

MANUAL DE LEITURA

TNSJ
TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO

O RESTO JÁ DEVEM CONHECER DO CINEMA



Se a resposta é um ser humano
então qual é a pergunta?

MARTIN CRIMP
O Resto Já Devem
Conhecer do Cinema

Achas que agora podes
dar sequer um passo
neste chão sem
escorregares? Hum?
Experimenta.
Porque há uma camada
de sangue aqui mesmo.
Aqui mesmo
debaixo dos teus pés.
Tu não a vês. És cego.
Mas eu consigo. Eu vejo-a.
E sei que vai espalhar-se
para fora da cidade
até manchar como um
desastre petroquímico
até o mais sagrado
dos rios.

O Resto Já Devem Conhecer do Cinema

The Rest Will Be Familiar to You from Cinema (2012)

de Martin Crimp a partir de Fenícias, de Eurípides

tradução
Isabel Lopes

encenação
Nuno Carinhas
Fernando Mora Ramos
figurinos e cenografia
Nuno Carinhas
desenho de luz
Rui Monteiro
desenho de som
João Oliveira

interpretação
António Afonso Parra *Etéocles*
Ana da Cunha *Filha de Tírsias*
Carlos Borges *Oficial Ferido*
Fábio Costa *Polinices*
Fernando Mora Ramos *Tírsias*
Isabel Lopes *Jocasta*
Joana Carvalho *A Guardiã*
João Cardoso *Édipo*
Jorge Mota *Creonte*
Manuel Petiz Meneceu
Pedro Frias *Oficial Falinhas Mansas*
Sara Barros Leitão *Antígona*
Mafalda Taveira *Coro*
Maria Luís Cardoso *Coro*
Marta Taveira *Coro*
Sofia Nero Guimarães *Coro*

produção
TNSJ
em colaboração com
Teatro da Rainha

O espetáculo integra um pequeno excerto do filme *Édipo Rei* (1967) de **Pier Paolo Pasolini**

A banda sonora inclui os seguintes temas, tratados a partir dos originais:
Quatuor En Ut Majeur "Les Dissonances", K. 465, de **Mozart**
interpretação **Quatuor Mosaïques**
Cantata BWV 127, Ária – Die Seele ruht in Jesu Händen, de **Bach**
interpretação **Ricerca Consort**
Bloodsport, de **Rinôçérôse**

Impromptu n.º 3, de **Schubert**
interpretação **Alfred Brendel**

Sweet Leilani, de **Harry Owens**
interpretação **Arthur Lyman**
Hypnos I (Distant Fires), de **Hecq**

dur. aprox. **2:00** sem intervalo
M/12 anos

Espectáculo em língua portuguesa,
legendado em inglês.

Teatro Nacional São João
27 março – 14 abril 2019
qua+sáb **19:00**
qui+sex **21:00**
dom **16:00**
27 mar qua 21:00

Sessão com Língua Gestual Portuguesa e Audiodescrição
3 abr qua 19:00

Conversa pós-espetáculo
29 mar

Centro Cultural e de Congressos de Caldas da Rainha
24+25 maio 2019
sex+sáb **21:30**

ÍNDICE

Breve Sumário da História das Mulheres e dos Homens, NUNO CARINHAS	5
Teatro da mente – teatro da história, FERNANDO MORA RAMOS	7
“O Teatro”, MARTIN CRIMP	11
“Um pé na inocência e outro na culpa”, conversa MARTIN CRIMP & MARIA SEQUEIRA MENDES	13
“O Escritor”, MARTIN CRIMP	18
Do lado de dentro dos enigmas, JORGE DESERTO	21
mulheres em fúria, MARIANA MORTÁGUA	29
“O Encenador”, MARTIN CRIMP	32
Uma História Universal da Pergunta, conversa ISABEL LOPES, JORGE DESERTO, FERNANDO MORA RAMOS, NUNO CARINHAS & JOÃO LUÍS PEREIRA	35
O pomar devastado, FRANCISCO DUARTE MANGAS	49
Avisos das mulheres em Tebas, PEDRO MEXIA	57
“Enigmas, grandes enigmas... pequenos enigmas”, conversa PIER PAOLO PASOLINI & JEAN DUFLLOT	61
A irreparável violência, ANTÓNIO GUERREIRO	63
Quatro pensamentos indesejados, MARTIN CRIMP	67
“A pergunta é a expressão máxima do desconforto”, conversa MARTIN CRIMP & ALEKS SIERZ	73
“O Ator”, MARTIN CRIMP	89
Notas biográficas	91

Breve Sumário da História das Mulheres e dos Homens

NUNO CARINHAS

Em *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, estamos em diálogo com as personagens mais desobedientes à norma – e só essas merecem os favores da história e o estatuto de permanência.

“Nenhum deles tornou mais clara a situação política, mas ambos têm a boca cheia de sangue e pó.” Diz o Oficial Falinhas Mansas ao descrever o trespasses entre irmãos.

Quando alguns sobreviventes, apesar dos riscos que correram por serem curiosos (Édipo), chegam a ser sábios, já lhes dói o corpo que tolhe os sentidos, o sexo e a luta. Mas persistem no desejo pela beleza que não envelhece (e dá fome), na maciez da pele que os vai salvando de morrer, apesar de cada vez mais cara no mercado, a pele.

A vida de cada um tem antecedentes que a justificam: gente que viveu, agiu, cometeu gestos magnânimos, desperdícios e vilezas, por entre imobilidades e errâncias. Chegando aos descendentes que podem ou não vir a ser Orgulho, Recompensa e Concordância – mais ou menos sangue ou só beatitude e empatia –, cada qual escolhe para si o julgamento dos seus e dos outros para se inscrever na eternidade.

Podemos assumir a família incestuosa como coisa global – o sangue corre em todas as direcções mas é o mesmo, pertencemos todos à mesma família. Esta família, a de Tebas, serve de exemplo, vista daqui, da Europa que Cadmo perseguiu. Há nós, os humanos e os extraterrestres que estão por aparecer. O lixo, o ar e a falta dele, o sangue, é de todos. Uns pisam chão de relva fresca, outros, chão de minas, outros, os eleitos, o chão da Lua. Tudo menos a riqueza é de todos. De cada vez a *cosmo-agonia* individual trespassa as paredes das casas e espalha-se como um desastre petroquímico.

A definição de si passa pelo relacionamento com o outro. Sem modelos preestabelecidos, desejar irmãos, pais, filhos, tios, avós, deveria ser um caso irrelevante, desde que os interessados se tornassem mais felizes, sinónimo de acompanhados? Mas isso desorganiza a sociedade, descontrola-a, fecha os relacionamentos em casas e em castas, desnorteia a diversidade, desafia a descentralização dos poderes que demoraram séculos a combater. A consanguinidade gera deformidades: ainda há majestades escondidas em armários, crianças raquíticas de tez pálida puída.

Talvez o desejo desordenado domine por excesso, e seja tão nocivo quanto a peste ditada pelas morais puritanas. O desejo corrompe, entorpece, magnifica; antecede a razão e a dor; reproduz-se; rivaliza com a produtividade útil.

Meninos e meninas, candidatos que são a soldados, atiram pedras aos pássaros e aos passantes. Mais tarde, segue-se a matança a mando dos guerreiros. Os homens usam-se da crueldade viril, as mulheres da súplica a favor dos seus heróis. Gente a destilar ao sol mediterrânico (ou a morrer de frio),

gente sem sítio, sitiada. Além da orla marítima, o deserto, cá e lá das margens. Acabámos quase todos a viver nas periferias por esse mundo fora. Alguns de nós deixarão a vida pedindo mais beleza como quem pede luz, ou champanhe, ou água potável, na intimidade da morte, ou morfina para a passagem. Enquanto de novo alguém, com a curiosidade e paciência de Édipo, resolve voltar a contar o Breve Sumário da História das Mulheres e dos Homens, conto de fados morais sobre ambição, poder e destruição, presságios e incumprimentos.

Dedicatória. Ao nosso amigo e guia Paulo Eduardo Carvalho, que nos foi iluminando sobre os dramaturgos a ter em atenção – Martin Crimp era um deles, é e será.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Teatro da mente – teatro da história

FERNANDO MORA RAMOS

Havendo necessidade de definir a peça de Martin Crimp, ela não cabe em nenhuma simplificação, escapa ao nome, pratica o aforismo profético, a pergunta, percorre do mito à história o tempo ancestral e o presente (o da realidade e o da cena), pelo raciocínio mostra o que revela, joga na ficção associações imprevisíveis, o lírico como matéria cénica. É um teatro épico, pela narrativa e interpelação directa dos espectadores. E é um teatro do pensamento, um teatro da história, da palavra, das imagens da frase, do corpo da palavra no espaço, sua extensão e rigor sonoros, os seus sentidos e, nessa medida, também é gestual/conflitual, físico, falas que moram no corpo sabidas de coração, como diz Steiner. Estamos diante da diversidade estrutural, dramática e cénica, de um teatro integral.

Continuemos: quando um texto se desdobra de sentidos, por camadas e planos horizontais e transversais, explícitos e ocultos, imersos na massa textual, não é possível fixá-lo, de facto, numa fórmula. Foge, como areia entre os dedos, do que queremos saber que diga e nos sossegue – o sentido, quando se mete na gaiola, tranquiliza: o cérebro é arrumador. Foge e diz o que, de novo, surpreende, tendo nós já lido, ainda não tínhamos lido, ouvido. Nos trabalhos de cena, palavras lidas à mesa ganham novo corpo e sentido, ritmos, timbre e volume trabalhados afiam novos afectos e perceptos. Outro dia, já no palco, o Nuno falava da cor escarlate associada a mortandades, antes não notáramos. Num primeiro tempo lia-se a cor (era a cor de uma bandeira), num segundo, essa cor evidenciou-se como sangue. Esse desdobrar desvela o que está sob, debaixo, o sentido emerge de outro que o cobre e assim sucessivamente – por isso, dizemos que escavamos um material. Na superfície temos a mancha, a textura verbal também não é inocente, assim como o dispositivo gráfico, em Martin Crimp muito a apontar para sobreposições de falas e efeitos polifónicos, a sua pontuação é única.

Numa peça de teatro inspirada em *Fenícias*, de Eurípides, esse desdobrar é logo reflexo de um jogo com os tempos, de uma aposta na heterocronia que, comparando de modo audível/visível/legível tempos e sentidos, vê a marcha da história como o contrário de uma narrativa de progresso. Caminhamos para o fim, como tudo na vida, isso parece ser claro. O que significa que caminhamos para a hipótese de um novo começo, de novos começos, provavelmente depois de nova catástrofe global.

Em *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, a grande pergunta (a peça é na forma um longo enigma) é sobre a natureza do humano entre a resposta da genética e os acontecimentos da história, entre o animal que se quer libertar da fera em direcção à racionalidade que supostamente determina o humano e os feitos sistémicos das guerras associadas à economia, à pilhagem de recursos, aos modos de escravizar o outro. No capitalismo, esse lado selvagem e sistémico entrou há muito em modo industrial, a guerra é uma actividade hiperlucrativa constante; a paz, intervalos localizados no tempo e em geografias poderosas.

E depois há as famílias, o sangue. Na peça tudo está corrompido desde a origem. O sangue primeiro pede sangue, a vingança tem o seu tempo, a história e o mito são de regressões. Um dia tudo volta como tragédia, é circular o seu sentido. Mas o sangue é várias coisas: é monarquia, famílias, sempre as mesmas, e é uma camada fina de líquido que vai preenchendo, como um desastre petroquímico, um chão que se pisa e é propriedade que perde a beleza prospectiva, o futuro está hipotecado pelo confronto de poderes absolutos, imperiais – cortes de árvores, um bosque, para instalação de latrinas militares, destruição de colheitas, mortandade banalizada em perspectiva. Não se escapa a isso. Trágico é este fechamento, a circularidade. Sentido conexo é o da consanguinidade, introduz a corrupção desde logo, o mal está na raiz promíscua, mesmo inconscientemente, como em Édipo e Jocasta. Estas figuras, de Cadmo a Meneceu, de Laio, Jocasta, Creonte e Édipo a Etéocles, Antígona e Polinices, parecem entretanto, pelo menos por um momento, raiar a loucura. São de excessos, desmedida, a desmedida é o padrão. E é extraordinário pensar que o humano é revelado – em Édipo, na peça de Crimp – como humildade chã e sem abrigo, sobreviver por se gostar de viver, possibilidade que leva na bagagem uma escova de dentes eléctrica, um rádio com uns trocos dentro, um bilhete de avião e a companhia da filha, solidária agora com o pai, os seus olhos. Num ponto qualquer da ficção por vir, podemos imaginar um regresso de Antígona, na sequência da narrativa de Crimp – os gregos foi o que fizeram, variações do mito numa rede de relações narrativas que se foi alargando. As personagens morrem ou revivem nas peças em pontos de variação do mito, como nesta peça de Crimp, onde Jocasta, que se suicida em *Rei Édipo*, é ressuscitada para arbitrar o fratricídio.

Essa descoberta de um desejo ainda aceso de vida sucede com Édipo no despojamento total e para além do concentrado traumático de que o seu corpo é a história. O cego, mais que profeta, pois as suas profecias não são emprego como as de Tirésias, é o mais apto a ler a vida e o único que vê um futuro, mesmo que árido, se exceptuarmos Jocasta. Esta, a mãe de todos, é a visão moderna, a afirmação da política como diplomacia. Haverá outro caminho para o mundo? As categorias de pátria, os abusos de poder, as arbitrariedades do poder absoluto, a escravatura sexual, a carne para canhão que os de baixo são, a traição, as alianças de poder contranatura e apenas conjunturais, a violência como resposta pronta em qualquer situação, todas estas formas de “convívio planetário” são idênticas desde o mito originário, percorrendo a história até à actualidade. A democracia, hoje, a do pós-guerra, que parecia ter vindo para ficar, é cada vez mais uma miragem, um exercício parlamentar desligado do real. No presente, nenhum uso da palavra escapa à contaminação mediática espectacular integrada (Debord) – o teatro, suspendendo o tempo e pela afirmação de uma força presencial dos actores (da palavra) perante os espectadores, é o que tenta fazer, pôr o pensamento em acção. As tais narrativas são engrenagens de produção de sentidos homogeneizadores ao serviço de uma reprodução das condições de desigualdade e arbitrariedade que as economias – a imposição de regras que lhes são apenas intrínsecas – e os grandes poderes financeiros geram.

Mas como faz Crimp esta operação de se imiscuir – distanciando-se – no mundo virtualizado que consumimos como girinos numa poça de água, de modo a que possamos observar-nos no meio da deriva que nos leva? É que tudo reside num modo de olhar, esse do cego que vê mais, vê mais fundo.

Como poderemos nós ver para além do que nos dão a ver. Tudo é controlado, vigiado. O mundo é um sistema policial. Aí entra a arte, o trabalho da forma, da forma cénica – Crimp é um autor cénico. A peça é, a meu ver, um longo gesto de estranhamento – tornar estranho o que parece “ir por si”, ser natural, estar naturalizado nas operações de sentido mais artificializadas que possamos supor, as da propaganda política ou publicitária. E é desse estranhamento – cortes constantes na progressão de sentido que possa fazer embalar por via da “historinha”, interpelação directa ao outro espectador em plena cena, reben-tando constantemente com a linha divisória cena/sala, grande concisão da escrita por via da exploração da forma tópica, do telegrama; em suma, um anti-clímax constante que, em última instância, valoriza o pensamento e a agilidade do pensamento – que o espectador age, pensando a acção e o conflito que vê/presente/sente/lê.

Outra forma de o fazer, de extremar o estranhamento, consiste na forma inventiva como Crimp usa os diversos níveis de linguagem, ancorados, está bem de ver, na fala actual, no dia-a-dia das línguas: e aí vemos a palavra oscilar entre o mais rasca dos usos – “dois montinhos de merda ranhosos como vocês”, diz Édipo; “ditador criminoso uma merda”, diz Etéocles, como diz “ter tido tomates” para fazer o que fez, tomar o poder absoluto; como Creonte chama “puta de merda” à filha de Tirésias – e a poesia mais lírica: “E se o dia está preparado para deixar o seu calor nas nossas paredes de pedra e para acolher a noite tingindo o céu de azul-anil porque não podes tu – Etéocles – acolher o teu irmão?”, diz Jocasta. E poderíamos continuar revelando esse glosar que Crimp faz dos níveis de linguagem que nos acoçam: publicitário, telejornalístico, vulgar, etc., citados em exercício constante de humor sibilino, objectivamente crítico. Crimp, por detrás, parece sempre sorrir, como fazem enigmáticamente as suas figuras. Mas onde o estranhamento vai mais longe é na estrutura, no modo como o coro, que não representa a cidade mas a consciência de pertença a uma geografia globalizada, age em cumprimento de funções operacionais, com vozes pluriformes, funções que são permanente corte da narrativa de Cadmo e modos de interpelar na sala cada espectador. As falas são para que a assembleia possa ancorar-se numa inteligência comum que desperte, por sugestão da cena, em cada um-espectador. O arcaico está em permanente diálogo com o agora. E o agora tem muito que ver com a frase final da peça, uma pergunta, o que não é inocente: “Que filme é que vocês projectam incessantemente no cinema deserto da minha mente?”

A peça dirige-se a quem porventura descobre na pergunta a denúncia dos modos industriais-criativos do entretenimento larvar da passividade consumista e pavloviana.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

O Teatro

O Teatro tem-me acorrentado a aviões, acolhido em aeroportos, conduzido a estranhas cidades. O Teatro oferece-me bebidas e leva-me de volta ao hotel às duas da manhã. Três horas mais tarde, acende a luz intensa de um candeeiro junto aos meus olhos, diz-me para acordar e vomitar.

O Teatro janta comigo num tranquilo restaurante junto à água, no Aussenalster de Hamburgo, ou toma café comigo num subúrbio de Florença. Passa-me um microfone. Pede-me para falar. Amplifica a minha voz. Transporta-me de avião para Nova Iorque, onde, ao final da tarde, o ponteiro dos segundos do meu relógio começou a saltar debaixo do vidro como um inseto. No exterior da festa magnífica e cintilante está um táxi à minha espera, debaixo da chuva de fevereiro, para me levar diretamente para Bucareste, onde os poucos dólares que chocalham no meu bolso são suficientes para pagar o salário mensal do meu anfitrião. O Teatro mostra-me uma incandescente parede de tijolos esventrada por balas. "Onde agora tu estás", diz-me ele, "corria um rio de sangue na rua."

Gosta que eu me encontre com atores. Avançamos por um labirinto parecido com os corredores de um hospital e batemos às portas. Cada uma delas se abre para a mesma cena brilhante: os atores voltando-se nas suas cadeiras, de costas para os espelhos e as luzes, os lenços de papel, as chávenas de poliestireno, os cartões, as mensagens, as flores e os cinzeiros, para ver quem está à porta. "Oh, meu Deus – então você é que é o escritor!" O camarim torna-se um pequeno teatro no qual improvisamos prazer, modéstia, ansiedade e respeito mútuo, com graus variados de sucesso.

Martin Crimp

Quatro Personagens Imaginárias.

Trad. Paulo Eduardo Carvalho.

“Um pé na inocência e outro na culpa”

Conversa com MARTIN CRIMP.
Por MARIA SEQUEIRA MENDES.*

MARIA SEQUEIRA MENDES: O tema deste Fórum [Fórum do Futuro 2018] é a Antiguidade Clássica, de onde um conjunto de peças de Martin Crimp deriva. Entre elas está *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, a qual será encenada aqui no TNSJ, no próximo ano. Queria começar esta conversa perguntando sobre o seu interesse pela tragédia grega. Numa entrevista disse: “Quanto mais leio os gregos, e sobre os gregos, mais me dou conta de que eram pessoas que falavam de deuses e de heróis, mas as imagens que usavam tinham raízes na vida quotidiana.” Será que isto explica a sua disponibilidade para reescrever a tragédia clássica?

MARTIN CRIMP: Explica-a em parte. Devo dizer que, para alguém que como eu tem escrito peças durante grande parte da vida, não prestei muita atenção aos textos gregos quando era jovem. Não os compreendia, por duas razões. Uma tinha a ver com um certo snobismo linguístico. Li-as em traduções datadas que me pareciam opacas e não compreendia o que nelas se passava. A outra razão prendia-se com o facto de, talvez por ser filho único, ter demorado muito tempo a compreender o significado de uma família, e a família é muitas vezes fulcral nas peças gregas. Por essas razões, não era capaz de estabelecer uma ligação. Só me consegui relacionar porque fui convidado a fazê-lo por dois encenadores magníficos. O primeiro, o encenador suíço Luc Bondy, convidou-me a interagir, digamos assim, com uma peça grega em 2004 e, quase dez anos depois, uma outra encenadora com quem tenho trabalhado bastante, Katie Mitchell, curiosamente, endereçou-me uma proposta similar.

Esses encenadores convidaram-no a trabalhar com eles? Como é que tudo começou?

Passo a explicar as minhas duas experiências com peças gregas. Luc Bondy tinha encenado uma peça minha, *No Campo*, e encontrava-se a trabalhar na ópera *Hércules*, de Haendel. Estava obviamente muito interessado no entorno desse texto e propôs-me que fizesse a reescrita de uma de duas peças gregas. Uma delas, *A Loucura de Hércules*, de Eurípidés, é uma peça horrível em que Hércules mata os filhos, eu não conseguia mesmo lidar com ela. Estava mais interessado na outra peça proposta, da qual resultou *Cruel and Tender*, a peça de Sófocles sobre Dejanira e Hércules [*Traquínias*]. Esta peça interessava-me muito mais porque era uma peça difícil, uma peça-problema, desconhecida da maioria, entendida como imperfeita, em que as duas personagens principais, marido e mulher, nunca se cruzam, e tudo isso inspirou-me a tentar fazer algo a partir dela. Nessa altura talvez fosse um pouco arrogante e modernizei tudo, transpusei tudo para os nossos dias. Dez anos mais tarde, Katie Mitchell propôs-me de novo, estranhamente, duas peças gregas para reescrever. Uma era *Antígona*, e pensei: “Não, tantos já fizeram coisas a e com *Antígona*.” Além disso, quando li a peça, tive a sensação muito desconfortável de que aquela jovem mulher tinha um desejo de morte desde o início e eu não gostava desse desejo de morte.

