ DESCIDAS. COMO
É QUE EXPLICA ISTO?*

Agora já não resta nada. Nada. Só uma acumulação de catástrofes. Uma parede intransponível. Dá com a cabeça contra ela. A parede entrou-lhe na cabeça. Já não sobra nada. Só o fim... O fim das possibilidades.

Riscos de teatro

Agradecimentos a todos os autores e editores que fazem este Manual de Leitura das *Possibilidades*, também sebenta de afectos, intermitências da luz.

Este espectáculo traçado *a carvão* (um esboço largo de riscos de teatro), dedicamo-lo a Jean-Pierre Sarrazac, que bem soube escrever dezoito peças numa só, num texto para ser completado pelo exercício em palco – fantasmagoria dialogal com dança macabra dentro, obra aberta sobre a *mediocraticidade* a que a sociedade da esperança chegou.

...e a todos os que, por compromisso com a transcendente passagem pela vida, foram abrindo paisagens (com subidas e descidas), construindo utopias e renovando combates, caminhando.

Nuno Carinhas

Director Artístico do TNSJ

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



O Fim das Possibilidades

Uma Fábula Satânica

La Fin des possibilités: Une fable satanique (2012-14)

de **Jean-Pierre Sarrazac**
encenação
Fernando Mora Ramos
e **Nuno Carinhas**

tradução
Isabel Lopes
cenografia e figurinos
Nuno Carinhas
desenho de luz
Nuno Meira
sonoplastia
Francisco Leal

interpretação
Alberto Magassela *Mamadou*
Alexandre Calçada *O Sem-Rosto*
Carlos Borges *Sem-Rosto n.º 4*
Catarina Lacerda *Sem-Rosto n.º 3*
Fernando Mora Ramos *Satã;*
A Sem-Rosto
Ivo Alexandre *Deus*
Joana Carvalho *Gladys*
José Carlos Faria *Sem-Rosto n.º 2*
Lúgia Roque *Sem-Rosto n.º 1*
Maria Quintelas *Ana*
Paulo Calatré *J.B.*
Paulo Moura Lopes *Sem-Rosto n.º 5*
figuração
Fábio Costa
Isamar
Luís Santiago
Olga Dias
Pedro Nogueira
Tiago Moreira

A banda sonora inclui temas tratados a partir dos originais:
“Julien dans l'ascenseur”, autoria e interpretação **Miles Davis** (Fontana Records, 1958); “Ich habe genug”, Cantata BWV 82, de **Johann Sebastian Bach**, interpretação **Klaus Mertens**, **Amsterdam Baroque Orchestra** & **Ton Koopman** (Antoine Marchand, 2004); “Est-ce ainsi que les hommes vivent”, de **Louis Aragon/Léo Ferré**, interpretação **Philippe Léotard** (Gorgone Productions, 1993).

coprodução
Teatro da Rainha, TNSJ

dur. aprox. **2:45** com intervalo
M/12 anos

Espectáculo em língua portuguesa, legendado em inglês

Teatro Nacional São João (Porto)
13-27 março 2015
qua 19:00 qui-sáb 21:00 dom 16:00

Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa)
10-19 abril 2015
qua 19:00 qui-sáb 21:00 dom 16:00

Centro Cultural e de Congressos das Caldas da Rainha
29+30 abril 2015
qua+qui 21:30

Calma, ainda não é o fim nem o princípio do mundo

Conversas sobre Jean-Pierre Sarrazac e *O Fim das Possibilidades*

Teatro Nacional São João Salão Nobre
21 março 2015 · sáb 16:30

Jean-Pierre Sarrazac
José Bragança de Miranda
Fernando Mora Ramos
Nuno Carinhas
Pedro Bacelar de Vasconcelos
moderação
José Luís Ferreira

Teatro Nacional D. Maria II Salão Nobre
11 abril 2015 · sáb 16:30

Cândida Pinto
Fernando Mora Ramos
Frei Bento Domingues
João Barrento
Nuno Carinhas
moderação
Pedro Sobrado

organização
TNSJ
colaboração
TNDM II

ÍNDICE

Riscos de teatro, NUNO CARINHAS	1
O enforcado esclarecido, FERNANDO MORA RAMOS	9
Escrevendo <i>O Fim das Possibilidades...</i> , JEAN-PIERRE SARRAZAC	13
A peça do riso e do esquecimento Conversa com ISABEL LOPES, FERNANDO MORA RAMOS, JOSÉ LUÍS FERREIRA, NUNO CARINHAS e JOÃO LUÍS PEREIRA	19
Um “drama-da-vida-na-terra”, DAVID LESCOT	37
O princípio das possibilidades, JOSEPH DANAN	41
A gramática das trevas, PEDRO SOBRADO	45
As possibilidades do drama, ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA	55
Uma parábola do naufrágio com espectadores, JOÃO BARRENTO	67
A catástrofe do sucesso ou a possibilidade acima das possibilidades, ALEXANDRA LUCAS COELHO	77
Os pobres já não são necessários, JOSÉ VÍTOR MALHEIROS	81
A Grécia como paradigma, ANTÓNIO GUERREIRO	85
Jean-Pierre Sarrazac: o rapsodo intranquilo, ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA	89
Notas biográficas	99

“Esperara a luz, e não viera”

Depois disto abriu Job sua boca, e amaldiçoou seu dia.

Porque Job respondeu, e disse:

Pereça o dia em que nasci: e a noite em que se disse: macho foi concebido!

Aquele dia fora trevas: e Deus desde cima não tivera cuidado dele; nem resplendor o esclarecerá!

Trevas e sombra de morte o contaminaram, nuvens habitaram sobre ele: os negros vapores do dia o espantaram!

Escuridão tomara aquela noite, e não se gozara entre os dias do ano:

e não viera no número dos meses!

Ah, se aquela noite fosse solitária: e suave música não viera a ela!

Os amaldiçoadores do dia a amaldiçoaram, que se aparelharam, para levantar seu pranto!

As estrelas de seu lusco-fusco se escureçam; esperara a luz, e não viera:

e não vira as pestanas dos olhos da alva!

Porquanto não fechou as portas de meu ventre: nem de meus olhos escondeu a canseira.

Porque não morri desde a madre? E em saindo do ventre, não expirei?

Porque se me anteciparam os joelhos? E para quê os peitos, que mamasse?

Porque já agora jazera e repousara: dormiria, e então haveria repouso para mim:

Com os Reis e Conselheiros da terra, que se edificavam casas nos lugares assolados:

Ou com os Príncipes, que tinham ouro: que suas casas enchiam de prata.

Ou como abortivo oculto, não fora: como as crianças, que não viram a luz.

Ali os maus cessam de perturbar: e ali repousam os cansados de forças.

Ali os presos juntamente repousam: e não ouvem a voz do exator.

Ali o pequeno e o grande estão em repouso: e o servo está livre de seu Senhor.

Porque se dá luz ao miserável, e vida aos amargos de ânimo?

Que esperam a morte, e não se acha: e em busca dela mais cavam, que em a de tesouros ocultos:

Que de alegria saltam: e se gozam, achando a sepultura:

Ao varão, cujo caminho é oculto, e a quem Deus o encobriu?

Porque antes de meu pão vem meu suspiro: e meus bramidos se derramam como água.

Porque temi temor, e veio-me: e o que receava, me sobreveio.

Nunca estive descansado, nem sosseguei, nem repousei, e turbção me veio.

O Livro de Job, III

In Bíblia Ilustrada. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

Trad. **João Ferreira Annes d'Almeida.**



O enforcado esclarecido

FERNANDO MORA RAMOS*

Em *O Fim das Possibilidades*, o começo das possibilidades que o título nega habita a parábola. Ao iluminar abre caminhos: à razão fria das trevas do lucro opõe-se a vida como finalidade, o que vai acontecendo na fábula clama pelo seu contrário.

Hoje, entre nós, entre lucro e vida, esta é instrumental: isso faz parte do negócio globalizado e reflecte-se no negócio ideológico dos média a um ponto em que o horizonte dos possíveis se impossibilita e se expressa, sempre, em linguagem percentual para se dar uns ares de infalibilidade objectiva, ou pseudo-científica – bem se vê aonde esta ciência nos tem levado, certamente há outras. Quando o desemprego, que dizem inevitável, decresce umas décimas, a festa dos aplausos é coral: a máquina mediática funciona como poder de unificação do aparentemente pensável, impõe uma mecânica reactiva, *pavloviza* as mentes pela repetição do que nega processualmente mas impõe como evidência espectacularizada. É aí que o teatro e a parábola entram.

Não é a via da argumentação que perora na parábola, nem a de um labor crítico assente no princípio da tese. É por duas vias que acedemos à compreensão das coisas e processos, do que na sobreposição de camadas que constitui o real possa ser a explicitação inteligente das suas interligações, de causas e consequências. Por um lado, a parábola conta uma estória e procede pela exemplificação, é um saber que vem de uma sabedoria que a memória da humanidade nos foi legando, presente na linguagem bíblica e em muitas formas narrativas populares e eruditas. Por outro, a parábola é uma estrutura complexa feita de uma simplificação das partes, que joga literalidade e metáfora num vaivém dinâmico para o leitor-espectador. É na estrutura que se procede ao modo como a realidade se revela enquanto construção e não enquanto “natureza” a mimetizar, entidade mítica produtora de *tsunamis* a que teríamos de nos submeter como animistas crédulos.

A parábola ilumina pelo processo comparativo, compara duas estórias, dois tempos, aqui a de Job e a de J.B., de um modo que é o de um trânsito constante e da fusão entre eles, o da universalidade pioneira da estória de Job, culturalmente fundadora, trans-histórica e o da precária actualidade da situação do proletário J.B., pequeno-burguês universal, como diria Agamben, em plena crise – cíclica – do capitalismo.

E a complexidade do poder demonstrador da parábola, na sua verdade reveladora, desfaz literalmente o suposto poder científico do economês, assente na hierarquia e intangibilidade intocável dos seus números míticos e aterrorizantes, imutáveis: os números mentem, já que o que se convencionou pode alterar-se, metem medo quando são formas de supostamente filtrar produtividade e superfluidade tratando-se de pessoas, pertencem ao terrorismo estatístico dominante, levam ao suicídio quando entram nas cabeças como depressão. Quando se fala do capitalismo como uma religião, refere-se de modo claro o

* Director Artístico
do Teatro da Rainha.

que o estatístico, o valor de números, tem de totem e tabu. Basta ver uma Bolsa a funcionar, a histeria colectiva dos seus agentes, ou perceber de que modo o sistema mundializado do crédito é uma espécie de *poker* constante que joga vidas sacrificando-as, como nas religiões antigas. Não é por acaso que se fala em economia de casino – no casino global, os países do Sul estão fichados como eternos devedores, não são povos eleitos, são desvalor a chupar até ao tutano, não havendo anéis vão de facto os dedos.

O poder da parábola está na simplicidade do que monta para desmontar, pela comparação, os discursos dominantes. É pela comparação que criticamos, que conhecemos, que avançamos na compreensão das coisas. É pela alternativa que podemos encetar a experiência de outra via. A ditadura do mesmo, a reincidência *mesmista*, é uma forma de negar a comparação, de a enterrar para impedir que surta efeitos, consequências, outra lucidez. Nem tudo é comparável, mas tudo se pode comparar. As vidas de uns e de outros. A possibilidade de um futuro, inscrita nas nossas vidas actuais, é comparável a outras possibilidades de futuro de outros que são, dizem-nos, europeus como nós, pelo que nós não somos, certamente, os símios indígenas do sítio e eles os nossos queridos turistas. No espaço comum europeu, o comum partilhável não será certamente o de uns serem criados dos outros e esses outros, os que podem ser, de estatuto, generosos, dar gorjetas – tudo nesse inglês epidémico.

O que é que pela comparação pode gerar o comum, mantendo o que na diferença não seja a subalternidade mas a identidade de uns e outros?

Nesta parábola, o que ilumina faz-se na montagem, na sequência das formas narrativas e espectaculares, num encadeamento de rupturas, de tensão e de clareiras – momentos específicos de exercício de uma razão imediata, a construir na elipse, o sujeito espectador é um ficcionista; faz-se na diversidade das formas que convoca, teatro dialógico, cenas do *gestus* brechtiano, circo, tribunal, irónica instalação performativa sob forma ex-votiva, narrativas de vida na forma de monólogos exteriores – subjectividade que se universaliza, objectivando-se; faz-se de personagens construídas como dispositivos que acolhem diversas figuras, diversas caras, trans-personagens; e também nos níveis de linguagem, nas referências estilísticas, o burlesco, o grotesco, o solene e o cínico. Faz-se, portanto, dessa liberdade maior que é a abertura da forma parabólica, a sua disponibilidade contentora e multiforme, a relação que elabora com o real é a da reconstrução recreativa da possibilidade, estruturada e formalmente estimulante, de o compreender, de o penetrar por apropriação lúcida. Ao que se acrescenta uma outra via de demonstração: é um teatro que demonstra e demonstra também pela deformação, pela *monstruosificação*. Assim como o insecto da *Metamorfose* de Kafka nos fala do processo de uma *criaturização*, de uma animalização, aqui percebemos bem que à monstruosidade mutante de Satã corresponde, no combate, a conversão cómico-burlesca de J.B. no farsante iconoclasta e pantomineiro J.B., bufão-bobo, poderosa resposta crítica, também ele senhor de uma memória específica: a dos Zannis, das danças macabras, dos *jongleurs*, teatros de um fundo medievo riquíssimo pelo que tinha de contraponto à igreja dominante, teatro de rebeldias.

E ainda, sendo J.B. uma figura *post-mortem*, a consciência do que lhe sucedeu é acrescentada, fala com conhecimento de causa e por isso faz, com consciência dramatúrgica, da própria morte um espectáculo: o da acusação constante aos seus assassinos. O enforcado aponta o dedo iluminador ao *enforcador*, ao Senhor das Estatísticas, o Credor Dono e ao *austeritário* de serviço, o Gaspar da coisa – se bem que, nesta parábola, Satã não tenha, no fim, emprego no FML.

E Deus, que não atende o telemóvel, o *smartphone*, aliás, terá mudado de tipo de toque?

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Escrevendo *O Fim das Possibilidades...*

JEAN-PIERRE SARRAZAC

Escrevendo *O Fim das Possibilidades* – a minha 21.^a peça, última em data –, tenho por vezes a impressão de reescrever a minha primeira peça. Estreada em França em 1976 e depois levada à cena no Porto, pelo encenador Fernando Mora Ramos, no início dos anos 1980, essa peça intitulava-se *Lázaro também ele sonhava com o Eldorado*. Relatava o itinerário de um pobre emigrante, vítima de três malfeitores (passadores) que lhe prometiam a América e que, no fim, acabava explorado por eles como bicho de feira – um Tritão – em todas as praças da Europa. De Lázaro, o protagonista, eu fizera um avatar da personagem principal de *A Vida de Lazarillo de Tormes*, o romance picaresco espanhol de 1554.

J.B., aliás João-Baptista, que se encontra no centro de *O Fim das Possibilidades*, peça subintitulada *Uma Fábula Satânica*, provém, quanto a ele, de uma variação moderna sobre a personagem bíblica de Job. Lázaro era um campeão da resistência passiva. Da sobrevivência nas condições mais extremas. Agonizante, continuava a monologar e declarava galhardamente: “Morto intragável, sou cuspidor pelo meu caixão”. J.B., pelo seu lado, apresenta-se como um campeão da “sobremorte”. Do “sobremorrer” mais ainda do que do “sobreviver”. No seu confronto com Satã, aliás O Adversário, descido à face da Terra para o desestabilizar, J.B. faz-lhe uma partida digna de uma farsa medieval: encena o seu próprio suicídio por enforcamento. Frente ao Adversário, declara-se morto e não se desdiz nem por nada. Ora, nós sabemos que Deus proibiu a Satã atentar contra a vida de Job.

•

Mas, embora o confronto – a *disputatio* tragicómica – de Satã e J.B. ocupe o centro da peça, esta fábula insere-se num espaço dramático muito mais vasto, onde aparecem personagens chamadas Sem-Rosto que se assemelham como a irmãos ou irmãs de J.B. O Job contemporâneo já não é essa figura patética e única que ele encarna na Bíblia: Job, hoje em dia, é a multidão, a multidão dos mais desfavorecidos, os descartáveis da nossa sociedade – operários e empregados em situação precária, desempregados de longa duração, sem-abrigo, sem-papéis, imigrantes. Os novos “danados da terra”, em suma.

O rimance de J.B. e do Adversário está encaixado, encastrado na epopeia coletiva dos Sem-Rosto... A sociedade está em crise, a máquina económica bloqueada, o desemprego e a miséria não param de alastrar, populações inteiras são ejetadas do círculo virtuoso do liberalismo económico. É o “fim das possibilidades” e a extensão da desesperança... E é então que Deus despacha para junto dos humanos em sofrimento um singular encarregado de missão, que dá pelo nome de Satã ou O Adversário. Esse enviado das mui altas esferas decide

organizar uma espécie de transumância, de migração ou de deportação que consiste em deslocar os mais pobres, os mais desfavorecidos, os não-rentáveis – aqueles a quem chamo os Sem-Rosto – para as profundezas da terra, lugar onde, segundo Homero ou a Bíblia, os antigos situavam o Inferno.

O objetivo é purgar a sociedade de todos esses seres em vias de dessocialização, impedindo-os assim de cometer o ato fatal – culpabilizante para os abastados – que consiste em atentar contra a sua própria vida.

•

Na origem tanto da tragédia grega como do teatro religioso medieval, há o coro; na origem de *O Fim das Possibilidades*, há a coralidade – quero com isso dizer o coro estilizado, disperso, uma comunidade desmembrada. Essa diáspora do coro que dá bem conta do povo ilocalizável dos Sem-Rosto.

Na origem de *O Fim das Possibilidades* – peça que não escapa a um certo arcaísmo ou primitivismo – está o projeto não realizado de uma peça coral intitulada *Chant du départ* – ou *Le Grand départ* –, que reunia um grupo de sem-abrigo num salão de festas abandonado: as personagens formam um coro, constroem uma vida utópica, partem à conquista do céu. O coro tinha um nome especialmente pouco gracioso, os “Chie-Partout” [Caga-Por-Toda-A-Parte]. A expressão do coro: um bloco mais ou menos indivisível. Uma verborreia. E todos os dias se procede ao exame das fezes do coro. Prisão de ventre, ao princípio, diarreia pouco tempo depois. A seguir sangue, cada vez mais sangue nas fezes...

Não pude – pelo menos até à data – levar a bom porto este projeto de peça coral. No entanto, os Sem-Rosto de *O Fim das Possibilidades*, com as suas vidas estragadas e as suas palavras extra-brutas, são irmãos e irmãs dos coralistas de *Le Grand départ*. A figura coral precede, em *O Fim das Possibilidades*, as personagens individualizadas. É ela quem imprime à peça o seu andamento – essa descida ao Sheol do Antigo Testamento onde se misturam vivos e mortos, mortos e mortos-vivos.

•

Um ponto comum entre a minha primeira peça e esta – e, de um modo mais geral, com a quase totalidade das minhas peças – é a *tensão entre o mais atual e o mais arcaico*. Entre o Lázaro picaresco e o Lázaro transformado em personagem emblemática do emigrante moderno; entre J.B., representante do modesto trabalhador ou desempregado de hoje, e o Job do Antigo Testamento. Esta tensão entre o mais mítico e o mais quotidiano é para mim consubstancial ao teatro – ao teatro que eu amo.

O desafio é praticar o teatro como uma arte eminentemente contemporânea, deixando-a simultaneamente aberta à cena das origens.

Quer no meu trabalho de autor dramático quer na minha postura de investigador e de ensaísta no domínio do teatro moderno e contemporâneo, fiz da máxima *Escrever no presente* o princípio que norteia a minha atividade. Mas há que especificar logo de seguida que sempre considerei esse “presente” fortemente ligado ao passado na sua dimensão histórica, bem como ao fenómeno do devir. O presente, tal como me proponho explorá-lo nas minhas peças ou nos

meus ensaios, situa-se pois nos antípodas do que François Hartog denuncia como “presentismo”: “A época atual”, nota o sociólogo, “desligou algo do passado e do futuro. É como que uma espécie de presente que se pretende autossuficiente. Ou seja, algo que se apresenta simultaneamente como o único horizonte possível e como o que não tarda a desvanecer-se na imediatez”.

•

Uma palavra acerca do título: *O Fim das Possibilidades* opõe-se a e remete para uma fórmula que resume bem o espírito dos anos 1970 e do pós-Maio de 68: *a abertura dos possíveis*, motor da emancipação, *utopia concreta*, tal como a teorizou Ernst Bloch. Uma maneira de “sonhar na vanguarda”, de pôr alternativas em marcha. O que escrevia Bernard Dort a propósito do teatro de Armand Gatti: “Trata-se de abrir o real a todos os possíveis, no espaço e no tempo, de conjugar a experiência individual com o combate coletivo, e de levar o público a tomar a seu cargo esses possíveis e esse combate”.

“O fim das possibilidades” é o contrário da abertura dos possíveis, a sua exclusão. Essa impressão, fortemente vivenciada de há alguns anos a esta parte no nosso espaço europeu, de nos encontrarmos fechados num presente estagnante – sem relação com um futuro nem com o passado – onde estaríamos condenados a viver. Um presente à porta fechada, confinado. Uma prisão. Um lugar que se degrada dia após dia, tornando-se mais opressor e mais insuportável. É o que J.B. sente; é o que o atinge como uma doença da qual vai tentar curar-se praticando esse gesto louco, o (*pseudo*) *suicídio de resistência*.

•

O projeto concebido pelo Adversário de uma “humana transumância” – falando claro: de uma deportação dos desfavorecidos e dos sem-recursos, como a que foi praticada na América Latina para expulsar da cidade os habitantes das favelas do Rio de Janeiro ou de Medellín – pode ser qualificado de contra-utopia ou de distopia. A estratégia que atribuo ao par Deus-Satã inscreve-se no contexto poético de uma *sátira* e de uma *parábola*. Sátira, porque não hesito em recorrer a um certo tipo de caricatura e em praticar aquilo que Günther Anders, falando de Kafka, chama “a deformação que informa”. Parábola, na medida em que pratico a “saída do eixo” (*para-ballein*, em grego, significa atirar-se para o lado) e, em vez de optar por um realismo descritivo, confio na metáfora para tratar do impasse social e político no qual nos encontramos hoje.

A sátira e, mais ainda, a parábola, com o seu lado de fábula infantil, permitem-me encontrar um gesto de escrita, um gesto de enunciação muito simples na aparência mas que remete para toda a complexidade do real. Que me proporciona um acesso a essa complexidade.

Muitas das minhas peças são parábolas ou têm um aspeto nitidamente parabólico. Esta predileção pela parábola está porventura relacionada com a minha ligação a um certo teatro popular ou, como dizia Vitez, “elitista para todos”. Autor de parábolas por excelência, Brecht gostava de fazer o elogio de uma certa ingenuidade, uma ingenuidade que ele qualificava de “diferenciada” a fim de realçar que ela se mantinha aberta à complexidade do mundo real.

•

Gosto de praticar hibridações, cruzamentos. A minha peça não se situa dentro de um género determinado, mas antes no cruzamento de várias formas, vários modos de desvios ficcionais: mito, parábola, farsa, jogo de sonho, histórias de vida, narrativas picarescas, etc. Essa *pulsão rapsódica*, a qual, a meu ver, anima uma grande parte da criação contemporânea, de Strindberg a Koltès ou Lagarce, caracteriza-se nas minhas peças por uma montagem das formas, pela livre associação de formas heterogêneas, tais como o conto, a fábula, o jogo de sonho.

Escrita oblíqua. Escrita do desvio, a via mais direta para aceder ao coração do real.

É assim que instalo situações impossíveis, fundamentalmente inverosímeis – aquilo a que eu chamaria *situações-limite* – para melhor dar conta do mundo em que vivemos. O realismo a que me dedico não busca a “realidade” mas antes uma certa “verdade”. Realismo heurístico, se quisermos – e peço desculpa pela palavra pomposa!... Realismo que opera por linhas tortas.

O “sobremorrer” de J.B., essa maneira de mimar a sua própria morte, de a sobre-representar para derrotar o Adversário, é uma situação-limite. O povo dos Sem-Rosto a caminho do Sheol e a passar de uma vida à superfície da sociedade para uma existência subterrânea é uma situação-limite. Toda a peça poderia ser concebida como a combinação da situação-limite individual de J.B. com a situação-limite dos Sem-Rosto.

•

Roger Caillois: “O fantástico supõe a solidez do mundo real, mas para melhor a devastar”. Em *O Fim das Possibilidades*, o fantástico insinua-se no quotidiano. Enrosca-se nos nichos mais banais da existência. Como, no quadro 8, o temporizador da luz a ritmar a visão de pesadelo de J.B. que, ébrio, está convencido de que o seu apartamento foi esvaziado, de que todo o seu mobiliário se encontra espalhado pela rua. Como a presença-ausência do Adversário – só para Gladys invisível – no quadro 12.

•

Escrever é também reescrever, conscientemente ou não, o texto dos outros. A minha peça é em parte o resultado de uma sedimentação. No *palimpsesto* de *O Fim das Possibilidades* encontram-se – além da minha primeira peça, *Lázaro também ele sonhava com o Eldorado* – *O Livro de Job*, claro está, a *Eneida*, *O Sonho* de Strindberg, *Do Amanhecer à Meia-Noite* de Kaiser e outras peças do Expressionismo alemão, o teatro de Horváth, *O Suicidado* de Erdman, “O Teatro Natural de Oklahoma” no final do *América* de Kafka, bem como o romance picaresco, as farsas da Idade Média ou alguns enredos da *commedia dell’arte*... A lista não é exaustiva.

Mas as personagens têm, também elas, o seu palimpsesto. Falando apenas em J.B., há nele, sob forma de impregnação ou sob forma de citação, além de Lázaro e Job, um pouco de Woyzeck, de Galy Gay, do Arlequim ou do Zanni, etc.

•

Se João-Baptista é designado pelas iniciais J.B., não é apenas por causa da sua ligação genealógica com o Job do Antigo Testamento, mas também, mais trivialmente, para estigmatizar o seu gosto imoderado pelo *whisky* J&B. Se o Job bíblico era virtuoso, verdadeiro monólito de dignidade e de sofrimento, J.B. é como uma folha ao vento. Um homem vulgar, um homenzinho, como os que encontramos no teatro de Horváth. O Job do *Livro*... é uma grande personagem, uma bela figura de patricio, enquanto J.B. é a *multidão*: faz parte integrante dela e ela está nele presente. A identidade de J.B., se é que existe, é a desconstrução da do Job da Bíblia, o seu devir impessoal, *transpessoal*. Se há nele positividade – um gesto de resistência –, ela reside, paradoxalmente, na sua própria negatividade de efabulador, de bebedor, de obstinado, de hipocondríaco.

J.B. foi contaminado, de uma maneira peculiar, por essa “doença da antecipação” que faz com que toda uma população deixe de acreditar que tem futuro e, perdendo o impulso vital, é habitada por pulsões suicidárias. Mas J.B. vive essa doença de um modo muito particular, pois que *se alça de modo a dominá-la*. No quadro 6, a Sem-Rosto quer arrastá-lo consigo até às profundezas, fazer dele seu companheiro; ele resiste. Ele sai do “baralho” ao qual ela pretende confiná-lo. Mantém-se à superfície para poder testemunhar.

Mesmo nos seus momentos mais solipsistas e mais paranoicos, mesmo obcecado pelo seu confronto com o “Pitbull”, esse pequeno chefe que o atormenta, J.B. não está só. Está rodeado pela sua mulher Gladys, pelos seus dois filhos, pelo seu amigo Mamadou, ele mesmo ligado à sua protegida larapiazita... No coração da peça, esta pequena rede de amor, de amizade, de solidariedade está ameaçada. Será que J.B., a sua família e Mamadou, o trabalhador imigrante, vão ter o mesmo destino que os Sem-Rosto? Será que vão acabar relegados para as profundezas infernais da Terra?...

•

Se *in fine* eu tivesse de determinar em que categoria estética se inscreve *O Fim das Possibilidades*, seria no *grotesco*, no sentido que Bakhtine dá a esse vocábulo. Grotesco dos Sem-Rosto que falam uma espécie de *patois*, de subdialeto dos desfavorecidos, de língua bruta. Grotesco da gesticulação de J.B. nos seus litígios com O Adversário. Grotesco tipicamente bakhtiniano, em que uma ínfima criatura designada por simples iniciais – J.B. – pode medir forças com Satã e fazer abortar o plano que este último urdira juntamente com Deus em pessoa!

O grotesco como depreciação voluntária e assumida dos critérios da arte. Penso no grande pintor e escritor Jean Dubuffet que, como é consabido, atribui elevado valor àquilo a que chamou “arte bruta”, ou seja, à criação própria dos “singulares da arte”, fora de todo e qualquer domínio da cultura artística e de toda e qualquer norma estética. Dubuffet estabelece claramente a divisão entre a arte culta que ele mesmo pratica e a arte selvagem dos artistas da arte bruta. Mas nem por isso se priva de *instilar selvajaria* na sua conceção e prática pessoais da arte: “Reabilitar os valores depreciados”, “empregar apenas os materiais mais conhecidos”. De algum modo, o *bruto da arte*.

Trad. Regina Guimarães.



A peça do riso e do esquecimento

No dia 22 de fevereiro, a tradutora **Isabel Lopes** e o produtor e programador **José Luís Ferreira** juntaram-se aos encenadores **Fernando Mora Ramos** e **Nuno Carinhas** para falar da antena parabólica que Jean-Pierre Sarrazac apontou para o mundo. A atualidade grega e a antiguidade bíblica, deuses ausentes e diabos proletários, impasses sisudos e humores metateatrais. Com o espetáculo ainda longe do palco, falaram de “tudo o que se pode”, como a Winnie de *Ah, os dias felizes*, prima afastada do J.B. de *O Fim das Possibilidades*, tagarelas compulsivos e insones numa longa jornada para a noite. Moderação e edição de **João Luís Pereira**.

JOÃO LUÍS PEREIRA Convido-vos a comentar a primeira página do jornal *Público* de 29 de janeiro. Nela, vemos o recém-empossado governo grego, e todo ele é sorrisos. A legenda da fotografia é mais ameaçadora ou contraditória: “Grécia: Bolsa vai ao fundo com alívio da austeridade”. No entanto, eles riem. *O Fim das Possibilidades* começa por suscitar uma perplexidade do mesmo tipo. Deus e Satã projetam a catástrofe que vivemos atualmente contra o pano de fundo do “cúmulo do inumano”, os campos de extermínio nazis. E, no entanto, a cena é terrivelmente divertida, de um humor muito negro, como negro é o humor de J.B. a partir do momento em que aceita combater Satã. Podemos entrar nesta noite escura sob o signo do riso, aquele riso capaz de desprezar e minar uma autoridade?

FERNANDO MORA RAMOS Se repararmos bem, nesta fotografia temos múltiplas formas de riso: os tipos das últimas filas não estão a rir tanto quanto os das primeiras. Há, depois, o sorriso rasgado de Alexis Tsipras, que é quem mostra mais os dentes, mas o senhor ao lado

nem dentes tem, só bigode, e não está a rir. [Risos.] Neste caso, as variações à volta do riso como forma de reagir aos problemas são tão inesperadas e diversas quanto as coisas que em *O Fim das Possibilidades* podem conduzir ao riso: umas de natureza mais estilística, outras são quase só pequenos *gags*. Eu creio profundamente na energia resistente do riso, no modo como transformamos a má nova em tudo menos num fado, no modo como o riso ativa o corpo, o põe fora do sério e da pose. A resistência de J.B. é, em si, a assunção da arma do cómico como linguagem: ele resiste pelo cómico e pelas suas formas, seja assumindo a linguagem do outro – do político, do que fala através do registo da propaganda e J.B. converte isso na *blague* da imitação –, seja assumindo registos teatrais que incluem a *commedia dell'arte*, a farsa primitiva, o burlesco e, o que é mais complexo, um certo grotesco, o confinamento do cómico e do trágico a um exagero expressionista.

JOSÉ LUÍS FERREIRA A questão do riso evocada a partir desta fotografia do governo grego, no momento em que acaba de tomar as primeiras medidas contra o suposto fim das possibilidades, poderia indiciar uma possível superação desse mesmo fim e a re-explosão das possibilidades. É curioso que a legenda da fotografia indicie que talvez não seja assim tão fácil, através do riso, da bonomia ou da vontade positiva, ultrapassar os fantasmas da crise e os fantasmas que supostamente nos empurram para o fim das possibilidades. Por outro lado, esta imagem pode encontrar paralelo em muitas outras que vemos, chocantes, de políticos em alegre confraternização entre si, com sorrisos pelas vitórias que vão conquistando, sendo que essas vitórias se materializam em derrotas claras de todos nós, os governados. Portanto, a distância

entre um riso que supomos otimista e um riso que identificamos como cínico, como estranho num jogo que poderíamos imaginar normal na gestão política de uma sociedade, é a distância que nós lhe colocamos quando construímos ficções sobre o que está a acontecer e as possíveis superações do que está a acontecer. A questão do riso como indício político pode ser um pouco equívoca.

FMR Esta fotografia só poderia transmitir satisfação, tratando-se da primeira imagem de um governo recém-empossado que vai assumir um programa, caso contrário não teria espaço de inserção nos média. O impensável seria ver toda esta gente a chorar. Isto tem a ver com o modo como o prolongamento da política no universo mediático é obrigatoriamente canalizado para formas de receção que são também elas estereotipadas, previsíveis, já mortas.

JLF Esta tua reação é muito demonstrativa da desconfiança com que vemos hoje os códigos mediáticos. Essa desconfiança acaba por ter outras consequências, porque perturba claramente a nossa capacidade de jogar o jogo da cidadania para além do jogo de ocultações mais ou menos cínicas. Nunca podemos tomar posição perante nada, porque não sabemos se estamos a tomar posição sobre a coisa ou sobre o simulacro da coisa.

ISABEL LOPES É engraçado o contraste entre o sorriso dos políticos e a legenda da fotografia. O que me leva a pensar na cena final desta peça. Isto é, por um lado, a utopia, a felicidade prometida, a abertura das possibilidades; por outro, as férreas e ameaçadoras leis da economia que, como diz Deus, estão acima dele, fora do seu alcance. Eu leio esta fotografia a partir desse contraste.

JLP A tensão entre o mais cómico e o mais trágico é consubstancial a *O Fim das Possibilidades*, e creio que esta encenação não só preserva essa tensão como a amplia, saindo em defesa do humor intrínseco do

texto, inscrevendo em cena o riso na beira do precipício, como o suicida que devolve a Satã “um belo sorriso” antes do salto no rebordo do telhado da fábrica...

FMR É consubstancial, sim, não se pode separar uma coisa da outra. Já tinha experimentado esta fusão em *Ella* [de Herbert Achternbusch]: situações sub-humanas convertidas em manifestações de vitalidade, em resultado de uma ingenuidade que resiste à catástrofe. O sorriso no limite, e do sorriso brota o riso. Esta fusão do cómico e do trágico, tal como surge em Sarrazac, está também para além do tragicómico: é um cómico que é substancialmente trágico e que resulta de uma liberdade nova no drama, a de uma total desconsideração dos géneros como fronteiras. No plano da encenação, essas transições entre o cómico e a sobriedade de jogo mais monologada e existencial, mais auto-ficcional, mais trágica, são fascinantes pois permitem-nos sair do comezinho, do rasteiro mimético, para tentar elevar estas criaturas a sujeitos instantaneamente universais. Tirar a coisa do *culinário*, digamos, para usar um plebeísmo brechtiano.

NUNO CARINHAS Eu tenho muito medo do riso, hoje em dia. Receio ultrapassar determinadas fronteiras entre o humor e a ironia, a ironia e o sarcasmo, o sarcasmo e o ridículo. Prefiro que essas emoções ganhem espaço pelas situações e não propriamente porque foram desenhadas dessa forma, e já estou a falar da encenação de *O Fim das Possibilidades*. Se as situações são risíveis, não o são porque foram induzidas, mas porque já estavam assim inscritas na peça ou porque os atores souberam tirar partido delas, conduzindo-nos ao riso. Gosto da genuinidade e da genialidade com que os atores me convocam para esse tipo de situações, a ponto de nos ensaios me libertar de todas as condicionantes críticas, e isto tanto em relação ao riso como ao lugar mais escuro, mais líquido do choro. Esta peça tem um riso dentro dela e esse riso vai acontecer. Mas

procuro evitar que seja um riso provocado, prefiro que ele se transmita como uma onda irreprimível, como uma vaga, e aí sim, com uma convocação comunitária, para que juntos sejamos capazes de desopilar a desgraça. [Risos.]

Dar testemunho da catástrofe

JLF Esta peça, dotando-se de muitas referências culturais da nossa construção civilizacional, quer obviamente falar do presente. Mas talvez resida aqui a fragilidade dela. Isso não é um mal em si próprio, porque todo o discurso que produzimos no teatro é por maioria de razão um discurso frágil, à procura da sua própria construção. Mas há momentos em que o texto assume um lugar mais superficial, quase panfletário, de descrição a traço grosso da realidade que vivemos. Esse desenho é frágil, reconhecendo embora que é bastante coerente e instrutivo, pois permite que nos situemos de imediato no campo de tensões e lutas que o texto sugere. Remete-nos, creio, para formas de narrativa populares e para um processo de cozimento de elementos que têm de facto linguagens, aspirações e fins muito diferentes...

IL É em função da desconfiança do que vemos nos jornais e na televisão que se inscreve a necessidade da parábola, ou seja, a necessidade de olhar a realidade de uma forma desviada. Sarrazac cita inúmeras vezes o mito de Medusa que encontramos nas *Seis Propostas Para o Novo Milénio* de Italo Calvino. Perseu olha para Medusa através do espelho, usa de uma artimanha, porque se a olhasse diretamente ficaria petrificado. Medusa seria aqui a realidade que nos petrifica, que nos deixa incapazes de agir ou de discernir. É contra essa inação que investe a parábola, instalando-se no princípio do mundo, na infância do teatro, pegando numa forma simples e que nos é familiar para desferir um ataque indireto à realidade. Sarrazac fala da parábola como uma arte guerreira.

FMR Ao optar pela forma parabólica, Sarrazac faz ao mesmo tempo uma outra operação, que é tornar visível o que os donos do mundo se esforçam por manter na invisibilidade. Como é que os imigrantes que tentam chegar à Europa pelo Mediterrâneo são tratados pelos média? No máximo, ocupam notas de rodapé nas páginas dos jornais. É todo um continente de sem-rostos que tenta chegar a este suposto Eldorado situado às portas da Europa, e aqui sem nenhuma promessa de retorno. Mas esse Eldorado já nada tem de terra prometida, aponta antes para a ideia de campo concentracionário: o campo já não é a exceção, é toda uma sociedade convertida a essa realidade de exceção, a esse modelo de exclusão massiva assumido como paradigma, como uma espécie de deserto que avança. *O Fim das Possibilidades* pega nos invisíveis, nos sem-rostos e faz deles uma figura coral, mas esse coro não é uma entidade única e homogênea, é antes uma espécie de soma de singularidades, de vozes que não se conseguem articular para se jogarem no terreno dessas lutas, desses combates.

JLF O que os traficantes estão a vender aos sem-rostos que atravessam o Mediterrâneo não são de todo bilhetes de barco, mas o prolongamento dessa ideia de Eldorado. Ora, quem vende esses bilhetes sabe que o Eldorado não existe, logo, poupa os seus clientes a essa desilusão e deixa-os à deriva, à espera da morte no meio do mar. O mercado também é capaz de ser piedoso... Isto, que digo obviamente de uma forma cínica, diz tudo sobre uma sociedade tão perdida dentro de si própria que só nos pode deixar sem fala, sem capacidade de escolher, numa encruzilhada, qual o caminho a percorrer. A realidade que se expande à escala global é uma realidade em desagregação, através de processos de rasura da identidade e da consequente desumanização.

JLP Sarrazac dá aqui testemunho de uma dupla supressão: a supressão dos marginalizados e a supressão dos rastros da sua supressão. O teatro é um dos lugares onde ainda é possível dar testemunho da catástrofe?

FMR Eu diria mais: hoje em dia, o teatro é um dos poucos lugares do exercício da democracia, isto à escala do seu possível. Diz-se que a poesia já não é possível depois de Auschwitz, mas não podemos dizer a mesma coisa do teatro. Como arte da memória, o teatro investe contra a ditadura do presente, o apagamento da história. Nós, os do teatro, temos tanto orgulho na nossa história e na nossa memória, temos tanto orgulho em dizer *Electra* ou *Antígona*, em convocar essas realidades para a atualidade. Sinto que há muito mais atualidade na força presente de um clássico, com essa memória, do que na força de uma peça contemporânea que, não querendo ancorar-se em nenhum tipo de referência, acaba por redundar numa espécie de vazio impotente, sem força, porque a energia é uma concentração de coisas que vêm de trás e que se formam no presente.

JLF Eu não sei se o teatro é o único lugar de resistência, mas é uma forma particularmente poderosa de colocar o pensamento em ação de um modo que é sempre reconstrutivo. Pelo caráter repetitivo de máquina de interpelação da realidade, permitindo imaginar futuros diferentes, o teatro é uma instância poderosa de emulação da nossa própria vida.

IL Do ponto de vista do espectador, é também a recriação de uma comunidade originária que se perdeu.

JLF Os paralelos que aqui encontramos com a barbárie nazi permitem-nos avançar numa outra linha de leitura. Há setenta anos, a distopia consistia em conduzir à extinção um povo inteiro ou grupos de pessoas com características particulares, como os ciganos ou os homossexuais. Essa extinção produziu-se de um modo material, objetivo, físico. E não se tratou apenas de suprimir as pessoas mas de suprimir o rastro da sua supressão, como dizia o João Luís. Passaram-se setenta anos e de repente alguém descobriu que há métodos muito mais eficazes e destrutivos do que a tentativa de eliminação

física. Basta criar os mecanismos para os quais as próprias pessoas confluem na sua anulação. A questão do *homo sacer*, que é muito tratada pela filosofia contemporânea, é central nesta peça. O *homo sacer* é uma figura do direito romano, é alguém destituído de todos os direitos civis mas que mantém o direito à inviolabilidade da sua vida. A vida dessa pessoa passa a ser sagrada, mas de um ponto de vista negativo: não a matam mas fazem-na desaparecer no meio da massa, negando-lhe a singularidade, a identidade. É aquilo que Deus pede a Satã quando o envia para junto de J.B.: “Ele está à tua mercê, só tens de lhe poupar a vida”... A identidade é uma questão problemática, porque também ela é um exercício de construção social e de resistência, e daí a minha pergunta: como é que um conjunto de pessoas animado por um mesmo estímulo, sejam os sem-rosto do mundo sejam os Sem-Rosto desta peça, não consegue romper com essa possibilidade de apagamento?

NC Creio que isso acontece porque o liberalismo político capitulou perante o liberalismo económico, há uma dissociação completa entre a política e a economia. A política trazia consigo uma autoridade que lhe era conferida pelo voto dos cidadãos, ou seja, havia uma ou várias normas éticas em jogo. Neste momento, parece que tudo isso desapareceu ou foi sendo substituído pela economia. É de um novo equilíbrio que andamos agora à procura, precisamos de voltar a reequilibrar os pratos da balança. Entretanto, há imensos barcos afundados no Mediterrâneo, há milhares de pessoas atiradas pela borda fora. É esse momento de passagem que me parece estar presente em *O Fim das Possibilidades*, por isso penso que esta peça vai ficar no repertório teatral, ela vai ser representada por muitos e bons anos.

FMR Esta peça vai resistir porque tem em cima dela milhares de anos.



JLP Sim, combina máximos de atualidade com máximos de inatualidade, e essa é a marca da sua contemporaneidade. A treva e a turbacão de J.B. são a treva e a turbacão do Job bíblico; a descida dele ao Sheol evoca a viagem de Eneas ao Averno na *Eneida* de Virgílio; as visões de J.B. são as visões do Woyzeck de Büchner, e por aí fora. A peça pede-nos que sejamos contemporâneos de todos eles, ou que nos desatualizemos imaginativamente com todos eles. Giorgio Agamben defende que o contemporâneo é aquele que dividindo e interpolando o tempo presente, o que acontece muitas vezes em *O Fim das Possibilidades*, está em condições de o pôr em relação com os outros tempos.

FMR Ainda ontem, no ensaio, me confrontei com essas várias camadas de tempo, ao fazer a cena em que Satã travestido diz a J.B.: “Sacana! Faz-te à estrada comigo! Eu também me chamo Gladys, vais ver!” É uma cena excessiva, quase fadista, e de repente dispo-me dessa personagem e transformo-me noutra, porque o que digo imediatamente a seguir é de uma ordem completamente diversa, uma imprecação toda ela construída com citações do *Livro de Job*. Ou seja, num momento gestual fazemos uma viagem no tempo, as coisas ganham uma distância e essa distância é uma forma de desvio.

JLP Talvez não seja inocente o facto de o *Livro de Job* ser convocado de uma forma tão central nesta peça. E o Job que comparece à chamada não é tanto a vítima paciente que suporta as suas penas com uma fé inabalável na bondade de Deus, mas o que não pára de se queixar e recusa o seu destino. Aliás, há quem veja no *Livro de Job* um caso exemplar de crítica ideológica, porque nele se desmontam e contestam as estratégias de legitimação do sofrimento e da injustiça.

FMR Talvez o J.B. contemporâneo seja menos capaz de desconstruir o capitalismo do que o Job bíblico, relativamente ao que seja a ideia de um comportamento bondoso de Deus. Como

é que essa bondade onnipresente impede o profundamente injusto? É uma pergunta de Job que desarticula. J.B., pelo contrário, parece só querer voltar a ter o que já teve: voltar à condição pequeno-burguesa estável que imaginou como futuro.

IL A questão de convocar numa mesma réplica e numa mesma personagem tempos e registos de língua completamente diferentes é muito curiosa, e leva-nos a outra questão. Que mimese para estas personagens a que Sarrazac dá o nome de “proteiformes”, “mutantes”, “sucessões de máscaras”? O que fazer com elas? O que aproveitamos dos sistemas em curso, das identificações stanislavskianas às distanciacões brechtianas? O que nos sobra como mimese a nós, atores, para lidar com este material? Como nos confrontamos com esta noção de “impersonagem” que Sarrazac desenvolve? Continuamos a dar como adquirido que “personagem” quer dizer “pessoa”. Encontra um seu análogo lá fora? Pois bem, não encontra. Nós fomos criados nesta devoção a São Stanislavski, ele ensinou-nos a construir personagens, que a própria dramaturgia, de há um século para cá, se encarrega de demolir, de estilhaçar. E lá continuamos nós no mesmo processo, transformando os estilhaços em personagens. É uma tarefa ciclópica que não redundam em nada, até porque vai contra o texto. O exemplo máximo do que acabo de dizer é precisamente a mutante das encruzilhadas que o Fernando acabou de evocar, porque ela é uma sucessão de máscaras: tanto é a viúva que reinventa frases do *Livro de Job* como parece uma especialista em sítios de pernoita e sopa dos pobres. Também é uma criatura que transgride a fronteira entre os sexos – ela não tem identidade fixa, nome, memória.

Nos bastidores

JLP Satã usa o jargão teatral para desqualificar J.B. junto de Deus: ele tem que ser riscado do “nosso repertório”, ele é “um erro de casting”,

“mandemo-lo urgentemente para bastidores”. Poderíamos pensar no percurso de J.B. como o de um ator que tenta desesperadamente conquistar o centro do palco, o que acabará por acontecer, não por acaso numa cena em que se oferece como mártir num pífio e sinistro *show* de variedades, “representando” a sua própria morte. O teatro vai muito ao teatro em *O Fim das Possibilidades*.

IL Quase todas as personagens são atravessadas por esse humor metateatral do autor, elas estão constantemente a falar de teatro.

JLP E a fazer teatro. Por exemplo, poderíamos ver toda a cena da passagem dos Sem-Rosto como uma espécie de *casting*?

NC Sim, até porque a posição de Satã nessa cena é a de um encenador que fica calado durante toda a sessão, sentado ao fundo e no escuro da sala, a observar quem chega e tem algo para oferecer, limitando-se a dizer no final qualquer coisa como: “Next! Depois a gente telefona”. [Risos.] É muito intrigante esse silêncio de Satã, que nós estamos a recheiar de ações, porque Sarrazac oferece-nos um “terreno vago” que é extraordinariamente teatral, dando-nos a nós, encenadores, total liberdade, como se nos dissesse “agora vejam lá o que são capazes de fazer com este material”. Por vezes, não há um mínimo de indicação do que é que se pode passar entre as personagens, somos nós que temos de inventar. Isto é de uma liberdade extraordinária, porque é na cena que tudo se resolve. Esta liberdade da escrita de que falava a Isabel, nomeadamente quanto à informidade das personagens e à incapacidade de nós as resolvermos de uma forma stanislavskiana ou outra, passa também por este tipo de resolução libertária por dentro do teatro. Uma vez que falamos de *sobremorrência* na peça, acho que há nela uma fortíssima surrealidade. Não sei se é sempre assim nas peças de Sarrazac, se tem a ver com a formação dele, mas eu sinto-o liberto, sinto que ele usa o palco como um divã. Os Sem-Rosto

são personagens construídas a partir de memórias *terrorizadas* por fantasmas vários, entre eles o fantasma da passagem do tempo. E, lá está, não chegam a ser personagens formalizáveis: elas passam ideias, verbalizam esses fragmentos de existência de uma forma irregular, e essa irregularidade coloca em movimento um universo rico, multifacetado, é uma espécie de caleidoscópio de imagens e de existências, mas também um caleidoscópio da história do teatro, da máquina teatral em movimento.

IL Há aqui um eco de *O Grande Teatro do Mundo* de Calderón de la Barca, porque, no fundo, a passagem é entre duas portas: o berço e a tumba. O tempo da passagem é tudo o que nos é dado a ver aqui, porque não existe a possibilidade de um outro caminho que não seja o do Sheol, o caminho do degredo. É um pequeno teatro do mundo...

NC A palavra “tumba” é recorrente no vocabulário dos Sem-Rosto, daí eu ter falado de *terrorização*. O próprio J.B., quando diz ao Adversário “Não acaba de ouvir o meu vagido... Quer dizer, o meu gemido”, chama a atenção para o facto de ter renascido. É dessa absoluta liberdade de construção que falo, e que passa pela psicanálise, passa pelas coisas mais temíveis.

FMR Essa liberdade que tu encontras na peça também tem a ver com uma espécie de libertação da mimese. Como não temos essa âncora, como não cumprimos um programa de imitação da realidade, libertamo-nos para a possibilidade de manobrar todas as formas. Na passagem dos Sem-Rosto há um aspeto que se tornou absolutamente claro para mim: é o desequilíbrio, o desconforto, a urgência, que unifica todas as personagens. Ou seja, a urgência delas é o seu próprio desequilíbrio, elas falam para uma sombra que não lhes responde, “O senhor, o senhor é do género de absorver tudo – todas as nossas palavras de bestas – e de não dar nada em troca”, diz a dada altura uma delas a Satã. De facto, o que

acontece é que elas têm espaço para dizer de si porque isso ainda faz parte de uma espécie de simulação da democracia. Ainda são uns sem-rostos com acesso à fala.

JLP Como se reagissem ao apagamento e ao silêncio com excesso de palavras, de biografia.

IL Mas são histórias compactadas, fragmentadas, efémeras. Os Sem-Rosto são criaturas de combustão rápida, consomem-se num ápice, como aqueles insetos que brilham em todo o seu fulgor num instante e são rapidamente devorados pelo nada. O que fazer com estas personagens que parecem ter sido comprimidas pelo vácuo? Talvez tentar encontrá-las mais na materialidade do texto, isto é, seguindo os rios de tinta, os seus ritmos, os seus percursos subterrâneos, os seus rápidos, a sua respiração. Ultimamente, Sarrazac fala das personagens como ausências que se fazem presentes, energias que se convocam e estão ali condensadas no tempo de um nada, para depois desaparecerem.

FMR O que surpreende é que os Sem-Rosto não são amorfos. Pelo contrário, eles têm um rosto excessivo, carregam a sua biografia num ponto de concentração explosivo, o que obriga a que as falas deles jorrem ou nem sequer brotem, cristalizando-se em silêncio, como acontece ao Sem-Rosto 4, que se diz “capaz de passar dias calado”. Tal como estamos a abordá-los na encenação, eles têm uma grande liberdade de estrebuchar antes de partir para os infernos pintados de Eldorado – eles partem alegres para a sua *sobremorte* confinada porque esperam encontrar um mínimo que seja mais que a sobrevivência que têm à superfície, um mínimo que os equilibre existencialmente, um mínimo que apague dramas e alimente, mesmo que mal, que permita dormir, mesmo que mal. É como se se alimentassem de ilusão por necessidade psicológica, e como se isso pudesse mantê-los com uma falsa expectativa: é esse o alimento da condição alienada. Falsa expectativa que os conduz, iludidos, “cantando e rindo” em direção ao abismo. Não como no

quadro de Brueghel, em que um cego conduz outros para o abismo. Aqui, é o criador do abismo que os atrai – esse criador é o rosto parabólico dos especuladores, é Satã. Aliás, toda a polémica que a peça desencadeia tem a ver com o confronto de potências entre Deus e Satã, coligados numa espécie de governo do mundo. Hoje em dia, existem algumas figuras de poder muito estranhas, porque transcendem a ideia tradicional de governo nacional, ou seja, não foram eleitas por nós – o senhor Jean-Claude Juncker, presidente da Comissão Europeia, por exemplo – mas exercem um poder real sobre nós. Em *O Fim das Possibilidades*, somos confrontados com esse não-formalizado governo do mundo, constituído por Deus e por Satã, o seu primeiro-ministro.

IL Mas este Deus está desmemoriado, ele não reconhece a sua criação, não reconhece sequer os ministros do seu ministério. Parece um Deus com Alzheimer, esquecido de si e do mundo. Só se lembra mesmo das “fêrreas leis da economia” que, como ele próprio diz, o ultrapassam. Ele parece absorvido numa espécie de sesta – está morto ou então dorme a sesta, uma sesta eterna. [Risos.]

NC Mas, no final, Deus reconhece que o erro foi ter mandado Satã cumprir uma tarefa que deveria ter sido ele a cumprir.

IL Ele tenta recuperar a sua antiga majestade – o “Nós (de majestade)” –, mas a chave é cómica, ninguém acredita naquele plural majestático.

FMR Este Deus é cómico, mas castiga. Converte Satã em criado do amado Job/J.B., o crente para além de todos os limites e malfetorias. É uma maldade divina. Aí Deus é diabólico, pois é uma medida pequena de castigo, coisa de diabrete.

JLP Num dos ensaios, ao falarmos do percurso de Satã, anjo exterminador que cai com estrondo no final da peça, o Nuno disse que ele se ia “humanizando”, ao passo que o Fernando falou da sua progressiva “proletarização”.

Sei que ambas as expressões levam a água ao mesmo moinho, mas gostaria de vos ouvir falar desta *nuance* semântica.

NC Satã falha a sua missão porque a demanda é demasiado exigente, não me parece que alguém pudesse ter sucesso assim tão rapidamente em relação ao que está em jogo, e é também por isso que a crise, cá fora, continua. Ele é humano desde o início, extraordinariamente humano, ou então é já proletário, se bem que venha carregado de ademanos aristocráticos. [Risos.] Ele é o homem de mão, o factótum. Acaba despedido ou talvez apenas despromovido a empregado de mesa. Mas como ele é tão perverso e cheio de truques, não sabemos o que o futuro lhe reserva...

FMR Colocar Satã a servir vinho de casta fina é o cúmulo da maldade, é mais que proletarizá-lo, é mesmo castigá-lo humilhando-o, pois Satã odeia J.B./Job, não o suporta pois não o iludiu, ele prova a sua incompetência, derrota-o. Essa proletarização absoluta de Satã, no sentido da subalternidade daquela missão, coincide de facto com a humanização dele, isto é, com a possibilidade da experiência do humano como experiência dessa subalternidade, dessa inferioridade, do sofrimento.

Um inventor de parábolas

JLF Não consigo encontrar a chave de inscrição de Gladys na peça. Ela é positiva, pragmática, luta quotidiana e claramente para manter uma aparência de vida mais ou menos compreensível, burguesa, tradicional, apesar de ver o mundo a colapsar à sua volta. Ela compreende esse colapso e solidariza-se com ele, mas não se inscreve nele, fica sempre à parte, como se fosse uma permanência, mas uma permanência que, se fosse levada a sério, negaria tudo aquilo que a peça é.

NC Gladys é uma âncora da realidade para J.B., realidade que ele já não aceita ou já não está em condições de aceitar. Ela está ligada a

esse quotidiano realista, tal como Mamadou, se bem que este depois seja entrosado no descalabro por via da sua condição de imigrante. Eles são dois pesos-pesados que ligam J.B. à terra. Gladys é mãe, é guardiã, é o não-delírio, é o garante do dia-a-dia que é preciso manter, mas também se recusa a fazer parte do rebanho. Como a larapiazita, que também se recusa a tomar parte do êxodo. Porquê? Porque também ela é mãe, estão ambas unidas pelo vínculo da maternidade.

IL Quando J.B. diz “Glad! Glad, não estejas triste!”, este “glad”, esta satisfação ou adequação dela ao seu mundo, é a que justamente J.B. não tem – ele é o desassossego, a inquietude, a desadequação. Talvez pudéssemos ver isto como um sistema de vasos comunicantes de um certo equilíbrio. Ela não tem o voo de J.B., também ele um inventor de parábolas.

NC “Ele devia escrever livros!”, diz-lhe ela. [Risos.]

IL Pois, ele “tem uma destas imaginações!” Para mim, há uma dimensão autoral em J.B., ele quer passar-nos a sua visão do mundo sob a forma de parábolas. Antecipação e invenção vão a par. Aliás, acho que o texto funciona muito por encaixe de parábolas. Se há nele teatro dentro do teatro, em sentido lato, também há parábola dentro da parábola.

NC Eu e o Fernando perguntámo-nos muitas vezes se aquilo que o público verá corresponde à visão de J.B. dentro da peça, ou seja, à sua visão pessoal do que está a acontecer, e nesse caso tudo seria mais fantasmático; ou se, pelo contrário, J.B. terá o mesmo tipo de estatuto que têm os outros acontecimentos e as outras imagens. É uma questão curiosa: a essência de *O Fim das Possibilidades* está dentro da cabeça de J.B. ou está fora da cabeça dele, e J.B. é só mais uma peça da engrenagem?

IL Enquanto a questão ficar em aberto, estamos no bom caminho, para não condicionar a receção do público.



FMR O monólogo da larapiazita eclode com uma força inacreditável, e ao acontecer num momento crucial da peça, já próximo do final, vai marcar a memória do espectador. O modo como as pessoas viajam na experiência de ter visto a peça é muito curioso e nós sabemos que os princípios e os fins são cruciais, porque são esses momentos que ficam gravados. Se calhar, estou para aqui a fazer futurologia, mas acredito que também se vão lembrar do monólogo dela.

NC Porque é um apelo à solidariedade, à fraternidade, aos sentimentos mais íntimos. Os afetos que passam pelo discurso dela, passam de uma maneira inesperada e pessoalizada, este momento não se confunde com outros momentos da peça. Ela faz-nos uma espécie de balanço, como se desempenhasse o papel do corifeu. O que é muito inesperado é a fragmentação estrutural do discurso, porque nos fala a um tempo da situação geral e da situação individual.

IL E convoca citações bíblicas, só me dei conta disso mais tarde. Quando estava a traduzir, andei às voltas com o título da cena, "Apelo da Jovem Ladra", porque há ali ecos do *Cântico dos Cânticos*, o apelo da amada que perdeu o amado e que vai à procura dele por todo o lado, em desespero.

JLP Ela pára o tempo, "o tempo já não existe, os minutos, as horas", começa por dizer. E estando fora do tempo, coloca-se numa posição privilegiada para observar tudo aquilo que a rodeia. Ela é a personagem que ficou para contar, para dar testemunho, como o Horácio de *Hamlet*.

FMR É o desvio dentro do desvio, porque é um outro olhar que surge de repente, mas é um olhar que ganha o centro.

JLP É uma figura escandalosamente melodramática, de um lirismo cândido e magoado. Mas essa candura é enganadora, porque no fim do monólogo "apaga" a luz, traz para dentro de cena coisas muito escuras.

FMR O que funciona contra esse "candidismo" são precisamente os "escuros" finais, porque a tendência é essa, o melodrama. Quando li a peça pela primeira vez, disse para mim mesmo: a única coisa que cortava era esta, e quando digo cortar, digo cortar dentro da cena. Isto precisa aqui de uma tesourada, pensava eu...

IL Ela está entre a transgressão (é a jovem ladra) e a absoluta integridade.

JLF Mas essa transgressão é uma mera marca de humanidade. Esta cena fez-me lembrar Sarah Kane e os longos monólogos dela sobre a impossibilidade do amor, sendo o amor aquilo que nos preencheria e daria sentido. Estamos sempre a aproximar-nos dele, a fazer o seu discurso, a repetir as ações que indiciariam a sua existência, mas sabendo que o amor é impossível, que essa redenção também não vai acontecer.

FMR É curioso que quem responde ao apelo dela é J.B., que vai resgatar Mamadou aos infernos. É o único momento em que há um apelo direto aos espectadores, aquele "socorro!" dela é um pedido expresso de intervenção dos espectadores numa situação-limite de humanidade.

JLP A larapiazita é uma Eurídice sem Orfeu. "Pensei mesmo que ia virar-se, olhar na minha direção", mas Mamadou foi-se embora e não olhou para trás. Ela fica sozinha mas não é arrastada de volta para o inferno. É uma figura de ligação, transporta a peça do quase imobilismo da cena da performance do luto para a cena mais movimentada e coral, abrindo as portas a todos aqueles que "caminham obscuros", como se fossem "almas mortas acorrentadas umas às outras".

JLF Depois o texto explode com uma personagem que de crística, embora não demagogicamente crística, se torna fáustica: J.B. abandona a sua vocação para o sacrifício, faz um pacto com o Diabo e vai à procura de Mamadou. De repente, há de facto uma

explosão a partir deste apelo da jovem ladra, que é no fundo uma espécie de ensaio da explosão das possibilidades.

JLP Falaste da impossibilidade do amor, mas talvez a peça aponte para outro tipo de possibilidade. Quando, no Sheol, o Sem-Rosto 2 pergunta a J.B. “e qual é o teu programa?”, seria muito tentador acrescentar a palavra “político” à interrogação. Isto porque J.B. lhe responde muito simplesmente “reencontrar o Mamadou”, e Mamadou é aquele que diz que a única coisa a que lhe pesa ter de renunciar é “à amizade por esse doido do J.B.” A amizade poderia ser aqui o “programa político”, a palavra-chave para descongelar o presente e abrir o futuro. A amizade atira-nos para fora de nós, coloca-nos em relação com os outros, cria um espaço “em comum”, é um gesto político, porque toda a amizade radica numa comunidade.

FMR É curioso que a expressão física dessa amizade aconteça na cena do ginásio, no “combate” de boxe. É um dos poucos jogos a dois da peça, a dois complementarmente, como encontro. Eles exercem uma amizade que se traduz em gesto depois de J.B. e Gladys se desencontrarem totalmente. É isso que a peça conta no fim: ele, J.B., vai buscá-lo aos infernos, a ele, Mamadou – justamente aquele cujo trajeto nem sequer passou pela fase “sem-rostos”, como se a sua queda tivesse sido mais rápida, violenta, sem calendário biográfico. É negro, um negro semi-europeu, pois a parábola fala-nos da sociedade de mercado, de um ocidente euro-americano como referente.

IL A relação J.B./Gladys está muito mais próxima da amizade. Eurípides, em *Alceste*, parece ter sido o primeiro a pôr a hipótese de uma espécie de *philia* entre o homem e a mulher.

FMR Há um abraço absolutamente amoroso de Gladys na cena da performance do luto, quando ela afaga o rosto do retrato de J.B.

Até este momento não há nenhum sinal de proximidade, a não ser quando ela o levanta do chão na cena do patamar, aí sim, há uma dimensão física e protetora, amorosa.

Acreditar num Deus que dança

FMR Os teatros que J.B. e Satã convocam são distintos. Satã convoca um teatro mais clássico, mais erudito, mais requintado, mais *Tartufo*; J.B. convoca a tradição do teatro de rua, o teatro medieval dos *jongleurs* e das danças macabras, a *commedia dell'arte*. Esta abrangência é extraordinária.

IL Sarrazac fala da filiação à *commedia dell'arte* no texto que escreveu para este programa de sala. Recentemente, dei-me conta de que há um suicídio numa peça da fase mais tardia da *commedia dell'arte*: *O Anel Mágico*, de Goldoni, começa com o suicídio do Arlequim...

JLP Deus começa este espetáculo vestido de Polichinelo, a ensaiar uns passos de balé...

NC Quando abrem a peça, Deus e Satã são já duas personagens de teatro, até porque considero que a peça não arrisca nenhum tipo de religiosidade ou *teologização*. Nem Deus é o criador inatingível da Capela Sistina nem Satã é devedor de uma iconografia mais tradicional. Estamos perante um confronto de forças: uma mais passiva ou esquecida, como dizia a Isabel, outra mais ativa; uma mais conservadora, preocupada com a preservação dos velhos pactos, outra mais pragmática. É um confronto entre o peso e a leveza. Deus exercita-se, em dança, está a cuidar da sua manutenção física de uma forma clássica, sem peso e sem pressa.

FMR Ele instala o tempo da eternidade, tem todo o tempo do mundo para levantar graciosamente o braço. Deus não tem pressa, porque delegou a vida cardíaca em Satã: se houver alguma necessidade de intervenção no curso dos acontecimentos, ela é assegurada por Satã.

NC O figurino de Satã é a um tempo mais solene e quotidiano, mais compósito, se quisermos, com uma mistura grande de referências: do traje de mandarim ao casaco barroco de veludo martelado, não esquecendo os inusitados sapatos tigrados, que são um apontamento de excentricidade pop naquele figurino. É o único, aliás, que tem laivos de cor, um vermelho-vinho que o aproxima do iconográfico Diabo medieval, mas que também lhe confere um ar mais paisano, não perdendo uma espécie de chique fetichista que a personagem tem. O Fernando é extraordinário a explorar esses sinais, porque tira partido de tudo aquilo que leva calçado e vestido, já para não falar dos objetos que lhe passam pelas mãos.

FMR Satã é um fetichista, um adorador de objetos e um *carnalómano*, as criaturas são suas brincadeiras e instrumentos de gozo, de engano.

JLP O Nuno usa nos figurinos tons maioritariamente escuros: pretos, azuis-cinza ou cinzentos-azulados. O único sobressalto cromático, para além daquele que já assinalou, é a explosão de verdes na cena final.