Gosto das peças que nos fazem sentir confortáveis porque são igualmente horríveis.

[Risos.] A peça *Fenícias* foi a outra proposta e achei-a extremamente interessante. Vou explicar a história porque é uma peça bastante obscura. Trata-se de uma parte da história



de Édipo e é o momento em que se trava a luta pela cidade de Tebas. Édipo amaldiçoou os seus dois filhos (agora percebo mais sobre famílias), Etéocles e Polinices, prevendo que se matariam um ao outro. De modo a evitar essa maldição, ambos chegam a um acordo sobre a governação de Tebas. Decidem governá-la à vez, ano a ano. Etéocles, o filho mais velho, é o primeiro a fazê-lo. No fim do primeiro ano, Polinices regressa e diz: “Ok, agora é a minha vez.” Etéocles responde: “Não, não, não, tudo corre tão bem, não precisamos de ti.” Então, Polinices reúne um enorme exército, cerca a cidade, começa uma terrível guerra, na qual os dois irmãos, embora tudo tenha sido decidido em combate, decidem lutar entre si, matando-se um ao outro aos olhos de Jocasta, a mãe de ambos, que em seguida se suicida. Entramos depois no território mais familiar de Édipo e Antígona, quando esta quer enterrar o irmão morto, Polinices, e Creonte (que, em grego, significa simplesmente “governador”) a proíbe, ao mesmo tempo que bane Édipo. Esta história é contada numa sequência de cenas em que não há propriamente uma personagem principal. São apenas cenas onde novas personagens são apresentadas, um pouco como num romance de Dickens. Intitula-se *Fenícias* porque, preso na cidade, está um grupo de mulheres fenícias oriundas do que agora é a Síria, Líbano, Palestina e Israel. A sua função na peça não é exatamente clara; serve para nos dizer algo sobre a história ou a fundação de Tebas, mas não é muito dramático. Por isso, quando comecei a reescrever a peça, que o TNSJ tão admiravelmente agendou, a minha maior intervenção foi a de modificar este coro. Tornei-o um coro de jovens mulheres e elas não são vítimas passivas presas na cidade; na realidade, elas são as instigadoras da ação.

São mesmo muito mazinhas, não são?

São muito más, mas penso nelas como Esfinges; elas colocam um grande número de questões impossíveis de resolver e, ao mesmo tempo, forçam estas personagens do mito grego a representarem ou a reconstituírem esta terrível história familiar e política das suas vidas.

Em *Cruel and Tender*, o coro também tem um papel, também instiga Amelia, por exemplo, a enviar o seu filho à procura do pai.

É verdade, mas na peça de Sófocles o coro tem parte ativa, intervém dessa forma; creio que um dos problemas que tenho com coros é que, num mundo que se tornou cada vez mais atomizado e em que as pessoas são vistas como consumidores individuais, entidades individuais que conduzem as suas próprias vidas, acho o conceito de coro bastante complicado. Por isso, em 2004, reduzi-o a três pessoas. Mas nesta nova peça, *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, pensei: “Ok, vamos lá tentar, pelo menos, e criar um grupo em palco. Vamos ver o que isso pode implicar, o que pode significar.” E, neste caso, tratava-se de criar um grupo com uma espécie de poder sobrenatural, capaz de precipitar acontecimentos entre os humanos.

A peça começa com uma espécie de adivinha. A linguagem é divinatória e, ao fim das primeiras frases ditas pelo coro, temos Bobby e os gatinhos, e tudo se transforma numa questão quase existencial. [“Como é matar/ e como é ser o gato Bobby?”]

As questões vieram da ideia da Esfinge e da famosa pergunta ou adivinha que ela coloca: “O que é que anda de quatro de manhã, de duas à tarde e de três à noite?” Resposta: o ser humano. Esta é uma pergunta muito fácil. Estava interessado em levantar questões completamente irracionais, em parte baseadas em contexto de sala de aula, o tipo de questões aprendidas em criança sobre frações ou distribuição de objetos e coisas afins. E não consigo realmente explicar porque é que foi este o caso. Sempre quis que o coro fosse constituído por crianças muito jovens. Estava a trabalhar nesta peça na biblioteca em Londres, a ler alguns textos e comentários, peguei no telemóvel e enviei uma mensagem à encenadora, Katie Mitchell, e disse-lhe: “E se o coro fossem só crianças?” Trinta segundos depois, ela responde-me e diz: “Não, não, não, não consigo lidar com um grupo de crianças e ainda por cima com todos os atores. Impossível!” [Risos.] Eu disse, ok, tudo bem, mas de certa forma levei a minha avante, porque consegui ter estas jovens mulheres, que são um pouco como crianças, mas adultas

ao mesmo tempo. Um dos objetivos que perseguia com estas personagens era que elas têm um pé na inocência e outro no conhecimento e na culpa, e achei que isso era interessante de pôr em cena. Na produção original que teve lugar em Hamburgo, há cinco anos, usámos mesmo algumas jovens das escolas de teatro, porque não havia gente suficiente no *ensemble* para representar este grupo de treze mulheres que considero como Esfinges.

Às vezes, também parecem adolescentes, adolescentes maldosas.

Exatamente. Não quero influenciar ninguém com ideias para a encenação que irá ocorrer aqui, mas tenho estado em contacto com o encenador Daniel Jeanneteau, que irá montar esta peça para o ano em Avignon. Ele tem uma ideia interessante para este coro, uma vez que, vivendo nos subúrbios de Paris, onde há muita gente vinda de minorias e de outros países ou cujos pais de lá vieram, está muito interessado em explorar a ira e o questionamento de algumas das jovens do seu entorno social próximo. Ele quer usá-las para criar este coro e fazê-las desafiar os atores que representam os papéis principais.

Alguns académicos descreveram *Fenícias* como tendo “uma abundância de cenas de sofrimento, repleta de máximas primorosamente formuladas”. E este também parece ser o caso de *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*. É mesmo?

Não sei. Há muito sofrimento na peça porque há muita coisa a ocorrer a quente, coisas más a acontecerem às personagens. Se pensarmos em teatro, será que queremos ver pessoas a sofrer ou assistir à ação e a escolhas a serem feitas? A minha análise desta peça é ligeiramente diferente: há toda uma série de cenas em que novas personagens são apresentadas. É uma das suas coisas interessantes e a razão por que é uma boa peça para um *ensemble* de atores, já que estão todos em palco e disponíveis para intervir e representar papéis que, na realidade, podem ser bem curtos mas intensos e significativos. Descreveria esta peça de forma mais ativa, sobre pessoas que fazem muito más escolhas. Édipo nasce porque o seu pai, Laio, faz uma má escolha. Dirige-se ao oráculo

e diz: “Não conseguimos ter filhos, Jocasta e eu. O que devemos fazer?” E o oráculo responde-lhe: “Isso é muito bom. Não tenham filhos. Não o façam!” Regressa a casa, engravida Jocasta, o resultado é Édipo. Este faz também uma muito má escolha. Zanga-se com o pai – embora não o saiba – e mata-o. Polinices e Etéocles podiam ter-se entendido mas fazem uma má escolha e matam-se um ao outro. Há muito sofrimento mas também muita ação e decisões a serem tomadas, e é isso que faz a peça avançar. Sobre máximas: há uma determinada cena na peça, aquela em que Jocasta, a mãe destes dois jovens, tenta evitar que lutem e faz um apelo especial à paz e à reconciliação, texto que se tornou famoso. Levanta a questão, quando se fala de máximas, do que a escrita deve ser, porque sugere um certo polimento da escrita. Penso que uma das missões, passe o pretensiosismo da palavra, que muitos escritores tomariam como sua, e incluir-me-ia nesse grupo, é a de descobrir como escrever de forma simples e não de um modo muito complexo. Um dos meus excertos preferidos de crítica literária – não leio muita crítica porque é demasiado difícil para mim, mas...

É simplesmente aborrecida. [Risos.]

Não, não, não é aborrecida, alguma crítica é mesmo muito interessante. É como quando se lê romances, cinco por cento são espantosos, noventa e cinco por cento não o são, com a crítica literária acontece o mesmo, cinco por cento é incrível, noventa e cinco por cento não. Roland Barthes disse o seguinte sobre *bien écrire*, escrever bem, o que se poderia interpretar como “escrita refinada”. Ele disse esta coisa bela: “Hoje (isto é, nos anos 1960 ou 70), o oposto de *bien écrire* não é *mal écrire*, escrever mal, talvez seja apenas *écrire tout court*, escrever ponto final.” Penso que “escrever ponto final” é um excelente propósito a atingir. Não é *bien*, não é *mal*, é apenas *écrire*, apenas escrever. É difícil, e de certa forma a interação com estas peças gregas, pela sua natureza poética, ajudou-me nesse caminho. Há tendência para se ser puxado numa direção que se pode tornar esmagadora, demasiado excêntrica, e por isso aspirar à simplicidade é um exercício muito interessante.

Mas não é fácil, requer atenção ao detalhe. Cito: “Há crianças violadas e assassinadas todos os dias por homens que estão apenas entediados. Esta seria uma ação exemplar com um objetivo político claro.” Concordo que se trata de linguagem simples, digamos assim, mas muito bem trabalhada, poética poderia ser a palavra. Para cada peça parece ter uma solução diferente, que tem que ver com a forma e com a maneira de contar a história. Nesta peça em particular, parece seguir a ação; a sequência de episódios é mais ou menos a mesma. A grande diferença entre a tragédia clássica e *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema* parece ser a forma como está escrita. Em *Cruel and Tender*, por exemplo, a história tem muitas diferenças. Aqui, o enredo é mais ou menos igual, mas o trabalho com a linguagem é muito sofisticado. Sim. De certo modo, esse é o meu trabalho, ser sofisticado mas esconder que o sou. Escrever é um processo inconsciente e muitos escritores seriam supersticiosos em relação a revelarem a resposta a perguntas como: “Como conseguiste isto? Como é que se faz isto?” Somos todos hipócritas, porque ao mesmo tempo podemos olhar para a escrita de alguém e comentar: “Isto não funciona, e a razão é...” [Risos.] Portanto, é preciso tolerar a hipocrisia do escritor. O que disse sobre a estrutura desta peça e a de *Cruel and Tender* é um aspeto muito interessante e faz parte do problema, ou do desafio, que todos os artistas enfrentam desde mais ou menos 1900. Houve uma altura, quando o modernismo surgiu, em que as formas herdadas acabaram. Não havia peças de cinco atos, como em Shakespeare, ou de quatro, como em Tchekhov. Elas estavam lá, mas os escritores não achavam que podiam tirar essa forma da estante e colocar algo nela. Os compositores sentem-se ainda mais complexados. É perguntar a um compositor contemporâneo se quer compor um quarteto de cordas, a resposta é não, porque acha que, depois de Haydn, Beethoven, Shostakovich, Bartók, não pode seguir por aí, essa forma está fechada. Há formas que os escritores sentem também como fechadas, mas isso é bom, porque se inventa uma forma própria para cada projeto, e isso significa que a forma e o conteúdo vão

realmente a par. Por outro lado, todos os artistas são práticos, gostam de construir algo. Há um ofício envolvido, e esse ofício requer tempo, e com tempo quero apenas dizer uma data-limite. Esta peça, *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, foi escrita muito depressa, o que é pouco usual para mim. Normalmente, sou o tipo de escritor muito extremoso, capaz de dizer: “Preciso de mais um ano para terminar, por favor.” A peça foi agendada para novembro e acedi a escrevê-la até março, o que para mim é muito rápido. Isso significou duas coisas: uma foi a razão por que segui a forma de Eurípides tão de perto, já que ela ali estava. A forma que se pode retirar da estante, ali estava ela pronta a ser preenchida. Essa foi uma ideia muito entusiasmante; obviamente, mudei-a à medida que ia avançando, mas podia ver essa forma de quinze cenas, aquelas que a peça acabou por ter. Houve por isso uma razão muito prática para escrever desta forma. Ao mesmo tempo, houve uma razão estética. Como refere, a peça segue Eurípides muito de perto, e uma das razões para isso foi a ideia, se é que se têm ideias sobre o nosso próprio desenvolvimento artístico, daquilo que tinha feito dez anos antes. Nessa altura, com *Cruel and Tender*, pensei: “Vou refazê-la toda, como uma luz fluorescente.” Dez anos depois, percebi que não queria deitar tudo fora, queria manter a especificidade destas transações à medida que ocorrem, e elas ocorrem numa cidade cercada, num mundo pré-moderno, pré-medieval. De qualquer modo, foi muito difícil encontrar-lhe equivalentes. Portanto, talvez tivesse sido dado mais respeito a Eurípides do que aquele que foi dado a Sófocles há dez anos.

Mencionou a diferença entre um compositor contemporâneo e um dramaturgo. Quando escreve, a música faz parte desse processo, tanto no caso de um libreto de ópera, obviamente, como nestas peças. Como é que pensa isto, como é que escolhe as canções que nelas figuram? E os encenadores, ficam zangados se porventura preferem outras canções? [Risos.] Adoro música. Sou um teclista amador. Às vezes, especifico peças musicais para as peças, porque sei qual a atmosfera que quero criar em determinada altura.

De vez em quando, tenho escrito letras para peças, porque acho que, no teatro sério, talvez tenhamos perdido todo o contacto com a música. Como se sabe, as peças do século XVII tinham música como um *divertissement* entre secções. Gosto de trazer a música para as peças. Também escrevi textos para ópera; trata-se de convidar a música, de escrever palavras que convidem música. Acho sempre suspeita a comparação entre escrever palavras e escrever música, embora obviamente haja estruturas rítmicas e sonoras importantes para os escritores. Mas, se investimos demasiado nessas estruturas, ficamos prisioneiros da nossa própria linguagem, como certos poemas, que não podem ser traduzidos, e portanto comunicados, a um grande número de pessoas. Às vezes, as pessoas comparam a escrita ao contraponto em música, o que acho muito estranho, porque isso implica várias vozes ao mesmo tempo, e isso pode acontecer no teatro, mas é raro. Onde eu acho, como escritor, que me interessa trazer processos musicais para o teatro, é na construção. Falámos um pouco de formas musicais. Lembro-me da primeira vez que me deparei com um quarteto de cordas de Bartók; tem cinco movimentos, é como um arco, muito bonito. Gosto de números, de quatro e três e setes. E quando escrevi a primeira ópera para George Benjamin, *Written on the Skin*, escrevi quinze cenas, porque, embora este número se possa dividir em três e cinco, é um pouco aborrecido, mas oito e sete já é muito interessante, assim como seis, quatro e cinco – a divisão com que ficou. A minha fé na numerologia é tanta que George Benjamin nunca pensou nisto, nunca reparou que *Pelléas e Mélisande* e *Wozzeck* também são óperas de quinze cenas. Para mim, havia uma espécie de magia numérica envolvida no facto de oferecer quinze cenas a um compositor. Esta peça também tem quinze cenas, um número muito satisfatório. A música e o teatro em performance decorrem em tempo real, por isso são drama, mas, para mim, é pela estrutura que os podemos aproximar: um arco ou dois blocos próximos um do outro, ou como a *Sonata da chiesa*, por exemplo, que é rápida-lenta-rápida-lenta. Estas

coisas estão de certa forma gravadas na minha pobre cabeça e às vezes sou tentado a usá-las.

Mudando de assunto: o título, *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, parece ecoar *Édipo Rei* de Pasolini. Poderia falar sobre isso? É um título muito estranho: *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*. De repente, dei por mim a escrevê-lo quando o coro de jovens mulheres está a explicar a ação, aquilo a que iremos assistir. Sobretudo quando trabalho rápido, gosto muito de usar material existente. Na produção original da peça, usámos excertos do filme de Pasolini, passagens de Bach, uma descrição, inserida no próprio texto, de como executar o sacrifício de um animal no ano 470 a.C. Uma grande variedade de coisas foram reunidas para fazer esta peça, forçadas juntas de uma forma que espero seja satisfatória para as pessoas. O título, de que gosto porque é longo, e gosto de títulos longos – houve uma moda de títulos muito curtos de uma só palavra –, foi baseado num equívoco meu. Quando tinha sete ou oito anos, vi um par de vezes na televisão um filme assustador, *Jasão e os Argonautas*; nesse filme, há um momento, ainda hoje muito aterrador, onde se está a olhar para o chão e uma quantidade enorme de esqueletos surgem e começam a lutar. Costumava tapar a cara, era tão aterrador, não conseguia suportar. Eu achava que essa era uma cena do contexto desta peça, uma vez que há um outro mito grego muito similar, em que Cadmo, vindo da Fenícia, funda Tebas, e funda-a matando um dragão, tirando-lhe os dentes e semeando-os na terra. Estes crescem, tornam-se soldados e os soldados começam a matar-se uns aos outros; alguns sobrevivem e fundam a cidade de Tebas. Na minha cabeça, baralhei este filme e este mito; achei muito bonito tê-los confundido. Portanto, o que se passa na peça já devem conhecer do cinema, mas não da forma que eu tinha originalmente pensado.

* Investigadora e professora de Teoria da Literatura – Universidade de Lisboa. Excerto da conversa ocorrida a 7 de novembro de 2018 no Teatro Carlos Alberto. Transcrição, edição e tradução **Fátima Castro Silva**.

O Escritor

Uma noite, deitado numa cama grande, ouço alguém respirar. Fico aterrado, porque eu devia estar sozinho. O meu corpo fica rígido ao ouvir aquele som, até me dar conta de que o que estou a ouvir é provavelmente a refrigerante agitação do frigorífico. Viro-me na cama para o outro lado, preparado para voltar a adormecer, quando dou de caras com o Escritor. Está ali deitado ao meu lado, a sorrir, de olhos negros bem abertos, como o diafragma de uma câmara. É uma surpresa desagradável. E quando lhe pergunto o que é que ele está a fazer, o que é que ele pensa que está a fazer na minha cama, a sua resposta não é tranquilizadora. “Vim passar a minha vida contigo”, diz-me ele. E continua, explicando-me que certas pessoas, certas pessoas como eu, são seleccionadas para serem habitadas por escritores. Não tenho a certeza de gostar desta palavra “habitado”. “O que queres dizer?” “Bem”, diz-me o Escritor, “nós escritores identificamos pessoas que não têm nada dentro, que estão mortas por dentro – se me permites exprimir-me deste modo – e avançamos para elas como um caranguejo eremita avança para uma concha vazia.” “O que te leva a pensar que eu estou morto por dentro?”, pergunto eu. “Por que outra razão estaria eu aqui?”, diz o Escritor, afagando-me a face. Este é claramente um sonho mau. Afasto-me abruptamente do seu dedo repulsivo e adormeço profundamente. De manhã, estou novamente sozinho, graças a Deus, embora ouça um ténue zumbido vindo da casa de banho. Abro a porta: é o Escritor. E ainda para mais, está a utilizar a minha escova de dentes elétrica.

A primeira coisa que ele faz é alterar a disposição dos meus móveis. Arrasta uma mesa para junto da janela, para escrever. Arranca a alcatifa (“suburbana”) para poder passear-se sobre as tábuas de madeira com as suas horrendas botas. Escarnece das minhas filas de livros organizadas alfabeticamente (“anal”) e atira os seus próprios livros diretamente das caixas para o chão. Faz troça do meu belo piano antigo (“burguês”), adquirido com grande esforço, e durante as suas improvisações brutais e desprovidas de qualquer sentido melódico (“o tonalismo está morto”), delicia-se a deixar os seus cigarros acesos sobre as teclas finamente raiadas. O que me teria levado a imaginar que os escritores são calmos e sensíveis? Tudo o que ele faz é grosseiro, rude e perverso. E espera de mim que eu acompanhe todas as suas atitudes. Quando está à janela ocupado com a sua preciosa escrita,

eu tenho de estar em absoluto silêncio (“desliga essa televisão ou eu dou cabo de ti”). Quando quer sair, eu tenho de aguentar as suas bebedeiras, rir com as suas piadas cínicas, até mesmo ser seu cúmplice nos seus esquemas de engate com as mulheres. Mas o pior é ter de ficar acordado metade da noite a cuidar da sua infinita autocomiseração, à qual ele se refere, assaz gloriosamente, como “angústia” ou “desespero”. Comparado com isto, os meus outros deveres são bastante banais: atender o telefone, cortar o seu longo cabelo branco.

Quando sai sozinho para comprar cigarros ou ovos, eu tenho uma oportunidade para limpar a casa. Mudo os lençóis, aspiro tanta cinza e unhas roídas quanto me é possível, e tento pôr os livros em montes mais ordenados. Alguns destes são dele – na medida em que foi o Escritor quem os escreveu –, duplamente seus, de facto. E olhem: ali está a sua fotografia na badana. Interrogo-me quantos rolos de película é que eles terão gasto para conseguirem arranjar uma imagem que fosse razoavelmente humana.

Às vezes, perguntam-me o que é que eu acho da obra do Escritor, especialmente agora que ele está a ficar razoavelmente conhecido. Mas por que razão é que a concha deveria mostrar qualquer interesse pelos rabiscos do caranguejo? Já ouvi algumas coisas sobre aquilo em que ele se mete, já folheei algumas páginas e, muito francamente, aquilo não me parece o meu tipo de coisa. Como pode alguém que passa tantas horas a ver as árvores a mudar de cor ou as crianças a saltar à corda, exibir toda aquela dor e brutalidade? Não é perverso? Eu posso estar morto por dentro, mas se me sentar àquela janela, eu sei que verei o mundo a uma luz completamente diferente. Não escarnecerei nem vociferarei. Mantereirei as coisas simples. Seria capaz de perder um dia inteiro, uma semana inteira, se tivesse de ser, tentando descrever a trajetória de uma folha a cair – ou o modo como uma criança, ao contrário de um adulto, desata a correr por simples prazer.