NC Mais do que cores, são texturas e rugosidades, brilhos e volumes – são variantes de luz no escuro. Mesmo os azuis e os cinzentos estão já em trânsito para a noite. Os verdes finais são cores frias, é ironicamente a cor da esperança, mas nessa cena vem carregada de duplos sentidos. Se pudéssemos colecionar verdes, diria que são verdes-biliares, verdes-náusea, verdes-asco – é uma espécie de Museu do Verde. [Risos.] Se tivéssemos mais tempo para construir essa cena, ela estaria carregada de objetos insólitos tingidos de verde e amarelo, coisas assim do domínio do irritante. [Risos.]

FMR A cena final remete para um ideal de vida que não é o ideal de um comum, mas de um comum do consumo, que a cenografia de resto concretiza bem, com a sugestão de um paraíso completamente artificial: a relva de plástico, o *kit* de mobiliário Ikea...

JLP As costas das cadeiras estão forradas com o verde Novo Banco, a cor de um pesadelo financeiro.

NC Lá está, a cor da esperança...

JLP A “cidade” de *O Fim das Possibilidades* foi construída a partir das cinzas da cidade de Tebas. O Nuno recupera algumas das estruturas que sustentavam o vulcão de lava da *Antígona* de Sófocles que encenou em 2010, e volta a instalar no fosso de orquestra uma rampa de acesso, já não ao Hades grego mas a um contemporâneo inferno climatizado.

NC A cratera do vulcão de *Antígona* apontava para “um baixo” e para “um cima”. *O Fim das Possibilidades* também sugere essa estratificação: do “mais baixo dos céus” à superfície terrena e, mais abaixo, à “imensa gruta e lago subterrâneo em cujas margens estão instalados aquartelamentos”. Estes altos e baixos, estas subidas e descidas provocam uma espiral de leitura do olhar, que ora expulsa ora atrai as personagens. Na verdade, assumimos a cena como uma máquina e fomos à procura das peças para colocar essa máquina em movimento. As estruturas de que falas foram reconvertidas em módulos que ajudam a definir espaços, mas não são elementos arquitetónicos reconhecíveis: é o uso que lhes dá a forma e não a forma que desenha a sua utilidade. É curioso o contraste, na caixa do palco, das tábuas pintadas de preto e das paredes escuras de pedra com as tubagens do ar condicionado que crescem dessas paredes. Há aqui um lado industrial. Eu diria que é um espetáculo a preto-e-branco, com volumes cenográficos e humanos em movimento, sendo o palco um enorme cosmos que ora se enche pela multiplicidade de objetos e corpos ora se esvazia, e esse movimento corresponde à pulsão existencial das personagens.

JLP São muito curiosas aquelas mantas-quase-tendas dos Sem-Rostos. Como se o figurinista acrescentasse construções efémeras à paisagem cenográfica.

NC Há um lado artesanal e efêmero nelas, no sentido em que são facilmente desmontáveis e transportáveis. Funcionam também como um contraponto à imobilidade da escada que ocupa o fundo de cena, o único volume cenográfico fixo nesta paisagem. As mantas-tenda, aliás como as tendas de Satã e dos “acolhidos”, transportam a mesma cor da cortina do céu, sinalizam uma espécie de onipresença de Deus na Terra, esse planeta “divino” onde os homens se matam a cada dia e onde a economia tomou conta de tudo... Todos esses azuis-cinza marcam a passagem de uma paisagem de chumbo para uma outra mais negra.

A televisão desliga-se...

JLP A Isabel, enquanto tradutora, teve o privilégio de acompanhar a génese e o longo processo de metamorfose de *O Fim das Possibilidades*, peça que conheceu uma primeira versão em 2012 e que foi sendo sucessivamente reescrita até novembro de 2014.

IL Esta é a terceira peça do Jean-Pierre que eu traduzo, depois de *A Paixão do Jardineiro* e de *Néo, Três Painéis de Apocalipse*. Foi uma oportunidade de reencontrar a fascinante língua de Sarrazac, que oscila o tempo todo entre o mais arcaico e o mais contemporâneo e está sempre a inventar-se, porque uma das coisas aliantes nesta sua língua são alguns neologismos que ele acrescenta ao nosso vocabulário, como *sobremorrer*. O processo de tradução durou cerca de um ano e foi possível seguir as linhas de reescrita do texto. Confesso que senti uma espécie de pudor por estar a espiar a oficina secreta do autor... A primeira versão acentuava muito o carácter rapsódico da escrita, havia uma tendência para a desarticulação sistemática da fábula. Depois, foram sendo acrescentadas muitas cenas, como a performance do luto. Mas o mais inesperado aconteceu na última versão, porque a reescrita da cena da descida ao Sheol acentuou a dimensão coral dos Sem-Rosto. Algumas das réplicas deles foram encurtadas e

entrecruzadas, sendo distribuídas ao acaso por um discordante coro invisível de vozes. J.B., por seu lado, perdeu alguma da singularidade do herói que tinha nesta cena em versões anteriores, perdeu esse lado de catalisador do motim dos marginalizados. A liderança dele foi mitigada, com vantagem, creio, porque sublinha a impossibilidade de se constituir uma verdadeira comunidade pela criação do coro de vozes discordantes. Esta intervenção – radical e surpreendente, na minha opinião, porque feita dois anos depois da versão inicial – também acentuou o processo de apagamento e de desfiguração dos Sem-Rosto, porque o processo deles é agora mais da ordem da desfiguração do que da figuração do mundo. Deixamos de os ver, vemos apenas a luz que bate no branco das máscaras, como se fossem pirilampos, e aqui voltamos às personagens efémeras de que falava há pouco. Eles foram engolidos pelas trevas.

JLP O défice de liderança de J.B., essa incapacidade de liderar uma estratégia coletiva, acentua a ideia de irresolução que percorre toda a peça. É uma parábola sobre um impasse que termina também ela num impasse, numa espécie de espera sem esperança.

FMR Estamos verdadeiramente num impasse, quando aparece um discurso menos *austeritário* a propor uma alternativa, falha. Agora estamos na experiência grega, pouco antes estivemos no falhanço de François Hollande, e a única constante são as cabeças congeladas da senhora Merkel e da sua criatura Schäuble. Mas esta peça é interessante precisamente porque não tem resolução, não tem tese, mas é uma peça com uma estratégia, de tal maneira que tem uma cena final que é diferente de todas as outras. Do ponto de vista do teatro que convoca, está muito mais perto da cultura do visível dos espectadores de hoje, a cultura *videogramática*.

JLP Está mais próxima da telenovela, uma telenovela *terrorizada*, digamos.

FMR Do formato televisivo, sim, porque os cidadãos são hoje, acima de tudo, telespectadores, são mais engolidores do que criadores de coisas. No final, os dois casais representam o seu próprio *marketing* como vida, como se estivessem numa mostra publicitária a contar a fábula da sociedade de consumo: os filhos na escola, um emprego porreiro, etc. Este ideal ilusório, que a peça questiona, inibe as pessoas de embarcarem numa luta feroz pela criação de uma possibilidade do comum, e aí cada um safa-se à sua maneira. Do ponto de vista da escrita, é talvez a única cena – para além da performance do luto, mas essa é irónica – que é pensada como imagem, todas as outras são construídas a partir da consciência dos atos dos corpos. Esta quer ser uma forma perfeita mas não chega a completar-se, desfaz-se em farrapos vocais, aborta. É uma imagem abortiva mas ao mesmo tempo absolutamente sedutora.

JLP Para além das ambivalências que acabas de referir, eu convocaria outra: este desencanto não pode ser lido como um gesto irónico e melancólico de esperança?

FMR Do ponto de vista do nosso compromisso de encenar este texto, absolutamente, porque somos adeptos empenhados das possibilidades. Não fazia sentido estar a fazer uma peça sobre as possibilidades para enterrar ainda mais as possibilidades. [Risos.] Fazemos este espetáculo para as recolocar, tomando partido da força que o teatro possa ter enquanto espaço de confronto de ideias.

NC Esta cena está *no* final da peça, mas não quer dizer que seja *a* cena final da peça... J.B. passa a vida a falar de tudo aquilo que vai perder: a casa, a mulher, os filhos, o emprego, tudo coisas do domínio do material. Quando, no final, depois de ter tido aquele assomo de irreverência e martírio, ele aparece confortavelmente nesta espécie de materialidade readquirida, podemos perguntar-nos se ele regressa à sua essência, ao que era antes. E aí voltamos à questão que

eu há pouco colocava: o que estamos a ver? A absoluta fantasia de J.B. ou alguma coisa que se está a passar enquanto ele alucina uma determinada realidade?

JLP “É preciso imaginar Job feliz”, como sugere Danan num texto aqui ao lado, parafraseando Camus?

NC A cena tem essa possibilidade dentro, mas de uma forma sabotada, isto é, o espaço em que se insere boicota esse sentimento.

FMR Isto não invalida que o espectador alucine essa imagem na cabeça, que entre nela com uma dimensão caleidoscópica das coisas. É preciso de facto imaginar Job feliz, e esse é um ato do leitor, quem faz a ficção é o espectador.

JLF Há um momento, no final do *Rinoceronte* de Ionesco, em que o processo que aquela sociedade engendrou acabou por conduzir toda a gente à sua transformação ou redução à bestialidade, e Bérenger descobre-se finalmente sozinho. Em *O Fim das Possibilidades*, penso que J.B., na última fala, se presta a desaparecer, a deixar de ser o último resistente.

IL Eu li sempre esta cena como uma espécie de alerta para o perigo do último apagão da humanidade. O apagão dos sem-rostos levado a uma escala mais geral. Leio a cena como uma artimanha de Deus e de Satã.

JLF Houve um momento na cena da descida aos infernos em que me pareceu ver uma espécie de capitulação de J.B. Para o arrastar atrás de si, ele fez um pacto com Satã, vendeu-lhe a alma ou deu-lhe em troca algo de muito poderoso. Comecei por ver este simulacro de felicidade possível como uma espécie de recompensa a J.B., como se tudo o que vimos pudesse ser apagado. Mas não, não há qualquer possibilidade de apaziguamento aqui. Há pouco, o João Luís falou de telenovela a propósito desta cena, porque ela é-nos familiar graficamente – os bancos de jardim, as crianças a brincar na relva, dois casais que

se dão bem, etc. Mas depois instala-se uma espécie de amnésia geral, os corpos começam a desaparecer, a televisão desliga-se...

Um par de dois

JLP A respiração da peça é ritmada a partir de intermitências e de progressões a dois – as luzes, que ora se acendem ora se apagam, as personagens, que avançam aos pares: Deus-Satã, J.B.-Gladys, Satã-Sem-Rosto, J.B.-Mamadou... Este compasso binário está presente numa frase musical de Miles Davis que o Francisco Leal, o sonoplasta, trouxe para dentro do espetáculo.

NC Sarrazac começou por nos falar da existência de um ritmo latente que estaria do início ao fim da peça e que está expresso numa didascália: “A luz do patamar apaga-se. Ficam no escuro até que Gladys aciona o temporizador da luz”. O tempo de marcação dessa luz, que vamos ouvir no espetáculo, é muito forte e contaminou algumas das ideias da banda sonora. O tema de Miles Davis é o *leitmotiv* musical atribuído a J.B., é a banda sonora da cabeça de J.B.

JLP A paisagem sonora é sobressaltada por gritos de gaivotas, guitarras distorcidas de Marc Ribot, sons de trituração e sucção produzidos pelos camiões de recolha do lixo. O Francisco chama a esta banda sonora um *trash metal with breaking glass*...

NC O som e o ritmo dos tambores das trituradoras de lixo instalam-nos no interior da noite. Não uma noite silenciosa e harmoniosa, mas conflitual, ruidosa e cada vez mais irritante, mais pronunciadora de qualquer coisa de dissonante.

FMR A perseguição das orquestras de câmara de música concreta, que são os camiões do lixo, os sons inacreditáveis de vidros triturados, de coisas que são engolidas, engolidas... É o barulho da merda que fazemos.

JLF São máquinas de apagar os traços da nossa vida, sendo que a nossa vida é o consumo.

FMR Essa dimensão literal e abstrata do som tem uma força incrível, é um soco no estômago do espectador, e produz um eco particular no contexto da peça, já que estamos a falar dos sem-rosto, esse lixo humano que tem de ser albergado num gigantesco campo sanitário. E isso conduz-me ao que o Nuno disse a propósito do ritmo: a banda sonora é indutora de ritmo, e essa questão é complexa. Um ritmo contínuo seria impossível. O primeiro tempo do espetáculo é o da eternidade, é o tempo da onnipotente lentidão de Deus que Satã vem perturbar, quando a dada altura provoca um conflito entre os dois, dizendo “o que é que vós faríeis, vós, numa tal situação?” Esse enfrentamento instala um ritmo diferente, mais apressado. Saímos do tempo dessa eternidade e instalamo-nos, na cena seguinte, num tempo mais presente, quotidiano, doméstico. Gladys está a falar para alguém que desapareceu, e desapareceu mesmo, porque a cena avança no sentido da confirmação da fantasmagoria de J.B. – quando ele regressa daquele monólogo inicial, a cama já não está lá, Gladys desapareceu. E J.B. fica entregue a si próprio.

NC Ainda não falámos dos gritos das gaivotas. Eles surgem mais no final do espetáculo, para estragar, sujar o quadro da “refeição idílica”.

FMR Não são aquelas gaivotas dos fados de Lisboa; são, como dizia o Francisco, ratazanas com asas. [Risos.]

NC Gaivotas que ladram... [Risos.]

JLP Esta encenação, também ela, avançou a dois, colocando em relação um “encenador de dentro”, que é ator, e um “encenador de fora”, que é cenógrafo e figurinista. A cada um o seu Job, o seu trabalho?

FMR O Nuno tem uma extraordinária capacidade de escuta e uma inventiva de encenador diferente da minha, com soluções

muito teatrais e ao mesmo tempo subtis, discretas, de leitura imediata, também. Eu serei necessariamente mais físico, por estar no palco. Faço muito a pensar os corpos no espaço, mesmo que pense as outras dimensões disciplinares. Tem sido estimulante e interessante ir fazendo as coisas com este duplo olhar, em busca de coincidências eletivas de sentido, surpreendentes no modo como surgem e se convertem em soluções de jogo. E fazer isso, não à primeira, mas com a noção de que são processos e não pragmatismos, de que temos um tempo que se não deve precipitar, é ótimo – gosto muito de ensaiar, poderia passar a vida a fazer as inúmeras versões de uma mesma cena. O que possa ser contraditório tem sido extraordinariamente produtivo e temos encontrado, a dois, soluções que me parecem acertadas para a resolução das cenas e para a estruturação de fábulas e montagem.

NC É um projeto desenhado a dois, a que se juntam outros tantos, dos desenhadores de luz e som aos atores. A construção parte de um texto que já nos chega de um par que nos precedeu a todos: o autor e a tradutora. Quando falo de acasalamentos ou de duplas, falo disso também. Portanto, nem tango nem coligação. [Risos.] Vejo este espetáculo como uma construção na areia, quando os miúdos e graúdos se vão juntando para erguer uma fortificação durante a maré vaza. E sempre com o prazer de ver o mar a subir e refazer tudo no dia a seguir, até ao fim das férias. Este fazer em conjunto é uma das essências do teatro, isto se não tivermos, como foi o caso, problemas de afirmação autoral e não usarmos sempre o mesmo tipo de esquemas para compor. O Fernando argumenta com as razões táticas, belicistas – a arte da guerra e da política; eu estou mais do lado dos afetos, dos sentimentos e das intuições, talvez como resultado de me ter educado pelo surrealismo e pela psicanálise. Mas, em cena, e como ele está no duplo papel de encenador/ator, deixa-se tomar por essas possessões que não têm nada de racionais, e continua a haver um prazer

do jogo que é do domínio dos sentidos e da sensualidade, coisas que estão presentes nele. Há uma espécie de dobra dentro dele próprio que é muito interessante.

JLP “Cada um diz de si”, lê-se numa das didascálias de *O Fim das Possibilidades*, a única que fala de “atores”. Uma palavra final para eles?

NC Este elenco não vem de uma escola comum. Cada ator tem que procurar uma linguagem com extensões que podem remeter para a citação de géneros, mas que lhes pertença. Não se pode inocular no ator português a *commedia dell'arte*, o estranhamento brechtiano ou o método stanislavskiano. O teatro português é rico em intuição, selvajaria e personalidade, e também por isso é muito personalizado, de ator para ator, de encenador para encenador. Há que orquestrar maneiras de fazer dentro de um mesmo território, estabelecer regras mínimas de partilha para que nos entendamos. As mais importantes são, logo à partida, o rigor, a escuta, o ritmo comum, a consciência do corpo e do espaço e, não de somenos importância, a afirmação dos textos, que é uma coisa que se opõe ao caráter nacional, essa espécie de dúvida, de falta de afirmação, que nos atravessa sistematicamente, e que os atores podem e devem pôr em prática. É-lhes pedido que não tenham medo de arriscar fragilidades e que sejam donos de uma desarmante generosidade, para que estejam abertos ao que de melhor possam dar de si próprios. De resto, acho que o elenco português é como uma companhia do mundo, cada qual traz hábitos do seu continente e a palavra é aquilo que nos reúne. Esta continua a ser, no fundo, a nossa batalha: o teatro da palavra.

Um “drama-da-vida-na-terra”

DAVID LESCOT*

Jean-Pierre Sarrazac é um parabolista, um autor de textos que efetuam um desvio curvo para ir de um ponto a outro.

A beleza da parábola é a sua trajetória, essa linha arqueada, que sobe e torna a descer, em vez de cortar a direito.

Até onde sobe a parábola? Até aos céus. Lá em cima, Deus, preocupado, pede a Satã, seu emissário, notícias da humanidade. Mas Deus perdeu um pouco o fio à meada, refere-se ainda a histórias antigas, deixou de acompanhar a atualidade, e pergunta: “Diz-me, lá em baixo, ainda lá está aquele excelente Job, com todos os seus infortúnios...”

“Job, hoje, é a Multidão”, responde Satã, mais a par dos últimos desenvolvimentos aqui em baixo.

Aqui em baixo, as coisas não correm nada bem. A taxa de suicídio sobe em flecha. A própria atividade satânica está em crise: um ser que se elimina é um ser a menos para atormentar durante a vida. Ora, o pacto entre Deus e Satã a propósito do homem permanece inalterado: “A interdição de atentar contra a sua vida”.

E eis Satã encarregado por Deus de reprimir a vaga endêmica de suicídios humanos. A parábola começa a descer em direção à condição terrestre.

O alto, o baixo e o médio, eis os três níveis entre os quais oscila *O Fim das Possibilidades*. O nível médio é a vida terrestre. Jean-Pierre Sarrazac, que teorizou a forma teatral do “drama-da-vida”, criou aqui um “drama-da-vida-na-terra”, isto é, uma situação humana, demasiado humana, ou demasiado real, mas narrada a partir do além ou do abismo, do alto e do fundo.

Há qualquer coisa de faustiano neste drama em vários níveis, qualquer coisa que nos faz pensar não tanto no *Fausto* de Goethe como no do compositor Hanns Eisler, também ele autor de um *Johann Faustus* (1952), no qual Mefisto relata a Deus um marasmo de tal ordem que os homens, explorados, alienados, exaustos, miseráveis, não dispõem já de meios para cometer os pecados capitais.

Em *O Fim das Possibilidades*, a solução provisória concebida por Satã, apodado de “O Adversário” como na Bíblia, consiste em isolar os indivíduos suicidários, de modo a que não contaminem os outros. É-lhes então oferecida uma estadia numa qualquer colónia despovoada, exaltada como um Eldorado, e em direção à qual são incentivados a descer, descer, descer. É o terceiro nível: o subsolo, o Sheol, o Hades hebraico, que antecede o Inferno, o lugar onde os mortos se misturam com os vivos e de onde, por vezes, é possível voltar a subir, sob determinadas condições.

Como é frequente na obra de Jean-Pierre Sarrazac, verifica-se nesta peça a capacidade de reativar mitos muito antigos, nunca os mais conhecidos, mas os mais obscuros, que implicam um trabalho de redescoberta e constituem instrumentos de que o poeta dramático contemporâneo se serve para dizer o mundo. O trabalho do autor consiste depois em dar uma nova forma a essa narrativa, em povoá-la de personagens, em animá-la – é essa a tarefa do parabolista dramático.

* Autor, encenador e professor na Universidade de Nanterre.

Mais aberta do que a alegoria, a parábola suscita diversas interpretações possíveis, explode numa multiplicidade de significados potenciais. Perante a evocação desse destino de transumância, pensamos simultaneamente numa terra prometida, no êxodo para Israel, no Êxodo *tout court*, num parque de diversões, no Teatro Natural de Oklahoma de Kafka, na conquista do Oeste, no Club Med, em qualquer cidade radiosa concebida por um qualquer arquiteto de renome para reabilitar um qualquer arrabalde, nas horas de ponta dos transportes públicos, mas também nos *boat people*, nas migrações forçadas por alterações ambientais, nos campos de extermínio.

Não sei se Jean-Pierre Sarrazac é apreciador de ficção científica – se gosta, por exemplo, do romancista norte-americano Philip K. Dick, que é também um excelente inventor de parábolas. Em *A Penúltima Verdade* (*The Penultimate Truth*, 1964), K. Dick descreve um mundo em que os seres humanos se amontoam em subterrâneos insalubres para escapar às radiações de uma guerra atômica que devastou a Terra quinze anos antes. Porém, quando um desses homens desobedece às ordens e sobe à superfície, depara-se com um éden de verdura, ar puro e pradarias. Tudo não passava afinal de um estratagema dos ricos com vista a deportarem os pobres e a poderem assim fruir melhor o espaço: um avatar da luta de classes que assume a forma de uma narrativa de feições bíblicas (o alto e o baixo, uma vez mais).

Na escrita de Jean-Pierre Sarrazac tudo faz sentido, ou, melhor dizendo, múltiplos sentidos. O texto está minado de símbolos que deflagram à medida que avançamos. Em *O Fim das Possibilidades*, drama da condição humana, o homem que representa a humanidade chama-se João-Baptista: na Bíblia, aquele que anuncia o advento de Cristo, o messias que precede o Messias. Mas as suas iniciais são também as de uma célebre marca de *whisky*, bebida que a personagem consome em grande quantidade.

João-Baptista é o homem ocidental dos nossos dias, aquele que representa a realização do sonho de felicidade banal (emprego, casa, mulher, filhos), substituto do que poderia ser, por exemplo, o paraíso socialista de há trinta ou quarenta anos nas peças de Heiner Müller. Mas, seja qual for a forma que assume, o sonho realizado é um pesadelo.

João-Baptista sofre de problemas existenciais (depressão, sensação de vazio, delírio paranoico). É um doente do espírito, vítima de um mal abstrato. Na peça, é amigo de Mamadou, o seu duplo corpóreo, trabalhador imigrante africano sem-papéis, e, esse sim, afligido por aquilo a que se costuma chamar “verdadeiros problemas”. O único alívio que Mamadou pode proporcionar a J.B. é arrastá-lo para um ginásio e pô-lo a correr sobre um tapete rolante imparável, uma outra versão do êxodo em direção a lado nenhum proposto por Satã aos humanos prestes a pôr fim à vida.

A esses seres de partida para o fundo do abismo Jean-Pierre Sarrazac dá o nome de Sem-Rosto, similares àqueles que atualmente designamos por meio de uma expressão de privação: sem-papéis, sem-abrigo, sem-emprego. Reencontramos aqui o gosto do autor pelo expressionismo. Esses Sem-Rosto são também os descendentes do “homem-massa” criado por Ernst Toller em 1920, aquele que resiste a ser despersonalizado, engolido e dissolvido na indiferenciação do comum, no caso pelo fascismo.

Uma das forças da peça de Sarrazac é dar-nos a impressão de que põe em jogo a condição humana no seu todo, de que a sua verdadeira personagem é a humanidade. O autor jamais se coloca acima dela, jamais a julga a partir de uma posição de superioridade; partilha a sua sorte e dá testemunho disso, assim como a filha do deus Indra em *O Sonho* de Strindberg (uma das peças preferidas de Sarrazac), a qual desce à Terra não para salvar os homens, mas para viver com eles, como eles.

Nos anos 1960, Bernard Dort falou de um “teatro dos possíveis” a propósito das dramaturgias contemporâneas, referindo-se em particular à de Armand Gatti. Aí, o homem surgia dividido entre o seu ser íntimo e as suas tentativas de transformação do mundo. Ator da história, lutava por encontrar nela o seu lugar enquanto indivíduo vivo, e sofria derrotas gloriosas que a marcha do tempo transformava em vitórias trágicas.

Agora, Jean-Pierre Sarrazac propõe-nos *O Fim das Possibilidades*.

Quer isto dizer que é o fim? Sim. Mas não conhecemos ainda o depois, já que o fim acabou de começar e o processo será longo, parece dizer-nos Jean-Pierre Sarrazac. Já em *Néo, trois panneaux d'Apocalypse* (1999), sobre a espera do fim do mundo num aeroporto, Sarrazac concluía a peça com essa imagem inesquecível da esteira rolante das bagagens a vomitar caixões em vez de malas.

Era já o fim de tudo. Mas está ainda longe de ter terminado, esse fim. Agora assumiu outra forma, é menos coletivo, mais próximo de cada um; já não vemos os rostos, mas ouvimos as vozes, que nos falam no singular, que se individualizam para contar o seu drama, e é terrível, e até divertido.

“Há aqueles de quem se diz que sobreviveram. Pois bem, eu sobremorro”, diz J.B. em *O Fim das Possibilidades*. E depois enforca-se e ameaça voltar a enforcar-se, apresentando como prova da sua morte o facto de ter ejaculado como os enforcados (em *À Espera de Godot*, Vladimir e Estragon falam na hipótese de se enforcarem, mas ficam-se pelas palavras, ao passo que J.B. passa ao ato). Nesta morte, porém, J.B. não deixa de existir, e derrota Satã, esquiva-se ao seu plano e escapa de vez.

No teatro de Jean-Pierre Sarrazac, o fim, tal como a crise ou a morte, não é uma paragem, mas um movimento.

Trad. Rui Pires Cabral.

O princípio das possibilidades

JOSEPH DANAN*

Existe entre França e Portugal uma história de amizade, de várias amizades, bem como outros tantos laços estabelecidos ao longo de largos anos e que frequentemente tiveram como espaço de eleição o teatro – no Porto, em Lisboa, em Évora. Fernando Mora Ramos é um desses infatigáveis criadores de pontes entre os dois países, fazendo do teatro português uma terra de acolhimento para autores que vagueiam pelos caminhos da Europa, de manuscrito (ou computador) debaixo do braço, em busca de um palco que os acolha. Eu sei do que falo, e devo muito ao Fernando. Entre ele e eu há uma história de amizade, assim como entre Jean-Pierre Sarrazac e ele, uma amizade ainda mais antiga, e assim como entre Jean-Pierre e eu, se bem que nenhum dos dois seja português.

Em *O Fim das Possibilidades* há dois picos de emoção absoluta, que representam ao mesmo tempo atos de fé na humanidade. O primeiro encontra-se no monólogo da jovem ladra; o segundo, na cena final.

É certo que *O Fim das Possibilidades* versa sobre a angústia e, nesse sentido, como o próprio título indica, não é propriamente uma peça que incite ao otimismo. Essa angústia, que “desvia, desencaminha, põe em desordem”, resulta da perda de ligação a um mundo que se tornou demasiado hostil para que seja possível continuar a habitá-lo. Um mundo que nos empurra para o exílio – um exílio fora do mundo –, ou mesmo para a morte.

Jean-Pierre Sarrazac é um apreciador da parábola, à qual consagra um livro importante (*La Parabole ou l'enfance du théâtre*). Através da fábula desta peça, que começa, como *Fausto*, com um prólogo (em Goethe, esse prologo é “no céu”; em Sarrazac, sinal dos tempos, descemos vários degraus: estamos no “mais baixo dos céus”), é do nosso mundo terrestre que se trata, e das hipóteses que temos (ou não) de continuar a viver nele. Subjacente à metafísica e aos seus duetistas (Deus e Satã), o plano social. Estou em crer que os espectadores portugueses, bem como os leitores franceses (uma vez que a peça ainda não foi levada à cena em França), não poderão deixar de se reconhecer nessa *tentação* de desesperança face a um mundo cujas portas – as possibilidades – parecem fechar-se uma a uma. Não há nessa desesperança nada de metafísico. Ela tem um nome muito simples e muito concreto: o desemprego e, com este, a dificuldade de continuar a ser-se um homem ou uma mulher de parte inteira, assegurando à família, e a si mesmo/a, uma vida digna. Nos países membros da OCDE há 16,3 milhões de desempregados de longa duração. Não faltará quem se sinta identificado com a temática da peça.

Não posso falar por vós, amigos portugueses (logo me direis de vossa justiça depois de assistirdes ao espetáculo), mas, em França, não há dúvida de que conhecemos bem essa perda de esperança quase nacional, que é também uma perda de fé em nós próprios e no futuro, e que pode conduzir ao pior em termos humanos, sociais e políticos, abrindo caminho ao mais sombrio niilismo. Todos os dias temos tristes provas disso mesmo. *O Fim das Possibilidades* é, como se diz na peça, a “doença da antecipação”. “Na minha cabeça”, especifica J.B. (ou Job, a personagem principal), “eu vejo coisas hoje que vão acontecer amanhã,

* Autor dramático.
Professor na
Universidade
Sorbonne Nouvelle.

compreendes? A minha vida futura, eu vivo-a no presente. E a minha vida futura é uma catástrofe". É esse pendor descendente que, literalmente, o Adversário (Satã) pretende forçar-nos a seguir enquanto massa desindividualizada, rebaixando-nos à condição de manada. O Eldorado invertido que Satã promete e promove no mundo subterrâneo é apenas o outro nome da nossa morte.

E contudo... Referi há pouco a existência de dois picos de emoção absoluta. Esta emoção sobrevém quando os indivíduos se esquivam à armadilha que lhes é montada e que os duetistas metafísicos desejariam transformar em destino. No monólogo da jovem mulher, não é tanto dela própria que se trata, mas daquele a quem ela chama o seu salvador: Mamadou, o segurança de um supermercado que procura obter a nacionalidade francesa e que, por isso mesmo, corre um risco insensato ao fechar os olhos aos pequenos furtos da jovem ladra, que deseja apenas alimentar os filhos. Em França, conhecemos bem a personagem de Mamadou. Recentemente, tornou-se um ícone em circunstâncias bem mais trágicas, as quais, estranhamente, nos arrancaram do niilismo geral em que começávamos a mergulhar. O seu nome é Lassana Bathily. Foi esse jovem muçulmano do Mali, que aguarda a concessão da nacionalidade francesa e trabalha para a cadeia de supermercados Hyper Cacher, que salvou heroicamente diversas pessoas aquando da tomada de reféns antissemita de 9 de janeiro de 2015, nos subúrbios de Paris. É próprio da parábola, bem como do teatro, não só abordar as nossas experiências reais, para além de toda a ficção, como também permitir e desenvolver previsões. No presente caso, tais previsões nada têm de remoto. Pelo contrário, são marcadas por uma grande proximidade: Jean-Pierre Sarrazac mais não fez do que incluir no seu dispositivo parabólico algo que começava a aflorar, que se adivinhava, que estava já em curso... Uma ligeira antecipação, em suma. Se *O Fim das Possibilidades* pode ser atribuído a um determinado género, é o da "parábola de antecipação".

O segundo momento de que gostaria de falar é, como já disse, a sequência final. Uma parábola dentro da parábola. Antecipação dentro da antecipação. Estarão todos eles mortos? Estarão vivos? Estaremos nós mortos ou vivos? É a impossibilidade de responder a essa dupla (ou quádrupla) questão que deixa em aberto o final da peça. Tanto mais que, como diz J.B. – ou melhor, a voz de J.B. (estará ele ainda ali? Já não estará?) –, "todas as possibilidades voltam a estar em aberto". Para tanto, talvez seja necessário recomeçar do zero: na cena final, a mesa em torno da qual as personagens estão sentadas, enquanto as luzes se vão apagando uma a uma, é uma *tabula rasa*.

Desesperada, esta peça? Certamente que não: nem desesperada, nem desesperante. Jean-Pierre Sarrazac poderia até dizer, parafraseando Camus, "é preciso imaginar Job feliz". Job, o ser humano. Seja o que for que lhe aconteça ou o que poderá ainda acontecer-lhe.

Porque o laço terrestre é o mais forte (e talvez seja preciso estar prestes a perdê-lo para que dele nos apercebamos por fim, à luz particular dessa perda iminente): esse laço que une J.B. à sua família, ou Mamadou à jovem ladra, ou, enfim, J.B. a Mamadou, um laço que representa talvez o núcleo irradiante da peça e que se chama "amizade", ou também, em linguagem mais política: fraternidade.



A gramática das trevas

O *Livro de Job* e a insensatez de Jean-Pierre Sarrazac

PEDRO SOBRADO*

Quem é esse que obscurece o conselho com palavras insensatas?
Job 38:2

1.

“Vêm-me à cabeça palavras que eu não conheço.” Ao cair do pano, J.B. profere estas palavras, rematando-as com uma citação dos derradeiros versículos do *Livro de Job*. A declaração faz pensar em Chagall, que – tendo empreendido uma fulgurante hermenêutica pictórica do *Génesis*, do *Êxodo* e do *Cântico dos Cânticos* – disse: “Eu nunca li a Bíblia, eu sempre a sonhei”.¹ Que significa isto? Talvez que as Escrituras, independentemente do que sobre elas pensemos ou acreditemos, são uma peça nuclear não apenas da nossa tradição ou herança cultural, mas também da nossa actividade imaginativa, simbólica, crítica. É sabido que William Blake se referiu à Bíblia como *the Great Code*. Claudio Magris definiu-a como “o alfabeto do mundo”,² querendo dizer que nela encontramos um repertório de figuras, narrativas e imagens que nos permitem ler o mundo, e a gramática com que (nos) escrevemos e inventamos. É como se esse livro imenso, temperamental e caprichoso, ocupasse o centro do nosso imaginário, como o Grande Bøyg no *Peer Gynt*, frustrando toda a tentativa de o contornarmos e evitarmos... À pergunta “Quem és?”, a enigmática personagem de Ibsen responde, auto-suficiente: “Eu próprio. Será que tu podes dizer o mesmo?”