Martin Crimp

Quatro Personagens Imaginárias.

Trad. Paulo Eduardo Carvalho.

Do lado de dentro dos enigmas

JORGE DESERTO*

1. A literatura grega é um conjunto instável, no qual cada intriga, cada enredo, vem ocupar um lugar precário, pronto a ser desafiado e desinquietado pela versão seguinte. Aquilo que estamos habituados a chamar mitologia grega, um grupo largo de narrativas que envolvem figuras divinas e fantásticas, mas também, muitas delas, homens e mulheres desafiados por acontecimentos que lhes reviram a vida, é um *corpus* de histórias sucessivamente recontadas, num jogo de permanente diálogo e de permanente tensão criativa. A passagem do tempo, um certo tom de monumentalidade que a idade sempre autoriza, contribui, muitas vezes, para esbater esta noção essencial. Estamos, afinal, a falar de muitas daquelas obras que parecem coladas à estante: todos nós sabemos que existem, mas, por razões várias, acabamos por nunca as ter lido. Quando tratamos de uma das componentes fundamentais da literatura grega, o teatro, e quando, dentro dele, referimos a tragédia, é fácil vermos instalar-se uma visão fechada, feita muitas vezes de certezas cristalizadas e enquistadas – certezas que já ninguém se preocupa em verificar, olhando para aquele património com a benevolência distante com que olhamos para um avozinho, cujas manias excêntricas apreciamos, que gostamos de ver ao fundo da sala, rodeado dos seus livros, dos seus jornais e de outras coisas que vamos começando a considerar vagamente anacrónicas.

O primeiro passo em falso é, portanto, dizermos “tragédia grega” como se esta expressão guardasse em si um significado unívoco. Na realidade, aquilo que da tragédia grega chegou até nós (e que é uma palidíssima fracção do que terá sido a produção trágica, em Atenas, ao longo do século V a.C.) é um conjunto suficientemente amplo e suficientemente distinto – em termos de tom, de desenvolvimento, de desenlace – para resistir a qualquer definição demasiado fechada. É neste ponto que podemos recorrer, de novo, à ideia de tensão: se, por um lado, os poetas dramáticos tinham uma liberdade bastante grande para *fazer diferente*, e claramente não hesitavam em usá-la, por outro, pareciam estar limitados a um conjunto de enredos relativamente curto, já que as tragédias versavam quase todas sobre um conjunto reduzido de histórias. Percebemos, por isso, que, uns anos depois, Aristóteles, na *Poética*, tenha dito que “as mais belas tragédias são compostas sobre um número reduzido de famílias”. Sabemos todos de quem se fala: as figuras ligadas à Guerra de Tróia, Hércules, Medeia e Jasão, Fedra. E aqueles que agora nos interessam: os descendentes de Cadmo, a família que habita e governa Tebas. Andar sempre em volta dos mesmos nomes, pisar e repisar as mesmas intrigas, pode facilmente parecer uma rede que prende os movimentos de um poeta. Mas, por outro lado, obriga-o a reagir, a criar pontos de fuga, a tentar que a sua versão encontre um ponto de equilíbrio entre tradição e novidade. Quando chegamos ao século V a.C., a tradição de que aqui se fala é longa e já assumiu muitas

* Professor de literatura grega – Universidade do Porto.

formas: já contou estas intrigas sob a forma narrativa da epopeia, já as revestiu da solenidade musical do canto coral, dá-lhes agora uma forma dramática, um dispositivo em que as personagens do mito ganham vida, movimento e voz diante dos espectadores – e isso confere ao teatro uma força de interpeleção sem igual. Mas o desenho fundamental das intrigas é o mesmo, envolve as mesmas personagens: de cada vez que um poeta as convoca para revisitar a sua história, é toda a memória da audiência que é, ao mesmo tempo, convocada e desafiada. Na tragédia grega, são raríssimas as personagens que trazem consigo uma folha limpa – todas elas têm um passado, muitas vezes complexo, feito de anteriores versões. Não pode o espectador livrar-se dessa bagagem e, quando chegamos a Eurípides, o mais novo dos três poetas trágicos gregos que nos deixaram obras completas, é claramente esperado que não o faça.

2. Concentremos, pois, a nossa atenção na tragédia de Eurípides que serviu de base a Martin Crimp. *Fenícias* repousa o seu enredo numa tradição muito antiga, que terá o seu elo mais recuado em duas epopeias, a *Edipodia* e a *Tebaida*, a primeira mais centrada na intriga em volta de Édipo, a segunda tratando do cerco à cidade de Tebas, no qual os dois irmãos, filhos de Édipo, se enfrentam – infelizmente, o texto de ambas está irremediavelmente perdido. Depois disso, certamente vários outros poetas terão tratado o tema e, quando Eurípides a ele regressa, com esta peça, no início da última década do século V a.C., existia já uma longa tradição dramática em volta das intrigas tebanas. Por exemplo, para lá do *Rei Édipo* de Sófocles, terão sido bem mais de uma dezena os autores que trataram a história de Édipo, contando-se também entre eles Ésquilo e o próprio Eurípides. Nós não dispomos, nem de longe, de conhecimento sobre as obras que, apenas no mundo do drama, podem ter servido de referência a Eurípides, mas, mesmo apenas com aquelas poucas que o tempo nos deixou, conseguimos tirar algumas conclusões acerca do modo como o poeta se aproximou desta história. A referência comparativa mais importante, e mais antiga, que podemos colocar em face de *Fenícias* é uma tragédia de Ésquilo, representada mais de cinquenta anos antes (em 467 a.C.), intitulada *Sete Contra Tebas*. Trata-se de uma obra solene e austera, que nos apresenta a angústia de uma cidade sitiada que se prepara, pelas mãos do seu chefe, para uma batalha decisiva. A única personagem relevante é esse chefe, Etéocles, que interage, ao longo da tragédia, essencialmente com o Coro, constituído por um grupo de mulheres tebanas, que longamente desenvolvem a sua angústia, alimentada pelas ameaças que pendem sobre a sua terra. Se, primeiro, se prepara a batalha e nos é longamente apresentado todo o poder do exército inimigo, num momento posterior a vitória da cidade é acompanhada do anúncio da morte dos dois irmãos, num combate singular. É possível que esta parte final nos dê um vislumbre de Antígona e Ismena, lamentando os irmãos, mas é consensual que os versos finais, que antecipam a *Antígona* de Sófocles, serão um acrescento posterior, influenciado pelo tratamento sofocliano. A sua presença quebra completamente o tom de solene e profunda concentração com que Ésquilo constrói esta sua obra.

É certo que, ao verem *Fenícias*, os espectadores atenienses seriam convidados a relembrar a peça de Ésquilo. Mais facilmente isso sucederia se, como cada vez mais helenistas vão defendendo, ainda que não de forma

absolutamente consensual, as peças de Ésquilo, e eventualmente de outros autores, fossem regularmente repostas nesta parte final do século V a.C. Esse convite a uma leitura intertextual faria certamente todo o sentido, mas serviria, antes de mais, para sublinhar a profunda diferença entre as duas obras. De facto, Eurípides leva aqui a um extremo aquela que é uma das características fundamentais do seu teatro e do modo como este se relaciona com a tradição: a maioria das suas peças é construída a partir de um movimento consistente de expansão, quer no que respeita ao número de personagens, quer no que concerne ao modo como são também esticados, e testados, os limites da intriga. Ao pensar no modo como terá preparado *Fenícias*, quase nos parece ouvir Eurípides perguntar: o que aconteceria se eu pegasse nas personagens da tradição tebana e as juntasse todas no mesmo sítio?

É isso mesmo que faz, numa espécie de amplo desfile em que quase ninguém fica esquecido – Jocasta permanece viva, vai tentar conciliar o inconciliável e encontrar a morte diante do seu insucesso; Édipo continua no palácio e só no final da peça lhe será apontado o caminho do exílio; Etéocles e Polinices aparecem ambos e defendem as suas razões, num ódio crescente que quase não abre brechas para o compromisso; Antígona tanto é a jovem curiosa que se maravilha (não sem temor) com o brilho e o poder do exército sitiante, como será, mais adiante, a feroz defensora da memória de Polinices e do amor do pai; Creonte quer proteger a cidade, mas vacila quando essa protecção atinge as suas próprias entranhas; Tirésias continua a ser a voz incómoda através da qual os deuses tornam mais íngreme o caminho dos mortais; e ainda temos, fugaz cereja no topo do bolo, um ignoto Meneceu, filho de Creonte e irmão de Hémon, representante do sangue fundador da cidade, cujo sacrifício voluntário será a salvação da *polis*. Ausentes, em carne e osso, estão Hémon e Ismena – mas não deixamos de sentir que eles andam por lá.

Esta longa referência, este longo desfile de notáveis, permite-nos perceber um pouco os reparos que esta obra de Eurípides tem suscitado ao longo do tempo: muita gente, muitos acontecimentos, falta de foco. A tragédia grega habituou-nos, em várias das suas obras mais conhecidas, a uma concentração exemplar (é o que acontece em *Antígona* ou *Rei Édipo*) e claramente, em *Fenícias*, encontramos o contrário disso. Se é certo que, em relação à intriga que conduz à aniquilação mútua de Etéocles e Polinices, se pode dizer que sofre uma sobrecarga de episódios (de tal modo que até o combate que salva a cidade e aquele que conduz à morte dos dois irmãos se atomizam em dois momentos distintos, ao contrário do que acontecia com a tradição anterior), mais dúvidas têm levantado os episódios da *teichosopia* (ou seja, aquele em que Antígona contempla, a partir das muralhas, o exército inimigo) e o que conduz ao sacrifício voluntário de Meneceu. Claro que, como muitos têm feito, lhes podemos encontrar motivações menos directas, algumas delas relacionadas com alguma referencialidade intertextual: por exemplo, o episódio de Antígona na muralha traz-nos à memória a descrição do inimigo na peça de Ésquilo – que o relato de um mensageiro, mais adiante, irá retomar –, ao mesmo tempo que recicla um conhecido motivo homérico, o episódio, no canto III da *Ilíada*, em que Helena contempla e identifica, diante de Príamo, alguns dos combatentes gregos que evoluem na planície troiana. Este permanente recurso à memória do espectador, já o vimos, é algo de que o teatro de

Eurípides não prescinde. Quanto ao sacrifício de Meneceu, podemos tentar explicá-lo como uma tentativa de separar a salvação da cidade (entregue ao sacrifício de um jovem portador do sangue original fundador de Tebas) da ruína e da aniquilação do núcleo familiar gerado por Laio e por Édipo. Mesmo que aceitemos esta explicação, isso não anula o efeito de sobrecarga que atravessa a peça.

Já se percebeu que, mesmo tendo em conta o quadro amplo e permissivo que emoldura a construção das várias tragédias gregas, *Fenícias* não é uma obra fácil de enquadrar nem tem tido, ao longo do tempo, uma recepção crítica particularmente benevolente. No entanto, quando não nos obrigamos a lê-la em comparação com as obras mais reverenciadas do teatro grego, num exercício algo masoquista que a tradição crítica quase transformou numa espécie de elaboração de uma lista de defeitos, e a olhamos, sem preconceitos, do alto desta passadeira de vinte e cinco séculos que se foi desenrolando entre nós e o mundo grego, *Fenícias* parece obra surpreendentemente moderna. Multiplica vozes e acontecimentos, há quase uma saturação de interpelações cruzadas, numa acção que progride num permanente e inconveniente estado de desarrumação. Esta salutar desordem, esta noção de que as coisas não têm todas de estar num sítio certo, serviria perfeitamente para ilustrar outras leituras e abordagens bem mais contemporâneas.

3. Quem apenas conhecer, como espectador ou leitor, a peça de Martin Crimp que aqui nos traz e, ao mesmo tempo, tiver lido algumas das referências à intriga de *Fenícias*, feitas nas linhas anteriores deste texto, certamente não se sentirá perdido. De facto, um dos elementos mais surpreendentes, pelo menos do ponto de vista do classicista, de *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema* é a proximidade, em termos de desenvolvimento da intriga, em relação à tragédia grega da qual parte, facto, aliás, que o próprio autor explicitamente sublinha. Esta proximidade pode comprovar a já referida modernidade do texto de Eurípides, cuja estrutura suporta muito bem o banho corrosivo que Crimp injecta, quer em algumas acções pontuais, quer, acima de tudo, no tom, entre o cómico, o satírico e o agreste, transportando a linguagem para um século XXI em que os discursos se multiplicam e se atropelam, mas em que, ao mesmo tempo, é cada vez mais lícito duvidar da força e do poder das palavras.

Se, como foi dito, a estrutura dos episódios de *Fenícias* é criteriosamente respeitada, há um outro aspecto no qual se operam mudanças fundamentais e que merecem alguma reflexão. Trata-se do Coro. Convirá dizer, antes de mais, que o Coro é, tem sido sempre, um dos problemas fundamentais de qualquer abordagem contemporânea à tragédia grega. Personagem colectiva, mas com identidade una, voz que interagira com os actores, mas que assumia, ao mesmo tempo, importantes segmentos musicais do espectáculo, através do canto e da dança, o Coro era, ainda, um dos mais importantes exemplos de participação dos cidadãos na grande festividade comunitária que eram os festivais de teatro. Todos estes aspectos conjugados evidenciam a sua complexidade. Mais ainda quando para nós, hoje, é impossível reconstituir, com qualquer dose de certeza, quer o canto, quer a música, quer a coreografia. Fica-nos nas mãos, por isso, este colectivo de quinze elementos (seria esse o número, pelo menos a partir de meados do século V a.C.), cuja voz não conseguimos reproduzir.



Percebemos também – e isso não ajuda – que os poetas tratavam o Coro com um grau de liberdade tão amplo que ele facilmente escapa à nossa necessidade de o arrumar numa definição simples e incontrovertida. É fácil, por todas estas razões, que, em muitas das encenações ou recriações contemporâneas do teatro grego, o Coro seja cuidadosamente contornado, o mais das vezes através de soluções extremamente criativas, mas que, no fundo, tratam de o reinventar, de o tornar outra coisa.

Antes de voltar a Crimp, duas palavras sobre o Coro de *Fenícias*. Também aqui Eurípides surpreende. Nos exemplos da tradição anterior, aqueles que conhecemos, o Coro é constituído por mulheres de Tebas (*Sete Contra Tebas*) ou por homens da cidade (*Antígona e Rei Édipo*). Quer isto dizer que, nestes casos, a identidade do Coro está profundamente ligada à *polis* e, de algum modo, facilmente entendemos que o sofrimento da cidade se reflecta na voz do Coro, ele próprio parte do corpo cívico ou profundamente próximo dele. Eurípides, em evidente contraste, mostra-nos um Coro de jovens fenícias (o que justifica o nome da peça), aparentemente vindas da sua região de origem, em trânsito para Delfos, provavelmente retidas em Tebas pela situação de cerco que a cidade sofre. O que surpreende, antes de mais, é o Coro ser um elemento estranho à dinâmica da cidade – os espectadores recordariam que, nas outras versões, o Coro era tebano, era uma voz de dentro, e certamente seriam sensíveis a esta dissonância. Claro que Eurípides é capaz de, habilmente, criar outros nexos, igualmente reveladores: o trânsito destas jovens une o lugar de onde Cadmo partiu para fundar Tebas, a Fenícia, a esse outro lugar, importantíssimo no mundo grego, onde Laio ouviu o oráculo no qual Apolo lhe proibia descendência. Do pecado original à falta mais recente, unem-se, neste caminho, as nuvens que pairam sobre Tebas – e que, como vimos, a peça se encarregará de separar, ao dissociar o destino da cidade daquele que caberá à família. É ainda assim um Coro insólito, cujo nome se liga à cor púrpura, associada muitas vezes à mancha de sangue que alastra pela cidade, imagética que Eurípides não deixa de explorar. Alguns editores da peça apelidam-no de “exótico” (tanto Elizabeth Craik como Donald Mastronarde o fazem). Este último helenista sublinha ainda, no seu comentário ao párodo (canto de entrada do Coro), que o poeta gosta de dar mais força ao que acontece em cena, entre as personagens, e, por isso, costuma optar por coros menos poderosos ou com uma identidade menos vincada. No fundo, podemos acrescentar, é não desprezar completamente as leis da física: se acrescentamos tensão de um lado, talvez seja sensato aliviá-la um pouco do outro, não vá a estrutura ceder.

Estas considerações sobre o Coro de *Fenícias* mostram que, se Eurípides concebeu, na sua peça, um Coro perfeitamente inesperado, será natural esperarmos, em Crimp, uma radical mudança. E isso, de facto, acontece. Em primeiro lugar, o seu Coro apodera-se de toda a peça, condicionando, desde o início, a voz de Jocasta, que profere o monólogo inicial (e que, em Eurípides, está sozinha em cena). Para além desta diferença estrutural, e mais importante do que ela, este Coro rodeia e manipula permanentemente as personagens, ainda que de uma forma ambivalente, nem sempre consentida. Essa intromissão constante, acima de tudo nos momentos que correspondem aos estásios (ou odes corais) euripidianos, é feita de uma contínua torrente de perguntas, elaboradas de acordo com modelos próprios, sejam o enunciado usado para

introduzir um problema matemático ou a fórmula típica de um questionário à satisfação do cliente, entre outros. É um Coro de Esfinges jovens, às vezes travessas, às vezes mais ameaçadoras, que nos afoga em perguntas como se estas já tivessem perdido por completo a sua vertente dialogal – perguntas que já se desencontraram das suas respostas e que já nem sequer as procuram. Crimp coloca-nos num mundo de respostas que já não sabem das perguntas e de perguntas que vagueiam sem resposta.

Este Coro, poderoso e eficaz, que acompanha a acção e, em alguns momentos, parece segurar-lhe as rédeas, é uma forma bem conseguida de, por sinuosos caminhos, revivificar o Coro grego – no fundo, aquela voz que ainda ressoa quando todas as outras já se calaram.

4. Ao recuperar Eurípides, ao recuperar a história de Tebas, colocando numa peça só, como o poeta grego já fizera, numa espécie de *digest* provocador, a intriga de *Sete Contra Tebas*, mas também a de *Antígona* e de *Rei Édipo*, Crimp apela à nossa memória. Os temas que o antepassado helénico chamou à liça ainda andam por aqui: o poder, essa atracção absoluta; o ódio; a lealdade e a traição; a relação familiar; os princípios universais, honrar os mortos para lá do ódio. O tempo corroeu-os, é certo, estes são dias que se dão mal com proclamações eloquentes.

Além disso, continuamente, multiplicam-se as vozes e as perguntas: Crimp faz-nos pensar – a mim, pelo menos, fez-me pensar – neste mundo que usa as perguntas para pôr palavras e imagens na nossa boca e na nossa cabeça. Todos os dias as redes sociais nos fazem perguntas: a nossa cor preferida, a flor, o perfume, se gostamos mais de cães ou de gatos, se nos importáramos que fossem decapitados homens maus, desde que fossem mesmo muito maus. A certo ponto, já não vemos a fronteira e vamos respondendo. Primeiro um *click*, depois, eventualmente, pensamos no assunto. Já não conseguimos livrar-nos da Esfinge: ela aperta-nos e estrangula-nos, o que, segundo parece, até vai bem com o seu nome.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



mulheres em fúria

MARIANA MORTÁGUA*

Quantos passados há? E quantos futuros diferentes pode haver? Quantas vezes é possível derivar a mesma tragédia grega? De quantas formas se pode narrar a mesma história? Use pelo menos três palavras, das seguintes que já viu no cinema: fama, deus, glória, cidade, terra, sangue, herói, honra. E o resto?

O resto é uma escolha do espectador, convocado a romper com as respostas condicionadas e a desconfiar das narrativas estabelecidas. *O Resto Já Deveria Conhecer do Cinema* é uma distopia que carrega em si toda a violência da humanidade, em que Martin Crimp explora a consistência e a eficácia dos múltiplos limites à nossa autodeterminação. Se o presente é sempre o condensar inevitável de todas as péssimas decisões do passado, como podemos escapar-lhe?

Fiquei a saber, graças ao Teatro Nacional São João, que foi John Stuart Mill, economista do tempo em que tudo era filosofia, quem cunhou o termo distopia, em 1868, a propósito de uma discussão recorrente em teoria de economia política. Mill, como muitos economistas depois dele, entendia que a sociedade e o desenvolvimento económico eram regidos por leis, equiparáveis às leis da física, que se constituíam como limites à vontade coletiva. Neste mundo exato, todas as utopias estariam destinadas ao fracasso. Seriam, por isso, visões distópicas da realidade. No entanto, a distopia chegou até nós como uma outra coisa, não como a impossibilidade da utopia, mas como a sua antítese. A antiutopia é a visão que reconhecemos, por absurdo, mas que queremos evitar. A violência que reconhecemos, mas que queremos evitar. O controlo social que reconhecemos, mas que queremos evitar. A tirania que reconhecemos, mas que queremos evitar. E, ainda assim, elas lá estão. Distopias feitas Trumps e Bolsonaros e Orbáns; feitas violações e fome, em campos de refugiados pagos pela União Europeia ao proto ditador turco Erdogan; feitas desespero e desilusão de todos aqueles a quem as elites (e a política), endogâmicas e autocentradas como esta família grega, não deram resposta.

É neste limbo, entre a distopia e a antiutopia, que Crimp joga para explorar os limites da escolha numa sociedade domesticada. Uma sociedade em que vamos sendo dirigidos e manipulados por um coro de Fenícias, forçados a representar a mesma história uma e outra vez, presos a charadas sem fim, perguntas sem resposta e respostas que são perguntas, entretidos com o que achamos querer, autocentrados e certos do nosso controlo, treinados para tolerar a violência – *Se a Sabina agarrar na cabeça de um homem e esmagá-la contra uma pedra, então o que é que a Luísa quer no Natal? Maquilhagem?* Uma sociedade que, contudo e simultaneamente, se apresenta feita para nos proteger, para nos ouvir e servir – *Está satisfeito? Está sinceramente e verdadeiramente satisfeito? Satisfeito? A que ponto está satisfeito, e como avalia essa satisfação, numa escala de 1 a 10? Escreva apenas com tinta preta. Não faça rasuras.*

Será mesmo assim? Foi mesmo pela segurança dos seus cidadãos que Etéocles usurpou o poder? Foi mesmo para libertar o povo iraquiano da tirania de Saddam Hussein que Bush lançou as bombas? Foi por amor a Tebas que Polinices mutilou a terra, o pomar e as oliveiras? Por quem se fizeram as guerras em nome do povo?

* Economista, deputada do Bloco de Esquerda.

Para quem governam as elites? Thorstein Veblen, um economista norte-americano que viveu na transição para o século XX, argumentava que as elites econômicas tinham o poder de transformar os seus interesses próprios em desígnios nacionais. O Estado é o exercício do poder e, num regime capitalista dominado pelos “capitães da indústria”, um governo será, em larga medida, a representação desses mesmos interesses: “O maior fator de disciplina cultural [...] é a política nacional [...]; os interesses do negócio exortam a uma política nacional agressiva e os homens de negócios dirigem-na” (*The Theory of Business Enterprise*, 1904/2013, p. 391).

Eurípedes, Veblen e Crimp, distribuídos numa linha de 2430 anos de tempo, preocuparam-se com a questão nunca resolvida: o poder, e as formas de exercê-lo. Mas neste texto, em que a luta de classes não é tema principal, Crimp tece uma outra teia dicotômica, que trespassa a narrativa para nos revelar a falência das elites. Jocasta e Antígona fazem tão parte da elite corrupta de Tebas como qualquer um dos outros – o comportamento mimado e arrogante da menina em fúria na terceira cena faz questão de deixar isso bem claro –, mas servem aqui outro propósito: o de escancarar a estrutura de poder patriarcal, a sua reprodução ao longo dos séculos e as suas consequências políticas, apresentando provas irrefutáveis de que o pessoal é também político.

Se sobre isto subsistirem dúvidas, perguntemo-nos: o que está realmente em causa no conflito de Tebas? A sua razão de fundo, é pessoal ou política?

Há um padrão na circularidade da tragédia familiar de Édipo que pode parecer fatalidade, mas não é. É um padrão de exercício e reprodução das estruturas de poder, que condicionam e moldam as escolhas individuais, produzindo efeitos desastrosos que se completam num ciclo a que não vemos fim. Diz Jocasta: Laio escolhe ter um filho porque a infertilidade o humilha, humilha a sua masculinidade; Creonte escolhe oferecer Jocasta, agora sem dono, a quem quiser ser rei; Édipo escolhe aceitar, gabando-se; Etéocles escolhe a guerra porque se acha dono do direito consuetudinário ao poder, e Polinices escolhe combatê-lo porque acha o mesmo; um rapaz escolhe cortar a própria garganta porque quer ser homem, como os homens bravos que se mataram uns aos outros. *Assim em resumo, nenhum deles tornou mais clara a situação política, mas cada um deles tem a boca cheia de sangue e pó.*

Em todas estas péssimas escolhas encontramos, de um lado, aquilo a que hoje poderíamos chamar masculinidade tóxica e, do outro, a correspondente tentativa de subjugação das mulheres do elenco. Jocasta, oferecida a Édipo pelo irmão, a mulher criança de Polinices, comprada ao pai, e Antígona, prometida ao primo por Creonte, são transmissoras de poder e nada mais. São as mães e as filhas, as irmãs e as esposas dos heróis do passado, narrado com as palavras que já vimos no cinema.

Para denunciar este padrão, Crimp inverteu o foco da história e colocou-o nas mulheres, que dominam a narrativa, expondo a fraude desta masculinidade em toda a sua extensão. Aos nossos olhos, a bravura surge agora como bravata, a coragem como prepotência e a racionalidade como descontrolo. Quão diferente seria a História com algumas, pequenas, substituições como estas. Na história que Crimp recriou, as mulheres não são putas nem submissas, para citar o velho *slogan* feminista. Estas são mulheres em fúria perfeitamente justificada.

As raparigas fenícias não são mais um coro passivo, preso numa cidade estrangeira. A origem destas mulheres, vindas de onde é hoje a Síria, o Iraque e a Palestina é, no mínimo, uma importante coincidência, mas Crimp escolhe não as representar como vítimas de guerra. Vale a pena transcrever aqui a análise de

Vicky Angelaki sobre esta opção: “O comportamento em cena destas mulheres, que se mostram respeitadas quando necessário (predominantemente para com as personagens femininas) mas que não se curvam perante ninguém, enfatiza a agilidade e a flexibilidade do indivíduo deslocado em vias de transcender o estado de vitimização. Estas mulheres estão empenhadas em representar o sobrevivente, metabolizando a sua inescapável atração pelo poder num radical ato de desobediência” (*“Alles Weitere kennen Sie aus dem Kino: Martin Crimp at the Cutting Edge of Representation”, Contemporary Theatre Review*, vol. 24, no. 3, 2014, p. 320). De forma até um pouco contraditória, este coro serve também para nos distanciar do drama, para nos quebrar a empatia, como o jornalista que interrompe as imagens da guerra para narrar a presença do Presidente da República na última festa do fumeiro. As jovens fenícias lembram-nos a todo o momento que não somos completamente livres. A vida é uma matrioska de espaços de decisão condicionados por autoimposição, como na masculinidade de Laio, ou por constrangimentos externos, como quando Jocasta assume o papel do Oficial Ferido. Acredito que o termo certo para esta metáfora autorreferencial seja metateatro, mas esse não é terreno que me atreva a pisar.

Jocasta não é mais a Silvana Mangano que já vimos no cinema. O seu cabelo é curto, não nos faz chorar, e o seu vestido não brilha à luz da inveja. Jocasta é um ser humano, sexual, de voz própria, consciente do papel de género que pretende desafiar. É ela, mais do que qualquer outra personagem, que expõe a fraude do poder do mundo só de homens a que se habituou – *É a cidade que queres proteger ou é a tua própria autoridade? Sim sim sim, claro que me vais dizer que é a mesma coisa.*

Antígona não é mais uma menina numa saia impecável. Vale a pena vê-la a crescer, a aprender com a guerra, a defender o irmão morto e o pai caído em desgraça, e a protagonizar o único momento de genuína empatia nestas quase duas horas que, entretanto, e no meio de tudo isto, passaram a correr.

Jocasta e Antígona são a bravura face à bravata, a coragem face à prepotência e a racionalidade oposta ao descontrolo. Não têm o poder de alterar o curso daquela história que, afinal, está escrita desde antes da nossa era. Mas podem fazer com que olhemos o passado e o presente de forma diferente, que questionemos as narrativas de honra e heroísmo, de conquista e expansão, de colonialismo e invasão. Quantas histórias diferentes podemos contar se estivermos amarrados às 6 palavras que já vimos no cinema? Ou, dito do avesso, *que filme é que projetam incessantemente no cinema deserto das nossas mentes?*

Seria diferente o rumo das coisas se fossem também diferentes as narrativas que contamos para justificar os erros do passado? Mesmo sabendo que essas narrativas mudam, consoante se está no lado vencedor ou vencido, no fim, a guerra é a guerra. De quantas formas erradas se pode narrar a mesma realidade? Quantas vezes mais estaremos errados pelas boas razões? Porque é que as alegadas leis de Mill limitam as utopias mas dão campo de sobra às suas antíteses?

Na versão de Crimp, Antígona desafia o seu destino trágico. Não casa e não morre. Vira as costas, como Édipo, rumo ao aeroporto. É um convite à inação? Penso que não. É só uma pequena prova de que todos temos escolha, independentemente da máquina que oprime. Mas isso é só a minha leitura, já que Crimp não dá respostas, só perguntas. Um diálogo feito de palavras simples e despreziosas que escondem um mundo de complexidade e contradições.

Este espetáculo, como a vida, é um sem-fim de possibilidades.

O Encenador

Uma noite, a caminho de casa, vindo do teatro, o Encenador decide telefonar-me. Durante o último ano foram muitas as vezes que eu tentei contactá-lo. Inicialmente, o telefone limitava-se a tocar, mas à medida que os meses foram passando deixou de tocar para se passar a ouvir uma mensagem – *kein Anschluss*, sem ligação. Isto revelou-se misterioso, não só porque o Encenador, um velho amigo, parecia ter desaparecido da face da terra, mas também porque a palavra *Anschluss* fora utilizada para descrever a anexação da Áustria, que é onde o Encenador agora vive. O Encenador é um homem grande, arrogante e caloroso. Quando o encontramos, ele lança os seus braços à nossa volta e a sua barba por fazer arranha-nos a face.

“Estou a caminho de casa”, diz ele. “Tenho andado muito atarefado.” Atarefado? Isto não parece adequar-se muito bem a um ano de silêncio. Tento imaginar o atarefado Encenador a dirigir-se para casa, através das ruas da sua cidade, à noite, mas a minha imaginação, não pela primeira vez, falha. Tudo o que consigo ver é o Danúbio numa manhã de domingo – ou então não, deve ser um dia de semana, porque o comboio miniatura com o seu singular e magnificamente restaurado interior, *a mais íngreme linha de caminho-de-ferro de toda a Europa*, transporta alunos para as suas casas nas imaculadas colinas dos subúrbios, voltadas, a sul, para um campo de concentração desativado. Aos quinhentos e trinta e sete metros, o comboio atinge o seu terminal superior, onde estradas estreitas e peçadas de folhas contornam uma igreja com duas torres. É outubro. Os restaurantes e as esplanadas concebidos para absorverem a magnífica e ampla vista do rio parecem fechados, mas, na verdade, estão simplesmente vazios. A luz é amarela e baixa. As árvores parecem iluminadas dos bastidores.

Por muito banal que vos pareça a ideia de “coincidência”, temos de admitir que é estranho que o Encenador tenha escolhido este momento para me telefonar, precisamente quando a introdução para estas peças precisa de ser escrita, porque a imagem na capa é uma fotografia de uma das suas encenações. “O que vais escrever?”, pergunta-me ele, sabendo perfeitamente que esta pergunta tem em mim o mesmo efeito que o som de uma broca do dentista e os salpicos de massa dentária nos óculos de proteção. “Não faço a mínima ideia”, digo eu, “talvez algo sobre o modo como as peças de teatro são como

os filhos – parte de nós está impressa em cada uma das células dos seus corpos, uma pessoa continua a sentir-se responsável por eles, mas o facto é que são entidades distintas que vivem vidas separadas. O que te parece?” “Sabes, Martin”, diz-me o Encenador, enquanto se dirige para casa através de ruas reconstruídas e bem iluminadas, “eu acho que devias evitar esse tipo de paleio metafórico. Não te importas que eu diga isto, pois não?” “Não, claro que não. Absolutamente.” “O que as pessoas querem é um cheirinho do que é escrever peças – não um sabor das peças em si mesmas, porque desejavelmente as peças farão isso por si próprias –, limita-te a pôr o leitor dentro da tua cabeça por alguns instantes.” “Dentro da minha cabeça.” “Dentro da tua cabeça, isso mesmo. Faz-lhes uma pequena visita guiada.”

Martin Crimp

Quatro Personagens Imaginárias.

Trad. Paulo Eduardo Carvalho.

Uma História Universal da Pergunta

A atriz e tradutora **ISABEL LOPES**, o professor de literatura grega **JORGE DESERTO** e os encenadores **NUNO CARINHAS** e **FERNANDO MORA RAMOS** acrescentaram mais perguntas ao arsenal de perguntas de *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*. A conversa, moderada e editada por **JOÃO LUÍS PEREIRA**, decorreu na manhã do dia 16 de março, na Sala Branca do TNSJ. “Deus também é um triângulo? Justifique a sua resposta.”

JOÃO LUÍS PEREIRA Martin Crimp disse numa entrevista que começou por ver os seus textos como partituras musicais que os atores deveriam interpretar – *façam música*, pedia ele. A música é uma das atrações fatais do teatro do Crimp. Isabel, já traduziste várias peças dele e traduziste-as a partir de um lugar muito privilegiado, porque és a um tempo tradutora e atriz, traduzes com e para o corpo, tradução simultânea. Durante o trabalho de revisão da tradução de *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, percebi que dançavas, que dançavas mesmo, com estas palavras...

ISABEL LOPES [Risos.] Eu acho que ele continua a pedir isso aos atores e que continua sempre a estabelecer relações entre palavras e música, e aqui convém recordar que ele também é libretista, basta pensar em *Into the Little Hill* [2006], a ópera que escreveu para o compositor George Benjamin.

JOÃO Quando escreve textos para ópera, Crimp diz que escreve “palavras que convidem música”.

ISABEL A sua atividade de libretista atesta bem dessa necessidade de música. Mas a sensação que eu tenho em relação ao teatro do Crimp é que ele não só compõe música como sente necessidade de criar uma notação musical para as peças. E parece que quanto mais avança mais ele se organiza graficamente por forma a transmitir-nos música. Por exemplo,

e nesta peça em concreto, a quase ausência de pontuação e a repartição do texto em quebras de linha, que eu creio que se destina mais a ensinar-nos a respirá-lo do que propriamente a entendê-lo. Por exemplo, no texto da Jocasta, a seguir à frase, “Os seus próprios filhos – olhem – arrastam agora o desgraçado Rei”, há uma quebra de linha, a que se segue “Édipo”, quebra de linha, “o meu rapaz o meu marido”, quebra de linha, “pelos tornozelos”. Numa partitura musical, seria o quê? Talvez uma organização dos sopros, está lá para nos ensinar a respirar por dentro do texto, para nos impor um ritmo do dizer. Por outro lado, o espaçamento, o intervalo entre linhas, por vezes dentro de uma mesma réplica, sem indicação de pausa, parece querer transmitir-nos a ideia de andamentos diferentes. E há ainda esta brincadeira, cada vez mais vertiginosa, com as maiúsculas, as minúsculas e os itálicos, que parecem sugerir diferentes intensidades, que vão do *pianíssimo* ao *forte*. Ou as barras que se foram multiplicando, para marcar a sobreposição de vozes, indicando réplicas que se pisam ou misturam, que distorcem o sentido umas das outras...

JOÃO ...que remetem para a ideia musical de contraponto...

ISABEL ...e que ele conduz a um extremo na cena 12, em que o texto está dividido em três colunas. A única coisa que sobreviveu da música das tragédias gregas é o coro do *Orestes* do Eurípidés. Trata-se de um canto

em uníssono que representa uma comunidade. Na cena 12, Crimp parece claramente partir para uma polifonia extremamente elaborada, isto porque à multiplicidade de vozes ele acrescenta ruído, já que há muitas perguntas que estão ali apenas para produzir estática, barulho, ruído espúrio. Por exemplo, por entre as referências ao poço sacrificial, alguém pergunta, “Qual é o meu nome? Será Miriam?”, ou, “O meu nome é Steffi: verdadeiro ou falso?” – pura estática no meio da polifonia. Há ainda, nessa cena, algo que aponta para a organização clara de um cânone [composição musical na qual uma voz é imitada integralmente por uma ou mais vozes, segundo intervalos de tempo determinados]: o tema do poço sacrificial, que arranca na primeira coluna, é retomado mais abaixo na segunda coluna e, por fim, glosado na terceira coluna. Não sei se ele foi colher algumas destas coisas a Eurípides, não sei. E há, finalmente, a partilha um tanto ou quanto inesperada das vozes, de que poderemos falar mais adiante...

JOÃO Há uma didascália onde se fala da “melodia melancólica do oboé” que atravessa “a textura do *staccato* das flautas e do *pizzicato* do baixo”. Crimp está a descrever uma ária do Bach, mas não me espantaria se ele estivesse, também, a comentar alguns dos seus processos de composição textual.

ISABEL Sim, e logo na primeira cena, quando o texto das Raparigas do coro e a entrada da Jocasta são organizados em função dos compassos do K. 465 do Mozart, estamos perante o gesto de um músico. Há em todo o texto um ritmo muito marcado e elaborado, ele diz algures que não interessa *quem* fala, interessa *quando*. É claramente um teatro que privilegia as vozes e não o conceito tradicional de personagem. Na tradução, o ritmo e a música foram desafios constantes, não sei se consegui dar conta deles ou não... Outro dos desafios foi não ceder à tentação de esbater o contraste, do ponto de vista da linguagem, entre o que há de mais arcaico e o que há de mais contemporâneo na escrita do Crimp, e que

é tantas vezes desconcertante, particularmente no coro das Raparigas. Parecem vozes que interpelam o texto de há vinte e cinco séculos e estão em permanente tensão e vertigem entre um tempo e o outro.

Sou uma tarimbeira da tradução, vou experimentando as vozes todas... [Risos.] E por vezes caminho completamente às cegas, se não tivesse o texto do Eurípides acho que me teria perdido por completo. Crimp obriga-nos a caminhar assim, tateando. No caso deste texto, procedendo também a um exercício de “descubra as diferenças”. A Jocasta da primeira cena, em Eurípides, por exemplo, começa com aquela narrativa tão linear das desventuras da casa de Tebas. Em Crimp, pelo contrário, essa narrativa linear é substituída por *flashes* do passado, imagens obsessivas, sons, gritos... E aproxima-se mais, parece-me, da ideia de cinema, de guião das suas memórias, de *flashbacks*...

JOÃO Num dos primeiros ensaios de mesa, o Fernando convocou, a propósito dessa cena, o conceito de psicodrama.

FERNANDO MORA RAMOS Psicodrama enquanto processo de voltar à ferida, de voltar a enfrentar a dor, para a superar. Nesse primeiro monólogo, é para mim clara a ideia de reconstituição de uma voz própria, é como se houvesse uma espécie de amnésia primordial e todo o processo de reconstituição fosse feito a partir dessa ruína. E é lembrando-se das dores de se constituir *ser* que se refaz – não é por acaso que Édipo diz a Antígona: “Os teus irmãos estão mortos. [...] Então di-lo. Anda. Não tenhas medo. [...] Doeu assim tanto?” As Raparigas estão ali para ativar esse processo com os seus constantes “diz Jocasta”, que são também dirigidos aos espectadores, para que também eles sejam ativados, são contínuas chamadas de atenção. Não há nenhum momento onde nos possamos instalar tranquilamente a ouvir-ver o que estamos a ver-ouvir, nunca estamos sossegados num registo de compreensão do sentido, até porque o exercício de reconstrução da identidade é feito a partir de fragmentos e nem todos eles partilham da mesma lógica

linear, bem pelo contrário, são quase sempre trabalhados dentro de uma lógica associativa. Mas voltando à questão do psicodrama, o regresso ao eu, o regresso à voz própria, avança ao longo desse monólogo inicial e culmina no “sim, sou Jocasta, sou um ser humano, sou mulher e mãe de Édipo”. Ou seja, ela só assina no fim, porque durante todo aquele processo vai repetindo “o quê?”, como se aquilo estivesse a vir, mas não vem, vem vindo, dói.

JOÃO Há aqui um eco muito retorcido do *Não Eu* do Beckett, ou essa memória só é ativada porque estamos sempre a lembrar-nos da Isabel a interpretar a Boca?

NUNO CARINHAS Eu acho que em *Não Eu* o discurso é mais desorganizado, mais compulsivo.

JOÃO Refiro-me a essa dimensão de assinatura de que falava o Fernando, a afirmação ou a recusa de uma identidade por via discursiva, e os muitos “o quê?”, que também são um mantra do texto do Beckett...

NUNO Sim, mas a história da Boca não está sujeita a verificação e a história da Jocasta está sujeita a verificação, são naturezas absolutamente diferentes. E mesmo a presença física de ambas distancia-as muito claramente. Em *Não Eu* não há indecisões, há jorro, fluxo, “fluxo contínuo”, como ela diz. Jocasta é uma personagem que vem das trevas, é uma personagem aqui e ali relutante de se narrar.

JOÃO A encenação começa por colocar Jocasta num quadrado de luz, que parece a um tempo uma jaula, que a encarcera, e um vórtice de luz, que a transporta para um outro tempo e um outro espaço.

NUNO É uma sugestão que vem do texto: “Luz resplandecente. No passado.” E é também uma *mise en abyme* da própria condição da atriz, da personagem, do teatro: ela volta àquela luz para retomar o seu mester e a sua responsabilidade enquanto personagem.

FERNANDO O quadrado de luz é prisional, é gaiola, e nesse sentido é dispositivo beckettiano, porque fecha e porque tortura, a luz fere-lhe os olhos, cega-a... Mas também é luz que ilumina e liberta – liberta a palavra no espaço.

“O que é que Jocasta está aqui a fazer?”

JOÃO Podemos olhar para esta peça como uma cimeira de grandes desarrumadores de formas, desde logo Eurípides, mas também Pasolini e, claro, Martin Crimp, o desarrumador e reciclador-mor. Eurípides é considerado o mais “desarrumado” e imprevisível dos tragediógrafos gregos, ou é um rótulo algo simplista?

JORGE DESERTO É o mais “desarrumado”, quanto a isso não há dúvida. Eurípides está muitas vezes a pensar as suas peças em confronto com todas as histórias e mitos que o antecederam. Em *Fenícias*, por exemplo, estão todas as personagens do ciclo tebano: Jocasta, Édipo, Antígona, Etéocles, Polínicos, Creonte, Tírsias... não falta ninguém, e as que faltam também são mais ou menos nomeadas, como Cadmo. Parece quase um exercício do tipo: que resultado obtenho eu se as juntar todas na mesma peça? Eurípides está sempre a testar os limites, está sempre a perguntar-se até onde pode ir. Em muitas das peças dele, a intriga vai evoluindo até a um ponto insustentável e quando se encontra nesse ponto insustentável aparece um *Deus ex machina* que diz qualquer coisa como, “pronto, acalmem-se todos, agora tu vais para aqui e tu vais para ali”, arrumando por assim dizer a casa. Parece que os miúdos desarrumaram a casa e no fim chega um adulto para repor a ordem das coisas. [Risos.]