Dispomos de um exemplo paradigmático no *Livro de Job* – texto remoto, de origem obscura e datação problemática, cuja energia se tem revelado radioactivamente inextinguível: quando, num romance de 1930, Joseph Roth narra o ordálio de um judeu oriundo da Rússia czarista acabado de chegar aos Estados Unidos, é de Job que fala;³ marcado por formas várias de penúria (dinheiro, reconhecimento), Blake viu – ou alucinou – em Job a sua própria história, produzindo, ao longo de anos, dezenas de gravuras e aguarelas que ilustram o livro sagrado; é a voz de Job que ouvimos quando, no *Breve Sumário da História de Deus*, acedemos à escuridão real que habita a poesia amarga e incisiva de Vicente; no prólogo celeste do *Fausto*, a singular aposta que Mefistófeles propõe a Deus reconduz-nos instantaneamente ao drama de Job; inversamente, no epílogo de *Moby Dick*, quando Melville coloca em epígrafe um passo do livro bíblico, vemos a contraluz as provações que Ismael suportou, discernindo a silhueta, os contornos do patriarca de Uz. E quando, segundo uma célebre sentença, as possibilidades da poesia parecem extinguir-se, com milhões de seres humanos, nos fornos crematórios de Auschwitz-Birkenau e nenhum acto de fala se mostra capaz de expressar a perplexidade da humanidade em relação à sua própria condição, é Job quem nos devolve a linguagem: escreve Steiner que os seus diálogos “nascem, como viria a acontecer nos campos de morte do

* Investigador do
Instituto de Literatura
Comparada Margarida
Losa (FLUP).

século XX, de graus de sofrimento, de humilhação irracional e de desolação impossíveis de compreender”.⁴ Justificadamente, Elie Wiesel falou de Job como *nosso contemporâneo*: “Pelos problemas que personificou e pelas provações que sofreu, parece-nos familiar – até contemporâneo. Conhecemos a sua história por a termos vivido. Em tempos de aflição, regressamos às suas palavras para exprimir a nossa fúria, revolta ou resignação. Ele pertence à nossa paisagem mais íntima, à parte mais vulnerável do nosso passado”.⁵

Não foram apenas os filhos e os infortúnios de Job que se multiplicaram, como lembra O Adversário de Jean-Pierre Sarrazac – também o texto teve a sua prole. O *Fim das Possibilidades* filia-se numa pródiga linhagem de palimpsestos, confirmando (se necessário fosse) o que Chesterton notou: que o *Livro de Job* é o mais interessante dos textos antigos, e o mais interessante dos textos modernos.⁶ Propondo-se falar do nosso presente, do nosso aqui e agora, O *Fim das Possibilidades* interpela esse texto na sua radical *inactualidade*, com a ambição de participar numa acção intempestiva – “agir contra o nosso tempo, sobre o nosso tempo, em favor, esperemos, de um tempo por vir” (Nietzsche).⁷ É esse impulso adversativo, de oposição e negatividade, que está contido no subtítulo *Uma Fábula Satânica* e o esclarece. “O Adversário” não é o cognome de Satã, mas tão-somente a sua tradução, o seu exacto sentido etimológico. “Não é sem razão que me chamam O Adversário. Se necessário fosse, eu havia de ser o meu próprio adversário.”

2.

Em meados do século XX, Job chega à Broadway. Adoptando a estrutura da narrativa bíblica, Archibald MacLeish escreve o drama de um banqueiro devoto a quem a depressão económica e a guerra reduzem à condição de *homeless*. O consórcio de Deus e Satã é recriado como uma atracção de feira, numa tenda de circo deserta, por dois velhos actores – agora, vendedores de balões e pipocas. Banqueiro, mulher e filhos perfazem o belo quadro familiar da Nova Inglaterra, celebrando juntos o *Thanksgiving Day*, enquanto a sinistra aposta celestial é selada por um par de canastrões mascarados. Poucos anos depois, as calamidades desabam em catadupa sobre o magnata: um dos filhos morre em combate, vítima de “fogo amigo”; outros dois são atropelados por um automobilista alcoolizado; uma das filhas é violada e assassinada por um *junkie*; e a que resta morre sob os escombros do banco, destruído durante um bombardeamento. Atendo-se à sua fé, o capitalista sofre novo revés: uma explosão nuclear cobre-o de furúnculos; incapaz de suportar tamanho sofrimento, a mulher abandona-o. Se os portadores de más notícias do texto bíblico são convertidos em soldados, jornalistas ou agentes da polícia, os três amigos de Job também comparecem na adaptação teatral, sob a forma de um padre, um psiquiatra e um marxista, trazendo o fraco consolo dos seus credos e falácias. No mais absoluto desamparo, o miserável clama a Deus, inquirindo que pecado obrara tão funestas consequências. O Criador intervém, e questiona aquele que O questionara; transtornado pela epifania, o homem dá razão a Deus, que dá razão ao homem. E se bem que o banqueiro recuse a pródiga indemnização que desagravou o Job bíblico, o *happy end* estreleja também a peça de Archibald MacLeish (Broadway *oblige*): a mulher retorna e, juntos, recomeçam a viver, sustentados pelo amor.

Estreado em 1958, numa encenação de Elia Kazan, o drama tem por título *J.B.*, o nome pelo qual se dá o banqueiro nova-iorquino. Com a obra de MacLeish, a *fábula satânica* de Jean-Pierre Sarrazac partilha as duas iniciais do protagonista, mas pouco mais. O *Fim das Possibilidades* rompe com o esquematismo que subjaz à transposição do dramaturgo norte-americano, baralhando as coordenadas do texto bíblico e desencadeando uma operação metamórfica complexa. Para a descrever criteriosamente, precisaríamos de mobilizar múltiplas categorias do catálogo hipertextual de Gérard Genette (paródia ou travestimento burlesco, translação espaço-temporal, excisão, continuação, transestilização, transmotivação, etc.), levando-nos, em última instância, a perder o pé no amplo arsenal de práticas que a *literatura em segunda mão* compreende. O *Livro de Job* está presente em O *Fim das Possibilidades*, mas encontramos-lo transfigurado, deformado, mutilado, disseminado: o erudito Jean-Pierre Sarrazac é também um bárbaro, porque lê com uma tesoura (mas não era Joyce quem classificava a tesoura e a cola como objectos simbólicos da escrita?).⁸ A leitura que o dramaturgo efectua do livro sagrado não é, como diria Antoine Compagnon, sequencial nem agregadora: “Ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o”.⁹ Visto através de O *Fim das Possibilidades*, o *Livro de Job* assemelha-se àqueles livros que sublinhamos, aos quais impomos as nossas marcas, dobras, notas à margem, manchas de café: livros que maltratamos e amamos. Toda a paixão comporta um elemento destrutivo.

Começemos por reconhecer que J.B. não é Job: de início, O Adversário informa-nos que “Job, hoje, é a Multidão”, a formidável mole dos humilhados e ofendidos de que J.B. é apenas um epítome, uma sinédoque. Que os Sem-Rosto transportem feições e farrapos discursivos do patriarca de Uz parece, aliás, confirmá-lo. Por outro lado, não constitui um modelo de virtudes cardeais nem sofre qualquer dos infortúnios que se abatem sobre a personagem bíblica: não perde o emprego, a casa, os filhos, e a mulher continua a ser “tudo o que há de mais fiel”. (Fala de barriga cheia, como insinua Mamadou.) Ao invés de Job, que se revela incapaz de prever qualquer das suas desgraças, o protagonista de O *Fim das Possibilidades* antevê ou, como o próprio diz, “antecipa” todas elas.

Por esta razão, convém não obliterar que J.B. é João-Baptista, dispondo-se a ser perspectivado como um negativo, uma espécie de antítipo paródico, do profeta que antecede o Messias. Tanto o Baptista bíblico como o protagonista de Sarrazac vão *adiante*, ou seja, são precursores: se João Baptista anuncia o advento do Reino de Deus, a abertura de uma nova era, J.B. prediz o fechamento do tempo; um é o profeta da Graça, outro o da desgraça; um é o arauto do princípio de todas as possibilidades, outro o do seu irremediável esgotamento. Desse negativo carácter profético dá conta O Adversário, ao *smartphone* com o Senhor dos Exércitos: “Dá nas vistas. Profetiza. O seu forte é anunciar o fim das possibilidades”. Possuem ambos *têmpera* de líder: o Baptista *emerge* no deserto rodeado de discípulos e a sua voz sacode a Judeia, com uma pregação que promove a justiça e afronta as instâncias do poder imperial (Roma); por seu turno, J.B. *imerge* no Sheol com “a língua bem afiada”, agitando a população dos Sem-Rosto, arregimentando-os em torno de um inimigo comum, a quem desafia com a temeridade de um Amós. Curiosamente, antes de ver o marido fomentar uma *agitprop* suicidária, Gladys alude a essa vocação de liderança, advertindo Mamadou: “É ele que nos põe a marchar”. A morte do Baptista e de



J.B. é, de resto, análoga: degolado, o primeiro; enforcado, o segundo; uma cabeça na bandeja, a outra à banda. Este espelhismo conhece ainda um desdobramento pícaro: enquanto J.B. é um bebedor e não dispensa o *whisky* homônimo, João Baptista é nazireu, abstando-se de toda a bebida alcoólica. Tal incompatibilidade redundante, todavia, numa acusação comum: a de se encontrarem *possuídos* – um pelo demônio, outro pela aguardente.

Mas J.B. é uma figura compósita, um caso de mestiçagem, e também nele reconhecemos a fisionomia do Job bíblico. Mesmo àqueles a quem o texto sagrado é familiar poderá escapar que a primeira aparição de J.B. comporta uma reminiscência da Escritura: sentado na beira da cama, acaba de despertar de um pesadelo que faz dele um estranho aos olhos da mulher. Segundo o escrito veterotestamentário, Job é acometido por espantos nocturnos, depois de, durante o dia, não ser poupado ao suplicante convívio com os seus amigos: “Se eu disser: ‘Estarei confortado no meu leito, e a minha cama aliviará o meu sofrimento’, então, Tu enches-me de sonhos aterradores, e de visões horrorosas” (Jb. 7:13-14). Mesmo o móbil suicidário que conduz o protagonista sarrazaquiano emana do espírito perturbado do gigante bíblico: “Preferia morrer estrangulado; antes a morte que os meus tormentos” (Jb. 7:15). Entre as duas figuras ocorre uma espécie de metempsychose – ou, se se preferir a nomenclatura satânica, uma *transumância* espiritual.

Esta correspondência é ratificada pelo próprio Deus de *O Fim das Possibilidades*, que, ao aplicar uma ripada no seu alto funcionário, opta pelo nome do patriarca para se referir a J.B.: “Deixar que Job se tenha enforcado não é apenas uma falta, é um crime, um falhanço”. Poderia tratar-se de mais um lapso do Deus *omniamnésico* de Jean-Pierre Sarrazac, mas não é o caso. O próprio se encarrega de esclarecer o parentesco das duas personagens quando, entre a exasperação e um indisfarçado embevecimento, se refere à *démarche* do protagonista: “Diabos levem o J.B.! A sua maneira tão pouco ortodoxa – no fundo, original, quase admirável – de defender a sua integridade”. Ora, ao lermos o texto sagrado, impressiona-nos menos a lendária paciência do herói do que a sua indômita resistência, a recusa de qualquer consolo, a heterodoxa inquirição a que submete o Altíssimo. Job aparece-nos na situação de *um contra todos*, esgrimindo tão-somente a arma da sua integridade. A queixa, exacerbada já no terceiro capítulo, não esmorece, mas intensifica-se ao longo da alteração; quando os amigos se calam, Job continua solitariamente a interpelar Deus, ao ponto de o intimar a prestar contas de tão terríveis provações: “Eis a minha assinatura: Que o Onnipotente me responda!” (Jb. 31:35) Quando J.B., ofegando na passeadeira de *cardio fitness*, diz “eu berro no meio da noite até acordar o prédio inteiro”, é de Job que nos lembramos, pois o seu grito desperta, na mais funda das noites, todo o edifício cósmico, incluindo a sua cúpula (ou *penthouse*): o próprio Deus.

Talvez a mais exacta expressão da *consanguinidade* das duas personagens nos chegue de um Satã desesperado, que classifica J.B. como “um vencido com orgulho de vencedor”. Essa condição explica a razão pela qual Job, na sua infinda miséria, não nos inspira pena, mas assombro. Não o lastimamos: admiramo-lo. Victor Hugo adverte-nos para a real estatura do mais prostrado dos homens: “Caído, tornou-se gigantesco. Todo o poema de Job desenvolve esta ideia: a grandeza que encontramos no fundo do abismo. Job miserável é mais majestoso do que próspero. A sua lepra é uma púrpura”.¹⁰

3. Job é a Multidão. Seria possível reconhecê-lo, estilizado e disseminado, nas *dramatis personae* de *O Fim das Possibilidades*, e não apenas na figura de J.B.? Poderia Job, neste teatro mundano, ser como o Al-Mu'tasim de que fala Borges: uma alma cuja claridade (ou cujo negrume) deixa rasto – seja um obscuro vestígio, seja uma marca cintilante como um diadema – em todos com quem se cruza?

Sabemos que os Sem-Rosto são memórias, por vezes distantes, do colosso bíblico: quando enuncia a certeza de uma reparação posterior, que se resumiria a “uma questão de paciência”, o Sem-Rosto 2 recobra o traço de carácter que o mito atribui a Job, bem como a sua mais-que-perfeita restauração final; ao manifestar uma obsessão por buracos e lugares escuros (o ventre materno, a tumba, a cova da toupeira), a Sem-Rosto 3 ecoa os mais lúgubres lamentos da personagem sagrada: “Porque não morri no seio de minha mãe ou não pereci ao sair das suas entranhas? [...] Como aborto escondido, eu não teria existido, como um feto que não viu a luz do dia” (Jb. 3:11,16); por seu turno, o Sem-Rosto 5 parece vaziar na cara d'O Adversário a impaciência que o mutismo divino faz fermentar em Job: “E o seu chefe, se calhar, é surdo que nem uma porta!” Com alguma habilidade sofística, seríamos ainda capazes de entrever Job nos pequenos dramas de Mamadou, o único estrangeiro da peça (e não é Job um edomita, um *imigrante* no território textual hebraico?); da larapiazita, cujo pequeno monólogo constitui uma prece ao seu “salvador” (e não grita Job por “socorro”, e não invoca ele, em súplicas comovedoras, o seu “redentor”, aquele que pagará o preço do seu resgate?); e de Gladys, anunciando, com o seu nome de princesa, a felicidade futura (e não é Job o príncipe do Oriente, cuja bem-aventurança final não tem paralelo?). Talvez semelhante projecto se revelasse exequível.

Em todo o caso, a *influência* do texto bíblico transcende esse esconde-esconde que Job parece jogar connosco em *O Fim das Possibilidades*. Ainda que Jean-Pierre Sarrazac empreenda uma transposição profana do enredo (evidentemente, não é já o problema teológico do sofrimento ou a validade da doutrina da retribuição que estão em jogo), alguns dos motivos nucleares do *Livro de Job* manifestam-se, de modo *degradado*, na peça. (Que ela abra “no mais baixo dos céus” corresponde, aliás, a todo um programa.) O mais imediato será o Sheol, lugar que Deus preferiria não nomear e a que, tomado por um arrepiro na espinha, se refere como “aquela velha coisa”, “aquele lugar desafectado”: trata-se, de facto, de um obscuro endereço veterotestamentário, antigo domicílio *post mortem* que a máquina teológica cristã desactivou, substituindo-a pelo Inferno. Quando O Adversário lembra a Deus essa estância devoluta, é um pouco como se mencionasse uma velha propriedade de família na província, uma habitação húmida e escura de quem ninguém se recorda, excepto no dia em que é necessário encontrar um poiso onde enfiar um parente maçador. Se bem que o Sheol de *O Fim das Possibilidades* apareça contaminado pela imagística dos campos de concentração – inclusive na versão perversamente benigna da propaganda nazi, Terezín (“serões recreativos, saídas em grupo, excursões, dias de alpinismo e noites de loto”, diz a Sem-Rosto do quadro 6) –, a descrição que dele é feita é bíblicamente exacta e conforma-se à imagem que é induzida pelo *Livro de Job*: uma região subterrânea e escura onde os mortos levariam uma espécie de subvida (ou *sobremorrência*, se preferirmos o barbarismo sarrazaquiano), uma sombra de existência destituída de valor ou sentido. Deus e

O Adversário tomam de empréstimo, aliás, passos de um Salmo profundamente jobiano quando definem o Sheol como “o fosso sombrio e profundo” (Sl. 88:7) e “o país do esquecimento” (Sl. 88:13). Mesmo a imagem que atormenta J.B. – uma noite com uma “boca enorme” que o “quer engolir todo inteiro” – recupera uma das representações canónicas do Sheol, tal como nos surge, por exemplo, no profeta Isaías (5:14).

Ora, na economia simbólica da peça de Sarrazac, o Sheol participa da activação do ancestral binómio luz/trevas, parente chegado dessoutro dualismo, o par cima/baixo. Recordemos que a demarcação entre a luz e as trevas é o primeiro gesto criador (Gn. 1:3-5) e que toda a história sagrada, do *Génese* ao *Apocalipse*, se desenrola entre os dois pólos. Em Job encontramos também esse *conflito dramático*, conforme demonstrou Robert Alter: se o terceiro capítulo constitui um derrame de imagens lutuosas que tingem o livro de breu e varrem toda a luz, a teofania final que tantas reacções de perplexidade tem colhido (nela, Deus entra em cena não para responder a qualquer das interrogações de Job, mas para propor enigmas) perfura o negrume com feixes luminosos, configurando uma “resposta imagem-por-imagem”¹¹ ao funéreo poema de Job e propondo uma intersecção dinâmica de luz e de escuridão. Sabemos que o sublime se acoita no banal, e que o sagrado gosta de acenar por detrás do mais profano dos gestos: assim é em *O Fim das Possibilidades*, onde a dialéctica luz/trevas se manifesta em duas cenas essenciais. Na primeira, O Adversário dialoga mudamente com o Sem-Rosto 5, acendendo e apagando o seu candeeiro de guarda-alfandegário ou escrivanô kálfiano (o procedimento *on/off* repetir-se-á adiante); na segunda, é Gladys quem, no patamar do apartamento, vai premindo no botão do temporizador da luz sempre que esta se apaga, intermitência que fornece um correlato objectivo da oscilação entre a escuridão que envolve J.B. (“A noite, a noite agarra-se a mim”) e o clarão que desencadeia nele um efeito alucinatório (“Tu estás com alucinações!”). À indiscernibilidade entre lucidez e demência – entre *visão* e *visões* – que caracteriza o protagonista talvez se aplique um dos paradoxos de Chesterton: “Louco não é o homem que perdeu a razão, mas o homem que perdeu tudo menos a razão”.¹²

Em *O Fim das Possibilidades*, assoma também a forma do musculado corpo poético do *Livro de Job*. Entrevemo-la, destituída da nobreza de outrora, numa espelunca – a manhosa sala de musculação onde J.B. e Mamadou, por assim dizer, se travam de razões e medem forças. Como fez notar Northrop Frye, a forma dramática de que o *Livro de Job* mais se aproxima é o simpósio platónico.¹³ Entre dois trechos de prosa que concentram a biografia da personagem (os dois capítulos iniciais e os derradeiros dez versículos), decorrem, em verso, três ciclos de intenso debate entre Job e os seus amigos (Elifaz, Bildad e Sofar), para além da intervenção final de Deus. Deste fórum teológico, no qual diferentes escolas de pensamento se digladiam, podemos dizer que configura um ginásio para atletas de alta competição, um ringue de pugilismo retórico e filosófico: cada ciclo de discussão é um *round*, e Job não atira a toalha ao chão. Quando os amigos desistem do combate, o peso pluma continua a desafiar o Todo-Poderoso, que aparece no final para aplicar um *knockout* ao justo sofredor (a quem depois atribui a vitória) e, em especial, aos três campeões da teologia oficial. Que Mamadou seja um *boxeur* – amador – robustece a analogia,

para além de confirmar o desvio de dignidade, contexto e sentido que *O Fim das Possibilidades* produz na matéria-prima do *Livro de Job*. (Não são apenas os Sem-Rosto que se despenham no abismo: *O Fim das Possibilidades* ensaia também a queda do *Livro de Job*.)

O cotejo talvez se afigurasse artificioso não fosse o facto de, na amizade que une J.B. e Mamadou, detectarmos vestígios ambíguos da animosidade persecutória que marca os amigos de Job. Quando o protagonista se queixa da obstinação com que Mamadou o sujeita à passadeira eléctrica (como se fosse a cadeira) – “Tu também só queres dar-me cabo do pêlo. [...] Dizes que queres ajudar-me e arrasas comigo” –, lembramo-nos dos *goodfellas* de Job: “consoladores molestos” (Jb. 16:2), criaturas “capazes de leiloar um órfão, de vender o amigo” (Jb. 6:27), que Blake retrata como a pequena turba de um linchamento, como vampiros atraídos pelo odor do infortúnio. Mais intrigante se torna o diálogo quando, inopinadamente, J.B. adopta a forma plural: “Porque é que se agarram a mim, o que é que eu vos fiz?” Em seguida, menciona Gladys, mas ficamos com a vaga suspeita de que, sem o saber, o protagonista emprestava voz a um protesto remoto. E como evitar a sensação de que algo sinistro perpassa como uma sombra nas espirituosas ameaças mútuas de J.B. e Mamadou: denunciar o imigrante clandestino, no caso do primeiro; rebentar ao soco o “focinho” do amigo paranóico, no segundo?

Um pouco como Robinson Crusoe na sua ilha, reunindo os despojos do naufrágio, o autor de *O Fim das Possibilidades* trabalha com os restos e fragmentos que encontra, e com os quais desenvolve uma nova e inesperada relação. Poderíamos dizer que é um rapsodo, mas não o façamos provar do seu próprio veneno: é um respigador como Agnès Varda, o *bricoleur* de que fala Claude Lévi-Strauss ao descrever o pensamento mítico.

“Foi assim que eu falei”, exorta Deus na cena inaugural de *O Fim das Possibilidades*. Algo brechtianamente, o texto não apenas cita, mas mostra que cita. É uma intertextualidade autoconsciente, declarada, exposta. Aponta para trás de si, lembrando um texto primitivo, um *arquitrato* (ou melhor, um *hipotexto*, já que é de um palimpsesto que se trata), do qual constitui uma “paródia séria”,¹⁴ para invocar um oxímoro de Gérard Genette. Pode dar-se o caso de alguns parentescos rastreados apanharem o autor desprevenido. Tanto melhor (estamos há muito prevenidos contra a falácia intencional). Não seria essa surpresa (ainda que desgostosa) a maravilhosa confirmação não apenas da convicção de Heiner Müller – “Escrevo sempre mais do que sei” –, mas também da intuição de Chagall, esse que dizia não ler a Bíblia, mas sonhá-la? A forma heteróclita – e *insensata* – como Jean-Pierre Sarrazac visita o texto sagrado, mobilizando as suas figuras, motivos e palavras, parece da ordem do sonho: um *jeu de rêve*. Nada poderia talvez revelar-se mais apropriado do que um desfecho equivocadamente idílico, que nos deixa vacilantes quanto à sua natureza: *sonho, mas talvez não*.

1 Apud José Tolentino Mendonça, *Leitura Infinita: Bíblia e Interpretação*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, p. 50.

2 Claudio Magris, “El Alfabeto del Mundo”, in *Alfabetos: Ensayos de Literatura*, trad. Pilar González Rodríguez, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 23.

3 Referimo-nos ao romance *Job – Romance de Um Homem Simples*, editado em Portugal pela Ulisseia.

4 George Steiner, “Um Prefácio à Bíblia Hebraica”, in *A Paixão Intacta*, trad. Margarida Periquito/Victor Antunes, Lisboa, Relógio D’Água, 2003, p. 81-82.

5 Elie Wiesel, “Job: Our Contemporary”, in *Messengers of God: Biblical Portraits and Legends*, trad. Mary Wiesel, New York, Simon & Schuster Paperbacks, 2005, p. 211-212.

6 Vide G.K. Chesterton, “Introduction to the Book of Job”, in *The American Chesterton Society* [em linha]. Disponível em www.chesterton.org/introduction-to-job/

7 Friedrich Nietzsche, *Untimely Meditations*, trad. R.J. Hollingdale, Cambridge, Cambridge Press, 2007, p. 60.

8 Apud Antoine Compagnon, *O Trabalho da Citação*, trad. Cleonice Brandão, Belo Horizonte, UFGM, 2007, p. 12.

9 *Idem*, p. 13.

10 Victor Hugo, ‘Os Génios’ seguido de ‘Exemplos’, trad. Aníbal Fernandes, Lisboa, Sistema Solar, 2012, p. 28.

11 Robert Alter, *The Wisdom Books: Job, Proverbs, and Ecclesiastes*, New York/London, W.W. Norton, 2010.

12 G.K. Chesterton, *Ortodoxia*, trad. Eduardo Pinheiro, Porto, Livraria Tavares Martins, 1974, p. 42.

13 Vide Northrop Frye, “Job and The Question of Tragedy”, in Northrop Frye/Jay Macpherson, *Biblical and Classical Myths: The Mythological Framework of Western Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 191.

14 Gérard Genette, *Palimpsestos: La Literatura en Segundo Grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, p. 39.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

As possibilidades do drama

Uma leitura *rapsódica e íntima* da *Poétique du drame moderne*, de Jean-Pierre Sarrazac

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA*

*Metodicamente empilhastes livros e papéis,
instrumentos e pesos de destilar o desejo do céu
nos vossos filtros alquímicos.
[...] com desvelo estudastes tudo o que a natureza vos quis mostrar:
a forma de um mundo que existe
e de um mundo que vive a sua existência secreta;*
Stavros Zaphiriou¹

Da *Poétique* e outros ensaios

Nos anos 1980, aquando da primeira edição de *O Futuro do Drama*, obra incontornável para os Estudos de Teatro e particularmente para quem dedica especial atenção às dramaturgias moderna e contemporânea, Bernard Dort escrevia no prefácio: “Jean-Pierre Sarrazac viu muito, leu muito; encenou textos e realizou espectáculos; falou com inúmeros autores e homens de teatro; escreve peças; ensina teatro a estudantes e aprendizes de actor. Está, portanto, dentro e fora, simultaneamente. Foi deste duplo ponto de vista que ele partiu”.² Desde então, Jean-Pierre Sarrazac (JPS) escreveu e publicou vários ensaios – de *Théâtres intimes* (1989) a *Théâtres du moi, théâtres du monde* (1995), passando pelos importantes ensaios *La parabole ou l'enfance du théâtre* (2002) e *Jeux de rêve et autres détours* (2004), até ao belíssimo texto dedicado ao público infanto-juvenil *Je vais au théâtre voir le monde* (2008) ou ao recentemente reeditado *Critique du théâtre* (2000) –, textos que constituem uma vasta obra ensaística traduzida em várias línguas e reconhecida internacionalmente, em 2008, com o Prémio Thalia, atribuído pela Associação Internacional de Críticos de Teatro. “Prepara-se, agora, para publicar uma *Poétique du drame moderne*” – dizia eu, quase em tom de confidência, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 2009.³

Três anos depois, em 2012, saía finalmente a *Poétique du drame moderne: De Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès* na conceituada colecção Poétique, dirigida por Gérard Genette, nas Éditions du Seuil. Não pensem os leitores menos avisados que a obra dramática de Bernard-Marie Koltès funciona aqui como limite temporal e/ou dramático às reflexões de JPS sobre o drama moderno. Na verdade, e como acontecia já em *O Futuro do Drama* (1981), JPS constrói os seus conceitos e a sua teoria a partir de uma vasta constelação de textos que o autor vai elaborando, acrescentando, reorganizando, graças ao mesmo gesto com que orchestra a sua própria dramaturgia: o gesto do rapsodo. Neste livro, “todas as peças – de Ibsen e Tchekhov a Kane e Lagarce – são colocadas em situação e de forma a poderem comunicar entre si”.⁴ Importante será dizer que desta vasta constelação fazem parte excertos de mais de cento e vinte peças de

* Professora
no Instituto de
Estudos de Teatro
da Universidade
Sorbonne
Nouvelle – Paris
III e investigadora
do Instituto de
Literatura Comparada
Margarida Losa
(FLUP).

cinquenta autores de diversas nacionalidades (Gorki, Strindberg, Maeterlinck, Dürrenmatt, Valle-Inclán, Claudel, Di Filippo, Pasolini, Beckett, Fassbinder, Hanoch Levin, Martin Crimp, Jon Fosse, Howard Barker ou Rodrigo García) que resultam “numa espécie de texto-monstro que dá conta do devir da forma dramática”.

Não se assustem perante a monstruosidade da forma: parafraseando Jean-Luc Nancy, ela é simultaneamente “monstrante”, ou seja, reveladora das múltiplas formas de contar e fazer mundos que, na belíssima formulação do dramaturgo Abel Neves, “são sempre este mais os infinitos outros na deriva dos sentidos que as linguagens vão criando”.⁵

Percebemos, também, que ao falar de dramaturgia – de texto, de peça, de literatura dramática, palavras que muitos parecem considerar hoje obsoletas ou, no mínimo, desinteressantes – é de teatro, do devir cénico do texto que o autor fala. Não será por acaso que JPS começa precisamente a sua reflexão com Pirandello, autor que parte do questionamento da forma dramática para reflectir sobre o processo de criação teatral, abordando magistralmente o teatro dentro do teatro.

Podemos então afirmar que, se o futuro do drama continua a ser uma preocupação maior, a ocupar um lugar privilegiado no pensamento sarrazaquiano, a representação, o espectáculo, a prática teatral estão sempre presentes nos interstícios, nas entrelinhas das suas reflexões, seguindo o duplo movimento que vai do teatro ao drama e do drama ao teatro, dando conta dos cruzamentos, das hibridações, das linhas de fuga, da permanente desterritorialização do drama moderno que, como sublinha o próprio autor, “abre espaço a inúmeras formas extratextuais como a dança, o circo, o vídeo e outras novas tecnologias”.⁶

É precisamente a estes vasos comunicantes entre drama e teatro, texto e representação que JPS dedica a sua obra *Critique du théâtre*, onde se propõe abordar a questão de uma possível rearticulação das dimensões estética e política do teatro. Sem cair naquilo que poderia ser interpretado como uma “tentação nostálgica geracional”, JPS questiona as mais variadas formas de resistência e de transformação de “um teatro crítico”, confrontando algum “desencanto” do panorama teatral contemporâneo com o carácter utópico do conceito de “teatro público” que emergiu no pós-guerra. Neste sentido, o autor procura não só circunscrever a ideia de um teatro crítico, como também responder a algumas questões prementes no actual contexto teatral: de onde vem, para onde vai a ideia de um “teatro crítico”? A prática de um “teatro crítico” poderá, hoje, conservar o seu valor transitivo de transformação? Ou, pelo contrário, estaremos na presença de uma ideia obsoleta, sem expressão no teatro que podemos ver, actualmente, nos palcos europeus?

Os ensaios incluídos neste volume, que tentam encontrar e sugerir respostas para estas questões, antecipam o regresso de “um teatro crítico”, propondo-nos um percurso através de várias personalidades (Bernard Dort, Roland Barthes...), de peças e de autores de teatro (August Strindberg, Luigi Pirandello, Arthur Adamov, Bertolt Brecht, Heiner Müller...), de espectáculos e de encenadores (Jean Vilar, Giorgio Strehler, Antoine Vitez, Patrice Chéreau...), mas também de ensaios (*Brecht & Cie*, de John Fuegi...) e de revistas (*Théâtre populaire*), que nos permite reflectir sobre a função e os poderes do teatro, sobre a sua dimensão cívica – ou, na expressão de Denis Guénoun, sobre a sua “necessidade”...⁷

Da ironia pirandelliana, passando pela arte crítica brechtiana, até alguns dos mais recentes contributos críticos de autores e de encenadores contemporâneos (de Samuel Beckett a Edward Bond), JPS questiona ainda conceitos fundamentais como “teatralidade”, “comentário”, “representação emancipada” ou “teatro épico”, traçando as directrizes de um teatro que, ao suscitar um espectador activo, permite renovar a relação entre a *percepção* e a *experiência vivida*. Prepara-se agora – digo eu, quase em tom de confiança – para publicar uma *Critique du théâtre 2: Du moderne au contemporain, et retour*.⁸

Permito-me insistir numa questão que sublinha a importância do pensamento de JPS para os Estudos de Teatro: a *Poétique du drame moderne* – que na verdade se apresenta como síntese e desenvolvimento dos ensaios anteriores do autor – é, como diria Walter Benjamin, não apenas a expressão mas a realização do pensamento. As ideias fluem, entrelaçam-se e sucedem-se a um ritmo quase alucinante, não por impulsos ou com gesticulações discursivas exuberantes, mas com a sobriedade e a clareza que só a maturação e a *profundidade* – no sentido barthesiano do termo⁹ – autorizam. Em forma de síntese, eu diria que, à imagem da rapsódia, a escrita ensaística de JPS assume uma forma livre – que não é a ausência de forma. Com esta vasta crítica do teatro – e não de teatro –, o autor prossegue a aventura dos seus mestres Bernard Dort e Roland Barthes, tendo sempre como ponto de partida e inspiração Peter Szondi e a sua *Teoria do Drama Moderno*, obra que JPS leu, releu, questionou incessantemente num gesto de profundo respeito e admiração, colocando-se sempre do lado da mutação e da reinvenção do drama, afirmando a sua posição como um desvio relativamente à ideia szondiana de “crise”, quando muitos insistem em declarar a morte lenta ou mesmo o desaparecimento da forma dramática. Como muito bem refere Bernard Dort, “perante a fragmentação e o enquistamento de muitas das experiências teatrais contemporâneas, perante a tentação do solipsismo que obceca muitos dos nossos praticantes, podemos considerar audaz a confiança que JPS deposita na escrita. É que hoje, para falar de teatro, já não basta dar conta e dissecar, é preciso também apostar no ‘futuro do drama’”.¹⁰

Talvez por isso mesmo (e era esta a conclusão do meu texto em 2009), tal como Émile Zola, JPS parece, nas suas peças ou nos seus ensaios, querer dizer-nos constantemente: “O teatro não existe, existem teatros, e eu procuro o meu”, deixando assim em aberto, uma vez mais, todas as possibilidades – e talvez um renovado teatro dos possíveis.