JOÃO Eurípides era também uma espécie de dramaturgista de outros autores, como Crimp é aqui dramaturgista do Eurípides e do Pasolini, reciclando e reconfigurando material preexistente?

JORGE Eurípides já pensa e rearticula as experiências dramáticas anteriores. Em

Fenícias, ele convida o espectador a ter em conta representações anteriores a que assistiu ou de que teve notícia. Ele trabalha com uma memória que condiciona a sua e a nossa leitura, porque as leituras nunca se circunscrevem a um texto ou a uma representação, mas ao confronto com outros textos e representações. Tomemos o exemplo do monólogo inicial de Jocasta nas *Fenícias*, que tem uma função muito prática: é preciso que alguém nos explique em que ponto está a história. A Jocasta do Eurípidés está sozinha em cena, é uma personagem que fala para si mesma e para o Sol, sua única testemunha. Mas esta Jocasta tem um problema: para a tradição que muitos espectadores conheciam, Jocasta deveria estar morta; na versão do *Rei Édipo* do Sófocles, que era certamente muito conhecida, Jocasta suicida-se no fim da peça... Mas eis que ela aparece vinda de um mundo das trevas, à semelhança do que acontece na versão do Crimp. Ou seja, tanto Eurípidés como Crimp submetem Jocasta a um trabalho de reconstrução da sua identidade, como dizia o Fernando há pouco, procuram encontrar formas de ela voltar a contar a sua história. Ambos os dramaturgos parecem querer provocar nos espectadores uma pergunta com 2500 anos de idade: o que é que Jocasta está aqui a fazer?

JOÃO Pasolini é convocado em *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema* por via do filme *Édipo Rei*, de 1967, e, de uma forma menos explícita, por via do seu manifesto em defesa de um “teatro da palavra”, herança que Crimp parece reclamar.

NUNO Ao apelar a Pasolini, Crimp reforça-nos o Sul como lugar onde tudo isto se passa, convoca o Mediterrâneo, que é a água onde todas estas personagens navegam. Essa é, para mim, a herança mais importante do Pasolini aqui.

FERNANDO Apostam ambos num teatro da palavra, embora em Pasolini haja um trabalho sobre o sentido que é muito mais forte, isto é, a organização do sentido não tem tantas

interrupções técnico-cénicas, tanta intromissão daquilo a que podemos chamar de “efeitos de estranhamento”. Aliás, eu considero toda a peça do Crimp um longo efeito de estranhamento, não há ali nada que nos permita sossegar, ficar tranquilos, há uma estratégia constante de inquietação do espectador. Isso pressupõe que Crimp tem uma ideia do sujeito espectador do século XXI, do destinatário imaginado das suas peças, que é “surdo e cego” por excesso de sons, imagens, luz... É muito interessante o que diz Italo Calvino nas suas *Seis Propostas para o Novo Milénio*: ele fala da incapacidade de imaginar em ausência, e aqui já não se trata de convocar uma memória para a ativar na sua inteligência plena, trata-se, pelo contrário, de ter a cabeça cheia de coisas, uma espécie de acumulação de lixo, porque o que é bom mistura-se com o que é mau. Estamos sempre a ser submetidos a essa dominante, que é uma dominante publicitária, é um discurso venal, para vender coisas. E esse destinatário imaginado das suas peças, que é “cego, surdo e alienado”, não tem uma visão clara do mundo, necessita desta organização do texto cénico que Crimp realiza, e não se trata aqui de uma arrogância do autor, ou de um didatismo requeitado... O teatro dele não é um teatro didático, ao contrário do de Brecht, que é um teatro da narrativa económica que quer levar as pessoas a uma determinada leitura da realidade. Não me parece que haja aqui uma lógica de prevalência da economia, não creio...

ISABEL Ela aparece, aqui e além...

FERNANDO Sim, a espaços, mas há fundamentalmente uma análise cruel do sistema de poderes, uma reflexão sobre o poder absoluto, sobre a inexistência da democracia, uma espécie de cegueira que atira tudo para o confronto, e tudo isto faz parte da realidade de hoje, basta ver as figuras dominantes da arena política mundial. O que Crimp faz, pelo modo como trata a palavra, e a palavra transporta imagens, é justamente tirar as pessoas dessa espécie de sono, de adormecimento em que estão. Ele usa todo o tipo de recursos, aposta

na simultaneidade de todas as coisas, mistura coisas insignificantes com coisas muito significantes, maquilhagem e morte, mito e quotidiano... A *quotidianização* da experiência da vida é uma coisa muito contemporânea, porque no tempo antigo tínhamos uma relação completamente diferente com o tempo, alguém com doze anos tinha de esperar mais seis anos para ser gente. Agora não, um bebé já tem...

NUNO ...número de contribuinte...

FERNANDO ...nicho de mercado...

ISABEL ...cartão de cidadão... [Risos.]

FERNANDO Esta preocupação em introduzir a dimensão quotidiana para falar com as pessoas justifica-se porque, em boa verdade, vivemos muito presos na ideia de que o mais importante é o que nos vai acontecer hoje, vivemos num *presentismo* aflitivo, numa ansiedade constante.

“Vá, acordem!”

ISABEL Queria propor um desvio para voltar à questão de uma nova e inesperada distribuição das vozes, proposta por Crimp neste texto. Um destes dias, ao reler *A Poética do Drama Moderno e Contemporâneo*, percebi que Jean-Pierre Sarrazac descreve bem este processo do Crimp. Sarrazac olha para o dramaturgo contemporâneo como um autor rapsodo e vê a invenção do teatro na Grécia como o resultado do estilhamento de uma voz única, a voz do aedo, o rapsodo cerzidor de mitos. Essa voz foi partida e distribuída no espaço da cena, no espaço do teatro, e Sarrazac diz que, por muito que voltemos a somar as partes que foram distribuídas e organizadas no espaço, não voltámos a encontrar, durante séculos, a totalidade da voz do aedo que se calou, a voz que detinha o domínio dos mitos. Mas Sarrazac diz também que o dramaturgo contemporâneo usa precisamente as sobras, os restos, o que ficou esquecido e calado da antiga voz do aedo, essa é também matéria do seu trabalho. Neste texto, com os seus inúmeros

“Diz Jocasta, mulher e mãe de Édipo”, “diz Etéocles o homem-rei-deus-irmão-filho”, “diz o Oficial coberto de sangue a Jocasta”, Crimp recupera essa voz que contava. Hesita entre o épico e o dramático, propõe-nos figuras que tantas vezes se contam mais do que agem, que são aedos do seu próprio mito, cerzidores dos farrapos do mito original, seja ele qual for. Partilha inesperada das vozes também quando Jocasta, na cena 11, assume o texto do Oficial coberto de sangue...

JOÃO Quando falas de sobras e farrapos falas já no coro das Raparigas, um coro estilhado, fragmentado, atomizado...

ISABEL ...e que já não representa comunidade nenhuma, representa talvez as massas, se é que elas são representáveis.

JORGE Fazer parte do coro de uma tragédia grega era um ato de participação cívica, um exercício de cidadania, e a importância do coro começou a declinar a partir do momento em que civicamente deixou de fazer sentido. A vida em Atenas deu grandes voltas, a derrota com Esparta não ajudou, e o que veio a partir daí já era uma democracia diferente. Em algumas peças do Eurípidés, o mais novo dos três poetas trágicos gregos que nos deixaram obras completas, ficamos sem saber muito bem como entender o coro. Seja como for, o coro tem no teatro grego uma identidade e, no caso das *Fenícias*, uma identidade que é alheia à cidade. Noutras peças com tema tebano (*Sete Contra Tebas*, *Antígona*, *Rei Édipo*), os coros eram formados por habitantes da cidade e isso envolvia-os diretamente nos acontecimentos. Este coro, pelo contrário, é formado por raparigas fenícias que estão apenas de passagem por Tebas, e não há nenhum crítico ou editor contemporâneo de *Fenícias* que não dedique umas páginas a refletir sobre a estranha composição deste coro: é certo que elas vêm da Fenícia e Tebas também foi fundada por alguém que veio da Fenícia, há aqui uma ligação; vão para Delfos, onde estava o oráculo que proibiu Laio de ter filhos, há aqui

outra ligação; mas e depois? Este coro não tem a mesma dimensão de envolvimento, de ligação com os acontecimentos que têm os coros de outras peças – e, portanto, o próprio Eurípidés já cria um forte efeito de estranheza. Agora, como pegar nestas dificuldades e transportá-las para uma recriação das *Fenícias*? Percebo que a tentação do Crimp foi a de fazer algo de radicalmente diferente, uma tentação muito natural. E fazer o quê? Este coro das Raparigas é mesmo outra coisa, e passamos a peça toda a fazer a pergunta que Édipo faz a dado momento: “Isso quer dizer o quê, raparigas fenícias? O que é que estão aqui a fazer?” E acredito que esse foi precisamente um dos propósitos do Crimp: que nós, espectadores, não deixemos nunca de nos perguntar o que estão elas aqui a fazer.

JOÃO O coro das Raparigas é uma máquina de fazer perguntas, e a pergunta, diz Crimp, “é a expressão máxima do desconforto”. Esta peça configura uma espécie de História Universal da Pergunta, onde coexistem a pergunta filosófica, o interrogatório policial, o inquérito à satisfação do cliente...

JORGE Sim, mas o mais interessante aqui nem é tanto essa espécie de varrimento de todo o tipo de perguntas possíveis e imaginárias no mundo contemporâneo, mas o facto de serem perguntas que anulam o seu próprio sentido, em que os seus termos se anulam, se desfazem, ou seja, o primeiro segmento da pergunta não tem continuidade no segundo. Uma pergunta, em princípio, procura uma resposta, mas as perguntas das Raparigas parecem alimentar-se de si próprias, não nos dão tempo para pensar. O espectador é afogado naquela corrente, estas perguntas existem para nos afogar, para nos cortar a respiração.

FERNANDO As Raparigas têm qualidades estranhas que as aproximam dos deuses: são omnipresentes, onniscientes, têm o dom da ubiquidade, capacidade associativa... Crimp quis falar com o espectador de hoje e tratou de arranjar uma forma, uma mediação,

e essa forma e essa mediação são as Raparigas, que interpelam diretamente o espectador. As perguntas são o mais das vezes afirmações, é uma interpelação agressiva e essa agressividade é dirigida ao adormecimento, ao entorpecimento do espectador. As perguntas não são tanto para encontrar respostas, no sentido de discurso estruturado, mas para inquietar, para colocar o pensamento naquele estado que é prévio à formulação filosófica, à resposta, um estado de inquietação, de latência da possibilidade de fazer emergir o que se pode pensar. Esta peça mete-se com tudo, é um todo que se mete com tudo, e isto é muito complicado, porque explode em todas as direcções...

ISABEL As associações que ele faz são no mínimo desconcertantes, por exemplo, a fina camada de sangue que vai cobrir o chão do palácio vai evoluir, no mesmo passo, para um borrão que se vai espalhar para fora da cidade, “até manchar como um desastre petroquímico até o mais sagrado dos rios”.

JOÃO Assoma por vezes o fantasma de um desastre ecológico, de um pós-apocalipse do mundo orgânico, o pesadelo de um vazio digital. As Raparigas perguntam-se, com uma ponta de sarcasmo e melancolia, “que é feito do mundo”, “selecionaram o mundo e apagaram-no?”

NUNO Mas há, hoje em dia, uma violência que é muito mais perigosa do que a violência orgânica, que é a violência que não cheira, que não se pode tocar, da qual não advém sangue ou dor. Há de facto uma espécie de *glamorização* das formas primitivas por parte destas personagens, como se nos dissessem que se nos distanciarmos delas em absoluto, se clicarmos e apagarmos essas formas primitivas, se calhar estamos a pôr-nos em risco, ou então já nos pusemos, não é? Esta é para mim uma das grandes questões que a peça coloca. Mas deixem-me só voltar a pegar naquilo que o Jorge dizia há pouco sobre o coro das *Fenícias*, de ele ser formado



por raparigas do exterior, estrangeiras, visitas da casa. É interessante notar que sempre foi apanágio da gente que vem de fora fazer com que quem pertence reformule a sua história, que a conte de outra maneira, porque perante os iguais, os da casa, nós estamos sempre a contar a mesma história. Esta é uma estratégia muito interessante e, curiosamente, é uma das coisas que provavelmente nos colocam mais próximos do Pasolini, porque ele adorava essas personagens da alteridade, mesmo noutros filmes, como no *Teorema*, por exemplo, se pensarmos na vinda daquele rapaz que vai transtornar e transformar a família que o acolhe. O facto de as Raparigas serem estrangeiras, de serem o outro, é muito mais eficaz do que se fossem mais umas primas [risos] de visita àquela família endogâmica que funciona em círculo fechado, sangue corrompido. E eles próprios têm consciência da sua corrupção, da sua toxicidade, aliás, são eles que se chamam a si próprios de tóxicos, que é uma forma de insulto. Jocasta anuncia desde logo esta visão das gerações que replicam mas corrompem “o material humano” daquelas que a precedem.

FERNANDO Há de facto um trânsito entre o dogma narrativo de que elas são guardiãs e a contemporaneidade, e aqui chegados tudo abre noutro sentido, abre para o espectador, abre para o sujeito consumidor, que é permanentemente interpelado pelas perguntas cruéis e agressivas das Raparigas. O espectador está dentro da peça, é como se ele fosse objeto de uma contracena constante. O público é uma personagem coletiva, é uma voz coletiva que está ali e que entra na peça. Mais: na perspetiva do Crimp, o verdadeiro coro grego está na sala, aquele que em boa verdade não existe porque a cidade não existe, o mundo é um caos, mas na sala, por um momento, faz-se comunidade, comunidade instante!

NUNO Se um dia o público lhe der para responder, estás tramado... [Risos.]

FERNANDO [Risos.] Já lhe chamei uns nomes, já disse que ele era “cego, surdo e alienado”, *passivo*, mas também já sugeri que o público tem uma inteligência adormecida. Vá, acordem!

“Um anfiteatro vazio está cheio de fantasmas”

JOÃO Falámos há pouco da mancha gráfica do texto, nos espaços em branco nas colunas dos diálogos sobrepostos. Essa ideia parece-me de alguma maneira plasmada na cenografia do Nuno, naquela bancada irregular e descontínua, a que faltam bancos...

NUNO Há uma didascália inicial que nós respeitámos muito longinquamente, onde se diz que tudo aquilo se passa “no interior de uma grande casa arruinada”, logo, aquela bancada não poderia estar completamente imaculada, já se viram ali muitos jogos maus, em que os espectadores arrancaram as cadeiras e as atiraram para cima dos jogadores e dos árbitros. [Risos.] Houve, de início, a preocupação de fazer dele um lugar de jogo concreto, de aquilo poder ser uma casa, mas foi uma ideia que logo abandonámos, porque se trata de um espaço da palavra, do depoimento – não tinha de representar nada.

JOÃO Pasolini fala, a propósito do filme *Édipo Rei*, da deriva de Édipo para os bairros proletários, para uma paisagem mais industrial, metálica, que também parece ecoar nesta cenografia.

NUNO O metal pode ajudar a conduzir a nossa imaginação para uma leitura de máquina que a cena pode ter, de uma máquina mais industrializada. E quando o corpo central avança, sentimos nela qualquer coisa de máquina militar, ameaçadora. Mas a forma parece-me mais interessante do que o material, porque procurei um efeito de espelhamento entre o palco e o lugar de quem vê. A mim sempre me inquietou muito a ideia dos anfiteatros, o de estarmos sentados a olhar – mas a olhar para quê, a olhar para onde?

E quando estão vazios são formas arquitetónicas onde as ausências têm imensa força, um anfiteatro vazio está cheio de fantasmas, inevitavelmente, ou então está desativado. Mas, para a nossa geração, tem sido um lugar tremendo de fantasmização. Lembro-me logo do Chile de Pinochet, de estádios cheios de gente a ser torturada.

FERNANDO Há uma fragmentação a partir daquele bloco cenográfico inicial, porque o corpo central anda para trás e para a frente, abrindo uma fenda no meio. Mas o mais curioso foi ver a relação que o dispositivo luminotécnico foi estabelecendo com a cenografia, foi como que criando uma nova cenografia...

NUNO Conferiu-lhe altura, levantou uma espécie de torre...

FERNANDO E aí temos de facto um edifício, a ideia da casa arruinada, mas a luz dá-lhe vida, não é um lugar abandonado ou desativado, está sempre a ganhar novos sentidos, até pelos seus modos de uso.

JOÃO O aparato da tecnologia de cena, as ameaçadoras baterias de projetores de luz, criam um emaranhado de linhas horizontais que são interrompidas pela verticalidade das condutas de ar e da escada de onde Antígona vê para além das muralhas.

FERNANDO É a trigonometria, as máquinas de guerra do Capaneu, que usa a matemática para fazer máquinas e escadas: esta cenografia é do Nuno Capaneu. [Risos.] Há uma grande dose de arte e de ciência ali. Mas aquelas baterias de projetores de luz parecem armas que nos são apontadas.

JOÃO É uma cenografia com os dentes de fora, muito agressiva e desconfortável. Não sei se o Jorge também ficou com essa impressão, e se quer partilhar connosco algumas impressões do ensaio a que assistiu...

JORGE Não me sinto sequer qualificado para tecer comentários sobre o dispositivo cenográfico, mas fico sempre agradado quando vejo pessoas que encontram soluções engenhosas e que, depois de encontradas, me parecem óbvias e naturais. Mas deixem-me só notar algo sobre a movimentação dos atores e sobre a forma como joga com os diferentes níveis. Há ali um jogo muito curioso de pessoas que estão em diferentes níveis de altura, que entram e saem, sobem e descem, aparecem e desaparecem. Alguém que desaparece progressivamente de cena, como acontece várias vezes, causa sempre em nós um efeito muito poderoso, deixamos de a ver em frações, não é o mesmo que sair por uma porta e desaparecer por inteiro...

JOÃO A propósito de corpos que desaparecem, ontem vi nos ensaios uma solução diferente para a cena final. Édipo já não sai de cena com Antígona, já não seguem juntos para o aeroporto com o seu *kit* sobrevivencial. Ele fica com as Raparigas, as Esfinges, e as perguntas finais são-lhe também dirigidas. Ele é agora uma espécie de mediador entre a cena e a sala. Como se víssemos tudo através dos olhos furados de Édipo.

FERNANDO Admito que estava muito seduzido por essa imagem muito cinematográfica de um Édipo a sair para ir apanhar o avião, com o rádio na mão. Mas estava errado, a Isabel chamou-me a atenção para isso e propus então ao Nuno um final diferente. Aquela história de ele ser “um nó no fio da história da humanidade”, e também tendo em conta os infortúnios da casa de Tebas, tudo aquilo conflui para o rosto daquele indivíduo – a verdadeira encruzilhada é o rosto do João [Cardoso].

NUNO É Édipo quem dá a última réplica às Raparigas: “Eu julgava que tinha respondido à vossa pergunta.” Antígona, sabemos por uma didascália, “sobe as escadas a correr e desaparece”. Édipo fica com as Raparigas em cena, acho isso fantástico.

ISABEL A dada altura comecei a desconfiar da construção simétrica dessa cena e da cena do Meneceu, as cenas dos dois bodes expiatórios, dos dois sacrificados pelo bem comum. E as duas acabam com a criatura a ser sacrificada sozinha, apenas na presença das Raparigas/ Esfinges. E mais: Meneceu e Édipo tentam encontrar falsos motivos para afastar aqueles que lhes são mais próximos e para encararem sozinhos o que lhes reserva a decisão dos deuses, ou da cidade ou de seja lá do que for... Em Eurípides, nas *Fenícias*, por três vezes Édipo tenta afastar Antígona e impedi-la de o acompanhar no exílio. Começa por lhe dizer para ela ir ter com as outras raparigas, tenta depois que ela vá fazer as suas preces nos altares e por fim pede-lhe que corra “até aos altos montes” ao “encontro do divino Brómio”, como se lhe dissesse, “foge daqui, transforma-te numa Bacante”. Ele quer de facto, no fim, assumir o desafio do destino sozinho.

JOÃO Isso acontece finalmente em *Édipo em Colono*, do Sófocles.

ISABEL Sim, mas só quando entra no bosque sagrado, porque antes houve todo um percurso em conjunto. Nesse momento, despede-se dela, diz-lhe qualquer coisa como: “Agora, vou sozinho.” E o texto do Crimp também aponta para aí, Édipo fica para as perguntas finais e desaparece depois na luz... Há um alto-relevo, exposto no museu arqueológico de Atenas, que me impressionou desde o princípio, onde se representa Édipo e a Esfinge a olharem-se olhos nos olhos. Não conseguia deixar de pensar nele quando ouvia aquela pergunta no final: “O que vê um cego/ quando olha através do anel mineral da íris dela?” Não conseguia deixar de pensar que faltava esse confronto final entre Édipo e a Esfinge.

JOÃO Havia uma estrada que conduzia ao nada, uma “road to nowhere”, como na canção dos Talking Heads, mas agora...

FERNANDO ...agora, a sensação que eu tenho é que regressamos a um novo começo, é de

alguma maneira um fechamento que abre para qualquer coisa, uma espécie de “Luz resplandecente. Tempo: pós-agora”. [Risos.] Porque aquele conjunto de perguntas no fim é na verdade um início ou um reinício, as perguntas não configuram um fim. Não sabemos se a próxima volta é a mesma, mas este é um final extático, um final que se projeta para fora de si. O olhar daquele cego dirige-se para a sala, para o mundo.

JOÃO Há neste momento no Museu de Serralves uma exposição da Tacita Dean, uma artista plástica inglesa. Uma das peças expostas é um filme de 2018 intitulado *Antigone*. Tacita Dean trabalha o buraco negro que se abriu entre *Rei Édipo* e *Édipo em Colono*, ou seja, Antígona e Édipo caminham e esquecem aquele tempo perdido entre Tebas e Colono. Para além de assinalar este dado curioso de, na mesma cidade, caminharão lado a lado dois Édipos e duas Antígonas, gostaria de pedir ao Jorge razões que ajudem a explicar o fascínio contemporâneo por estas figuras tão ancestrais. Porque são elas tão teimosas?