Do mundo e outras leituras

Espero ter conseguido mostrar, ainda que de uma forma sintética, que a obra de JPS nos ajuda a ler e a pensar o teatro e particularmente o teatro moderno e contemporâneo. Mas como é que um texto como a *Poétique du drame moderne* reflecte o mundo e nos permite ler e pensar o mundo?

Uma das características maiores desta obra é o seu carácter frequentemente prospectivo. Muito embora as suas observações tenham como objecto uma arte relativamente efémera, e ainda que o autor, tal anjo da história benjaminiano, não deixe de olhar atentamente para o passado, as suas numerosas reflexões antecipam – no sentido de nos darem a perceber para onde se dirige – o futuro do drama e mesmo o futuro do teatro. Este facto deve-se não só ao “duplo ponto de vista” a que se refere Bernard Dort, mas também ou sobretudo a uma

pertinente conceptualização das práticas observadas quer no domínio do texto quer no domínio da representação: rapsodização, autor rapsodo, desvio, infra-dramático, impersonagem, drama-na-vida e drama-da-vida, transbordamento, são apenas alguns dos conceitos que JPS pensou e teorizou, e que se têm revelado para todos nós, investigadores nesta área, instrumentos teóricos de uma grande eficácia e operacionalidade.

Na verdade, eu diria que na origem da obra de JPS, e consequentemente desta *Poétique du drame moderne*, está, antes de mais, um pensamento político e filosófico que parte da observação do mundo.

O autor lembra que a mudança de paradigma operada pela mutação da forma dramática entre o final do século XIX e a época contemporânea – que resultou na passagem do *drama-na-vida* de tradição aristotélico-hegeliana ao *drama-da-vida*, ou seja, do “drama absoluto” de Peter Szondi, da forma orgânica do belo animal aristotélico à forma monstruosa do drama moderno – só pode ser pensada a partir daquilo a que JPS chama “a irrupção da desordem”, dessa invasão súbita do reino da desordem, que os dramaturgos e homens de teatro não só não podem ignorar como também terão de acolher. Por esta razão, a *forma* transforma-se numa preocupação prioritária e a criação dramática num campo de experimentações permanente, num laboratório de formas. A este propósito, JPS cita uma elucidativa afirmação de Beckett. Segundo o autor irlandês, o dramaturgo terá de admitir a desordem no seio da sua própria criação: “Só podemos falar do que temos à nossa frente e, neste momento, temos apenas o desconcerto... está aqui e temos de o deixar entrar [...], encontrar uma forma que acomode o desconcerto: esta é a tarefa do artista”.¹¹ Talvez não estejamos longe das reflexões do filósofo e sociólogo Aurélien Berlan que, num texto recente, colocava a seguinte questão: “Como compreender e circunscrever este objecto fugidio que é o presente? Dever-nos-emos espantar perante o fracasso frequente das tentativas de apontar os males que nos afectam e os desafios que nos esperam, das tentativas de dizer onde estamos hoje e aquilo que este mundo fará de nós?” E lembra, citando Marx, que “a época burguesa se caracteriza pela permanência do movimento: a única coisa estável é a própria instabilidade”.¹²

O monstro, a forma monstruosa do drama moderno, a sua instabilidade e irregularidade mais não são, provavelmente, do que a tentativa de dar resposta a estas questões. “Fundamentalmente irregular, o drama reproduz-se apenas e de forma paradoxal através de sucessivas hibridações”, nota JPS. No novo paradigma do *drama-da-vida* assistimos a uma profunda mudança na medida e no sentido do drama, onde a progressão da acção dá lugar à interrupção, à retrospectção, à antecipação, à repetição-variação ou ainda à opção como forma de abertura dos possíveis, procurando abarcar a totalidade de uma existência¹³ ou, retomando as palavras de Aurélien Berlan, os males que nos afectam, os desafios que nos esperam, questionando o lugar onde estamos hoje e aquilo que este mundo fará de nós. À desordem do mundo, os poetas respondem com a desmesura da forma: da forma mais breve à cena sem fim.

A esta modificação profunda no ritmo interno do drama não será alheia a pulsão rapsódica de que JPS falava já em *O Futuro do Drama*: pulsão de irregularidade por excelência, que dá lugar a incessantes transbordamentos – nomeadamente entre os modos dramático, épico e lírico –, a incessantes “formas líquidas”, à imagem da nossa “modernidade líquida”, da nossa “vida líquida”



de que fala Bauman,¹⁴ que o gesto do rapsodo tenta circunscrever e onde o cruzamento de diferentes *desvios* dramatúrgicos permite a criação de uma “dramaturgia do tempo – do tempo da vida”.¹⁵ Nesta dramaturgia “do tempo da vida”, os grandes acontecimentos, as grandes reviravoltas da fortuna parecem diluir-se e dar lugar aos acontecimentos minúsculos, insignificantes que instalam a confusão entre felicidade e infelicidade, onde os heróis se retiram para que o mais banal dos homens possa tomar a palavra e fazer-se ouvir, onde as pequenas catástrofes se sucedem. “A dramaturgia entra nesta era do quotidiano, que leva Tchekhov a dizer que não acontece nada nas suas peças”, e onde, nas palavras de Lukács, o dramaturgo mais não faz do que expor “a terna banalidade da vida”.¹⁶ A este novo regime do drama, que vê não como uma substituição mas antes como uma ampliação do dramático, JPS chama “infradramático”.

Não posso deixar de estabelecer uma analogia entre esta mudança de regime e a atenção que a História, a Sociologia e a Filosofia Política têm dedicado à emergência de uma grande variedade de micro-conflitos que se manifestam em micro-espacos, fundamentalmente urbanos. Na sequência do pensamento da investigadora Mary Kaldor,¹⁷ a socióloga Tatiana Moura¹⁸ analisa-os como “um novo tipo de conflitualidade violenta que se manifesta [...] em países que vivem oficialmente em paz” e onde estes conflitos “têm sido considerados marginais mas que, não obstante, podem constituir o prelúdio de uma conflitualidade ainda mais disseminada no futuro”, ou seja, espacos “onde a (micro)guerra parece diluir-se em cenários de aparente (macro)paz”. Estas *novíssimas guerras*, também designadas pela socióloga como “conflitos de baixa intensidade”, “guerras privatizadas” ou “guerras informais”, estão presentes no nosso quotidiano. Instáveis e difíceis de circunscrever, “ocorrem na esfera privada, privatizando a violência, os seus espacos ou territórios de actuação, os seus actores e as suas vítimas”. Estas *novíssimas guerras* são, por excelência, o espaco de criação e de manutenção de climas de ódio, de insegurança, de desigualdade; a sua irregularidade e a sua informalidade fazem com que não sejam tidas como relevantes, com que sejam constantemente *despolitizadas*.

Como muito bem mostra JPS, é precisamente a tão necessária *politização* dos micro-conflitos que muitos autores modernos e contemporâneos (de Henrik Ibsen a Thomas Bernhard, de Eugene O'Neill a Bernard-Marie Koltès) antecipam, ao recolocar o conflito dramático no espaco íntimo e mesmo intra-subjectivo das personagens. “Será possível que este pequeno mundo que cada ser humano traz em si se transforme no intermediário, no elemento revelador do grande mundo onde todos nos debatemos?”, pergunta JPS, respondendo com o notável *Théâtres intimes*.¹⁹ Disto mesmo nos falam – e citarei apenas dois dos numerosos exemplos – a autora e encenadora espanhola Angélica Liddell, no seu texto e espectáculo *La Casa de la Fuerza*, extraordinária reflexão sobre a sistemática – para não dizer institucionalizada – violência doméstica de que são vítimas as mulheres de Ciudad Juárez, no México, ou Jean-Luc Lagarce, quando nos mostra o “impossível diálogo” entre “Luís”, o filho *pródigo* que regressa a casa para anunciar a sua morte próxima, a mãe e os irmãos. Com efeito, o íntimo, ou melhor, o “éxtimo”, como prefere chamar-lhe JPS, associado ao “infradramático”, permite aos dramaturgos antecipar, sem profetizar, assinalar e às vezes denunciar aquilo que aparentemente os políticos ainda

não viram ou preferem ignorar. À imagem sistemática de um mundo global e despolitizado, os poetas respondem com a insistente politização dos acontecimentos minúsculos e aparentemente insignificantes de um mundo em permanente mutação.

É precisamente numa guerra informal, irregular, privada que vivem as personagens de *O Fim das Possibilidades*, uma pequeníssima e novíssima guerra que não entendem, que as ultrapassa, que as destrói em silêncio, que as transforma em fantasmas, em espectros do nosso mundo contemporâneo, que as silencia. Na *Poétique du drame moderne*, JPS dedica um capítulo ao devir-fantasma ou à “passagem ao neutro” das personagens banais a que o autor chama “impersonagens”: “fantasma sem substância, o mesmo será dizer homem sem qualidades. Considerar que a personagem moderna é sem qualidades, sem propriedades que a definam, significa constatar que é incapaz de coincidir consigo própria, ela está irremediavelmente em perda de identidade”,²⁰ afirma JPS, dando ainda particular relevo às inúmeras dramaturgias da coralidade e do anonimato onde se dá conta da despersonalização e da desumanização dos indivíduos.

A este propósito, permito-me citar um texto de Judith Butler pronunciado aquando da entrega do prémio Adorno à filósofa americana. Neste texto, que tem por título *O que é uma vida certa?*²¹ e que parte de uma questão colocada por Adorno (“Como podemos ter uma vida certa numa vida falsa?”), Butler fala da “gestão biopolítica das vidas que não são dignas de luto”, ou seja, que não são dignas de cuidado, de protecção ou de valor. Estes “sem-luto”, como lhes chama Butler, não estarão certamente longe de muitas “impersonagens” que povoam os textos contemporâneos, estarão mesmo muito perto dos “Sem-Rosto” da peça de JPS. De facto, as questões colocadas por Butler ecoam permanentemente em *O Fim das Possibilidades*: “Será que existem géneros de vida que consideramos já como não vidas, ou como parcialmente em vida, ou como mortas e antecipadamente perdidas, antes mesmo de toda e qualquer forma de destruição e de abandono?”

Em 1968, Peter Brook encenava uma peça que tinha por título *US*. A mesma peça deu origem ao filme *Tell me Lies* e ambos procuravam reflectir sobre a indiferença e o silêncio face à guerra do Vietname. Dizia Peter Brook: “Todos percebemos que o teatro não pode mudar o mundo”, mas se os artistas estiverem atentos “a este mundo em evolução constante, o próprio mundo pode mudar o teatro”.²² Para o encenador inglês, um teatro político é precisamente aquele que recusa apresentar-se como lição, propondo antes um espaco comum de reflexão. É exactamente este espaco de reflexão que nos propõe JPS nos seus textos dramáticos e nos seus ensaios: reflexão sobre o drama, sobre o teatro e sobre o mundo, a partir do mundo, do teatro e do drama, guiados por um único e mesmo gesto, que mais não é do que o gesto do rapsodo. Graças à forma rapsódica, o drama pode retomar, renovar permanentemente o contacto com o mundo, ou seja, reinventar as suas *possibilidades*.

Termino citando João Barrento, cujos ensaios nos ajudam igualmente a ler e a pensar este “mundo cheio de deuses”.²³ E porque falei sobretudo de ensaio e da sua importância, cito aquela que é para mim uma das mais belas definições deste género e que pode aplicar-se à obra ensaística de JPS: “O ensaio é o menos imaculado dos géneros. A sua atitude é a menos hierática e hierárquica. Prefere as cores da paixão – anil, violeta, cinábrio, terra de Siena, por vezes chega perto

da obra ao negro – toca em instrumentos diversos – alaúde, violeta – (abomina tubas, trombetas, timbales) – é música de câmara, recusa as grandes orquestrações romanescas e dramáticas, mas não deixa de se encenar, e revê-se nas variações tautológicas da fuga”.²⁴

1 Stavros Zaphiriou, “Le testament des mythes”, in *Vers où (Une histoire de guerre)*, trad. Janine Kaminski, Paris, L’Harmattan, 2014, pp. 15-16.

2 Bernard Dort, “Prefácio”, in *O Futuro do Drama*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras/Dramat, 2002, p. 20.

3 No âmbito do colóquio “Transbordamentos Infinitos: A Dramaturgia Contemporânea”, organizado por Paulo Eduardo Carvalho, Alexandra Moreira da Silva e pelo Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em Dezembro de 2009, teve lugar a apresentação pública da tradução portuguesa de três ensaios de JPS (*A Invenção da Teatralidade seguido de Brecht em Processo e O Jogo dos Possíveis*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa/Deriva, 2009), cujo texto, que me permito retomar parcialmente nesta reflexão, foi publicado no n.º 13 da revista *Sinais de Cena*, de Junho de 2010, com o título “A arquitectura dos conceitos: a ‘invenção da teatralidade’, por Jean-Pierre Sarrazac”.

4 Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne: De Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 398.

5 Abel Neves, *Algures Entre a Resposta e a Interrogação*, Lisboa, Cotovia, 2002, p. 43.

6 J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 393.

7 Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire?*, Paris, Circé, 1997.

8 Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre 2: Du moderne au contemporain, et retour*, Strasbourg, Circé, 2015.

9 Segundo Barthes, o crítico aplica, no exercício da crítica, toda a sua “profundidade, ou seja, as suas escolhas, os seus prazeres, as suas resistências, as suas obsessões. Assim pode começar, no seio da obra crítica, o diálogo entre duas histórias e duas subjectividades, as do autor e as do crítico”. Roland Barthes, “Qu’est-ce que la critique?”, in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 257.

10 Bernard Dort, “Prefácio”, op. cit., p. 21.

11 Samuel Beckett citado por Jean-Pierre Sarrazac, “Du drame-de-la-vie (pulsion rhapsodique et débordement)”, in *Transbordamentos Infinitos: A Dramaturgia Contemporânea*, Cadernos de Literatura Comparada, n.º 22-23, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa/Afrontamento, 2010, p. 17.

12 Aurélien Berlan, *La fabrique des derniers hommes: Retour sur le présent avec Tönnies, Simmel et Weber*, Paris, La Découverte, 2012, pp. 8-9.

13 J.-P. Sarrazac, “Du drame-de-la-vie (pulsion rhapsodique et débordement)”, op. cit..

14 Zygmunt Bauman, *Europa Líquida: Entrevista de Giuliano Battiston*, trad. Duarte Pinheiro, Funchal, Nova Delphi, 2013.

15 J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 112.

16 *Ibidem*, p. 79.

17 Mary Kaldor, *New and Old Wars: Organized Violence in a Global Era*, London, Polity Press, 1999.

18 Tatiana Moura, “Novíssimas guerras, novíssimas pazes: desafios conceptuais e políticos”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 71, 2005, pp. 77-96.

19 Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989, p. 10.

20 J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 195.

21 Judith Butler, *Qu’est-ce qu’une vie bonne?*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2014.

22 Peter Brook, in Gilles Duval/Severine Wemaere, *Peter Brook et le Vietnam: Tell me lies*, Collection des Fondations, 2012, p. 13.

23 João Barrento, *O Mundo Está Cheio de Deuses: Crise e Crítica do Contemporâneo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011.

24 João Barrento, “Do ensaio e do fragmento”, in *O Género Intranquilo: Anatomia do Ensaio e do Fragmento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 24.

Versão revista da comunicação apresentada no dia 25 de Novembro de 2014, no âmbito da conferência *O Fim das Possibilidades?*.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

“Sob a só noite”

Iam obscuros, sob a só noite, pelas sombras,
entre as de Plutão vácuas câmaras e reino inerte:
qual, à incerta lua e luz reticente, se interna
a senda no bosque, quando às trevas comete Júpiter
o céu, e às coisas furta a cor a denegrida noite.
No átrio mesmo, ante as fauces do Orco,
fazem coio o Luto e as Coitas da vingança,
moram os esquálidos Morbos, a triste Senectude,
o Medo, a Fome, má conselheira, a torpe Miséria,
formas de terrível viso, e a Morte, e as Fadigas.
Também o Sono, da morte consanguíneo, e os Gozos
Doentios; e, no pórtico oposto, a Guerra mortífera,
o férreo tálamo das Euménides e a Discórdia insana,
cuja melena de víboras cingem sangrentas fitas.
A meio, estende os ramos, como braços vetustos,
um escuro olmo, soberbo, onde o vulgo asilados
diz os sonhos estéreis, pendendo de cada folha.
E, demais, muitas aparições de variadas feras,
Centauros, acoitados à porta, Cilas bifformes,
o Briareu centímano, o monstro de Lerna
de hórrido estridor, a de chamas eriçada Quimera,
Górgonas e Harpias e as sombras da figura tricorpore.
Empunha então, repentina, a pávida espada
Eneias e oferece o agudo fio àquele surto;
e se das ténues, intácteis vidas a douda companheira
não o advertira, que ocas volteiam, como imagens,
investira, e com o ferro vão derrubara sombras.

VIRGÍLIO – *Eneida*, VI, 268-294

Trad. Francisco Luís Parreira.

Uma parábola do naufrágio com espectadores

JOÃO BARRENTO*

Imaginei vários modos possíveis de abordagem à matéria e ao ponto de vista da peça de Jean-Pierre Sarrazac. Do ensaio formal à coleção de aforismos disponíveis para comentário subsequente, da reflexão sociológica (para que não estaria preparado) a um manifesto feito apenas de interrogações, ou talvez um manifesto surdo, kafkiano, como o daquela personagem da parábola que fica anos sentada “À porta da Lei” sem nunca conseguir ter acesso a ela. Cheguei mesmo a pensar, dando por boa a sabedoria de Wittgenstein no final do *Tratado Lógico-Filosófico* (“Aquilo de que se não pode falar tem de se silenciar”), em assumir a pose – muito teatral, de resto – de responder com o *silêncio* ao ruído letal e insuportável deste tempo feito todo de propaganda (portanto, oco, e perigoso). Poderia até ser um longo “silêncio loquaz” como aquele de que falava já Hölderlin “em tempos de indigência” – se virmos bem, aqueles tempos que, há dois séculos, foram o berço onde nasceram os fundamentos de uma nova era que a breve trecho haveria de pôr à vista todos os males de que padece a civilização contemporânea, que parece ter chegado hoje ao auge dessa via luminosa e “esclarecida” que havia de transformar-se em catástrofe. E “a catástrofe” – escrevia Walter Benjamin nos anos trinta do século passado – “é as coisas estarem como estão”. Esses tempos – os do poeta – foram os da ascensão de classes burguesas que rapidamente deixaram para trás os seus ideais e que levaram ao nascimento de democracias entretanto apenas formais, à total mercantilização das existências, ao retrocesso actual para uma mentalidade inequivocamente fascizante, para a qual Brecht alertava logo no fim da última Guerra (“Der Schoß ist fruchtbar noch / Aus dem das kroch” [É ainda fértil o seio / De onde essa coisa veio]).

Por isso, e apesar do eventual fascínio da intensidade teatral do silêncio, é preciso falar. E por falar entendo também aquilo que se escreve e é lido – ou dito em palco, como irá acontecer com a peça de Jean-Pierre Sarrazac *O Fim das Possibilidades*. Porque é preciso dar testemunho, apontar o dedo, denunciar aqueles – os com-rostos que conhecemos diariamente pelas televisões e os sem-rostos que nunca veremos – que, como lembrava há tempos o filósofo José Gil, “nos desapossaram do nosso presente”. E com isto estamos já em pleno tema de fundo da peça de Sarrazac, que põe em palco, num duplo palco (shakespeariano) a grande e mísera parábola das nossas vidas aparentemente sem horizonte, numa época paradoxalmente balizada, como lembrava há anos Michel Serres, por uma jamais vista *potência de invenção*, mas também por uma insaciável fome de *formatação* das consciências. Os dois palcos onde tudo isso se passa são o *grande palco* que é o *mundo* (“the world is a stage”, “el gran teatro del mundo”), onde nos sentimos hoje marionetas ou actores perdidos que já não sabem quais são os seus papéis (veja-se o poema de Aragon no final da peça); e – se aí couberem todos os desastres do mundo – o *pequeno palco*, “this wooden O”, a arena de tábuas em que só a imaginação poderá apreender toda a escala

* Ensaísta e tradutor.

do que (nos) está a acontecer – e uma vez mais não é apenas o *Henrique V* de Shakespeare que estou a evocar, antecipo esta peça parabólica que é *O Fim das Possibilidades*: uma parábola do naufrágio com espectadores, na encruzilhada, a que assistimos no nosso dia-a-dia, inspirada no *Livro de Job* e no “prólogo no Céu” do *Fausto* de Goethe (que por vezes ecoa aqui literalmente), sobre o *não-sentido* de vidas que o não são, e sobre o *sentido de possibilidade* da morte livre como forma de afirmação da liberdade humana, que baralha os planos dos senhores do mundo e dos seus mandatários (e eventualmente o entendimento do espectador da peça de Sarrazac, onde o suicídio se apresenta como um gesto ambíguo). Mas também se trata de uma grande parábola sobre a nossa condição histórica actual e os seus perigos, ou os fracassos dos seus desígnios, se houver quem resista, contradizendo o célebre aforismo de Adorno (em *Minima Moralia*, um livro de 1951) que diz que “não pode haver vida certa no meio da falsa”. Há, ou pode haver, alguma vida certa no meio da falsa, e quantos mais forem os que se decidirem por “herdar as margens” (diria Maria Gabriela Llansol), pensando e agindo segundo esta última possibilidade, tanto maior será a probabilidade de evitar a vinda de novos “salvadores” e o total e final “desencantamento do mundo” (que o sociólogo Max Weber via já despontar há um século). O fim das possibilidades (ainda) não está à vista nesta nossa era do vazio, precisamente porque a certa altura ela se apresentou, ilusoriamente, como a era de *todas* as possibilidades, do *anything goes*, de um vale-tudo em tempos assumido como um dos grandes lemas do “pós-moderno”. O modelo que teria vindo ocupar o lugar de uma dialéctica viva da História, o da fatal desmemória, e consequente desprezo do Humano, que é o do capitalismo selvagem ultraliberal e da sua globalização hegemónica, pode estar aí para ficar, mas não será eterno. Todos os impérios tiveram a sua agonia. Há décadas que anda um novo espectro, não apenas pela Europa, como o do Manifesto Comunista de 1848, mas pelo mundo, e muito mais spectral do que o primeiro: o do dinheiro, ainda e sempre, mas agora mais sem rosto e sem cheiro, e emanando de céus que desconhecemos. Os males do mundo – é o que podemos deduzir do prólogo da peça de Jean-Pierre Sarrazac – provêm desse céu infernal onde novos deuses desconhecidos gerem os nossos destinos – as vidas individuais de todos e cada um – através de testas-de-ferro (Satã, dito O Adversário) que dispõem estrategicamente por todo o planeta.

Como no *Fausto* de Goethe (cujo Prólogo se inspira também no *Livro de Job*), as nossas vidas e o nosso destino sobre esta Terra estão dependentes de uma *aposta* (hoje, de múltiplas apostas nesses antros de jogo ao mais alto nível que são as Bolsas de todo o mundo). Uma instância dominadora sem rosto (Deus não tem rosto nem nome, é simplesmente aquele/aquilo que é, exactamente como o capital anónimo!) faz uma aposta com um seu mandatário (O Adversário, menos dele do que das criaturas humanas), para que este resolva, segundo as regras do sistema que *ambos* representam, e sem contemplações, as desgraças de Job (= a Multidão) ou de Fausto (que a si mesmo, na peça de Goethe, se vê também como “a humanidade”). É todo um programa, e um negócio, social-democrata ultraliberal e ultra-radical! A “solução final” (!) desse gestor do mundo, uma espécie de CEO dos céus, e do seu assessor, um “executivo” que opera no terreno, é a que nós bem conhecemos: a das *promessas* (aqui, de reconversão do Inferno em Paraíso – lugar desinteressante e entediante, como sempre foram todos os paraísos), ou a

da *oferta* (de um novo Eldorado – que se revela ser nada mais nada menos do que um campo, um novo *gulag*). Ambas se poderiam designar, com Jean Renoir, de *A Grande Ilusão*, que a nossa experiência já longa de eleitores confirma, ecoando as palavras do poeta alemão Jürgen Theobaldy em 1976: “Estas eleições, dizia ele, / fazem-me sempre ver claramente / como vivemos: nunca / escolhemos aquilo / que realmente queremos, e sempre / ficamos com o que escolhemos...” E mais o Adversário e o seu mandante não têm para oferecer. Não há “plano B”, nem de quem vem de cima (a quem o modelo único cegou) nem para quem está em baixo (que desaprendeu a acção radical e a revolução, porque lhe falta o incentivo maior: as grandes causas e um inimigo com rosto). E assim tudo tende para o fracasso: Deus desespera porque o seu “servo” (Job / Fausto / J.B.) pôs fim à vida sem Ele ser visto nem achado para aí; e Satã, O Adversário, mais não é, afinal, do que um “pobre diabo” sem saídas nem imaginação (ele é, já no *Fausto* de Goethe, o “inimigo da luz”, “o espírito que só sabe negar”; e assumirá esse estatuto de pobre diabo em vários *Faustos* do século XX, nomeadamente no *Mon Faust* de Paul Valéry, escrito em 1940, com os alemães a entrar em Paris); e assim os J.B. deste mundo, a Multidão, começam a acreditar que o mal está em nós – no conformismo e no pessimismo reinantes, ou na tendência fatídica para antecipar o apocalipse. Naturalmente, é o próprio Adversário quem prepara esse terreno e nos faz crer nisso: que somos seres de passado sem futuro, ou de um presente sem presença de vida. Homens-sombra, os Sem-Rosto da peça. Mortos sentados a uma mesa cada vez mais vazia, assente sobre areias movediças. É o que parece querer concluir a peça, ao ecoar o poema de Aragon “Est-ce ainsi que les hommes vivent” (que conhecemos na voz de Léo Ferré) e o seu refrão:

*On avait mis les morts à table
On faisait des châteaux de sable...*
[Trouxemos os mortos para a ceia
Construímos castelos de areia...]

As possibilidades terão chegado ao fim? Na cena final, quase idílica, do banquete no jardim ecoam apenas como *vozes* quase inaudíveis aqueles que já tiveram *corpo*, a partir desse lugar utópico onde Satã/O Adversário faz as honras da mesa como mestre-de-cerimónias. Espectros num paraíso artificial onde tudo soa a artificial... E tudo neutralizado pelo grande contra-regra, Satã/O Adversário, que parece ter levado a sua a melhor...

•

Mas vejamos, fora da eventual mensagem da peça, o que (nos) está a acontecer, aqui e agora. Que o mesmo é dizer, olhemos para o mundo, o nosso, que outro não temos. Como Walter Benjamin, em conversa com Brecht no exílio, em 1934, sugeria: “Não vamos falar das coisas boas e velhas, mas das novas e más”. Perguntemo-nos nós também onde estamos, sem nostalgias paralisantes, mas sem renegar nem esquecer passados que explicam o presente – porque não se vive num *ghetto* da História, mas no fluxo da História. O que quer dizer que teremos de recuar vinte ou trinta anos, ou mesmo ir até ao fim da Grande Guerra e à implantação de um modelo americano que se tornou hegemónico à



escala global. E não nos preocupamos tanto em querer saber (como J.B., o visionário – ou será o lúcido? – da peça) para onde vamos – essa é a pergunta perigosa de quem julga saber os caminhos da História, e a resposta será sempre imposta por algum poder discricionário.

Fomos apanhados numa situação semelhante à dos mineiros nas galerias quando chega, vai chegando, o grisú, o gás letal – e não temos passarinho, como eles, para nos avisar. (Estou a usar uma imagem que vem do último livro de Georges Didi-Huberman, *Sentir le grisou*, em grande parte centrado no filme-manifesto de Pasolini *La Rabbia*, de 1962.) Esse gás não se anuncia, não se dá por ele, e quando chega mata. Também nós, nas últimas décadas de euforia cega, fomos incapazes de ver ou sentir o movimento da catástrofe que viria, que veio, está aí – e que é aquela “coisa nova e má” de que falava Benjamin. Embarcámos na visão ilusória de um “progresso” a que hoje se chama “crescimento”, obsessão cega e palavra oca de quem não entende, como diria ainda Llansol, que o “ofício de crescer” é o de nunca deixar para trás a infância, uma noção dinâmica de “origem” que alimenta o presente. Também Giorgio Agamben viu esta relação entre infância e História, e defende mais recentemente, contra a “maldição do trabalho e da produção”, uma *inoperosità* (o *désœuvrement* que Jean-Luc Nancy propusera já nos anos oitenta) que não é um apelo à inoperância ou à inércia, mas o seu modo de reagir à ditadura do “operacional” e da eficácia, para propor como tarefa da filosofia uma política e uma ética libertas dos grilhões do dever e da eficácia, disponibilizando os sujeitos livres e as suas energias para outras “tarefas” (de facto, a humanidade enquanto tal não tem tarefa específica, como já conclui Aristóteles na *Ética a Nicómaco*).

Mas desçamos ao nível do nosso pequeno rés-do-chão, o T0 português do grande condomínio europeu. Hoje caímos em nós e estamos aí, os desmemoriados (“o fascismo nunca existiu”, a revolução foi um fogo de palha), subitamente sem presente, olhando para trás, mas não para muito longe, e vendo, não um montão de escombros, como o Anjo de Benjamin (apesar de também os haver, e muitos, em todas as guerras do desconcerto actual do mundo), mas uma “modernidade de chave na mão” que nos ofereceram como se não houvesse juros a pagar, neste país ainda há pouco “novo-rico entre os pobres e agora velho-pobre entre os ricos”, como certamente escreveu Pedro Rosa Mendes há já dois anos. Quanto ao futuro – simplesmente não está à vista, “entupiu”, escreve José Gil, “neste buraco negro do presente” em que caímos sem saber muito bem como (só hoje se vai sabendo...). “Como se” – diz Didi-Huberman – “nas galerias das minas da verdade histórica o *tempo* fosse ele mesmo um gás grisú e nós tivéssemos de sentir, ver ou prever a cada momento, de reconhecer ou antecipar [como o J.B. da peça] a força da catástrofe.”

Também podemos perguntar-nos, deixando de olhar para a História como objecto arqueológico, ou cadeia de causas e efeitos: que tempo é realmente este, o nosso, o vivido por cada um, o que a cada um coube em sorte ou desdita? Este nosso tempo é, num grau porventura inultrapassável, a quinta-essência do que conhecemos como *kafkiano*. E isto quer dizer o quê? No universo de Kafka, todo o desejo, toda a acção, toda a vontade são anulados, tornados impossíveis, levados ao fim de todas as possibilidades, des-potenciados por forças obscuras, burocráticas e absurdas, mas não só, também quase míticas ou demoníacas,

que transformam sujeitos em coisas, homens em bichos, indivíduos em números ou, transpondo para o que somos hoje, em meras máquinas passivas do consumo e das TV, zombies infantilizados pelos aparelhos da propaganda, seja ela publicitária ou eleitoral. Essas forças ominosas, que podem ser as de políticos medíocres, banqueiros gananciosos, plutocratas insensíveis ou meros subalternos servis e ambiciosos (e esta é a mais terrível figura no universo de Kafka, que tem a sua correspondência modesta no “Pitbull” da peça) – essas forças estão aí, são legião, e inscrevem-nos no corpo, a fogo, o nosso destino (que não escolhemos), como acontece ao prisioneiro na história kafkiana da *Colônia Penal*.

É um processo de – consciente e deliberada – anulação do indivíduo, em que a “esquerda” (originalmente a social-democracia histórica de raiz marxista, há já um século) embarcou e que hoje chegou a um ponto de não-retorno. E que por isso só uma convulsão radical, uma implosão do sistema (que não é de excluir) poderia inverter – mas sabemos que os tempos não vão já para revoluções, e tais convulsões da História levam tempo a acontecer. A nossa única esperança poderá ser a do ritmo alucinante a que tudo acontece nestes tempos, e a de que sempre se pode fazer da necessidade uma virtude, como Marx sugere numa célebre carta a Arnold Ruge em 1843, onde escreve: “A situação desesperada da época em que vivemos enche-me de esperança!”