JORGE Elas retornam, antes de mais, porque ganharam uma espécie de lastro de autoridade – e de familiaridade – que nos compele a visitá-las uma e outra vez. E têm sido lidas de maneiras muito diferentes ao longo dos tempos, porque cada época as acolhe de uma forma distinta. O caso de Antígona é evidentiíssimo, porque ela suporta e suportou todo o tipo de leituras: cristãs, martirológicas, etc. A figura de Édipo ecoa sempre a figura que está perdida entre a sua capacidade de saber, de decifrar, de ver para além do que é evidente, e a forma dura como tem de aprender que, quanto mais julga ver, menos vê, e de que para ver de verdade tem de ficar cego. Essa confrontação com os nossos limites é recorrente e é universal. Ao longo dos tempos, estas figuras têm repetido o seu desafio e têm dado novas formas a esse desafio, e sempre com alguma eficácia, sempre com alguma coisa para dizer. Quando Antígona se debate com a necessidade de

prestar honras fúnebres ao irmão, podemos pensar que é um dilema muito antigo e muito estranho, mas basta pensar em conflitos militares recentes em que isso aconteceu, uma parte proibiu que os mortos da outra parte fossem enterrados, aconteceu há pouco, na antiga Jugoslávia. São questões que não são de um tempo primitivo, são de todos os tempos. Mesmo a discussão à volta da partilha do poder, da vertigem do poder, da embriaguez do poder, que Polinices e Etéocles corporizam nesta peça... corremos a história e vemos exemplos sucessivos de senhores que chegam ao poder e vão a correr mudar a Constituição para, em vez de um ou dois mandatos, poderem estar três ou quatro ou cinco, ou até morrerem, soberanos e velhinhos. Foi sempre muito difícil partilhar a barra de chocolate, por mais que nos tenham ensinado a partilhar a barra de chocolate... [Risos.]

ISABEL Alguém chamou a Édipo um herói intelectual. Será que é o primeiro? No sentido de ele explorar os limites da sua inteligência, de levar as perguntas até ao limite.

JORGE Pode muito bem ser, como também pode defender-se que *Rei Édipo* é o primeiro policial da história da literatura...

ISABEL ...sim, uma peça *puzzle*...

JORGE ...“Quem matou Laio? Vamos fazer um inquérito.” [Risos.] Agora a sério, há essa dimensão inquiridora em Édipo, a vontade de querer saber, independentemente das consequências: ele quer chegar à verdade, custe o que custar. Aqui, na peça do Crimp, já temos um Édipo em perda...

JOÃO Um Édipo, inclusive, que está preocupado com a questão da sua própria sobrevivência material, o dinheiro que guarda dentro do rádio...

FERNANDO ...e a preocupação com o emprego. Aqui, tudo desemboca na mais absoluta noção da sobrevivência quotidiana.

ISABEL Mas o dinheiro faz parte do estratagema para afastar Antígona do seu caminho.

JOÃO Como fez Meneceu com Creonte?

ISABEL Sim, com o pretexto de ir arranjar dinheiro para a viagem, são cenas simétricas: uma está lá para ajudar a ler a outra.

FERNANDO Mas há uma diferença fundamental: Édipo, ao contrário de Meneceu, sobrevive, ele é um sobrevivente. Depois de ter passado por tanta coisa, tem um desejo de vida que é notável, porque ele rondou a experiência da morte, a tentativa de suicídio, mas o desejo de viver continua lá. É isso que me impressiona, até porque há muitos suicídios nas tragédias... Mas aquela cena final com o Creonte, o “não consegues arranjar lugar para mim na tua equipa?”, o “eu ainda sou novo”, o “eu sou um perito em infelicidade” – ele constrói aqui um currículo profissional, o currículo de um sobrevivente, e isto atira a peça para uma atualidade inacreditável, saímos de uma dimensão trágica e mitológica para uma dimensão mais comezinha, quotidiana.

JOÃO “Como vamos viver?”, pergunta-lhe Antígona. De repente, estas personagens aristocráticas parecem preocupar-se com os mínimos sobrevivenciais.

FERNANDO Precisamente, mínimos sobrevivenciais, é disso que importa falar, porque se queremos falar das questões contemporâneas temos de enfrentar essas coisas, elas estão aí. Mas esse desejo de vida, essa persistência, acho essa teimosia incrível...

JORGE Essa teimosia, eu próprio tenho alguma dificuldade em interpretá-la, como dar sentido a essa vontade de estar vivo e depois conjugar isso com essas perguntas mais comezinhadas? Essas duas dimensões sobrepõem-se e “rangem” sempre um bocadinho...

ISABEL Mas é esse “ranger” que é interessante no Crimp, ele não tenta esbater esse contraste entre o arcaico e o contemporâneo, o mitológico e o quotidiano, e foi precisamente isso que eu tentei preservar na tradução.

FERNANDO Crimp mistura tudo com tudo, e com uma mestria extraordinária.

JOÃO Ele não gosta nada de usar a conjunção “ou”, é mais adepto da conjunção “e”, as coisas nunca são “isto ou aquilo” mas “isto e aquilo”. Há um passo de que gosto muito, quando ele fala de uma cabeça a estourar “pelas suturas do crânio como um fruto”, o horrível que afinal é belo, a morte que afinal é vida, tudo à bulha numa fração de segundos...

ISABEL É o princípio da criação, da poesia. As coisas não funcionam segundo o princípio da exclusão mas da associação, o Crimp não é nada dogmático.

“As cenas com as Raparigas não vieram com manual de instruções”

JOÃO Estamos a pouco menos de duas semanas da estreia e eu pergunto, algo esfingicamente: o que foi conseguido, o que falta ainda conseguir?

NUNO Esta peça é muito mais simples de tomar forma do que parecia nos ensaios de mesa, onde nos colocou mais desafios, onde tudo parecia muito mais enigmático ou sombrio. Mas este é um teatro para ser praticado, depois de feito todo esse prévio trabalho dramaturgic, de explanação, de mapeamento das referências. A partir daí, quando aquelas falas tomam corpo, é bastante mais simples, a peça é muito escorreita do ponto de vista dos confrontos, passam-se à vez, há ali uma espécie de sistema binário de confrontação. A peça está escrita para a máquina do teatro em ação.

FERNANDO Esse aspeto é grego, tem que ver com a existência de um núcleo muito reduzido de atores, eram apenas três, e desse ponto de

vista não há cenas muito complicadas, nunca há mais do que três interlocutores em cena, tem essa simplicidade do teatro grego.

JOÃO Sinto que as personagens têm muito espaço em volta para exercerem a sua solidão: Jocasta no quadrado de luz, Polínicês a ler o discurso no vazio, Antígona lá bem no alto a carregar sozinha, no olhar, o peso de um exército de dez mil homens... Mesmo as Raparigas parecem uma pequena alcatéia de leões à caça na imensidão da selva das cidades.

NUNO Teria de haver uma limpeza para que as palavras ressoassem e para dar espaço aos assuntos de que se fala, e que não são apenas assuntos quotidianos, têm a monumentalidade daquele enorme buraco preto, são coisas que podem tomar o tamanho daquele pé direito imenso. Para mim, tem sido um prazer ver nascer a peça, quero dizer, a peça-espetáculo. Ela não é um quebra-cabeças, acho que já todos nos confrontámos com coisas bem mais complicadas, aqui não precisamos de inventar espaços cénicos ou novas referências cenográficas para fazer esta ou aquela cena. E depois fomos muito, mas mesmo muito ajudados pelo som, pela luz, em suma, pela construção conjunta de todos os elementos, e essa é a vantagem de ter tempo de montagem de um espetáculo, tempo de palco. É um prazer imenso quando as pessoas têm tempo de se ouvirem e de se verem a construir em conjunto.

FERNANDO Há ainda, para mim, muita coisa incerta e que tem que ver com o coro: em nenhum lado está escrito como se faz, as cenas com as Raparigas não vieram com manual de instruções, não têm modo de emprego.

ISABEL Porque elas são de facto proteiformes, mudam de forma permanentemente, são funções, e muito mais agora, com os lenços ou véus que o Nuno acrescentou aos figurinos delas.

JOÃO Que sugerem o médio-oriental, a intifada, é uma peça cheia de pedras...

NUNO Tenho pena de que não sejam treze Raparigas. [Risos.] Há um aspeto que ainda não referimos aqui e que tem que ver com o facto de a peça ser muito feminina, no sentido de dar espaço ao raciocínio sobre a narrativa vindo das personagens femininas e ao modo como elas boicotam a homosociabilidade da peça, a pesada herança patriarcal. Todas elas, sem exceção, das Raparigas a Jocasta, Antígona ou a Guardiã, e até Édipo, à sua maneira, já está, digamos, fora do seu género. Mas pensar que podíamos ter aquela bancada cheia de raparigas... Teria um impacto tremendo, a desinquietarem aquilo permanentemente.

JOÃO Não existe essa dimensão sinfónica, estamos mais próximos da música de câmara, do quarteto de cordas.

NUNO Sim, esta é uma encenação de câmara, não é a encenação operática da peça. O problema aqui é termos de jogar com atrizes tão jovens, tão imaturas ainda no seu processo de criação. Imagino que para elas tem sido uma tortura...

ISABEL ...uma aprendizagem, diria eu...

NUNO ...uma aprendizagem à força! [Risos.] É uma aprendizagem violenta no sentido em que têm de se confrontar com uma construção que não é óbvia, que não se aprende nas escolas. Dentro do sistema do psicodrama, elas não estão lá a fazer absolutamente nada, a não ser boicotá-lo, vão pondo mais achas na fogueira. No fundo, apesar de serem as personagens mais jovens do espetáculo, são as mais maduras no sentido do exercício da teatralidade intrínseca à estrutura da peça.

JOÃO Não queria terminar esta conversa sem fazer um aceno à memória do Paulo Eduardo Carvalho (1964-2010), que foi quem introduziu o teatro do Crimp em Portugal.

NUNO Se a Isabel e o Fernando estiverem de acordo, eu gostaria de dedicar esta encenação ao Paulo.

FERNANDO Sim, claro. Lembro-me de estar à conversa com o Paulo sobre alguns dramaturgos ingleses, o Barker, o Bond, etc., e de ele me dizer que o Martin Crimp era o nome de que valia a pena falar. No fundo, foi o Paulo quem pela primeira vez me chamou a atenção para o teatro do Crimp. Aos anos que isso foi, a ASSÉDIO estava a preparar a encenação dos (A)tentados [2000]. Devo confessar que não reagi bem aos (A)tentados, “o que é isto?”, pensei eu...

JOÃO Não te penitencies, Fernando, o Crimp pensou o mesmo. Disse ele: “Desculpa lá, Martin, mas isto não é uma peça”. [Risos.]



O pomar devastado

FRANCISCO DUARTE MANGAS*

Édipo está sentado no avião. Ao lado, Antígona. São filhos da mesma mãe, isso já devem saber. A Esfinge fez do jovem Édipo rei, através de um enigma viciado. A história todos a conhecem. A bagagem do filho de Laio é breve, frugal também a de Antígona. Algumas roupas, um rádio a pilhas, a escova de dentes elétrica. Valiosa. Por ela, Édipo, prisioneiro no seu labirinto amargo e obscuro, aceita sem protesto o desterro imposto por Creonte. Ele é o infortúnio da grandeza de Tebas, mácula da humanidade.

– Estás com medo?

Pergunta Antígona, para recuperar do silêncio o anacrónico rei, desleixado no vestuário, unhas, das mãos, grandes e sujas. Desde que se acomodaram na aeronave, nem uma única palavra. No aeroporto, no momento de retirar o cinto, por causa do bronze da fivela, e pô-lo junto à bagagem no tapete rolante para serem, ao passar na câmara escura, vasculhados por um olho mecânico, dera sinal de passageiro preocupado, furioso. A filha, depois de ter visto o filme de Pier Paolo Pasolini, conhece como ninguém essa mudança de humor: Édipo leva a mão fechada ao encontro da boca e parece mordê-la. Ou beijá-la. Ou as duas coisas. Aí, no aeroporto, havia motivo: o pai tomara o segurança pela Esfinge, outra vez a Esfinge. “Que enigma inventa a impura rameira?”, cicia ele ao ouvido de Antígona. Desfeito o equívoco, baixa o braço e quis saber se devolveram o rádio. “Oiço um divertido retinir de copos. Leva-me, por favor, ao botequim.” Antígona faz-lhe a vontade, e vê-o beber, de um fôlego quase, pelo gargalo, gesto de quem descuida a civilidade, uma garrafa inteira de vinho. Tinto, tinto como o sangue, película viscosa que adivinha em toda a parte onde pouisa seus pés disformes, de romeiro a peregrinar desde a aurora primordial do mundo. Discreto, põe o rádio sobre as pernas, debaixo do tampo da mesa, saca um rolo de notas do sítio onde encaixam as pilhas. Afaga o valor de uma na polpa dos dedos, abriga as outras no mesmo local. “Paga na caixa, guarda o troco para ti.” O vinho devolve-lhe uma pequenina chispa de alegria; anda ligeiro como se a perfuração dos tornozelos, quando menino, fosse uma liberdade poética, uma metáfora, do senhor Sófocles, autor que não chegaria a conhecer: Édipo e a filha são os únicos mortos vivendo agora. Sófocles, sem dúvida, persiste na elegância de sua escrita. Não é um sobrevivente extemporâneo, muitas das palavras de suas obras intemporais, porém, cingiram as leis da morte. *Guerra. Poder. Exército. Nuvem. Oliveira. Deus. Pomar. Sangue*

“Sangue, sangue, e mais sangue”: o breve comentário de Nuno Carinhas no fim da primeira leitura de mesa de *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, na Sala Branca do Teatro Nacional São João. Os dois filhos de Édipo, Etéocles e Polinices, digladiam-se pelo poder de Tebas. Em vão, os esforços de Jocasta de unir os filhos desavindos, insistindo na governação rotativa – como aliás ficara acordado quando Etéocles assumiu o governo da cidade, depois de prenderem

* Escritor.

o pai, Édipo. E com esse golpe palaciano, urdido pelos deuses, “pensam que podem cortar o nó da história da humanidade”. Todavia, Etéocles, em espaço curto de tempo, declina “viciado – como o mais criminoso dos ditadores – no poder absoluto”.

Cruéis, os deuses. Na mesma barbaridade geraram-se as fenícias, as fenícias, do texto de Martin Crimp. Elas, as bonitas fenícias, tecem uma longa narrativa de tempos e textos sobrepostos, de realidades distintas, onde a catapulta, temível engenho de guerra, convive com o rádio de pilhas, escova de dentes elétrica ou a agulha da ciência (que se parte) na célula humana. As meninas espevitam ritmo, destreza, cosem os tempos, abolindo passado e porvir. Atenuam (banalizam), aqui e além, através dos seus enigmas, quase sempre absurdos, e de imprevistos questionários à satisfação do cliente, a rudeza da guerra de outrora, lembrando os conflitos dos nossos dias: “Assinale onde deus da Terra-traço-Guerra/ deu cabo da fachada/ de um bloco de apartamentos em betão.” Pisam o solo de Tebas e os seus pés ficam imunes à película de sangue. Elas sabem tudo – mais do que Tirésias, personagem agrilhoadada a um tempo –, cultivam a presciência, dispensam a arcaica adivinhação pelas aves. Apenas o amargurado Édipo, antes de partir para o exílio, as desvenda – denuncia-as, pela rumorosa claridade dos cegos.

– Estás com medo?

Insiste Antígona. Terá o pai, inspirado pelo vinho, caído nos braços de Morfeu: e viaja a alta velocidade, atravessando a humanidade, em sonho irreal. Como no filme, leva o punho direito aos lábios: não dorme, portanto.

- Algo me atormenta, Antígona.
- O bailado verde do vento na copa das árvores?
- Não. Outra coisa. Se este nosso caminho, tão direito se afigura, for ao encontro de outro, e depois se tornar num só? Nos céus, como na terra, o Y, o i grego, a letra mais trágica de todos os alfabetos. Insuportável um novo encontro, nem a arma de dois gumes trouxe comigo.
- Os adereços mudam. Isso era no filme de Pier Paolo Pasolini, de 1967. Agora é uma faca de talhante, acerada, cabo de rijo freixo.
- Quem és tu?
- A tua filha.
- Sabes tantas coisas.
- Sentes o avião a perder altitude? Daqui a nada, aterraremos.
- E onde vamos ficar? Sim, és minha filha, o teu cheiro é-me familiar.
- Ainda há manchas de sangue na saia, na blusa. Sangue do Polinices, trespassado pela lança do próprio irmão. Devíamos ter trazido Polinices conosco: longe de Tebas, dar-lhe-íamos uma sepultura digna. Creonte, bem ouviste, mandou os seus homens deitar o corpo ao lixo, como vísceras de animal sacrificado. E os tebanos ainda não aprenderam a reciclar os detritos.
- Os nossos recursos são escassos. Transportar a morte é demasiado caro. Sei bem o que digo, Antígona. Carrego a minha... Que sinal é este?
- Para apertar o cinto.

Antígona, pelo *airbnb*, arrendou casa, num dos abundantes edifícios de alojamento local na cidade. Caminham devagar, fugaz o efeito do vinho, na direção do táxi. Édipo pára. Detém-se a perscrutar o rumor da cidade além, olhos mortos virados ao céu, como perdigueiro [atenção narrador, eu sou rei! Cuidado, não vês a minha mão fechada a bater nos lábios...], como perdigueiro a desfibrar na brisa os cheiros da caça. Por essa arte, pelo rumor e suas fragrâncias julga-se capaz de descobrir, de iluminar, de ler num instante o espaço, a geografia estranha. “Poucas árvores existem nesta plaga, sinto o aroma das algas”, diz o rei, abandonado pelos deuses, filho miserável de impurezas [palavras doutrem, evita o supérfluo, narrador: todos já devem conhecer: *se existe um mal pior que o próprio mal, este coube-me a mim*. Mas serei eu, Édipo, o culpado por se partir a longa agulha, imersa na célula, destinada a extrair o material humano? Serei o responsável por nada haver no mortal que permita chamá-lo feliz?]

- Com quem falas, pai? Oh, perdemos o táxi.
- Os cegos dialogam no vazio. Onde terá guardado, tua mãe, a agulha.
- Por favor, apaga o passado. A agulha partida na célula humana é uma figura literária.
- Quem és tu?
- A tua filha. Por isso te oiço o silêncio, sangue do meu sangue. Chegamos no tempo das magnólias a florir, nos jardins da cidade há muitas.
- Sabes tantas coisas. As árvores do nosso pomar eram sagradas.
- A Ismena – tua filha, minha irmã – fez aqui Erasmus. Porque dizes sagradas as árvores dos nossos vergéis?

Édipo não responde. Parece exausto da viagem, os pés inchados, faminto. A barra de chocolate dividiu-a com a filha durante o voo. Entretanto, um táxi aproxima-se. Entram. No rádio do automóvel veloz, uma voz relata um jogo desconhecido de Édipo, a decorrer no “estádio do dragão”. O miserável rei errático, filho de Laio, neto de Cadmo, inquieta-se. “Caímos na cilada”, diz, baixinho, a Antígona. A filha sossega-o: “Este dragão, garantiu-me Ismena, não pertence à linhagem do outro.” O outro, a quem o antepassado Cadmo esmigalhou a cabeça, a golpes rudes de pedra lascada, e espalhou seus dentes pela terra. Assim erguia Tebas, Tebas das sete portas. O sangue do monstro derribado tornar-se-ia fértil húmus: as raízes dos pomares de Édipo navegam nesse antigo sangue derramado.

A casa tem dois quartos, uma sala, cozinha. Poucos móveis, o que facilita os movimentos de Édipo. Sempre recusou a vara metálica, como os cegos usam, a fazer um pêndulo no desbravar caminho, a detetar os obstáculos. Antígona tomou banho, rápido, e foi ao supermercado. É noite. As gaiotas sobrevoam esta parte central da cidade. O canto agreste, estridente, é agulha a entrar nos ouvidos do rei deposto, pelintra, sovina (não emprestou a escova de dentes elétrica à filha, que esqueceu a dela em Tebas). Gostará dos corvos, de seu canto imperfeito, despovoado e sóbrio. [O narrador acerta. Agrada-me a companhia de corvos. Por que motivo não os tive nos jardins do meu antigo palácio? Corvos amestrados sem, no entanto, abjurarem por completo o génio selvagem: eles, a dado momento, cumpririam o destino, espicaçando-me os olhos.] Antígona regressa, um saco de plástico em cada mão.

- Trouxe-te um tinto autóctone, chamado "Papa Figos". Tirésias apreciaria, com certeza, este vinho. As pilhas do rádio estão aqui, sobre a mesa.
- Irrita-me o tratamento de sovina. Antígona, estás autorizada a usar a minha escova de dentes.
- Obrigada, pai. Comprei uma para mim.
- Elétrica.
- Das normais.
- Rapariga sensata. Ao contrário de nós, o dinheiro é finito. Em terra estranha, onde encontrar ajuda, quem acredita na minha longínqua miséria. Mas sou rei, ou fui rei, pouco importa. E palavra de rei é só uma: não permito - como disse mesmo Creonte? - que a tua vida seja "dispensar serviços sexuais aos militares". Pudico na linguagem, sem dúvida, o sacana.
- O teatro fica próximo.
- Que vamos jantar?
- O ruído das gaivotas impede-te o rumor das árvores.
- Dá-me as pilhas. Ligo o rádio, rasuro o burburinho das aves. As árvores são sagradas, Antígona.
- Vamos jantar salchichas e ovos, uma salada de alface. Pão e vinho. Aqui não existem os soldados, perderam-se na luz resplandecente do passado.
- Quem dá emprego a velho e cego. É a cozinha?
- Sim.
- Abre o vinho, quem sabe se o papa-figos me ilumina a amargura. Fritas as salchichas?
- Onde está o saca-rolhas?
- Na primeira gaveta, é costume, ao lado dos talheres.

Come, sôfrego. Deslizam no prato, como se tivessem vida, as salchichas: Édipo desafeiçoou-se da faca e do garfo. Os filhos, isso já devem saber, prenderam-no no sótão do palácio, divisão ampla, sem gota de claridade. Nesse exílio interior, no seu próprio lar, fazia as refeições no chão: uma escrava repercutia um chocalho de rês e abandonava o prato da comida e um vaso de água. Aferrolhava de imediato a porta. Tamanha solidão, de alguém na noite dentro da noite devassado pelo remorso, tocou os sentimentos de Jocasta - mulher e sua mãe. Certo dia, além das vitualhas, os dedos tatearam o rádio e um objeto mais pequeno. Menos dura a solidão povoada pela música - nos noticiários, sempre sobre a *troika*, dívida, resgate financeiro, povo faminto nas ruas em protesto, desligava o aparelho e dormia. O rei deposto, acometido pela ira de um deus dilacerado, amaldiçoou Etéocles e Polinices. O escuro do sótão, sua obscuridade íntima, sonhou ele um dia durante a sesta noticiosa, era um vastíssimo bando de corvos, também eles cegos, silentes: debicavam-lhe os olhos vazios à cata de ínfimo fragmento de claridade, outras vezes, devagar, um a um, iam beber sangue diretamente do coração de Édipo rei. Uma coisa é certa, a companhia do rádio, que a escrava [escrava ou uma das jovens fenícias?] lhe levou, permitiu a Jocasta afugentar da sua cabeça os gritos lancinantes do marido a esconjurar os filhos, a esmoer o fel do destino. O rádio humaniza-o um pouco, mas desaprendeu os modos de se comportar à mesa, no repasto.



- Perito sempre alcança.
- Que dizes, Antígona? Parecem amaldiçoadas as salchichas, fogem como enguias...
- O copo está ao lado direito do prato, por favor, não bebas pela garrafa.
- Quem está aqui?
- Nós os dois.
- Porque te preocupa tanto, em privado, a etiqueta do mais miserável dos homens?
- A sobrevivência ajusta-nos ao tempo. Em todo o lado, em toda a parte, estamos sendo vigiados. Dizia eu, um perito nunca será completamente pobre.

Édipo cansa-se da urbanidade, pausa a faca e o garfo; com as mãos, num retorno ao sótão, despacha as salchichas e dois ovos estrelados. Antígona, pela primeira vez, de verdade, sente nojo da criatura sentada à mesma mesa. Mas não desiste de achar saída aceitável, viu coisas piores, desagradáveis, o delírio infrene da guerra, Polinices enfiado num saco de plástico e atirado ao lixo.

- Que fizeram do nosso pomar? Quando deixámos Tebas, não vi o vento a brunir a folha das oliveiras, nem o ar rescendia a fruta madura. Cheirava a putrefação, a morte insepulta. A terra, eu senti, humedecida sem ter chovido: era sangue do dragão ou sangue da humanidade?
- No teatro dissipas as dúvidas. O teu cartão de cidadão?
- Só veio um papa-figos?
- Talvez nem seja preciso: no teatro conhecem-nos.
- Um pastor transumante encontrou-me, implume passarinho caído do ninho, no monte agreste. Insaciável é a vingança dos deuses. Viria a noite, e eu percia de frio. Os bichos.
- Eu vi o filme.
- Que aspeto tinha o transumante? Um gesto de bondade degenera em infundável infâmia.
- Olhos claros, dilatados como os olhos das cabras do rebanho.
- O vinho devolve-me a leveza que nunca tive. Quantos dias pernoitamos neste lar?
- Sete, número perfeito. O dinheiro que tens é insuficiente para arrendar a casa por período igual. Vendo as minhas joias. Poucas, é verdade, todavia raras, antiquíssimas: únicas.
- Talvez não seja preciso, Antígona. Um perito, falas certo, algum préstimo encerra. Se conseguirmos arrendar uma pequena loja, abro consultório: *Édipo - Perito em InfelYcidade*. Em vez dos psiquiatras, virá a mim a horda de desafortunados do mundo. Estás a ver, o vinho instiga o imaginário.
- Que prescreves tu aos infelizes?
- Uma escova de dentes elétrica, a quem não usar escova de dentes elétrica. E conto-lhes, de forma abreviada, a minha verdadeira história.
- E a quem usar escova de dentes elétrica?
- A esses, depois de narrar o meu cativeiro no sótão do palácio, digo para retirarem o prefixo de infelYcidade.
- E o Y?
- Só a força interior de cada um pode operar essa alquimia.

Desconfiado, o segurança. Confirma lentamente a lista dos atores e dos convidados que assistem ao ensaio. Nada. "Desculpem, haverá algum equívoco, os vossos nomes não me são estranhos." Édipo encosta o punho à boca, Antígona procura uma ideia capaz de saltar o obstáculo, como se do outro lado do vidro estivesse uma esfinge fardada. "Veja, por favor, os nomes das personagens de *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*." O homem levanta o telefone, pergunta, "Édipo e Antígona integram a peça dos senhores Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas?" Pousa o telefone, a olhar espantado, atrás do vidro, as imprevistas visitas. "Nós - diz Antígona - somos atores, hoje viemos adereçados, prontos a pisar as tábuas." O segurança diz: "O senhor invisual deve ter atenção aos degraus."

- Invisual, não. Sou um cego!

O ensaio irá adiantado. Na boca do palco, com fundo negro de corvo, armazém vencido pelas labaredas, Polinices - Jocasta - Etéocles. A mãe, inverosímil fiel da balança, pouco antes do bronze dos exércitos refulgir no campo de batalha. E o sangue, o sangue dos homens, outrora como hoje, a substituir o do mítico dragão da cabeça estilhaçada. Édipo cicia à filha,

- Conheço a cena.
- Curioso, pai: dois encenadores trabalham este espetáculo.
- Devem ser os estrategas da guerra. Um de Etéocles, o outro de Polinices. Faz sentido: se as tragédias gregas tivessem dois encenadores, um pelo lado dos deuses e outro a advogar pelos humanos, as audiências seriam fabulosas. Resultado final imprevisível, por isso mais justo. No filme também era assim?
- Fala baixo, pai. Do filme guardo sobretudo os olhos do pastor, a melancolia da mãe a correr no prado, as árvores. As árvores. O vento escrevendo infinitos segredos na folhagem agitada. E um outro Édipo, séculos depois de Cristo, a ler esse vento que põe a bailar o arvoredado: e nunca se sabe ao certo se é ternura, se é violência - se é alegria ou uma infinita tristeza verde.
- As árvores do nosso pomar?
- Polinices dar-te-á a resposta.
- Quem és tu?
- Antígona.
- Quem te ensinou a arte de ver o que há de vir?
- Não, já o disse. Não sou uma das jovens fenícias.
- Assim, lavada, sem a saia *amarelo açafrao com pintas vermelhas*, és como qualquer outra.
- Crueldade se desaconselha como arma no ajuste de contas com os deuses. Somos filhos da mesma mãe, mas sou tua filha. Porque te deixaste seduzir pelo arдил da Esfinge? Vaidade, poder, honrarias, vingança...
- O meu rádio? Sim, foi por vaidade, por aquela ridícula (vi no filme) coroa real. Pelo tálamo. Poucos sabem hoje o significado de *tálamo*. As palavras, como quem as diz, vivem uma vida. Um tempo.
- Tálamo. Tálamo. Tu conheces bem o rude e doce significado de tálamo.

Por favor, evita esse gesto infantil de morder as costas da mão: é ira ou carência de afeto maternal? Escuta agora Polinices:

“Aqueles terras pertencem-me.

Tive de as mutilar para levantar construções defensivas –
abater oliveiras – fazer uma razia no meu próprio pomar.

O prado do lado leste

– diz Polinices –

onde o meu pai ensinou aos seus filhos a arte de montar a cavalo
tornou-se o lugar de latrinas fedorentas.”

– Basta. Quem abate oliveiras para fazer a guerra nunca poderá viver em paz. Temos de fugir daqui, rápido, Antígona, antes que Creonte descubra e nos expulsa de novo.

Rua de Santa Catarina bem povoada. Cruzam-se idiomas, esse burburinho, essa não linguagem, e o fumo aromático do assador de castanhas – não saberia explicar a razão – agradam a Édipo. Ele, o rei do pomar devastado, caminha um pouco atrás de Antígona com a mão sobre o ombro da filha.

– A quem presta serviços sexuais a Esfinge? Ao deus da Terra-traço-Guerra?
– Tenho sede, pai. Não és tu o grande especialista planetário a desarmadilhar enigmas?

Avisos das mulheres em Tebas

PEDRO MEXIA*

Produzida entre 412 e 408 a.C., a tragédia *Fenícias* lembra-nos que o Édipo que conhecemos através de Sófocles faz parte de uma história de maldições. Depois de descobrir o enigma da Esfinge, cometeu parricídio e incesto; e agora, anos mais tarde, os seus filhos Polinices e Etéocles lutam até à morte pelo domínio de Tebas, a sua mulher e mãe Jocasta há-de suicidar-se de desgosto, e Antígona conhecerá o exílio. E o mais interessante é que tudo isto seja observado e comentado por um coro de raparigas fenícias, virgens do templo de Apolo em Delfos casualmente retidas em Tebas, ou seja, personagens alheias aos acontecimentos dos quais são testemunhas.

O britânico Martin Crimp tem trabalhado com frequência textos de outros autores, em traduções e versões. Dramaturgos de língua francesa como Molière, Marivaux, Genet, Ionesco, Koltès, mas também Tchekhov e Bruckner. Já este ano, levou à cena doze variações sobre *Pamela* (1740), o romance “escandaloso” de Samuel Richardson, com o título significativo *When We Have Sufficiently Tortured Each Other*. Em muitos desses textos, o grau “suficiente” de tortura é ultrapassado, o que também acontece nos originais de Crimp. Com efeito, a “tortura” nas relações interpessoais parece ser um traço comum a muito do seu teatro, quer se trate de casais, de amigos ou familiares, de inimigos políticos, de inocentes, como se comprova em *The Treatment* (1993), *No Campo* (2000), *Contra a Parede* (2002) ou *Advice to Iraqi Women* (2003). E quando não chega a haver tortura, assistimos ainda assim a um feroz jogo de dominação, presente não como “ameaça”, à Pinter, mas como acto.

O Resto Já Devem Conhecer do Cinema é uma das *Hamburg Plays* (reunidas em volume em 2019) concebidas para espectáculos do Deutsches Schauspielhaus Hamburg encenados por Katie Mitchell. Se *Men Asleep* se dedica ao *jeu de massacre* entre dois casais, um mais velho e outro mais novo (o modelo Albee), a outra peça, agora traduzida, é uma variação sobre Eurípides que contrapõe, no contexto de uma guerra civil, os guerreiros-homens e um coro de mulheres, cujo papel na história é bem mais relevante do que no original grego. Porque se as mulheres costumam ser retratadas como “companheiras” ou “vítimas”, é também possível tomá-las como agentes, ainda que indirectas, tal como Aristófanes fez em *Lisístrata* (411 a.C.), que encena uma “greve ao sexo” das mulheres cansadas da guerra. Em *Fenícias*, e por maioria de razão nas modificações a que Crimp submeteu a peça, a intervenção das mulheres é mais directa, por acção, por contradição, ou até pelo modo como elas se apropriam do discurso.

Crimp parece parodiar, invertendo-a, a tendência masculina para “explicar” coisas às mulheres, incluindo coisas que elas já sabem. A reescrita de *Fenícias* é astuta e irreverente, porque a acção e a grandiloquência dão lugar à contestação e ao coloquialismo. As coisas são como são, dizem os homens; mas porque é que são assim?, perguntam as vozes femininas. O coro das mulheres de Eurípides transforma-se assim num protesto de jovens insubmissas que não aceitam noções antigas de “honra” e “banimento”, que respondem às afirmações questionando-as, que repetem o que as outras personagens (sobretudo os homens) dizem, que lêem

* Escritor.

as didascálias, isto é, que encenam linguisticamente as acções que vemos em palco ou aquelas que não vemos mas das quais temos notícia.

Uma peça onde uma das personagens é Antígona tinha de dar atenção ao tema da desobediência. Mas estas raparigas às vezes nem desobedecem, limitam-se a fazer perguntas, sobre a temida Esfinge, por exemplo, e as perguntas são esfíngicas também, não conduzem a nenhuma resposta mas põem em causa a validade das respostas, facto acentuado pelo recurso aos questionários de resposta múltipla ou aos inquéritos à satisfação ou insatisfação, formulários que não fornecem uma resposta mais “verdadeira” do que outras, mas que se confundem às vezes com as perguntas malévolas, capciosas, dos interrogatórios policiais e políticos. Note-se que as raparigas já sabem a história, já a conhecem, talvez do cinema, e fazem questão de anunciar o que vai acontecer. Perante a excitação bélica mostram-se entediadas, aquele metal todo faz-lhes doer a cabeça (embora Antígona diga “acho que vou gostar da guerra”). E perante a solenidade de um clássico, trazem à conversa referências modernas, nomeadamente ao cinema.

Os homens guerreiam uns contra os outros por causa de terras, de tronos, de sepulturas, e Jocasta propõe a dado momento “vamos resolver isto – não acham? – através do debate racional”; mas este não é um universo de debates racionais, por muito filosóficos que fossem os gregos, é um teatro de paixões e de leis, e do choque entre as leis e as paixões. A linguagem dos jovens, homens e mulheres, mostra-se impaciente, agressiva, vernácula, o normal nos rapazes e o “novo normal” nas raparigas, nas raparigas de agora, entenda-se, mas porque não nas da Grécia Antiga? Não se afirma tantas vezes, e com boas razões, que o teatro grego é “actual”, que nunca envelhece, que fala dos nossos problemas de hoje? Se as personagens de *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema* usassem roupas contemporâneas e linguagem arcaica estariam a ficcionar uma contemporaneidade exterior, inócua; mas como as personagens falam como gente de agora, como raparigas de agora, isso força o texto a uma outra forma de contemporaneidade. Elas, e Antígona no meio delas, continuam interessadas nas “velhas questões”, na questão da justiça, entre outras; mas também lhes cabe, por mais “míticas” que sejam, desmistificar as grandes questões e as grandes figuras, os Édipos, Creontes e Tirésias deste mundo e do outro. “Não consigo ouvir o que dizes”, queixa-se uma rapariga a Creonte, e uma didascália (clássica, ou seja, não pronunciada pelos actores) confirma que ele falou “de forma inaudível”; mas é óbvio que o “inaudível” diz respeito tanto à forma como à substância. O que se desfez foi a predisposição para ouvir e, para ouvindo, obedecer.

O Resto Já Devem Conhecer do Cinema joga com a ideia de adaptação, com os livros que “conhecemos do cinema”, e ao mesmo tempo o “cinema” é uma abstracção da ideia de narrativa, e de um número finito de narrativas que “estão todas nos gregos”. Já devemos conhecer o resto (da história) do cinema porque esta história, estas histórias, não trazem novidade nenhuma, são história antiga, história da Antiguidade, história actual porque imutável. Crimp alude então a uma figuração cinematográfica dos “gregos”, não de Fenícias mas de uma peça de Sófocles, *Rei Édipo* (427 a.C.), na versão de 1967 de Pasolini, cineasta e dramaturgo que tanto se interessou pelo discurso, a dominação, a sexualidade. E no fim do texto há ainda outro “cinema”, o “cinema deserto” da mente na qual se projectam incessantemente imagens. Mas quem poderá ver essas imagens invisíveis? O cego Tirésias? Édipo, que furou os olhos?

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



Enigmas, grandes enigmas... pequenos enigmas

Conversa com PIER PAOLO PASOLINI.
Por JEAN DUFLOT.*

“Mas para quê a luz?”
As Cinzas de Gramsci

JEAN DUFLOT: A estrutura da narrativa de *Édipo Rei* desorientou um pouco [o público]. Com efeito, a reconstituição do mito, da fábula antiga, está inserida entre uma abertura e um final de um verismo completamente quotidiano.

PIER PAOLO PASOLINI: Não compreendo que, diante da menor dificuldade, o público perca a razão. Eu, de facto, notei que a transgressão do tempo cronológico, na narrativa, o desorienta totalmente. Na realidade, a coisa é de uma extrema simplicidade. O primeiro episódio representa uma pequena criança de hoje, entre o seu pai e a sua mãe, cristalizando o que se chama comumente “o complexo de Édipo”. Ele sofre, numa idade em que nada é ainda consciente, a primeira experiência do ciúme. E o seu pai, para puni-lo, toma-o pelos pés – realizando, através do “símbolo” do sexo (os pés), uma espécie de castração. Depois do que, na segunda parte, começa a projeção deste facto psicanalítico no “mito”. *Édipo Rei* apresenta-se, portanto, nesta segunda parte, como um enorme sonho do mito, que termina no despertar, no retorno à realidade.

A terceira parte do filme é o retorno de Édipo à vida quotidiana. Este cego, guiado por uma criança e que vagueia num arrabalde industrial, é bem ele.

É o momento da sublimação, como lhe chama Freud. A variante do mito é que Édipo se reencontra no mesmo ponto que Tirésias: ele sublimou-se, como o faz o poeta, o profeta, o homem excepcional, em alguma medida. Tornando-se cego através da autopunição,

portanto através de uma certa forma de purificação, ele eleva-se ao domínio do heroísmo, ou da poesia.

Este longo caminhar no fim do filme, no labirinto desolado dos bairros industriais, tem outra significação?

Não, não acho. É muito simples, na medida em que o filme é uma projeção em parte autobiográfica. Rodei-o na Lombardia, para evocar a minha infância no Friul, onde o meu pai era oficial, e o desfecho, ou antes, o retorno de Édipo poeta, em Bolonha, onde comecei a escrever poemas; é a cidade onde naturalmente me vi integrado na sociedade burguesa; acreditei então ser um poeta deste mundo, como se este mundo tivesse sido absoluto, único, como se as divisões de classes jamais tivessem existido. Eu acreditava no absoluto do mundo burguês. Com o desencantamento, Édipo deixa então o mundo da burguesia e penetra cada vez mais no mundo popular, dos trabalhadores. Ele vai para lá cantar, não mais para a burguesia, mas para a classe dos explorados. Daí esta longa caminhada em direção às fábricas. Onde o espera um outro desencantamento, sem dúvida...

* In Pier Paolo Pasolini, *As Últimas Palavras do Herege – Entrevistas com Jean Duflot*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 115-116. Trad. Luiz Nazário.



A irreparável violência

ANTÓNIO GUERREIRO*

A tragédia é uma forma literária antiga, distante do mundo contemporâneo, e ao mesmo tempo absolutamente actual. Por isso é que ela revive e sobrevive de muitas maneiras no teatro moderno. Martin Crimp, adaptando *Fenícias*, de Eurípides, em *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema* (um título ostensivamente moderno), traz a tragédia até nós e convoca-a na sua capacidade de falar de nós. É nessa capacidade que reside a sua dimensão propriamente clássica. O idioma da violência exercida num grau e com uma gravidade inaudita é aquele que, na peça de Crimp, serve para interpretar a tragédia grega, do mesmo modo que um René Girard, em chave antropológica, se interessou pelo teatro de Shakespeare para formular a sua teoria da violência originária, da relação entre a violência e o sagrado.

A violência é uma dimensão central nesta peça: a guerra fratricida entre Etéocles e Polínicos, filhos de Édipo e Jocasta (mãe e filho, separados e anos depois reunidos em matrimónio por um destino trágico anunciado pelo oráculo de Delfos), é de uma crueldade monstruosa. A lista de horrores que a lógica da guerra proporciona – em particular, a guerra moderna – encontra aqui uma exibição grotesca. Como sabemos, a violência – seja ela a violência revolucionária, a violência da insegurança e da criminalidade ou, mais perto de nós, a violência do terrorismo – faz surgir a ameaça do imprevisível. Num mundo estável e marcado pela regularidade, ela introduz a suspensão da ordem, a ausência de forma, o desregramento e o caos. Às vezes, parece nomear uma situação comparável ao estado de natureza, tal como o definiu o filósofo Thomas Hobbes, onde reina a guerra de todos contra todos. Este elemento de imprevisibilidade, conhecemo-lo hoje muito bem: ele entrou, pelo menos desde o início dos anos 90 do século passado, nos cálculos do terrorismo. Os dois principais teóricos da violência no século XX, Walter Benjamin e Hannah Arendt, conheceram a violência política e confrontaram-se com a questão do mal, em política. Mas não conheceram a violência terrorista que marca o nosso tempo. Para Hannah Arendt, a violência é um instrumento, uma continuação da política por outros meios. No seu livro *Sobre a Revolução*, examina brevemente “a discórdia civil que atormentou a polis grega”, mas deixa esta questão por desenvolver.

Mas na peça de Crimp acena-se discretamente, sobre esse fundo de uma violência mítica que a tragédia grega revela, a uma guerra global que se sobrepôs à política e já nada tem que ver com um duelo entre Estados e com decisões soberanas. Esta guerra global, como sabemos, é hoje feita de atentados, de represálias, de incursões, de operações cirúrgicas, de operações *high-tech* conduzidas à distância por técnicos especializados. Esta “guerra total” já não é um pressuposto nem uma continuação da política. A Segunda Guerra Mundial permitiu a alguns espíritos mais lúcidos intuir que a relação entre guerra e política se estava a transformar e que a forma da nova guerra por vir seria uma guerra global, que é o modo como se manifesta a nova política planetária.

* Crítico literário e ensaísta.