Por enquanto, à mercantilização total das existências corresponde a mercantilização dos indivíduos, transformados em massas anónimas e despolitizadas que, quando muito, convivem ingénua, alegre e infantilmente nas “redes”, o húmus de onde nascem e onde morrem todos os “indignados”, todos os “Anonymous” simbolicamente mascarados e todas as “Primaveras árabes” abortadas por poderes e contra-poderes de vária observância, todos eles mais ou menos abertamente bárbaros. No meio disto, e no nosso mundo, uma casta política que se demitiu da *polis* e se tornou refém de duas “escolas” igualmente perniciosas e perversas – a *partidária* e a *empresarial* – e um brinquedo nas mãos dos “mercados”, no contexto dessa religião secularizada que é, que sempre foi o capitalismo, “a mais feroz das religiões, porque não permite sequer expiação” (Walter Benjamin, em “O capitalismo como religião”). Agamben lembra ainda que a palavra *fé* e a palavra *crédito* têm a mesma raiz grega, *pistis* nos Evangelhos. Esta palavra aparece, de facto, na designação actual, em grego, para “Banco de crédito”: *Trapeza tes pisteos*! O Banco tomou o lugar da Igreja e manipula a fé e a confiança dos homens.

Benjamin refere-se, já no contexto dos anos trinta, aos políticos de então como estando dominados pelo “feitiço podre do seu carácter mercantil”. O mesmo se poderia dizer da “aura” estupidamente risonha e feliz (mas totalmente contaminada pela podridão da mentira, particularmente evidente na retórica polida-agressiva dos *call centers*) da maior parte da “arte” política e sobretudo publicitária de hoje, que, no meio de tanto *design* criativo e original, acaba por se revelar como um dos maiores embustes e uma das maiores pragas do nosso tempo (Benjamin salva ainda a da sua época, numa fase incipiente, entusiasmando-se com o que chama a “literarização da rua” pelos anúncios, ou com a beleza efémera dos cartazes de cinema).

•

Provavelmente, o que a peça de Jean-Pierre Sarrazac nos vem dizer e *mostrar* (e é muito importante, para o meu ponto de vista, este lado *performativo* do teatro e de outras artes, para lá da intervenção meramente discursiva, que já teve melhores dias: cf. o meu livro *O Mundo Está Cheio de Deuses: Crise e Crítica do Contemporâneo*, de 2011) é que o que nos quiseram vender como “normalidade” nos levou à queda num estado de alienação a que alguém (o psicanalista Arno Gruen) já chamou “a loucura de uma normalidade” que a si mesma se toma por padrão exclusivo da “realidade” (esta é também a forma de loucura dos ultras do capitalismo neoliberal e os seus seguidores subalternos em países como o nosso). A normalidade é hoje a ilusão saída da miragem das vacas gordas da *produção* e do *consumo*: deste par que há muito sustenta o sistema, deste insustentável círculo vicioso do capitalismo, foi-se libertando o grisu que nos estonteou e hoje nos sufoca. E assim o grisu do chamado progresso, de um obsessivo “crescimento” sem engrandecimento de alma e sem equilíbrio do corpo (que não passa aqui pelos cultos atlético-hedonísticos que por aí grassam), vai envenenando a História. Que não chegará a um “fim” (na História não há começos nem fins, alguém os decreta sempre como tais, diz o filósofo Hans Blumenberg), mas já desceu ao seu mais baixo nível, fazendo tábua-rasa do Humano, reduzindo a nada a pessoa e a sua dignidade – que, ironia das ironias, todas as constituições dos Estados ditos “de Direito” assumem como artigo primeiro dos seus arrazoados inócuos, que não cumprem.

O nosso tempo (nosso, ou das forças anónimas que o determinam?) foi-nos assim dado como um tempo de “normalidade” que entretanto entrou em “crise” (a fase aguda das doenças, já na medicina grega). De facto, como já disse Agamben, para escândalo de alguns, estivemos e estamos sempre em “estado de excepção”, que é a condição natural do sistema, gerido hoje por batutas invisíveis e por testas-de-ferro que são os governos que temos, verdadeiras marionetas do poder financeiro abstracto. Alguns sintomas – borbulhantes mas efémeros, muitas vezes sustentados pelo poder lúdico, apenas aparente, das redes e das manifestações de rua – parecem querer dizer que o estado de coisas em que vivemos, mais do que de normalidade, precisaria de ser (começa a ser, com uma insistência que não pode abrandar) um *estado de urgência* e de *emergência* (a variante pasoliniana do “estado de excepção” de Agamben). Eu próprio já o vi, com mais optimismo do que hoje, como estado de “*anarquia criativa*, nem sempre pensante, mas ainda e sempre crítica”, feito da emergência constante de pequenos focos de resistência, “pirilampos” que vão substituindo, de forma pluralizada e disseminada, pela acção e pelo espectáculo, a antiga intervenção crítica do intelectual cuja arma era a palavra (cf. *O Mundo Está Cheio de Deuses*).

Hoje, continuo a pensar que a *acção* é necessária, mas não tem condições de voltar a ser revolucionária (a “multidão” das redes não tem centro, e pensar que ela poderia ser uma nova “classe” planetária foi a grande ilusão de Toni Negri no seu livro *Multidão: Guerra e Democracia na Era do Império*); mas creio também que o *pensamento* precisa de voltar a ser reabilitado e a ter caminhos e lugares que lhe permitam chegar às pessoas.

Talvez só mesmo o pensamento possa adiar “o fim das possibilidades”, ou evitá-lo, já que o pensamento é o espaço de todas as possibilidades (já Musil o lembra no início d’*O Homem sem Qualidades*: “Se existe um sentido de realidade, tem de existir também um sentido de possibilidade”): o pensamento é o

repositório de tudo o que em nós existe em potência e espera ser activado um dia. A busca de possibilidades é não só o sentido de toda a filosofia, como também da própria vida. Mas aqui trata-se de teatro: também o dramaturgo sabe disso, mas precisa, naturalmente, de extremar uma situação para melhor explorar tensões dramáticas. É o que acontece na peça de Sarrazac e no seu título à primeira vista demasiado assertivo. Mas também aí são testados os limites de muitas possibilidades, e propostas várias “saídas” do beco.

Será isso possível? O sistema, que tem um grande estômago que tudo digere, permiti-lo-á? E as pessoas estarão dispostas um dia a ser capazes de escutar a voz do pensamento – para voltarem a ter rosto? Estas são algumas das interrogações que se colocam, como contra-questões, à do “fim das possibilidades”. Sabemos que não vai ser fácil, porque o sistema que rege o inverno do nosso descontentamento conseguiu, nas últimas décadas de áureas ilusões, “pôr os mortos à mesa”, como diz o poema de Aragon. É a forma subtil, e extrema, da sua “violência simbólica” (para usar a linguagem de Pierre Bourdieu), em que cada indivíduo é apenas um elo, previsível, na “grande cadeia do Ser” que, segundo o sociólogo francês, é o modelo da economia de mercado que nos domina. Sentamo-nos à mesa, ou no sofá da TV, e estamos mortos.

•

Gostaria de concluir estas reflexões suscitadas pela peça de Sarrazac evocando um texto notável, mas desconhecido, de uma grande escritora, pronunciado no 1.º Congresso de Escritores Portugueses, numa época que pode ser vista, contra todas as esperanças e ilusões que então alimentámos, como a fonte próxima, e “doméstica”, de alguns dos nossos problemas de hoje. No calor da revolução, em Maio de 1975, Agustina – é dela que falo – tem uma visão lúcida e inesperada, e exige uma “visão geométrica dos problemas”. Coisa rara, num país pouco habituado ao rigor, antes dado ao populismo, ao facilitismo e às clientelas. E ainda por cima num clima de revolução, que, lembra Agustina, é sempre um rito possuído por uma “ofensiva de artificialidade” e sustentado por uma “enorme brigada romântica que, sob a forma de parada popular, exprime, em termos de uma duvidosa liberdade, o que deveria ser entendido em termos de economia” – economia, entenda-se, não no sentido das abstrações macroeconómicas de hoje, que apagam a pessoa, mas no seu sentido mais autêntico de lei rigorosa para gerir a casa colectiva. Lembrando que depois da revolução vem “o carácter insaciável dos partidos”, que “a multidão não tem suficiente imaginação para ser curiosa”, que se instalou “a polidez vazia do falso liberalismo”, que houve uma demissão da linguagem, e que por isso é urgente “a crítica da linguagem”, Agustina chega, nestas afirmações entre a lucidez e a polémica, à conclusão de que “o mundo do futuro será pobre” (e para ela isto não será necessariamente um mal) e de que é preciso recuperar o diálogo crítico e produtivo (para além do pseudo-diálogo de SMS e redes, diríamos nós hoje), sem perder a consciência de que “todo o poder é impuro”.

É uma intervenção extraordinária para uma escritora no início de um tempo de esperanças que se foram perdendo, e que talvez nos possa servir ainda hoje, tão distantes que estamos dos sonhos ingénuos desses anos heróicos. As possibilidades que eles abriram foram em grande parte ficando pelo caminho, mas

não morreram todas, para aqueles que continuam a acreditar que é preciso abrir a boca, ou resistir pela via dos “manifestos mudos” que são todas as intervenções culturais convictas da sua função e convincentes para aqueles a quem se destinam – uma peça de teatro, por exemplo. Sem sonhos ingénuos, mas pela acção lúcida e persistente. Como Agustina dizia no final desse seu discurso aos escritores em 1975: “Não desejemos o melhor dos mundos, para não chegarmos a desistir dele”.

Versão revista da comunicação apresentada no dia 25 de Novembro de 2014, no âmbito da conferência *O Fim das Possibilidades?*.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

A catástrofe do sucesso ou a possibilidade acima das possibilidades

ALEXANDRA LUCAS COELHO*

1. Era Novembro como agora, no milénio passado, 1947. O mundo arrefecia da Segunda Grande Guerra, começava o vórtice da Guerra Fria, essa sucção de homens, bichos e natureza pelo menos até à Lua, como a boca da lampreia que assegura o seu progresso. O sangue dos outros é um grande combustível.

Três anos antes, um jovem dramaturgo saltara do anonimato para uma *suite* de luxo em Manhattan, assinando Tennessee Williams. A sua peça *Jardim Zoológico de Cristal* fora um sucesso estrondoso, como se costuma dizer do sucesso. E nesse terceiro aniversário, a 30 de Novembro de 1947, ele publicou um texto no *New York Times* chamado “A Catástrofe do Sucesso”.

“A história da Cinderela é o nosso mito nacional favorito, a pedra-de-toque da indústria cinematográfica, se não da própria democracia”, dizia ele, a abrir, metendo o dedo na ferida da Cinderela, na capital mundial da Cinderela.

À distância de 2014 eu perguntaria – e isto ainda é uma vontade optimista – se onde ele diz democracia não diria hoje capitalismo. Porque não vejo como o capitalismo possa existir sem o mito da Cinderela, e quero acreditar que a democracia exista além desse mito, e portanto do capitalismo.

Mas voltemos a 1947, quando a pergunta não poderia conter tudo o que entretanto vimos, e estamos a ver.

Tennessee Williams descreve a sua vida antes do sucesso: era a luta de quem se tenta agarrar a uma superfície lisa, e só a arranha: a vida ombro-a-ombro com a morte de quase todos nós, de quase todos os dias. Foi preciso essa luta ser vencida pelo sucesso para ele entender quanta energia vital era gerada pela própria luta. O sucesso trouxe-lhe indiferença, desconfiança, cinismo. Um dia parte para o México, país onde – escreve ele – rapidamente se esquecem as falsas dignidades do sucesso. E então vê a anciã ofegante que limpa a porcaria deixada por um bêbado privilegiado, provavelmente ele mesmo, e a imagem pesa-lhe no coração, enche-o de vergonha por um mundo em que isto não apenas é tolerado como é considerado a prova de que a engrenagem da democracia está a funcionar como deve, sem interferência de baixo ou de cima.

Ninguém deve ter que limpar a porcaria de ninguém neste mundo, escreve Tennessee Williams nas páginas do *New York Times*. E de novo, e sendo optimista, eu perguntaria, à distância de 2014: engrenagem da democracia ou do capitalismo?

Prossegue o dramaturgo em 1947: “O sucesso aconteceu-me. Mas quando apreendemos totalmente a vacuidade de uma vida sem luta estamos equipados com os meios básicos da salvação. Uma vez sabendo que isto é verdade, que o coração do homem, o seu corpo e o seu cérebro são forjados numa fornaça para o conflito (a luta da criação), e que com a remoção do conflito o homem é só uma

* Escritora.

espada a cortar margaridas, e que o luxo, não a privação, é o lobo à porta, e que as presas deste lobo são todas as pequenas vaidades, empáfias e negligências de que o sucesso é herdeiro, então estamos pelo menos em posição de saber onde reside o perigo”.

A segurança é uma espécie de morte. O único sucesso que vale a pena é a pureza de coração, conclui Tennessee Williams. Cito: “Porque o tempo é curto e não volta. Está a escapar-se enquanto escrevo isto, e enquanto vocês o lêem. E tudo o que relógio diz é: perda, perda, perda. A não ser que devotemos o nosso coração a combater isso”.

2. Encontro neste texto do pós-guerra a recusa e a decisão que são a base da resistência em *O Fim das Possibilidades* de Jean-Pierre Sarrazac, e por isso, de certa forma, a única possibilidade humana.

3. O sucesso enquanto programa que aspira ao pódio, e portanto ao triunfo sobre outros, é o isco elementar do capitalismo. Reconhecê-lo como uma catástrofe que tende a reduzir o humano no humano é recusar essa fabricação do desejo que não passará de consumo insaciável, moldando-se até à crise, e moldando-a. Recusa dos critérios de quem se julga investido do poder de ditar o que é essencial e acessório, quem se mantém à tona ou desce a sombra, e a sobra. Recusa, enfim, da retórica da maximização da produção, da optimização de recursos, que na peça de Sarrazac é a de Satã enquanto enviado ou bode expiatório de Deus: aquele que fala em soluções audaciosas, em campanhas mediáticas, em reciclagem de indivíduos, em soluções de crise para situações de crise, no sucesso da nossa operação – espécie de OPA conjunta deus-satã, se assim a posso resumir –, e ainda na conjuntura de que não se considera responsável mas gestor, *manager*. Aquele que de acordo com as leis económicas, diz ele, tem de sacar o máximo que possa, depois de já ter sacado o lucro.

Como este Satã, também chamado O Adversário, soa familiar, próximo, um verdadeiro contemporâneo. Também a culpa da crise em curso foi lançada como uma OPA pelos sempre-gestores-e-nunca-responsáveis sobre aqueles que viveram acima das suas possibilidades, ou seja, todos nós, a quem tudo o que agora restaria era descer a escada que de repente só desce, para o submundo dos menos que humanos, caras diluídas. Muito familiar. Quando lhe convém, o céu ocupa o inferno, servem-se mutuamente.

4. Na peça de Sarrazac, a figura da recusa é João-Baptista, J.B., aquele que anda com uma garrafa de J&B como Tennessee Williams poderia andar, um bêbado, um homem que dá medo aos mansos animais, diz Satã, e resume: um vencido com orgulho de vencedor, uma verdadeira anomalia. J.B. é aquele que não descerá a escada que só desce até à liberdade derradeira, que é a derrota derradeira de Deus: a do homem que escolhe a morte, tornando-se um suicida, ainda que Satã sobre que todo o suicídio é um pedido de ajuda. J.B. será aquele que prefere morrer a ser ovelha na nova pastagem onde se juntam os sem-trabalho, os sem-casa, os sem-papéis, tornados os sem-cara. Será, pois, menos um. E enquanto a conta do rebanho der menos um o homem não acabou, alguém está vivo, ainda que de corda ao pescoço.

5. Recusa é já decisão – de vida ou morte, mas soberana.

6. O Satã de Sarrazac diz que a doença de J.B. se chama Antecipação. Essa lucidez que será a do artista ou não será, porque perante o totalitário o artista é sempre o menos um. Tudo o mais sendo ruído, propaganda, *marketing*.

7. Então, para tomar a pergunta em torno da qual se organiza este encontro: não, ainda que seja o fim das possibilidades, não é o fim da possibilidade, porque a possibilidade será justamente o que está acima das possibilidades, aquilo que só tem começo, e que só cada um sabe onde acaba, até ao direito de acabar com a própria vida. E nessa luta para nos agarrarmos à superfície sempre lisa que mal conseguimos arranhar, a arte será a ruga, a fenda, o obstáculo nunca removido nem resolvido, sem desfecho, que portanto continuará impossibilidade, sendo esse o seu único fim, espelho negro para dentro, obsidiana onde cada um verá apenas a sua singular, irrepetível cara.

8. No final da inspiradora sessão desta manhã ouvimos várias perguntas, inquietações, quanto à singularidade, hoje: como extrair a resistência do mundo virtual do Facebook? João Barrento devolveu a pergunta para a presença desta plateia. Era exactamente nisso que eu pensava nesse instante, que numa terça-feira de manhã a plateia de um Teatro Nacional se encha para ouvir pensamento e pensar em conjunto. Para retomar o fio de uma das ideias de João Barrento, como o lugar da resistência é o pensamento, e ampliando eu essa ideia para a arte como arena do pensamento, então o teatro, a arte performativa será o lugar do pensamento em acção que talvez melhor contrarie o virtual, o anónimo, a diluição da cara, do corpo e da singularidade. Porque teatro é corpo e voz e pensamento entre a luz e a escuridão, e não existe se não houver corpo e voz e pensamento na plateia. Resistência hoje, creio, será a presença humana contra a redução do humano, esse ombro-a-ombro de pelo menos dois homens, como J.B. e o seu amigo Mamadou, como o território infinito da amizade. Não importa quantos somos, importa que sejamos pelo menos dois, como que cada livro tenha pelo menos um leitor, porque cada leitor escreve o livro, e só a partir daí o pensamento está no mundo, e entra em acção, põe algo em movimento. Aí, nesse ombro-a-ombro de homem com homem, e do homem com a criação, estará o começo da possibilidade.

Comunicação apresentada no dia 25 de Novembro de 2014, no âmbito da conferência *O Fim das Possibilidades?*.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Os pobres já não são necessários

JOSÉ VÍTOR MALHEIROS*

Houve uma altura em que os pobres eram necessários.

Os escravos eram necessários na Antiguidade.

Os operários eram necessários na Revolução Industrial.

Quando eu era pequeno ainda eram precisos muitos trabalhadores agrícolas, pescadores, mineiros, operários, artesãos diversos, vendedores ambulantes, ardinhas, moços de fretes.

Houve uma altura em que os proletários faziam funcionar a economia e havia pelo menos que os manter vivos e dar-lhes condições para produzir novos proletariozinhos.

O drama da actualidade é que os pobres deixaram de ser necessários.

Hoje, as máquinas-ferramentas, os robôs e os computadores substituem dezenas de operários. Actividades que eram industriais há uma geração tornaram-se serviços e os seus operários tornaram-se empregados de escritório e técnicos.

É verdade que se trata de pessoas com mais formação e mais bem pagas que os operários de antes. O problema são os números.

Os cargueiros de duzentos marinheiros foram substituídos por gigantescos porta-contentores de 400 metros com vinte marinheiros, as propriedades agrícolas de mil jornaleiros foram substituídas por quintas mecanizadas com trinta trabalhadores especializados.

Hoje, os pobres já não são necessários como mão-de-obra barata. Ou, pelo menos, já não são precisos tantos pobres como dantes. Os pobres tornaram-se verdadeiramente supranumerários. E é por isso que as sociedades industrializadas, modernas, estão cada vez menos preocupadas com o futuro dos seus pobres, depois de três ou quatro gerações em que o combate à pobreza e às desigualdades parecia central para todas as forças políticas e averbou importantes vitórias.

Quando se fala nisto, na verdadeira política eugenista para a qual as nossas sociedades modernas vão deslizando, onde os velhos são relegados para um estatuto infra-humano de solidão e abandono, onde os doentes pobres têm de racionar medicamentos vitais para poder comer, onde os sem-abrigo são escorraçados das cidades e o seu sono nos umbrais das portas é criminalizado, onde há cada vez mais desempregados sem apoios de nenhum tipo e sem qualquer esperança de voltar a encontrar trabalho, há sempre alguém que nos diz que exageramos, que as coisas não são assim tão más, que uns talvez mas a maioria não sofre tanto assim, que as redes de solidariedade informais e a família tradicional resolvem muitos destes problemas, etc.

Há de facto muitas pessoas bem-intencionadas que pensam isso. Que, de alguma forma, as coisas estão melhor, que a economia está a recuperar, que estamos a recuperar um equilíbrio, talvez uns furos abaixo daquilo a que estávamos habituados, mas um equilíbrio, apesar de tudo.

* Consultor de Comunicação de Ciência e colunista do jornal *Público*.

Mas, se vemos menos pessoas desesperadas à nossa volta, isso não significa que haja menos pessoas desesperadas. Significa apenas que elas já não estão à nossa volta. Significa que elas foram deslizando pelo caminho que leva ao inferno, esse caminho de que nos fala Jean-Pierre Sarrazac em *O Fim das Possibilidades*.

Os números dizem-nos que essas pessoas existem. Dizem-nos que em Portugal há um milhão de pessoas sem trabalho, dizem-nos que as pessoas que têm trabalho ganham menos salário que há uns anos, dizem-nos que há mais trabalho precário, que o fosso entre a situação laboral dos homens e das mulheres se aprofundou, dizem-nos que a vida dos velhos que vivem sós se tornou desesperada, que a vida das mães solteiras se tornou uma angústia constante, que o número de crianças pobres não pára de aumentar. Se o sentimos menos no nosso dia-a-dia, isso deve-se apenas ao ostracismo a que fomos votando os pobres e os humilhados e à vergonha que eles sentem pela sua própria pobreza.

Os sem-trabalho, os sem-formação, os sem-dinheiro, os sem-saúde, os sem-abrigo, os sem-papéis, os sem-voz, os sem-vida, os sem-cara, os sem-nome, os despojados escondem-se.

Estão fora do mercado, fora da sociedade, fora do mundo, fora da política.

Mas o abandono a que os votamos não se deve à sua invisibilidade mas ao nosso próprio medo. O medo da contaminação. De que pensem que somos como eles. O medo de um dia deslizar para o seu buraco negro. Preferimos ignorá-los, fingir que não existem, da mesma maneira que gostamos de comer bifes mas não queremos pensar nos matadouros. Ignorância voluntária. Não queremos assumir a responsabilidade pela sua existência.

A desigualdade não forma um *continuum*, dos mais ricos aos mais pobres. Funciona por patamares. E alguns desses patamares estão a anos-luz do patamar contíguo, a uma distância intransponível. Os danados da terra, na sua jornada infernal, não estão ao lado dos beneficiários do salário mínimo, nem dos precários dos *call centers*.

Estão já noutra mundo, num mundo sem retorno, de onde a sua vida já não os pode resgatar e de onde a sociedade não os quer resgatar. Prefere esquecê-los.

Uma das coisas mais tristes que ouvi na minha vida foi um político dizer estas palavras: “O Rendimento Social de Inserção é a causa politicamente mais impopular que existe”.

Os pobres odeiam que se ajudem os que são mais pobres do que eles.

É o resultado da nossa cultura de escassez, da nossa familiaridade com a fome. Sabemo-lo bem, mas é triste.

Os danados da terra escondem-se dos ricos e escondem-se dos pobres. Escondem-se de si mesmos. Os apoios sociais não os cobrem. A saúde não os protege. A educação não investe neles. Só queremos esquecê-los. As ditaduras do século XX aniquilavam fisicamente estes infra-humanos. Os nossos governos, Satãs modernizados, não se atrevem a matá-los mas empurram-nos para um canto escuro e esperam que morram.

Às vezes, os governos dão um passo para além disso. Há dias, a ministra da Saúde da Lituânia dizia que, como a Lituânia não era um Estado Social e

os doentes mais pobres não tinham recursos para pagar cuidados paliativos, deviam considerar a eutanásia como solução, para não ter de submeter as suas famílias ao espectáculo do seu sofrimento.

Isto aconteceu agora, num país da União Europeia. Este discurso anda de novo por aí. Insensivelmente, aproximamo-nos do Inferno.

Nós, delicadamente, fechamos os olhos e racionalizamos a desapareição dos mais frágeis, repetimos as explicações que nos deram. Dizemos nós também que, de facto, o Estado Social não pode fazer tudo, que não há dinheiro suficiente, que o mercado de trabalho não pode absorver pessoas sem qualificações, que se compensarmos os desempregados os trabalhadores não verão nenhum incentivo para trabalhar...

Mas como racionalizamos crianças com fome? Crianças como os nossos filhos, que seriam os nossos filhos se tivessem nascido nos nossos berços, com fome?

Como? Empurrando-as pelo declive lamacento que leva ao inferno do nosso esquecimento, empurrando-as para aquela massa fétida de recordações recalçadas que é o nosso inferno pessoal, que não queremos visitar. Fazendo o possível por não as ver. Esquecendo-as. Transformando-as numa estatística. Como podemos suportar um governo que não escolhe as crianças, todas as crianças, como a sua prioridade? Como podemos suportar um governo que não escolhe matar a fome das crianças, de todas as crianças, como a sua prioridade?

Suportamo-lo, mas não conseguimos explicar porquê.

A sociedade crescentemente dual em que vivemos não é apenas dual. É trina.

Temos os ricos, que têm tudo; os obreiros, que ainda têm trabalho e têm esperança; e os sub-humanos, que não têm nada, nem sequer a esperança. Estes não estão aqui, neste teatro.

Um Paraíso, um Purgatório e um Inferno.

Uma Trindade maléfica.

Porque é que os condenados não se revoltam no seu Inferno?

Porque foram despojados até disso, da sua dignidade, do seu desejo. Os condenados aguentam. Não é possível revoltar-se no fundo de um poço. Apenas se podem gastar as últimas forças a tentar escalar a parede, sem êxito. Não se pode enfrentar o que não está à nossa frente.

E quem está no Purgatório não quer correr o risco de perder o que tem, pouco ou muito. Prefere continuar a sonhar com a ascensão ao Paraíso, por improvável que seja. Prefere espreitá-lo por uma frincha, nas páginas de uma revista, num programa de televisão, na esperança do Euromilhões.

Além de que nos garantiram que a revolta e a violência nada resolvem. Garantiram-nos que a violência é errada, que vivemos num Estado de Direito que respeita o Primado da Lei e que a Lei é feita por todos nós, como se faz numa democracia.

Se há uma anomalia (e o poder concede que talvez haja), ela vai ser certamente corrigida, nas próximas eleições, no próximo Governo, na próxima Lei, no próximo ano. A não ser que não haja anomalia nenhuma e o sistema seja perfeito e a responsabilidade pela situação destas pessoas seja delas mesmo.

Satã repete-nos tudo isto ao ouvido, incansavelmente. Repete-nos que não devemos ser parvos, que não devemos deitar a perder tudo o que ganhámos, que não devemos preocupar-nos com pessoas que não nos são nada, pessoas ignorantes e brutas, sujas e piolhosas, diz-nos que, de qualquer maneira, é difícil alterar estas coisas, que já há muita gente melhor do que nós a tentar fazê-lo há anos sem grandes resultados e acaba por sugerir que, se nos sentimos assim tão mal por haver pobres, podemos ir ao Teatro Nacional São João apresentar uma comunicação para aliviar essa angústia. Os pobres vão ficar na mesma, mas nós vamos sentir-nos melhor.

Comunicação apresentada no dia 25 de Novembro de 2014, no âmbito da conferência *O Fim das Possibilidades?*.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

A Grécia como paradigma

ANTÓNIO GUERREIRO*

Uma das teses mais controversas do filósofo italiano Giorgio Agamben é a de que o campo, que o poder nazi construiu para realizar o seu programa de extermínio de uma vasta população que ele classificou como inferior e nociva, é o novo *nomos* biopolítico do planeta ou, como ele também diz, “o paradigma biopolítico da modernidade”. Regressando alguns anos mais tarde a esta questão, e respondendo aos seus críticos, que não concebiam a existência de uma contiguidade entre as modernas democracias e os Estados totalitários, Agamben explicou que não se quis situar no plano do conhecimento histórico, mas ao nível do pensar por paradigmas. Tratar um fenómeno histórico como paradigma – mesmo tratando-se do Holocausto, geralmente definido como *unicum* na História – é construir e tornar inteligível, através de uma forma de conhecimento analógico, uma problemática histórica mais vasta. Aquilo que então pareceu tão controverso ganhou entretanto um carácter de evidência e, mais uma vez, ficou provado que só consegue decifrar com nitidez a realidade quem a vê a partir dos seus extremos.

A Grécia é hoje um caso limite de experimentação biopolítica, um país inteiro tornou-se uma forma derivada dos campos, um lugar habitado não já por um povo ou por uma sociedade histórica, mas por uma mera população supérflua. Desapossados de toda a soberania e coagidos a erradicar a política como instância de mediação entre a economia e o social, os gregos estão reduzidos a um projecto de experimentação dos princípios económicos de um biopoder que delimita e designa populações – e segmentos de populações – suspeitas, inúteis e supérfluas. Em termos técnicos, trata-se de induzir uma desvalorização interna da população grega, já que não é possível uma desvalorização da moeda, com objectivos sanitários: trata-se de curar um país, de lhe mostrar que o remédio está no mal. O eixo estratégico do biopoder reside agora no corpo múltiplo de um organismo transindividual – um país, uma nação, um povo – como alvo de tecnologias disciplinares. Todos aqueles que, por cá, dizem que “nós não somos a Grécia” ou são ignorantes ou apenas querem esconder que estamos no caminho de ser: porque a Grécia não é um “caso” excepcional, é um paradigma e um laboratório. Nela, podemos ver a antecipação e a forma extrema (isto é, aquela onde uma realidade ainda imprecisa se revela) da reconfiguração em marcha das sociedades ocidentais, onde já se começou a passar ao acto e a planificar a eliminação lenta, discreta e politicamente correcta dos supranumerários, cuja existência faz ascender ao vermelho as somas necessárias para manter os dispositivos de protecção. Velhos, reformados, doentes crónicos, deficientes, desempregados dificilmente recicláveis, imigrantes, segmentos da juventude não qualificada: todos eles representam heterogeneidades parasitárias que não podem ter lugar no quadro ideal de crescimento e produção de riqueza exigidos pelo capitalismo ultraliberal. Impõe-se, por isso, a sua eliminação. É o que está a acontecer, aqui e agora, diante dos nossos olhos: o campo como paradigma biopolítico, com as suas práticas de eliminação subtil,

está em expansão acelerada; e da sorte funesta reservada às existências que são como empecilhos começamos a ter testemunhos cada vez mais frequentes. Até os mais distraídos já perceberam que é só uma questão de tempo para chegar a sua vez. E os que não forem eliminados servirão para alimentar uma regressão organizada às claras a formas de exploração que têm muitas afinidades com as que alimentaram a expansão do capitalismo no século XIX.

* Texto publicado originalmente no suplemento “Ípsilon” do jornal *Público* (13 fev. 2015).

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

“Mortos na mesa à refeição”

Mudar de cena ou de cenário
Trocar a cama ou o armário
A carne aceita o arbitrário
Pois a si mesma se traiu.
Corpo vadio mercenário
Sombra despida por um triz
Nos braços de uma meretriz
Reles miragem de um país...
Ó coração podes pensar
Que é curto o tempo de sonhar
Nos dias sem modo de usar
Nas noites frias em aberto.
Não tinha amor nem poiso certo
Nem lar, nem ninho ali por perto:
Falso rumor, assim corria
Eco de horror se adormecia...

Será que o homem vive assim
Refém dos beijos até ao fim?

Não era um tempo de razão
Mortos na mesa à refeição
E um travo a destruição.
Lobos com cães se confundiam
No palco onde combatiam
Até com a morte se brincava
Se o meu papel não me assentava
Era por não perceber nada...
Em terras de malte e luzerna
Entre o caudal e a caserna
Cresciam flores de taberna
E as belas mamas da Lola.
Tinha uma alma de andorinha
Cada vez que ao bordel eu vinha
Do bafo dela me mantinha
E dos soluços da pianola.

Será que o homem vive assim
Refém dos beijos até ao fim?

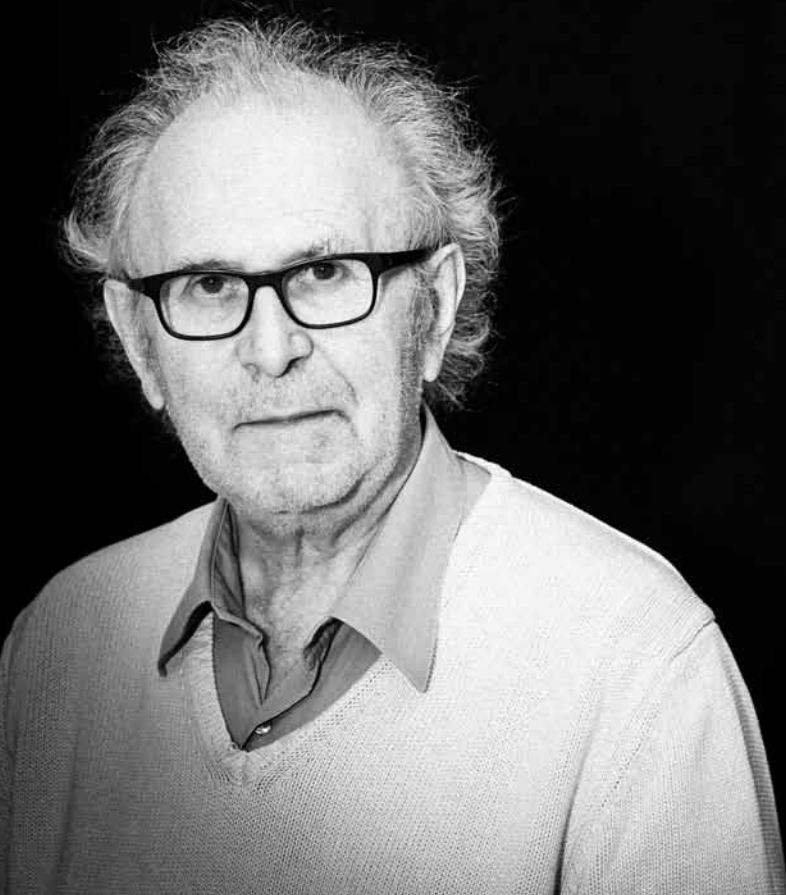
Nuvens cinzentas pairavam
Gansos selvagens voavam
Assustando os que passavam
Por entre as casas e os cais.
Fúnebres queixas de animais
Me chegavam pelas janelas
E eu julgava encontrar nelas
Ecos de versos geniais.
Era morena porém branca
Cabelos batendo na anca
E toda a santa semana
A todos seus braços abria...
Olhos azuis de porcelana
Labutava com galhardia
Para um magala de Mogúncia
Que nunca mais regressaria.

Será que o homem vive assim
Refém dos beijos até ao fim?

O burgo está cheio de tropa
E os civis saem da toca:
São horas de bâton na boca!
Em breve, Lola, irás embora.
Por mais um copo até se chora
Às cinco horas um dragão
Sem dó espetou seu facalhão
Na nudez do teu coração.

Será que o homem vive assim
Refém dos beijos até ao fim?

LOUIS ARAGON – *Est-ce ainsi que les hommes vivent*
Versão cantável de Regina Guimarães.



Jean-Pierre Sarrazac: o rapsodo intranquilo

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA

*Sou todas essas coisas, embora o não queira, no fundo
confuso da minha sensibilidade fatal.*

Fernando Pessoa¹

*Uma questão que não podemos deixar de nos colocar:
como é que Sarrazac consegue fazer isto tudo?*

Bernard Dort²

– Qual é a sua ocupação favorita?

– Escrever dramas.

August Strindberg³

Desvios: Évora/Porto

Decidi começar este ensaio biográfico *in medias res*. Evidentemente, não é a forma mais ortodoxa de o fazer mas, como tentarei demonstrar, o percurso intelectual e artístico de Jean-Pierre Sarrazac é feito de opções improváveis, de bifurcações inesperadas, de encontros, cruzamentos, sonhos e *outros desvios* que pouco ou nada têm de ortodoxo. Foi também graças a alguns *desvios* que iniciei o *diálogo infinito* que venho estabelecendo há já vários anos com a obra ensaística e teatral de Sarrazac. Tudo começou no final dos anos 1990, com a leitura de um livro de um dos seus primeiríssimos orientandos, Joseph Danan, intitulado *Le théâtre de la pensée*,⁴ na origem do qual estava uma tese de doutoramento sobre a transposição do monólogo interior para o teatro. Esta leitura permitiu-me descobrir a obra ensaística do autor de *O Futuro do Drama* e, naturalmente, os primeiros textos de Joseph Danan sobre dramaturgia e sobre teatro.

Pouco tempo depois, em 1998, fazia-me à estrada, rumo a Évora, com o objectivo de encontrar o Professor que viria a orientar a minha tese de doutoramento. Certo, foi o *Professor* que me recebeu, me ouviu atentamente e que com toda a naturalidade me sugeriu que trabalhasse sobre a noção de poema dramático no teatro contemporâneo, como se de uma evidência se tratasse; mas não pude deixar de pressentir o *homem de teatro* nas entrelinhas de uma conversa que nos levaria até Claude Régy, Peter Handke, Jean-Luc Lagarce... *et retour*, ou seja, de volta a Évora e à encenação de uma das suas últimas peças a que assistiríamos algumas horas depois. Viria a perceber mais tarde que esta é, precisamente, uma das grandes qualidades de Sarrazac: saber ouvir e retirar do que ouve uma palavra, uma expressão, uma frase que sintetiza o que de essencial possa existir num conjunto de ideias mais ou menos esboçadas, mil vezes cosidas e desco-sidas, que nos escapam por outros tantos desvios, repetições-variações, silêncios e transbordamentos intempestivos. Viria a perceber mais tarde ainda que

é não só aos textos mas também – ou sobretudo – à vida, ao *drama-da-vida*, que Sarrazac vai buscar este gesto ancestral – o do autor-rapsodo –, a partir do qual criaria um dos mais operativos conceitos contemporâneos de análise dramática, o conceito de *forma rapsódica*.

Em 1998, Fernando Mora Ramos, amigo de longa data de Jean-Pierre Sarrazac, traduzia e encenava, em Évora, uma das suas últimas peças, *Envelhecer Diverte-me: Uma Farsa* (1996), espectáculo co-produzido pelo Cendrev e pelo Teatro da Rainha. Não era, porém, a primeira vez que o encenador dedicava particular atenção à dramaturgia sarrazaquiana. Como muito bem explica Christine Zurbach,⁵ em Portugal conhecemos primeiro o homem de teatro e só depois o ensaísta – facto que muito terá contribuído para a relação privilegiada e íntima que Sarrazac mantém com o nosso país.

Em 1984, o autor desloca-se pela primeira vez a Portugal para assistir à encenação de Fernando Mora Ramos da sua primeira peça, *Lázaro também ele sonhava com o Eldorado*,⁶ com tradução de Regina Guimarães, para a então jovem companhia Grupo de Teatro CENA. Seguir-se-iam os espectáculos *O Menino-Rei*,⁷ em 1988, com tradução de Eduarda Dionísio, e *A Paixão do Jardineiro*,⁸ em 1994, com tradução de Isabel Lopes, ambos encenados por Fernando Mora Ramos para o Teatro da Rainha e para o Teatro Experimental do Porto, respectivamente. Este teatro que parte do real – recorrendo não raras vezes ao *fait-divers* – para abordar temas como a imigração, o racismo, a solidão e a indiferença na sociedade contemporânea, através de uma grande variedade de *formas desvio* (o modelo pícaro, o romance de aprendizagem, o *Stationendrama* expressionista, o *road movie*, a peça onírica...), parece corresponder ao desejo do Teatro da Rainha de apostar na renovação do repertório e na divulgação de uma dramaturgia contemporânea que permita a regeneração de um teatro crítico, de um teatro dos possíveis. Em 1988, num texto em tom de manifesto publicado no programa de *O Menino-Rei*⁹ e assinado pelo colectivo, pode ler-se: “Quase quinze anos depois (da Revolução), tudo por fazer continua”. O novo realismo a que Sarrazac chamaria *realismo dos possíveis* apresenta-se, então, como uma espécie de “luz ao fundo do túnel”, num contexto em que o teatro português parece querer aproximar-se da “máquina insoniosa” de que fala o autor e ensaísta francês: “Não puniria nem consolaria. Teria a crueldade de um combate permanente contra si mesmo. Ao espectador, ofereceria apenas *reparação*. Entenda-se: um lugar e um tempo para retomar forças”.¹⁰

É ainda como dramaturgo que Jean-Pierre Sarrazac regressa a Portugal para orientar dois *ateliers* de escrita: o primeiro, em 1998, tem lugar em Évora e depois em Maputo, no âmbito do projecto Cena Lusófona; o segundo, realiza-se em 2011 no TNSJ, integrado nas actividades do programa Odisseia: Teatro do Mundo, que durante várias semanas reuniu artistas de diferentes latitudes (Peter Brook, Sanja Mitrovic, Josef Nadj, Yael Ronen, entre outros) sob o signo de Homero. Foi precisamente a partir desta obra maior da literatura ocidental – a *Odisseia* – que Sarrazac propôs uma série de exercícios de escrita a cerca de quinze jovens autores portugueses, que resultariam num conjunto de peças breves apresentadas em leitura pública e posteriormente publicadas.¹¹ Recordo a primeira sessão de trabalho e o momento em que Sarrazac se apresentou com a descrição que o caracteriza, recusando o papel do “mestre a imitar”,

assumindo-se antes como “aquele que anima”, que aconselha, uma espécie de “corifeu que não forma mas fortifica o coro de escritores de teatro ali presente”, ajudando-os a exteriorizar a singularidade das suas vozes. Recordo ainda as estratégicas e bem calculadas “pausas de teoria dramática”, verdadeiras lições de dramaturgia moderna e contemporânea que os participantes seguiam com avidez e curiosidade.

Como começamos a perceber – e esta será provavelmente outra das qualidades de Jean-Pierre Sarrazac –, o pedagogo segue de perto o artista, o artista escuta atentamente o pedagogo, e ambos interrogam permanentemente o cidadão, consciente(s) porém de que só o *desvio* torna possível percorrer este espaço múltiplo e infinitamente variável que é o teatro: “Há muito tempo que me resignei a dar-vos a ver o mundo apenas através do filtro dos meus sonhos”, confessa Jean-Pierre Sarrazac, “até agora, só fiz teatro a partir do lado nocturno. E, no entanto, o mundo diurno – o da exploração do homem pelo homem, o do racismo, o do anti-semitismo, aquele onde as pessoas idosas morrem de solidão e onde cada um de nós se afoga no isolamento e na indiferença comuns – não deixa de me perseguir... De me *perseguir*, precisamente, e de assumir, na minha escrita, uma presença fantasmática”.¹²

Para o homem de teatro, a encenação foi, como facilmente se perceberá, uma das grandes tentações de sempre. Em Portugal, Sarrazac leva à cena *O Lavrador da Boémia* de Johannes von Saaz, com estreia em Évora (Cendrev) e apresentado no Porto, no TNSJ, no ano seguinte, espectáculo que o encenador viria a convocar largamente num artigo publicado na revista *Théâtre/Public*,¹³ a partir das “notas dramáticas para a encenação portuguesa”, e onde daria particular importância ao trabalho de cenografia e figurinos realizado pelo pintor João Vieira. Em 2003, no âmbito do projecto Coimbra – Capital Nacional da Cultura, e em co-produção com o Centro Dramático Galego, Jean-Pierre Sarrazac encena *Cantiga para Já: Place de la Révolution*,¹⁴ texto escrito a quatro mãos com Christina Mirjol, onde os autores se interrogam sobre a utopia das revoluções (25 de Abril, Maio de 68...), ao mesmo tempo que prestam homenagem ao músico português José Afonso. O espectáculo reúne um conjunto de artistas que, num verdadeiro gesto rapsódico, convocam a dança (Né Barros), a música – e o jazz em particular – (Carlos Martins e Armando Teixeira), o vídeo (Amarante Abramovici e Tiago Afonso) ou a pintura de murais (Alberto Péssimo, Filipa Gonçalves e Nuno G. de Oliveira). “Foi com entusiasmo que acolhi a Revolução dos Cravos em 1974, na sequência das minhas actividades políticas no final dos anos 1960”, afirma Jean-Pierre Sarrazac, “foi nessa altura que ouvi a ‘Grândola’ pela primeira vez... mas a verdadeira descoberta de Zeca Afonso devo-a ao Fernando [Mora Ramos] e a alguns amigos actores que trabalhavam com ele. José Afonso figura, desde então, no meu panteão de cantores, ao lado de Léo Ferré e, embora com menor importância, de Paco Ibáñez”.¹⁵

Estranhamente, ou talvez não, as primeiras traduções e publicações em português dos ensaios de Jean-Pierre Sarrazac acontecem quase vinte anos depois da presença do autor e encenador nos palcos portugueses: em 2002, é publicado *O Futuro do Drama*,¹⁶ obra fundadora e incontornável para a compreensão do pensamento sarrazaquiano; em 2009, o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa publica *A Invenção da Teatralidade, seguido de Brecht em Processo e de O Jogo dos Possíveis*,¹⁷ três ensaios extraídos da obra *Critique du*

théâtre: *De l'utopie au désenchantement* (2000); finalmente, em 2011, a investigadora Christine Zurbach propõe a tradução de um conjunto de textos recentes do ensaísta francês sob o título *O Outro Diálogo: Elementos para uma Poética do Drama Moderno e Contemporâneo*,¹⁸ ensaios fundamentais que anunciam já a monumental *Poétique du drame moderne: De Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès*,¹⁹ publicada em França em 2012.

A estreia mundial de *O Fim das Possibilidades* no TNSJ, numa encenação de Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas, vem dar continuidade à relação privilegiada que o autor e ensaísta francês vem mantendo com Portugal há já vários anos. Voltarei a este projecto um pouco mais tarde. Façamos, agora, um desvio por Paris, onde tudo começou... ou quase... talvez...²⁰

Diálogos: Paris/Le Lot

Contrariamente ao que poderia fazer pensar o seu apelido – do occitano *Sarrasac* – e o seu gosto pelo Sudoeste da França, Jean-Pierre Sarrazac nasce nos arredores de Paris, em Ermont Eaubonne, em 1946, e só mais tarde se instalará com os pais na região do Lot, onde passará uma parte da infância e da adolescência.

É no Sul, mais precisamente em Nice, que inicia os seus estudos universitários na área das Letras, dedicando-se desde cedo à escrita jornalística: “Sempre imaginei que pudesse vir a ser crítico, intelectual, mas artista não”, afirma Sarrazac.²¹ É também em Nice que o então estudante inicia uma intensa actividade de militância sindical e política no Parti Socialiste Unifié, actividade a que daria seguimento mais tarde em Paris participando na criação do Comité d’Action Révolutionnaire, nas tumultuosas barricadas do Maio de 68, e defendendo através de acções diversas o estabelecimento de um verdadeiro teatro de serviço público em França.

A descoberta do teatro e a curiosidade suscitada pela obra ensaística de Jacques Scherer, em particular o intemporal *La Dramaturgie classique en France* (1950) – donde lhe vem “o gosto [...] da desmontagem dos textos de teatro. Uma desmontagem que não tem precisamente outro objectivo [...] senão a sua montagem, a sua passagem real ou virtual para o palco”²² –, fá-lo-iam partir, em 1967, rumo à capital com o objectivo de prosseguir os estudos em Paris III.

Este duplo desvio – pela capital e pelos estudos teatrais – viria a ser decisivo na vida de Sarrazac. Aluno de Bernard Dort e de Jacques Scherer no Institut d’Études Théâtrales de Paris III e de Roland Barthes na École Pratique des Hautes Études, onde teve oportunidade de frequentar o célebre seminário “*Sarrasine* de Balzac”, o jovem estudante, vindo da relativamente pacata Côte d’Azur, vê alterar-se profundamente a sua concepção de teatro: “Eu sou dortschereriano”,²³ afirma, com um sorriso e uma ponta de orgulho, referindo-se certamente ao seu percurso marcado, por um lado, pela “representação emancipada” e, por outro, por um infatigável gosto pelo texto dramático. É certamente este gosto que o leva a criar, juntamente com outros colegas, um comité de leitura de peças contemporâneas em Censier, decisão, como veremos, premonitória de um caminho que se começava já a desenhar e que Bernard Dort resume exemplarmente: “Jean-Pierre Sarrazac decide-se: opta pelo texto dramático [...] mas não o faz contra o espectáculo. Pelo contrário, assinala com cuidado os espaços do texto, as ‘linhas’ e entrelinhas, tudo aquilo que permite que a cena esteja presente na própria construção do texto”.²⁴



No início dos anos 1970, Jean-Pierre Sarrazac inicia uma importante colaboração com a revista *Travail théâtral*, fundada por Denis Bablet, Émile Copfermann, Françoise Kourilsky e Bernard Dort, onde começa por publicar textos de análise e crítica de espectáculos. Entretanto, Sarrazac tinha já concluído uma tese de mestrado dedicada a Antoine e a Henri Bernstein, dirigida por Jacques Scherer. A partir deste momento, o percurso universitário e o percurso artístico far-se-ão em paralelo. Sarrazac começa a sua carreira universitária no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Paris X – Nanterre, criado e dirigido por Jacqueline de Jomaron, mas acabará também por leccionar na famosa escola do Théâtre National de Strasbourg entre 1976 e 1981; em 1974, encena *L'Atelier volant* (1970) do então jovem e praticamente desconhecido Valère Novarina, e escreve a sua primeira peça, *Lázaro também ele sonhava com o Eldorado*. É também em 1974 que decide dedicar particular atenção às dramaturgias contemporâneas, publicando na revista *Travail théâtral* uma série de entrevistas com dramaturgos emergentes ou pouco conhecidos (Jean-Paul Wenzel, Michel Deutsch, Michel Vinaver, entre muitos outros), sobre os quais escreve ele próprio um texto de reflexão onde aborda pela primeira vez um dos conceitos fundamentais do seu pensamento dramático e teatral: o conceito de *desvio*. Esta atenção particular que Sarrazac dedica às dramaturgias contemporâneas, e muito especialmente à dramaturgia francesa, levá-lo-ia a redigir uma tese de doutoramento que esteve na origem do incontornável *O Futuro do Drama* (1981). Em 1980, é publicado o último número de *Travail théâtral*, mas Sarrazac decide continuar a sua aventura de redactor e director de revistas, criando *L'Annuel du théâtre*, publicação transdisciplinar que contou com a colaboração de Anne Ubersfeld, Georges Banu, Michel Vinaver ou Philippe Lacoue-Labarthe.

Na verdade, ser-me-ia impossível citar, neste curto ensaio biográfico, todas as actividades a que se dedicou Jean-Pierre Sarrazac durante os anos 1970 e 1980. Acrescentaria apenas que, movido por uma espécie de *pulsão rapsódica*, Sarrazac divide o seu tempo entre a universidade, as revistas, os teatros e, *bien sûr*, a escrita. Dramaturgista de Jacques Lassalle no início dos anos 1970, viria a exercer funções de conselheiro artístico na Comédie de Caen durante onze temporadas e, mais tarde, na Comédie de Reims. Será ainda em Caen que realizará dois dos seus mais importantes trabalhos na área da encenação: *La Silhouette et l'effigie* (1982), um texto de sua autoria, e *O Sonho* de Strindberg, autor maior ao qual Sarrazac viria a dedicar uma série de importantes estudos, que resultariam numa profunda reflexão sobre as “dramaturgias da subjectividade” e sobre o conceito de “teatros íntimos”.²⁵

Quando, no início dos anos 1990, Bernard Dort decide reformar-se, Sarrazac regressa ao Institut d'Études Théâtrales de Paris III, onde tudo tinha começado vinte anos antes, desta vez como Professor, e passa a assegurar a disciplina que Jacques Scherer tinha criado “à medida de Dort”, mas que se revelaria igualmente “à medida de Sarrazac”: Dramaturgia Moderna e Contemporânea.

Nos anos 1990, Jean-Pierre Sarrazac vai dividir o seu trabalho de Professor e investigador entre o Institut d'Études Théâtrales de Paris III e o Centre d'Études Théâtrales da Université Catholique de Louvain (Bélgica). Durante este período, o homem de teatro dedicar-se-á fundamentalmente à escrita: *Est-ce déjà le soir: Esquisse pour un chœur européen* (1990), *Harriet* (1992), *La Fugitive*, *Plein emploi*

e *Vieillir m'amuse!* (1996), *Néo, trois panneaux d'Apocalypse* (1999), exemplificam plenamente um teatro da parábola onde o diálogo entre o íntimo e o político abre espaço à tão necessária relação *dialogica* entre o palco e a sala. Este será também um período particularmente prolífero no domínio do ensaio. Sarrazac retoma e aprofunda alguns dos conceitos propostos em *O Futuro do Drama*, publicando várias obras de referência, coordenando um número considerável de obras colectivas e dirigindo, com Jean-Pierre Ryngaert, o Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain (1994), no âmbito do qual organizou e publicou o importante volume *Lexique du drame moderne et contemporain*.²⁶

Nos seus últimos ensaios, Jean-Pierre Sarrazac leva ainda mais longe o diálogo permanente que vinha estabelecendo há já vários anos entre o *antigo* e o *moderno*, abordando as obras numa perspectiva socio-histórica à luz de um *outro diálogo*: o que o ensaísta e homem de teatro mantém com algumas das suas figuras tutelares: de Benjamin a Szondi, de Althusser a Platão, de Barthes a Diderot. Como muito bem refere Jean-Pierre Han, aquando da entrega do Prémio Thalia a Jean-Pierre Sarrazac (2008), toda a sua arte consiste precisamente nisto: “Reunir os contrários, encontrar a unidade há muito perdida do nosso mundo”.²⁷

O *diálogo* com os autores com cujo pensamento se identifica, mas também com aqueles de quem discorda (Lukács, Adorno, Lehmann), com os textos, com os alunos, com os amigos, com a cena, com o teatro, com a pintura e com a música – particularmente com o jazz, frequentemente presente nas suas encenações (Albert Ayler,²⁸ Archie Shepp e sobretudo Bill Evans, entre outros) – apresenta-se como um elemento-chave para a compreensão do pensamento sarrazaquiano. Não será por acaso que, em 2004, o investigador organiza (mais) um importante colóquio, que tem lugar ao longo de quatro dias na Universidade da Sorbonne e no Théâtre National de la Colline e cujo título é precisamente “Dialogar, uma nova partilha das vozes”. Desses intensos e fecundos quatro dias, recordo um momento absolutamente inesquecível: o diálogo *in praesentia* entre os filósofos Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe intitulado “Diálogo sobre o diálogo”.²⁹ No passado dia 19 de Fevereiro, repetiu-se a *performance*, mas desta vez os protagonistas eram outros: nem mais nem menos do que Jean-Pierre Sarrazac e o seu amigo, ex-colega de Paris III e antigo orientando Joseph Danan. Um diálogo *in praesentia* sobre a forma do drama – e outros *desvios* –, que mais não é do que uma etapa desse *diálogo infinito* que Sarrazac tão bem sabe alimentar.

É entre o Sudoeste da França – a região do Lot, mais precisamente – e Paris que o autor e ensaísta passa actualmente os seus dias. A não ser que tenha de viajar para animar mais um *atelier* de escrita (na Guadalupe ou em Ajaccio, por exemplo, como aconteceu recentemente) ou fazer uma nova conferência (como em Novembro passado, no Porto), ou – melhor ainda – para assistir à encenação de uma das suas peças, como acontecerá brevemente. Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas levam à cena a última peça de Jean-Pierre Sarrazac, *O Fim das Possibilidades*, ainda inédita em França. Parece que, uma vez mais, este *realismo dos possíveis* tão caro a Sarrazac ecoa no contexto social e político português, permitindo aos dois artistas – que contra ventos e marés continuam a apostar e a acreditar na dramaturgia contemporânea – propor uma necessária reflexão sobre a nossa contemporaneidade.

Em Julho de 2014, Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas fazem-se à estrada, rumo aos Pirenéus, onde tinham encontro marcado com Sarrazac na sua residência do Lot. Um encontro de trabalho, naturalmente, mas que seria também uma reunião de afectos – desses que enriquecem os projectos, que os alimentam, os tornam mais sólidos e enigmáticos.

Jean-Pierre Sarrazac tem a capacidade extraordinária de nos pôr em movimento, de nos fazer avançar. Todos aqueles que ao longo dos últimos anos se fizeram à estrada para um (in)esperado encontro com o ensaísta, o pedagogo e/ou o homem de teatro, sabem que o número de quilómetros é irrisório quando comparado com a qualidade, a generosidade, a surpresa do diálogo.

Muito fica por dizer neste breve ensaio biográfico. E muitas questões ficaram por colocar naquela quinta-feira de Fevereiro em que, uma vez mais, atravesssei a Butte-aux-cailles para encontrar o Professor e seguir com entusiasmo o não menos entusiasmado – e sempre discreto – relato das aventuras teatrais do homem de teatro. Dou comigo a pensar no “Homem que lê”,³⁰ personagem benjaminiana por excelência de *Cantiga para Já: Place de la Révolution*. Imagino o diálogo secreto e sempre infinito entre o autor e as suas personagens. Imagino o autor “que caminha e que, ao caminhar, lê. Dia e noite, caminha e lê. O seu corpo caminha, mas o seu espírito vagabundeia. E diz: ‘Na verdade, só estou aqui – estarei ainda? porque sonho e caminho permanentemente – só estou aqui para te dar a palavra’”.³¹

1 “Autobiografia sem factos”, in *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p. 66.

2 “L’écriture et son détournement” (1986), in *Études théâtrales, Passage du témoin: Autour de Jean-Pierre Sarrazac*, textes réunis par Joseph Danan et David Lescot, n.º 56-57, Centre d’Études Théâtrales Université Catholique de Louvain/Institut de Recherche en Études Théâtrales Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2013, p. 15.

3 “Réponses d’August Strindberg aux 29 questions de Georges Brochner” (1899), in *Théâtre cruel et théâtre mystique*, Paris, Gallimard, 1964, p. 125.

4 Joseph Danan, *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médianes, 1995.

5 Christine Zurbach, “Un portrait vu d’ailleurs”, in *Études théâtrales, Passage du témoin: Autour de Jean-Pierre Sarrazac*, op. cit., pp. 126-130.

6 Jean-Pierre Sarrazac, *Lazare lui aussi rêvait d’Eldorado*, Paris, Pierre-Jean Oswald, L’Harmattan, coll. “Théâtre en France”, 1976.

7 Jean-Pierre Sarrazac, *L’Enfant-roi* (1984), in *Théâtre I*, Belval, Circé, 2007.

8 *La Passion du jardinier* (1989), *Ibidem*. Uma leitura desta peça, na tradução portuguesa, dirigida por Jorge Silva Melo (Artistas Unidos) com os actores Cecília Guimarães e António Simão, viria a ser transmitida num programa radiofónico da Antena 2, no dia 7 de Setembro de 2010.

9 www.teatro-da-rainha.com.

10 Jean-Pierre Sarrazac, *A Invenção da Teatralidade, seguido de Brecht em Processo e de O Jogo dos Possíveis*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Deriva Editores, 2009, p. 92.

11 *Oficina de Escrita: Textos Escolhidos*, Porto, TNSJ, 2011.

12 Jean-Pierre Sarrazac, “Ici, maintenant, peut-être”, in *Théâtre I*, op. cit., p. 7.

13 Jean-Pierre Sarrazac, “Un théâtre de la pensée: Le *Laboureur de Bohème* à Évora”, *Théâtre/Public* n.º 140, Gennevilliers, 1998, pp. 14-17.

14 Jean-Pierre Sarrazac, Christina Mirjol, *Cantiga para Já: Place de la Révolution*, tradução e introdução de Alexandra Moreira da Silva, Braga,

Companhia de Teatro de Braga, 2004.

15 Entrevista inédita.

16 Jean-Pierre Sarrazac, *O Futuro do Drama*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras/Dramat, 2002.

17 Jean-Pierre Sarrazac, *A Invenção da Teatralidade*, op. cit.

18 Jean-Pierre Sarrazac, *O Outro Diálogo: Elementos para uma Poética do Drama Moderno e Contemporâneo*, trad. Luís Varela, Évora, Editora Licorne, col. Teatro-Materiais, n.º 2, 2011.

19 Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne: De Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.

20 “Eu queria escrever ‘aqui e agora’, mas um ‘quase’ ou um ‘talvez’ vem sempre baralhar tudo”. Jean-Pierre Sarrazac, “Ici, maintenant, peut-être”, in *Théâtre I*, op. cit., p. 8.

21 Entrevista inédita.

22 Jean-Pierre Sarrazac, “Carta a Bernard Dort”, in *O Outro Diálogo*, op. cit., pp. 17-18.

23 Entrevista inédita.

24 Bernard Dort, “Prefácio”, in *O Futuro do Drama*, op. cit., p. 20.

25 Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989.

26 Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.

27 Jean-Pierre Han, “Discours de Sofia”, in *Études théâtrales, Passage du témoin: Autour de Jean-Pierre Sarrazac*, op. cit., p. 65.

28 Jean-Pierre Sarrazac, “Ayler chez Novarina”, in *Albert Ayler: Témoignages sur un holy ghost*, dir. Franck Médioni, Le mot et le reste, 2010, pp. 292-295.

29 Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe, “Dialogue sur le dialogue”, in *Études théâtrales, Passage du témoin: Autour de Jean-Pierre Sarrazac*, op. cit., pp. 79-96.

30 Personagem interpretada pelo actor Diogo Dória no espectáculo encenado por Jean-Pierre Sarrazac no âmbito de Coimbra 2003 – Capital Nacional da Cultura.

31 Jean-Pierre Sarrazac, Christina Mirjol, *Cantiga para Já: Place de la Révolution*, op. cit., pp. 61 e 74.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



1. Isabel Lopes

Tradução

Mais uma vez, uma espécie de jogo de palavras.

Formou-se na Escola Superior de Teatro e Cinema, realizou um estágio de um ano no Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, tendo trabalhado com Bernard Dort e Vivianne Théofilidès, e terminou a parte curricular da Maîtrise d'Études Théâtrales da Sorbonne Nouvelle, Paris III, tendo realizado os seminários de Joseph Danan, Jean-Pierre Sarrazac e Anne-Françoise Benhamou. É mestre em Estudos Teatrais pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma tese sobre o processo de reescrita em Pirandello. Como atriz, participou em espetáculos de autores como Molière, Marivaux, Gil Vicente, Goldoni, Pirandello, Shakespeare, Brecht, Tchekhov, Manfred Karge, Strindberg, Jean-Pierre Sarrazac, Rocco D'Onghia, Thomas Bernhard, Martin Crimp, entre outros. Trabalhou com encenadores como Rogério de Carvalho, Fernando Mora Ramos, Mário Barradas, Pierre-Étienne Heymman, Ricardo Pais e Luís Varela. Com funções de dramaturgista e assistente de encenação, trabalhou em espetáculos como *Zona Oeste*, *Ella*, *Esta Noite Improvisa-se*, *Combate de Negro* e *de Cães*, *A Última Bobina*, *Max*

Gerick ou *Definitivamente as Bahamas*. Traduziu autores tão variados como Pirandello, Molière, Marivaux, Goldoni, Strindberg, Sarrazac, Rocco D'Onghia, Mérimée e Crimp, tendo algumas das suas traduções sido editadas pela Cotovia, pela Campo das Letras e pelos Artistas Unidos. Foi responsável pelo Centro de Documentação Teatral do Cendrev e pela sua coleção de Cadernos de Teatro. Integrou a equipa inicial do Dramat – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do TNSJ. É professora especialista da licenciatura em Teatro e Educação na Escola Superior de Educação de Coimbra.

2. Fernando Mora Ramos

Encenação

Satã; A Sem-Rosto

Não é sem razão que me chamam O Adversário. Se necessário fosse, eu havia de ser o meu próprio adversário.

Ator e encenador, é de 1955 e faz teatro desde 1972-73. Inicia a sua experiência no TEUM – Teatro dos Estudantes Universitários de Moçambique. Faz Alberti, Brecht e Priestley. Com Mário Barradas como diretor do Conservatório Nacional, frequenta o curso de Dramaturgia no seu primeiro ano de existência. É aluno de Eduardo Prado Coelho, João Bénard da Costa, Rui Mário Gonçalves e Teresa Motta. É fundador do CCE-Cendrev com Mário

Barradas e Luís Varela, dando início à primeira estrutura de criação e formação teatral fora de Lisboa após o 25 de Abril. Como bolseiro da Gulbenkian, estagia no Piccollo Teatro de Milão com Giorgio Strehler e faz, na Sorbonne Nouvelle, uma Maîtrise d'Études Théâtrales, sob a orientação de Joseph Danan e Jean-Pierre Sarrazac. Realiza a sua primeira encenação em 1979 e de lá para cá concretizou, entre trabalhos de encenação e de ator, mais de 120 criações. A destacar: *Ella*, de Herbert Achternbusch; *Eu, Feuerbach*, de Tankred Dorst; *Weisman* e *Cara Vermelha*, de George Tabori; *Combate de Negro* e *de Cães*, de Bernard-Marie Koltès; *Definitivamente as Bahamas*, de Martin Crimp, tendo feito muito Vicente, Molière, Marivaux e Goldoni. Foi coordenador do Dramat – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do TNSJ, é professor especialista em Encenação e foi diretor de programação de Coimbra 2003 – Capital Nacional da Cultura. Dirige o Teatro da Rainha desde 1985.

3. Nuno Carinhas

Encenação, cenografia e figurinos

A cada um o seu Job... o seu trabalho.

Pintor, cenógrafo, figurinista e encenador. Como cenógrafo e figurinista, trabalhou com os encenadores Ricardo

Pais, Fernanda Lapa, João Lourenço, Fernanda Alves e Jorge Listopad, os coreógrafos Paula Massano, Vasco Wellenkamp, Olga Roriz e Paulo Ribeiro, e o realizador Joaquim Leitão, entre outros. Em 2000, realizou a curta-metragem *Retrato em Fuga* (Menção Especial do Júri do Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2001). Escreveu *Uma Casa Contra o Mundo*, texto encenado por João Paulo Costa (Ensemble, 2001). Dos espetáculos encenados para o TNSJ, refiram-se os seguintes: *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca (1996); *A Ilusão Cómica*, de Corneille (1999); *O Tio Vânia*, de Tchekhov (2005); *Todos os que Falam*, quatro dramátículos de Samuel Beckett (2006); *Beiras*, três autos de Gil Vicente (2007); *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht (2009); *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009); *Antígona*, de Sófocles (2010); (com Cristina Carvalhal) *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, a partir de Almada Negreiros (2011); *Alma*, de Gil Vicente; e *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, com adaptação de Luísa Costa Gomes (2012). Em 2013, ano em que estreou no TNSJ *Ah, os dias felizes*, de Beckett, encenou na Casa da Música *Quartett*, ópera de Luca Francesconi, adaptação do texto de Heiner Müller. Encenou ainda textos de dramaturgos como Federico

García Lorca, Brian Friel, Tom Murphy, Frank McGuinness, Wallace Shawn, Jean Cocteau, António José da Silva, Luísa Costa Gomes, entre muitos outros. É, desde março de 2009, diretor artístico do TNSJ.

4. Nuno Meira

Desenho de luz

A mesa e as cadeiras estão ali. Anda, eu acendo a luz.

Nasceu em 1967. Tem trabalhado com diversos criadores das áreas do teatro e da dança, com particular destaque para Ricardo Pais, Paulo Ribeiro, João Cardoso, Nuno Carinhas, Diogo Infante, Ana Luísa Guimarães, Beatriz Batarda, João Pedro Vaz, Marco Martins, Tiago Guedes, Nuno M Cardoso, Gonçalo Amorim, Manuel Sardinha e António Lago. Foi cofundador do Teatro Só e integrou a equipa de Luz do TNSJ. É colaborador regular da Companhia Paulo Ribeiro, da ASSÉDIO e do Arena Ensemble, assegurando o desenho de luz de quase todas as suas produções. Destaquem-se trabalhos realizados recentemente: *Como Queiram*, de Shakespeare, enc. Beatriz Batarda (Arena Ensemble/São Luiz Teatro Municipal/Centro Cultural Vila Flor/TNSJ) e *almada nada*, espetáculo de Ricardo Pais a partir de textos de Almada Negreiros (TNSJ/ Companhia de Teatro de Almada). Colabora desde

2003 com o TNSJ, concebendo o desenho de luz de várias das suas produções. Refiram-se as mais recentes: *Alma*, de Gil Vicente; *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa; e *Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett, encenações de Nuno Carinhas. Em 2004, foi distinguido com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte.

5. Francisco Leal

Sonoplastia

O senhor é só um ouvido? Um ouvido que ouve o que quer?

Nasceu em Lisboa, em 1965. Estudou música clássica na Academia de Amadores de Música, jazz na escola do Hot Clube de Portugal, e Produção de Som para Audiovisuais e Sonoplastia no IFICT. Trabalhou no Angel Studio, com os engenheiros de som José Fortes, Jorge Barata e Fernando Abrantes. É responsável pelo departamento de Som do TNSJ. Ao longo de 25 anos, tem assinado múltiplos trabalhos de sonoplastia em espetáculos de teatro, dança e música, em desfiles de moda e exposições. Na extensa lista de criadores com quem tem colaborado, encontramos os encenadores Ricardo Pais, Luis Miguel Cintra, Rogério de Carvalho, Nuno Carinhas, Carlos J. Pessoa, Fernando Mora Ramos, José Wallenstein, João Cardoso, Carlos Pimenta, os músicos Vítor Rua, Nuno Rebelo, Egberto Gismonti, Mário

Laginha, Bernardo Sassetti, Pedro Burmester, Rui Massena, e ainda o estilista Nuno Baltazar. Tem colaborado na gravação e pós-produção de som para as edições em vídeo de espetáculos de teatro e de música, bem como de documentários, e na gravação de diversos CD de música e poesia. Em 2003, foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, pela sua “contribuição inovadora e artisticamente relevante para o desenvolvimento das linguagens cénicas associadas ao trabalho de sonoplastia e de desenho de som”.



Alberto Magassela

Mamadou

Essa taça que vocês me deram, eu devolvo-a, já que não me querem cá mais. Esta língua que aprendi convosco, esqueço-a.

Nasceu em 1966, em Maputo (Moçambique), onde trabalhou com os grupos M'Beu e Mutumbela Gogo e se graduou no ensino de Matemática e Física. Licenciado em Engenharia Informática, concluiu recentemente o mestrado em Engenharia de Software e Sistemas de Informação. Em 1995, vem para Portugal. Como ator, tem trabalhado com os encenadores Nuno Carinhas, Ricardo Pais e Giorgio Barberio Corsetti, integrando ainda espetáculos encenados por Rogério de Carvalho, José Caldas, Paulo Castro, Fernando Mora Ramos, Ulysses Cruz, José Wallenstein, Nuno Cardoso, Carlos Pimenta, Natália Luiza e Miguel Seabra, entre outros. Como encenador, assinou diversos espetáculos a partir de textos de Mia Couto, tendo ainda adaptado e encenado textos de Pirandello, Tchekhov, Javier Tomeo e Luís Bernardo Honwana. A par da atividade teatral, trabalha também em cinema e televisão. Das múltiplas produções do TNSJ em que participa desde 1996, destaquem-se as mais recentes: *Os Negros*, de Jean Genet (2006); *Beiras*, três peças de Gil Vicente (2007); *O Café*, de Goldoni (2008);

Breve Sumário da História de Deus (2009) e *Alma* (2012), de Gil Vicente.

Alexandre Calçada

O Sem-Rosto

Desculpa, companheiro, tomei a liberdade de entrar e de descansar um pouco. Às vezes, o caminho desce de forma tão abrupta que é tão cansativo como a mais íngreme das escaladas.

Nasceu em Faro, em 1992. Concluiu em 2014 o curso de Interpretação na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo. Trabalhou com encenadores como António Durães, Marco Martins e Kate Craddock. Através do programa Erasmus, trabalhou como ator em filmes realizados por estudantes de cinema da Northumbria University e da Newcastle University, na Inglaterra. Recentemente, participou em *E no Princípio Era a Besta*, uma produção do Teatro da Rainha com texto e encenação de Fernando Mora Ramos, e integrou o elenco de *Esta Noite Improvisa-se*, de Luigi Pirandello, espetáculo-exercício dos finalistas de Teatro da ESMAE dirigido por Nuno Carinhas.

Carlos Borges

Sem-Rosto n.º 4

Dantes eu falava muito. O gosto de falar passou-me. Sou capaz de passar dias calado. Alheio-me. Enterro-me no meu silêncio, é mais forte do que eu.

Nasceu na Ilha Terceira, em 1956. Em 1983, após a conclusão do curso de Formação de Atores no Conservatório Nacional, foi um dos cofundadores do Teatro do Século. Ao longo do seu percurso de ator, colaborou com diversas estruturas e companhias, como a Persona – Teatro da Comédia, o Cendrev, A Escola da Noite, o Vicenteatro, a Comuna – Teatro de Pesquisa e o Centro Cultural da Malaposta, em espetáculos dirigidos por Valentim Lemos, Rogério de Carvalho, José Martins, Fernando Gomes, Ricardo Pais, João Mota, Nuno Carinhas, João Carneiro, Jorge Estreia, entre outros. Colabora pela primeira vez com o Teatro da Rainha em 1994, integrando o elenco de *Esta Noite Improvisa-se*, de Luigi Pirandello, numa encenação de Fernando Mora Ramos. Em 2004, com *Verão de São Martinho*, de Gil Vicente, e sob a direção de Fernando Mora Ramos, retoma a colaboração com o Teatro da Rainha. Nesta companhia, tem participado desde então em espetáculos com textos de Joseph Danan, Thomas Bernhard, Markus Köbeli, Cervantes, Prosper Mérimée, George Tabori, Hristo Boytchev, Carlo Goldoni, Luigi Pirandello, Rocco D'Onghia, Molière, Karl Valentin e Martin Crimp. Desenvolve também atividade nas áreas da formação e da tradução.

Catarina Lacerda

Sem-Rosto n.º 3

Imito a galinha. Imito a galinha por dentro. Cá por dentro sou a galinha mas ninguém se apercebe, já que ninguém a pode ver do exterior.

Licenciou-se em Estudos Teatrais, distinguida com o prémio Eng.º António de Almeida, na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo (2004). Cofundou o Teatro do Frio (2005) e CulturDANÇA (2009), projetos onde desenvolve também funções de codireção artística. É docente da disciplina de Movimento na ESMAE, onde desenvolve pesquisa continuada sobre a triangulação voz, corpo e imaginário. Dirigiu a leitura encenada *Incesto*, do Ciclo Poesia e Contos do Projeto TEIA (TNDM II, 2011); concebeu e dirigiu *Retalhos* (2009), *Aquário* e *Comer a Língua* (2013), espetáculos produzidos pelo Teatro do Frio. Atriz desde 2004, trabalhou com os encenadores João Pedro Vaz, Lee Beagley, Luis Miguel Cintra, Beatriz Batarida, Rosário Costa, Rodrigo Malvar, Nuno Cardoso, Igor Gandra, Gonçalo Amorim; e com os realizadores Tiago Guedes, Frederico Serra, António Ferreira e Carlos Amaral. Recebeu o prémio Best Acting na edição de 2008 do Cyprus International Short Film Festival, pela sua participação na curta-metragem *Deus não Quis*, de António Ferreira. No

TNSJ, integrou o elenco de *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, enc. Nuno Carinhas (2012).

Ivo Alexandre

Deus

Mas para aquela gente toda, lá em baixo, aquilo vai ser um aborrecimento mortal. Não há nada, nada.

Fez o curso de Interpretação no Balletteatro Escola Profissional. Como ator, integrou o elenco de espetáculos encenados por Jorge Silva Melo, Luis Miguel Cintra, Anabela Faustino, Paulo Castro, Carlos Pimenta, Anatoly Praudin, Joaquim Benite, Rogério de Carvalho, entre outros. Entre 1999 e 2008, participou em diversos espetáculos produzidos pelo TNSJ, trabalhando com os encenadores Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Giorgio Barberio Corsetti, José Wallenstein e Nuno Cardoso. Colaborou com diversas estruturas e companhias, como o Teatro Nacional D. Maria II, Teatro da Cornucópia, Companhia de Teatro de Almada, Teatro Experimental do Porto, O Bando, Artistas Unidos, ASSÉDIO, Ensemble, .ililástico ou Qatrel. Como encenador, destacam-se os espetáculos *Mouchette/Colette* de Arne Sierens, *Email* de Jacinto Lucas Pires e *O Jogo da Salamandra* de Jaime Rocha. No cinema, trabalhou com Hugo Vieira da Silva, António-Pedro Vasconcelos,

Manuel Pradal, Jacinto Lucas Pires, Paulo Castro, Tiago Guedes e Frederico Serra, entre outros. Participou em várias séries televisivas, tais como *Equador*, *Liberdade 21* ou *Os Nossos Dias*.

Joana Carvalho

Gladys

Desde que começou a beber, um marido tão bondoso, tão providente, sempre tão atencioso comigo e com os nossos dois filhos, eu vivo num verdadeiro inferno!

Nasceu no Porto, em 1977. Licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo. Faz, desde 2001, dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica. Tem também participado em projetos de histórias para crianças (Faunas e Contos de Mar). Trabalhou com os encenadores José Topa, Claire Binyon, Alberto Grilli, Ricardo Alves, José Leitão, Cristina Carvalhal, Lígia Roque, entre outros. Dos últimos espetáculos em que participou, destaquem-se: *Fly me to the moon*, de Marie Jones, e *O Feio*, de Marius von Mayenburg, encenações de João Cardoso (ASSÉDIO, 2014); *O Filho de Mil Homens*, de Valter Hugo Mãe, enc. Ana Luena (Teatro Bruto, 2014); *Demónios*, de Lars Norén, enc. Nuno Cardoso (Ao Cabo

Teatro, 2014); *Estufas*, dir. André Braga e Cláudia Figueiredo (Circolando, 2013); e *Eldorado*, criação coletiva com direção de Joana Moraes (Musgo, 2013). No Teatro da Rainha, foi dirigida por Fernando Mora Ramos em *Fernanda – Quem Falará de Nós, os Últimos?*, prosas e poemas de Ernesto Sampaio (2013). No TNSJ, integrou os elencos de *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011), *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), e *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), encenações de Nuno Carinhas.

José Carlos Faria

Sem-Rosto n.º 2

A minha vida era como um belo quadro pendurado na parede. Até ao dia em que caí na miséria – extreme poverty – que nunca mais me abandonou. Mas eu sei muito bem que a roda vai girar.

Nasceu em 1955. Cenógrafo, figurinista, ator e tradutor. Estudou Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e fez o curso de Cinema Documental e Direto na Associação Varan, dirigida por Jean Rouch. É membro fundador do Teatro da Rainha (1985) e do Cendrev (1990). Neste último, foi responsável pela reabilitação do Teatro Garcia de Resende, pela Trienal de Arquitetura O Espaço Teatral e pelos

programas das exposições Évora – Capital da Cultura e Bicentenário da Morte de Goldoni. Foi diretor da revista *Adágio* e do CRAE – Centro Regional das Artes do Espetáculo do Alentejo e participou na fundação da Cena Lusófona. Como cenógrafo e figurinista, trabalhou com os encenadores Fernando Mora Ramos, Mário Barradas, Luís Varela, José Peixoto, Pierre-Étienne Heymann e Pedro Álvarez-Ossorio. Realizou exposições individuais nas três edições das Capitais Nacionais de Teatro (Évora, Coimbra e Covilhã); em 2012, apresentou no Museu José Malhoa 25 *PLANOS + 2*, uma seleção de desenhos de cenografia e figurinos para espetáculos do Teatro da Rainha. Fez traduções de entremeses de Cervantes, cotraduziu *Falatório do Ruzante de Volta da Guerra* de Angelo Beolco e algum material de Brecht para *Kabaret Keuner*. Como ator, integrou o elenco de peças de autores como Molière, Gil Vicente, Cervantes, Bailly, Brecht, Goldoni e Marivaux.

Lígia Roque

Sem-Rosto n.º 1

Estou a começar a tornar-me má outra vez, muito má. Mais me valia desaparecer. Quer ajudar-me a desaparecer?

Iniciou-se como atriz em 1985 no Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, onde completou

o Curso de Formação Teatral. Paralelamente, licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas. Fez estágio no Conservatório Nacional de Arte Dramática de Paris e uma pós-graduação em Texto Dramático Europeu. Frequentou *workshops* com Anatoli Vassiliev, Emmanuel Demarcy-Mota, Giorgio Barberio Corsetti, Konrad Zschiedrich, Richard Schechner, entre outros. Tem atuado regularmente no teatro, sendo de destacar o seu trabalho no Teatro Nacional São João (1996 a 2012). Mais recentemente, atuou em *As Ondas*, a partir de Virginia Woolf, enc. Sara Carinhas; *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, enc. Ricardo Pais; *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas; e *A Gaivota*, de Tchekhov, enc. Nuno Cardoso. Trabalhou ainda com os encenadores Rogério de Carvalho, Giorgio Barberio Corsetti, Konrad Zschiedrich, João Reis, João Cardoso, João Pedro Vaz, Nuno M Cardoso, Carlos Gomes, entre outros. Como cantora, colaborou com Geraldine Monk, John Havela, João Henriques e o grupo belga Wrong Object. No cinema, trabalhou com Runa Islam e com o realizador João Botelho (*A Corte do Norte*), participou em várias séries e novelas para a televisão, tendo ainda feito a direção de atores no programa *Feitos ao Bife* (RTP). Das suas encenações, salientam-se: *Óctuplo*, a partir

de textos de dramaturgos portugueses contemporâneos; *Por Amor de Deus*, de John Havela; *Sósia*, a partir de Friedrich Dürrenmatt; *Hamlet*, de Luis Buñuel; e *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Tem trabalhado regularmente como professora de teatro em várias instituições dos ensinos superior e profissional. É, desde 2003, docente de Interpretação III na Escola Superior Artística do Porto.

Maria Quintelas

Ana
Obrigada por não me teres denunciado. Obrigada por me teres defendido. Por me teres reconfortado depois de eu ter sido apanhada em flagrante delito, eu a larapiazita.

Nasceu no Porto, em 1992. Concluiu em 2014 a sua formação em Interpretação na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo. Participou em várias oficinas de pesquisa, de que destaca Sobre o Método, com Marcia Haufrecht, no Teatro da Trindade. É professora de Interpretação no Vocare – Instituto Profissional da Voz e da Comunicação. Como atriz, participou em espetáculos encenados por Marco Martins e Lee Beagley. Recentemente, colaborou com o Teatro da Rainha em *E no Princípio Era a Besta*, texto e encenação de Fernando Mora Ramos, e integrou o elenco de *Esta Noite Improvisa-se*, de Luigi Pirandello, espetáculo-exercício

dos finalistas de Teatro da ESMAE dirigido por Nuno Carinhas.

Paulo Calatré

J.B.
Aceito o desafio. Aceito o combate. Já estou morto, o que é que me pode acontecer de pior?

Nasceu no Porto, em 1976. Frequenta atualmente o mestrado em Encenação da Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo e leciona a disciplina de Interpretação no Conservatório de Música da Jobra. Como ator, colaborou com diversos encenadores e companhias, como Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro), Ricardo Alves (Teatro da Palmilha Dentada), Júlio Cardoso (Seiva Trupe), Alvaro Lavín (Teatro do Morcego e Seiva Trupe), Roberto Merino (Seiva Trupe), Luís Varela (Teatro Experimental do Porto), Luísa Pinto (Cine-Teatro Constantino Nery), entre outros. A par do seu percurso de ator, tem desenvolvido trabalho como encenador, destacando os espetáculos: *Diário de um Condenado*, a partir de *Diário de um Condenado à Morte*, de Victor Hugo; *Quarto 34*, a partir de *O Equívoco*, de Albert Camus; *R.III*, a partir de *Ricardo III*, de Shakespeare; *Gil & Vicente – Uma Viagem de Barca ao Inferno*, a partir de *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente; e *Dodô – No Rasto do Pássaro do Sono*, de Joseph

Danan. No Teatro da Rainha, foi dirigido por Fernando Mora Ramos em *O Estranho Corpo da Obra*, de Martin Crimp; *Jojo, o Reincidente*, de Joseph Danan (espetáculo onde também assumiu funções de encenador); *Dramoletes I & II*, de Thomas Bernhard; e *Letra M*, de Johannes von Saaz/João Vieira. No TNSJ, integrou o elenco de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas.

Paulo Moura Lopes

Sem-Rosto n.º 5
Estás aí, dizes tu, para me ajudar. A encontrar o meu caminho. A bússola. Eu oriento-me muito bem sozinho. Se eu quiser lembro-me de onde vivi da última vez.

Nasceu em 1974, em Vila Nova de Gaia. Tem o curso de Teatro do Balle teatro Escola Profissional. Estreou-se profissionalmente como ator em 1997. Trabalhou com diversos criadores, como Luis Miguel Cintra, Jorge Silva Melo, Paulo Castro, João Paulo Seara Cardoso, Isabel Barros, Carlos Pimenta, Christine Laurent, Rogério de Carvalho, Roberto Merino e Jorge Levi. Refiram-se alguns dos espetáculos mais recentes em que participou: *Longe do Corpo*, texto e encenação de Marta Freitas (Mundo Razoável, 2014); *As Relações de Clara*, de Dea Loher, enc. Luís Varela (Teatro Experimental do Porto, 2013); *O Dia do Santo*,

de John Whiting, e *Chove em Barcelona*, de Pau Miró, encenações de Gonçalo Amorim (TEP, 2012); e *Ifigénia na Táurida*, recitação poética de Frederico Lourenço da obra de Goethe, enc. Luis Miguel Cintra (Teatro da Cornucópia, 2009). Em televisão, participou nas séries *Garrett* e *Maternidade* (RTP) e na telenovela *Laços de Sangue* (SIC). Em cinema, trabalhou com os realizadores Saguenail e Paulo Castro. Colaborou ainda com o artista plástico Mathieu Kleyebe Abonnenc. No TNSJ, participou nos seguintes espetáculos: *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*, de Peter Handke, enc. José Wallenstein (2001); *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005), e *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006), encenações de Nuno Cardoso; *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht (2010), e *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), encenações de Nuno Carinhas.

Fábio Costa

Figuração

Nasceu em Famalicão, em 1992. Frequentou o curso de Interpretação na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo. Iniciou o seu percurso de ator em 2010. Trabalhou com os encenadores Marco Martins, Lee Beagley, João Regueiras,

António Alves Vieira, Óscar Branco, Lígia Roque e Filipe La Féria. Em 2014, trabalhou com o Teatro da Rainha em *E no Princípio Era a Besta*, texto e encenação de Fernando Mora Ramos, e integrou o elenco de *Esta Noite Improvisa-se*, de Luigi Pirandello, espetáculo-exercício dos finalistas de Teatro da ESMAE dirigido por Nuno Carinhas.

Isamar

Figuração

Começou o seu percurso no teatro amador e só depois se licenciou em Teatro na Escola Superior Artística do Porto. É professora de Expressão Dramática e Oficina de Teatro nos ensinos básico e secundário. Fez o curso de formação especializada em Ensino Artístico: Expressão Dramática e Teatro, na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto.

Luís Santiago

Figuração

Nasceu em Angola, em 1963. Fez o curso de Formação de Atores do Centro Dramático de Évora. Tem trabalhado como ator e em animação cultural e direção de cena. Trabalhou com os encenadores José Martins, Steve Johnstone, Gil Nave, Jorge Silva Melo, Alexandre Lyra Leite, Paddy Fletcher, John Cobb, Carlos Curto e João Alvim. Colaborou com o

Kneehigh Theatre (Cornualha), na direção de cena de *The Red Shoes*, de Anna Murphy e Emma Rice, participando na digressão do espetáculo por diversas cidades da Europa e Ásia. Em Inglaterra, colaborou ainda com o Gecko Theatre e o Théâtre Sans Frontières. Tem participado em diversas produções de teatro para a infância.

Olga Dias

Figuração

Frequentou os cursos de Interpretação da Seiva Trupe e da Academia Contemporânea do Espetáculo. Iniciou o percurso de atriz em 1984, com o espetáculo *Medeia: O Amor de Uma Mulher*, de Maricla Boggio. Colaborou em diversas produções do Teatro Experimental do Porto. Tem trabalhado em televisão, cinema e locução. Leciona Expressão Dramática em escolas do 1.º ciclo e apresenta espetáculos para a infância e juventude com a companhia ETCetera Teatro.

Pedro Nogueira

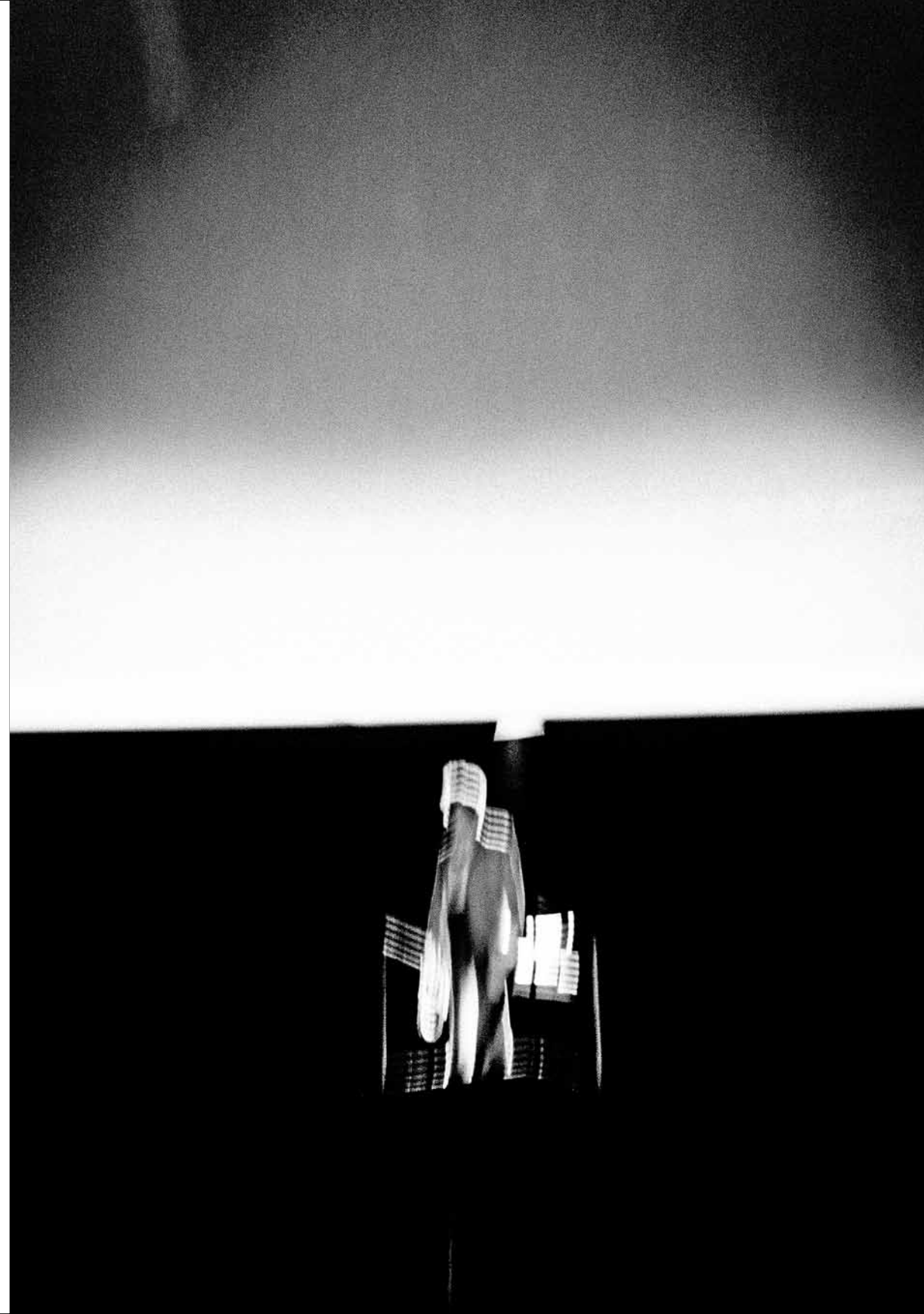
Figuração

Nasceu no Porto, em 1973. Licenciado em Ensino de Educação Visual e Tecnologia pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto, lecionou a disciplina de EVT nos ensinos básico e secundário. Frequentou o curso livre de

Teatro na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo e, desde 2005, tem desenvolvido trabalho de interpretação e figuração, em teatro e cinema. Tem também colaborado em projetos de encenação e produção. Faz locuções em registos radiofónicos e filmes documentais.

Tiago Moreira
Figuração

Nasceu em Ovar, em 1990. Concluiu o curso de Interpretação na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo, onde trabalhou com Richard Stourac, Luís Varela, Marco António Rodrigues, Lee Beagley e Fernando Mora Ramos. Estreou-se profissionalmente em 2012, no elenco de *Katzelmacher*, de Fassbinder, uma produção da OTTO. Integrou ainda o elenco de produções do Teatro da Rainha, Teatro Experimental do Porto e Al-Teatro. No cinema, participou na curta-metragem *O Berço Imperfeito*, de Mário Ventura. Na televisão, estreou-se na minissérie *Mulheres de Abril*. É membro cofundador da companhia Teatro Anémico.



TEATRO
DA RAINHA

Direção Artística
Fernando Mora Ramos

Equipa Artística
Isabel Lopes Dramaturgista e tradutora
Fernando Mora Ramos Encenador
José Carlos Faria Cenógrafo

Elenco Fixo
Isabel Lopes
Carlos Borges
Fernando Mora Ramos
José Carlos Faria

Direção Financeira e de Produção
Ana Pereira

Equipa Técnica
António Plácido Consultor técnico
Carina Galante Montagem, iluminação e operação de luz e som
Filipe Lopes Montagem, construção e operação de luz e som
Vera Marques Comunicação e Públicos
Margarida Araújo Fotografia e Grafismos
Paulo Nuno Silva Fotografia de cena

Artistas convidados 2015-16
Encenadores **Luís Varela, Nuno Carinhas** e **Paulo Calatré**
Tradutores **Manuel Portela, Luís Varela** e **Christine Zurbach**
Intérpretes **Alexandre Calçada, António Afonso Parra, Fábio Costa,**
Inês Barros, Maria Quintelas, Paulo Calatré, Raquel Monteiro
e **Tiago Moreira**
Iluminadores **António Plácido, Jorge Ribeiro** e **Nuno Meira**

Teatro da Rainha – Associação Republicana da Rainha e etc.

Mesa da Assembleia Geral
Nuno Ribeiro Lopes Presidente
Carlos Alberto Augusto Vice-Presidente
Paulo Nuno Silva Secretário

Direção
Fernando Mora Ramos Presidente
José Carlos Faria Vice-Presidente
Ana Pereira Vice-Presidente

Conselho Fiscal
Acácio Carreira Presidente
Francisco Carrilho Relator
António Plácido Secretário

TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO,
E.P.E.

Conselho de Administração
Francisca Carneiro
Fernandes (*Presidente*)
José Matos Silva
Sandra Martins
Assistente da Administração
Paula Almeida
Motoristas
António Ferreira
Carlos Sousa
Economato
Ana Dias

Direção Artística
Nuno Carinhas
Assessor
Nuno M Cardoso
Assistente
Paula Almeida

Pelouro da Produção
Direção de Produção
Salvador Santos
Coordenação de Produção
Maria João Teixeira
Assistentes
Eunice Basto
Maria do Céu Soares
Mónica Rocha

Direção Técnica
Carlos Miguel Chaves
Assistente
Liliana Oliveira
Departamento de Cenografia
Teresa Grácio
Departamento de Guarda-roupa e Adereços
Elisabete Leão
Assistente
Teresa Batista
Guarda-roupa
Isabel Pereira
Nazaré Fernandes
Virgínia Pereira
Adereços
Guilherme Monteiro
Dora Pereira
Nuno Ferreira

Manutenção
Joaquim Ribeiro
Abílio Barbosa
Carlos Coelho
Manuel Vieira
Paulo Rodrigues
Nuno Ferreira
Celso Costa
Técnicas de Limpeza
Beliza Batista
Bernardina Costa
Delfina Cerqueira

Direção de Palco
Rui Simão
Adjunto do Diretor de Palco
Emanuel Pina
Assistente
Diná Gonçalves
Departamento de Cena
Pedro Guimarães
Cátia Esteves
Ana Fernandes
Departamento de Som
Francisco Leal
António Bica
Joel Azevedo
João Oliveira
Departamento de Luz

Filipe Pinheiro
Abílio Vinhas
Adão Gonçalves
José Rodrigues
Nuno Gonçalves
Departamento de Maquinaria
Filipe Silva
António Quaresma
Adélio Pêra
Carlos Barbosa
Joaquim Marques
Joel Santos
Jorge Silva
Lídio Pontes
Paulo Ferreira
Departamento de Vídeo
Fernando Costa

Pelouro da Comunicação e Relações Externas
José Matos Silva
Assistente
Carla Simão
Edições
João Luís Pereira
Pedro Sobrado
Ana Almeida
Legendagem
Cristina Carvalho
Comunicação e Promoção
Patrícia Carneiro Oliveira
Joana Guimarães
Centro de Documentação
Paula Braga
Design Gráfico
Studio Dobra
Fotografia
João Tuna
Relações Públicas e Projetos Educativos

Lúisa Corte-Real
Assistente
Rosalina Babo
Frente de Casa
Fernando Camecelha
Coordenação de Assistência de Sala
Jorge Rebelo (TNSJ)
Patrícia Oliveira (TeCA)
Coordenação de Bilheteira
Sónia Silva (TNSJ)
Patrícia Oliveira (TeCA)
Bilheteiras
Manuela Albuquerque
Sérgio Silva
Telmo Martins
Merchandising e Cedência de Espaços
Luísa Archer
Bar
Júlia Batista

Pelouro do Planeamento e Controlo de Gestão
Francisca Carneiro Fernandes
Assistente
Paula Almeida

Coordenação de Sistemas de Informação
André Pinto
Assistente
Susana de Brito
Informática
Paulo Veiga

Direção de Contabilidade e Controlo de Gestão
Domingos Costa
Ana Roxo
Carlos Magalhães
Fernando Neves
Goretti Sampaio
Helena Carvalho

coordenação de produção

Maria João Teixeira

assistência de produção

Maria do Céu Soares

Mónica Rocha

direção técnica

Carlos Miguel Chaves

direção de palco

Rui Simão

direção de cena

Pedro Guimarães

assistentes de direção de cena

Ana Fernandes

Filipe Lopes

cenografia

Teresa Grácio (coordenação)

guarda-roupa e adereços

Elisabete Leão (coordenação)

Teresa Batista (assistência)

Isabel Pereira

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira

Esperança Sousa (costureiras)

Dora Pereira

Guilherme Monteiro (aderecistas)

luz

Filipe Pinheiro (coordenação)

Abílio Vinhas

Adão Gonçalves

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Carina Galante

maquinaria

Filipe Silva (coordenação)

António Quaresma

Joaquim Marques

som

António Bica

João Oliveira

tradução para legendagem

Constança Carvalho Homem

operação de legendagem

Sofia Barbosa

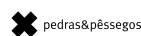
apoio ao movimento

Sónia Cunha

maquilhagem e cabelos

Marla Santos

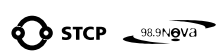
apoios TNSJ



apoios Teatro da Rainha



apoios à divulgação



agradecimentos

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Ana Oliveira

Jorge Monteiro

Germano Torres

Susana Brites

Carreira & Silva, Lda.

Hotel Cristal Caldas

O Teatro da Rainha é uma estrutura financiada por



Teatro da Rainha

Sala Estúdio

Rua Vitorino Fróis,

Largo da Universidade, Edifício 2

Apartado 255

2504-911 Caldas da Rainha

www.teatro-da-rainha.com

geral@teatro-da-rainha.com

T 262 823 302 · 96 618 68 71

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

edição

Departamento de Edições do TNSJ

coordenação **João Luís Pereira**

modelo gráfico **Joana Monteiro**

capa e paginação **Studio Dobra**

fotografia **João Tuna**

impressão **Multitema**

Não é permitido filmar, gravar ou

fotografar durante o espetáculo.

O uso de telemóveis ou relógios

com sinal sonoro é incómodo,

tanto para os intérpretes como

para os espectadores.

Vêm-me à cabeça
palavras que eu não
conheço. Palavras
que vêm de muito
longe: “Depois disso,
Job viveu ainda
cento e cinquenta
anos e morreu sob
o peso da idade”.