Crimp retomou o conflito sangrento que, sob a forma de uma guerra civil, destruiu Tebas e matou quase toda a família de Édipo. Mas o tal resto a que o título se refere, esse resto que nos é hoje familiar, que conhecemos bem do cinema e da televisão, é mais do que a guerra civil: é a “guerra civil mundial” anunciada por Carl Schmitt, um conceito também usado por Hannah Arendt. É na sua *Theorie des Partisanen* que Carl Schmitt fala de uma nova ordem mundial, um “*nomos da Terra*” em que desaparece o reconhecimento recíproco dos Estados soberanos e a guerra criminaliza o inimigo até ao ponto de desejar a sua absoluta aniquilação. Mas, se quisermos encontrar nesta peça matéria que conduza da guerra fratricida entre os dois filhos de Édipo e Jocasta para a noção de guerra civil mundial, devemos proceder à leitura de duas conferências que o filósofo italiano Giorgio Agamben pronunciou na Universidade de Princeton, em 2001, reunidas em 2015 num livro intitulado *Stasis. La guerra civile come paradigma político*. *Stasis* é uma palavra grega que significa precisamente guerra civil. Entendendo este conceito como a articulação central da vida política no Ocidente, deslocando-o do lugar da violência para a esfera das ideias, Agamben declina-o em vários níveis de sentido. Enquanto conceito, cuja arqueologia remonta ao pensamento grego, a *stasis*, ou “guerra civil”, opõe-se à “guerra exterior” (*polémos*).

A guerra civil era bem conhecida dos filósofos gregos. Platão detém-se algumas vezes nesse conflito – em que o irmão mata o irmão – que tinha dividido os cidadãos de Atenas. De facto, na Grécia clássica a *stasis* é a discórdia sangrenta no seio da família, um dilaceramento dotado de uma violência passional que acaba por se estender à cidade e ampliar as suas consequências funestas. A guerra travada na esfera familiar, impolítica, torna-se então um acontecimento político de enorme alcance. Por isso, Agamben não vê na guerra civil apenas um segredo familiar. Vê nela, antes, o limiar entre a família e a cidade. Quando a discórdia se desencadeia, o irmão mata o irmão como um inimigo. E desencadeia a lógica mais cega da guerra, como aquela que Crimp representa nesta tragédia moderna, revisitando Eurípides, mas trazendo-o para o nosso tempo (para esta operação chega a servir-se de um importante mediador, o Pasolini do *Édipo Rei*). A *stasis*, segundo Agamben, é sobretudo um enfrentamento físico cuja transposição para o nível simbólico constitui “o paradigma central da política ocidental”. E é precisamente este paradigma da guerra civil que Agamben aborda em dois momentos-chave da sua genealogia: na cidade grega e na Europa absolutista de Hobbes. Como sabemos, com Hobbes o medo é elevado a fundamento da ordem política, inaugurando a modernidade. O medo é o dispositivo do Leviatã que sanciona a passagem do medo individual ao medo partilhado pela comunidade, isto é, a passagem do estado de natureza, da guerra de todos contra todos, ao estado de submissão ao soberano, à sua legítima tirania. O contrato político tem a função de evitar a violência brutal, incontrolada, ou o *terror*, para utilizarmos a sua palavra, que está ainda longe da carga semântica que adquiriu em França, depois da Revolução, quando a violência excedeu o limite. Mas o contrato que marca o início daquilo a que chamamos política não é capaz de apagar a violência. Ele apenas a organiza e a totaliza, encarnando-a na figura monstruosa do Leviatã.

Se a cidade é uma “fraternidade” nacional que se sobrepõe às fraternidades familiares, em contrapartida ela tenta por vezes neutralizar o laço familiar.

De facto, na *stasis* é permitido matar o irmão, é mesmo uma obrigação moral e legal participar na guerra civil, quando ela eclode. A guerra civil assimila e torna indecível a distinção entre o irmão e o inimigo, entre o dentro e o fora, entre a casa e a cidade: na *stasis*, matar o que é mais íntimo não se distingue de matar o que é mais estranho. O que acontece, então, é que a cidade se imiscui na esfera familiar. Na Grécia, escreve Agamben, a *stasis* é o limiar onde a família se politiza e onde a cidade se despolitiza. Assim, a questão da origem da guerra civil não reside na família nem na cidade, mas no funcionamento interno entre as duas, isto é, ainda que a sua origem esteja na família e nasça, portanto, de laços de parentesco, ela desenvolve-se em combinação com a cidade. Isto quer dizer que a ordem política da cidade é constantemente ameaçada do interior, pela discórdia entre irmãos. Espera-se que no termo do conflito a cidade imponha a si própria um dever de esquecimento e se reconstitua como uma grande família.

Mas é uma reconstituição deste tipo que está no horizonte desta guerra civil representada em *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema?* Não. Ela remete-nos para uma guerra que conhecemos, pelo menos, da televisão e do cinema, tem analogias com uma guerra que se difundiu por todo o lado, na Síria, nas numerosas áreas de conflito do mundo, nas fronteiras por onde tentam escapar os migrantes. Devemos então evocar o conceito de guerra civil mundial, com o qual Carl Schmitt tentou caracterizar uma nova ordem mundial, em que a soberania dos Estados deixa de ser reconhecida e a guerra já não é circunscrita nem regulamentada, é uma guerra que radicaliza a oposição amigo-inimigo, é a hostilidade absoluta como fenómeno planetário. A globalização, em muitas das suas manifestações (por exemplo, nos movimentos de exílio e de busca de refúgio), é o mundo em guerra. Esta situação de guerra global, de disseminação de teatros bélicos, ainda que alguns dos conflitos sejam de baixa intensidade, é o novo “*nomos da Terra*”. Todo o conflito é hoje potencialmente global. No termo da sua análise genealógica que o levou a descobrir na guerra civil um paradigma político, Agamben concluirá que a forma que a guerra assumiu actualmente é o terrorismo.

No começo, era a violência: esta é a grande lição que podemos extrair do livro do *Génesis*. A narrativa bíblica é atravessada por uma contínua violência, que culmina no assassinio de Abel pelo seu irmão Caim. Esse crime primordial surge como uma manifestação de violência bruta, ou violência pura, uma vez que é perpetrado sem que se lhe possa atribuir uma razão suficiente. Esse fratricídio serve de matriz a uma longa e inesgotável posteridade de crimes. Entre eles, aquele que Etéocles comete contra o seu irmão Polinices. Mas, na sua peça, Crimp sai deste círculo vicioso da violência mítica e aponta para a relação constitutiva entre violência e política. E, fazendo-o, obriga-nos a fazer uma pergunta que não tem uma resposta fixa: o que é o mal em política? Ou seja: qual é a forma política do mal? A “forma” totalitária é o lugar de produção específica do mal. Daquilo a que, na esteira de Kant, se chamou “mal radical”. Mas aqui, em *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, a violência desperta antes aquela exclamação de Kurtz, a personagem criada por Conrad, no final de *O Coração das Trevas*: “O horror! O horror!”

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Quatro pensamentos indesejados

MARTIN CRIMP*

Quando o ator se põe a andar

Quando o ator se põe a andar, quer que o escritor tenha a certeza de que isso não tem nada que ver com o texto, ou a personalidade do encenador, que está sentado no banco de trás do carro, a sorrir, furioso. Não, não, não, as suas razões são pessoais, a vida dele é complicada, ele assumiu um compromisso – sim, sim – claro –, mas as coisas mudaram desde então, ele é um ser humano e as suas decisões têm de ser respeitadas. O teatro tem as suas exigências – com certeza – ninguém diz o contrário –, mas a vida também, a vida também.

O carro está preso no trânsito. As luzes vermelhas dos travões à frente deles brilham constantemente numa linha ininterrupta dali até ao cruzamento com a avenida perpendicular. Gente às compras atravessa a rua para cá e para lá mesmo à frente deles, com os seus sacos de queijo, caranguejos, pães de cacete. Já atrasado. E agora este telefonema ridículo. Até o condutor, um homem que conduz todos os dias, cuja profissão é conduzir, suportar o trânsito – até o condutor parece furioso. Olhem para a forma como ele bate com as palmas das mãos no volante, como se, ao fazê-lo, pudesse fazer avançar o carro.

O escritor sente-se agoniado. “Nada a ver com o texto?” Parece-lhe difícil de acreditar. Se não tem nada que ver com o texto, porque é que o ator sentiu necessidade de o referir? Começa a representar as réplicas do ator mentalmente: todas as palavras se desmoronam. Sente a necessidade de voltar a ligar ao ator para ter a certeza. Mas como é que ele pode rebaixar-se ao ponto de voltar a ligar ao ator? O encenador já fez tudo o que era possível. E aliás (avisa-o o encenador), o ator deixou muito claro através dos seus intermediários que já não há mais nada a discutir. O que é que quer dizer, diz o escritor, “através dos seus intermediários”? A verdade ganha forma: o ator nem sequer vai falar com eles.

O escritor refaz os seus passos até à peça. Abre as portas de par em par, abre as torneiras, experimenta os interruptores, retira as tábuas do chão e examina a instalação elétrica. Encosta o ouvido ao estuque e escuta: consegue ouvi-lo a secar e a estalar enquanto seca. Começa a deitar abaixo o estuque das paredes com uma picareta para poder observar o tijolo à vista. O tijolo à vista deixa-o aterrado. Tudo o que ele fez é de refugio e inacabado. Os tijolos estão rachados. Nada funciona. Há interruptores para a luz, sim, e lâmpadas penduradas do teto, mas onde estão os fios para os ligar? É tudo uma fraude. Todo o edifício devia ser condenado! Dói-lhe a barriga. Caga na sanita, mas até a sanita é defeituosa: por mais que descarregue o autoclismo, aquela merda, aquela parte secreta e malcheirosa de si próprio, permanece ali a flutuar na água emporcalhada de merda, onde toda a gente a pode ver. E até a sua palavra mais preciosa, a palavra que ele colocou com tanto cuidado no chão da casa de banho, antes de baixar as calças, até essa preciosa palavra subitamente estica as pernas e antes que ele possa apanhá-la – ei! – se escapa por uma fenda.

* *Four Unwelcome Thoughts*, outubro de 2004, texto de introdução a *Martin Crimp: Plays Two*. London: Faber and Faber, 2005. p. vii-xiv.

O carro avança a distância de um carro, ficando a par de um café. Ali estão as chávenas de café, ali estão os copos de vinho e de cerveja, ali nas mesas da esplanada estão as sandes e os cinzeiros que fazem com que a vida valha a pena. Os clientes recostam-se nas cadeiras para gozarem o anoitecer de outubro, não apenas indiferentes ao trânsito, mas saboreando o seu lento desfilar.

Senti-me tão estúpido

Senti-me tão estúpido, disse-me o escritor, por causa do homem sem braços. Ele caminhava na minha direção ao longo do comboio e tudo nele – as roupas baratas, o cinto para o dinheiro esfiapado, e sobretudo os cotos desiguais à mostra – tudo nele me fazia crer que o homem andava a pedir. Expor aqueles cotos pareceu-me particularmente cínico, dado que os cotos eram suficientemente compridos para permitirem a adaptação de próteses, coisa a que até um pobre homem teria direito, seguramente. Não, não, para mim era claro que ele tinha deixado os braços artificiais em casa muito propositadamente, para que os cotos nus causassem maior impacto.

Portanto pode imaginar como eu me senti envergonhado (continuou o escritor) quando o homem procurou simplesmente um lugar vazio e se sentou nele. Ele não andava nada a pedir, ele era, tal como eu, um simples passageiro – apesar – e, claro, isto baralhou-me – apesar de ele usar um cinto para o dinheiro que eu partira do princípio de que significasse andar a pedir. Este cinto para o dinheiro, está a ver, tinha um fecho-éclair. A partir daí, eu consegui logo imaginar uma situação em que o pedinte nos convidasse a abrir o fecho, a pôr lá dentro o nosso dinheiro, e a fechar outra vez o fecho-éclair. Mas dado que o homem não era um pedinte – não sei se está a ver onde é que eu quero chegar? –, dado que era um simples passageiro, como é que ele podia usar, sem a ajuda de ninguém, um homem sem mãos, um cinto para dinheiro com um fecho-éclair?

Eu não era capaz de responder à pergunta, e não conseguia perceber porque é que o escritor me estava a contar aquilo. As pessoas não cometem estes pequenos erros embaraçosos todos os dias? – juízos errados, talvez seja a expressão mais correta – e será que vale mesmo a pena falar deles? Se ele estava a tentar ter uma conversa íntima comigo – e, claro, as pessoas às vezes revelam as suas fraquezas na tentativa de forçarem uma relação mais íntima –, então ele ia pelo pior dos caminhos. Qualquer tipo de fraqueza me repugna. E, aliás, é sempre um erro dormir com um cliente – e ainda por cima um que, está bom de ver, pinta o cabelo.

Eu pedi a conta ao empregado, e depois de ter pagado e recebido o troco, procurei o meu casaco. Mas o escritor fez-me parar. Havia mais uma coisa que ele me queria contar acerca do homem sem braços – uma coisa – ele sorriu ao dizer isto – uma coisa que o tinha envergonhado ainda mais. E essa coisa era o medo que ele tinha sentido, enquanto o homem sem braços avançava pelo comboio na sua direção, exatamente como um mendigo (como ele então tinha pensado) “a trabalhar” no comboio, o medo que aquele homem lhe pudesse meter as mãos nos bolsos.

Meter as mãos nos seus bolsos? Disse eu.

Sim, admitiu ele – sorrindo ainda mais e tentando equilibrar sobre o seu bordo uma das moedinhas que eu tinha deixado em cima da mesa –, quando ele se aproximou, tenho vergonha de o dizer, eu apertei o casaco ainda com mais força contra mim para que ele não pudesse roubar o meu dinheiro ou o meu telemóvel.

Os encenadores estão encurralados

Os encenadores estão encurralados no canto do fundo à esquerda de um enorme quadrado negro pintado. O texto explicativo diz “isto transmite a tensão do teatro” –, mas esta massa negra rodeando as três cabeças humanas não será antes um dispositivo para iludir a insignificância do quadro e portanto do pintor?

O escritor fica muito satisfeito consigo próprio quando pensa estas coisas. Começa a fazer mentalmente uma lista do que é agora impossível: o retrato pintado (como é óbvio), a peça bem-feita (hilarante), o gesto radical (oh, a sério?), empenhamento político (ah, ah, ah!). Quanto mais exemplos de impossibilidades e falhanços ele inventa, mais contente fica. Quanto mais sangue derramado, quanto mais morte (ele teve sempre razão sobre toda esta guerra, já agora), quanto mais caos, quanto mais terror. Quanto mais má-fé, quanto mais mau sexo, quanto mais má arte. Fantástico! E agora, a coroar tudo, este suposto “retrato” dos encenadores a serem despejados dos seus confortáveis teatros para o canto de um quadrado escuro. Isto só pode confirmar os seus piores receios – o que foi sempre o que ele mais desejou na vida.

Quando o escritor se mata

Quando o escritor se mata, os outros escritores sentem-se como se tivessem levado um murro no estômago – aqui mesmo – no estômago. Estão lá em cima no telhado de mármore da catedral – em Milão, por acaso – e ao ouvirem a notícia cambaleiam em direção à balaustrada e é por pouco que conseguem impedir-se de tombar. Portanto. O escritor matou-se! Que coisa horrível! É como levar um murro – aqui mesmo – no estômago! Eles olham para cima, para os santos de pedra nos seus pináculos. O límpido céu azul começa a andar à roda.

Quando a sensação de enjoo desaparece, os escritores fazem o caminho de regresso pela escada em espiral abaixo e dirigem-se às suas estantes. Tiram cá para fora as obras do escritor que se matou e examinam-nas à procura de pistas. Os textos são curtos e escassos – afinal de contas, o escritor era muito novo, portanto o corpo da obra é pequeno. E não tardam a descobrir provas: uma palavra aqui, uma imagem ali (a cinza quente, por exemplo, a cair dentro do globo ocular da criança), e, claro, o diálogo autolacerante. Erguem as páginas contra a luz e é como uma marca de água ou um holograma de segurança nas notas de banco: cada folha de papel tem afinal estampado de forma indelével “suicídio”. Como é que ninguém reparou? Porque é que não foram tomadas medidas?

Os escritores vestem-se de negro e juntam-se ao cortejo. O caixão à frente deles brilha ligeiramente, carregado, como está, com o denso isótopo do génio. Quando a terra é lançada sobre ele, cada um dos escritores a vê cair do ponto de vista do caixão, por causa dos filmes a que assistiram em que a câmara está instalada no fundo da cova, apontando para cima através de uma lâmina de vidro. Quando o ecrã escurece, eles sentem um calafrio.

Os escritores deixam Milão.

Quando interrogados sobre a forma como se sentem, o que é que eles podem fazer a não ser sorrir e abanar a cabeça?

Quando lhes pedem para dar entrevistas, só com extrema relutância é que eles aceitam fazê-lo.

Quando lhes pedem para explicar a significância da obra, eles esfregam os olhos com os nós dos dedos, enquanto respondem que a sua significância assenta precisamente na sua resistência ao discurso explanatório.

Quando começam as retrospectivas, quando o trabalho do escritor que se matou recomeça a ser posto em cena e a ser reavaliado, os escritores que ainda restam oferecem o seu total apoio: sentam-se na fila da frente, concentram-se em cada frase, trepam à estrutura da escrita como só os escritores sabem fazer, sem medo de se cortarem – e é o que lhes acontece tantas vezes – nas arestas aguçadas. Olham para os críticos à volta com ferocidade, para ver se eles se atrevem a não perceber a verdade e a beleza da obra. Mas pelo menos desta vez os críticos perceberam. Na cama, num domingo de manhã, os escritores embriagam-se com as longas e reverenciais lembranças do jovem colega morto.

À noite, no entanto, as coisas são diferentes. Os escritores dão por eles a acordar no escuro da noite com uma desagradável sensação na boca: têm estado a ranger os dentes. Todas estas homenagens, toda esta reverência: o escritor morto anda a dar-lhes cabo dos nervos. Esta monstruosa autopromoção. Ele não só conseguiu que a sua vida fizesse sentido pondo-lhe um fim, como fez com que o seu trabalho fizesse sentido, muito deliberadamente. A obra aí está – completa, finita –, enquanto nós (pensam eles) nos vemos forçados a lutar pelo reconhecimento, sempre sem saber se aquilo que produzimos vai consolidar a nossa reputação ou – mais provavelmente, tendo em conta esses idiotas desses críticos – sabotá-la. Como é sensato morrer! Sobretudo no teatro! Os escritores olham para o relógio. Só duas da manhã. Vão para a casa de banho e acendem a luz. Repararam com repugnância nos pelos a crescer à volta dos mamilos, alguns deles – ugh – já embranqueceram. Quando bocejam, as capas douradas dos seus molares deteriorados devolvem-lhes o brilho. Nós também (pensam eles) gostaríamos de morrer – só que estamos velhos de mais, e temos demasiadas responsabilidades. Quando finalmente voltam a adormecer, o telefone toca: Não poderia por favor escrever uma introdução para as obras completas do escritor que morreu? Eles estão todos demasiado esgotados para recusar.

O sabor desagradável do ranger de dentes não quer desaparecer: Paris, Viena, Berlim, para onde quer que vão os escritores que ainda restam, o morto continua a encher os teatros e a fazer vibrar as universidades. Eles voam para Milão. Voltam a subir ao telhado da catedral. Mas até aqui, até entre os santos de pedra, a vibração é audível. Eles metem tampões de plástico mole nos ouvidos. Percebem que são os seus próprios cérebros a vibrar.

Na quarta-feira seguinte, o teatro convida os escritores para almoçar. É uma coisa do tipo *self-service*, mas há uma grande escolha de vegetais, saladas e carne. Mais importante talvez, a longa mesa branca tem em cima muito vinho. Em teoria, os escritores estão furiosos – este almoço vem a que propósito, afinal? – por favor, outra homenagem não –, mas logo a vista das garrafas na longa mesa branca ajuda a apaziguá-los. Entulham os pratos com frango e vegetais, saladas e peixe, sentam-se e procuram chegar ao vinho. O diretor espera até os copos estarem cheios, depois faz um breve discurso. Apesar da nossa perda, diz ele, ou talvez graças a ela, creio chegado agora o momento, diz ele, de olharmos para o futuro, de afirmarmos que todos vocês reunidos a esta mesa, diz ele, cada um com a sua voz e o seu talento singulares, diz ele, não são apenas a inteligência, por assim dizer, mas também o sangue

vital deste teatro. Propõe um brinde e todos os escritores bebem – sim! – ao futuro, tendo o cuidado de ir ao encontro do olhar dos outros. E cada um deles naquele momento tem a mesma visão, e o mesmo pensamento secreto, e cada um deles sabe que é o único a ter este pensamento secreto, que é: *o futuro quer dizer eu*. Sim, foi aquele estranho encontro de olhares que fez com que cada um visse – “num *flash*” – a mediocridade de todos os outros. E juntamente veio uma revelação: *já não há concorrência*. Agora que o escritor morto está morto, agora que já não existe a ameaça do génio, agora que até o próprio génio foi testado, aprovado e arquivado, *o campo está livre*.

Nós, escritores, sentimo-nos mais frescos e mais vivos do que nos sentíamos há meses. Batemos palmas. Enchemos mais um copo de vinho – apesar de o branco já estar agora desagradavelmente quente. Cada um de nós olha para o parvo à sua frente, e interroga-se sobre o que poderá querer dizer aquele sorriso.

Trad. Isabel Lopes.



“A pergunta é a expressão máxima do desconforto”

Conversa com MARTIN CRIMP.
Por ALEKS SIERZ.¹

ALEKS SIERZ: Começemos pelo princípio. Quando deixou a universidade, decidiu obviamente tornar-se escritor. Pode dizer-nos algumas palavras sobre a sua aproximação ao Orange Tree?

MARTIN CRIMP: Antes de mais, talvez seja melhor começar por esclarecer essa ideia do “decidiu tornar-se”. Não envolveu nenhuma decisão porque escrever era para mim um dado adquirido. Até a palavra “escritor” me parece problemática, pela simples razão de que implica uma profissão ou carreira ou estrutura ou algo de igualmente mundano, e essa maneira de olhar a escrita como uma opção de carreira como, digamos, banca de investimento, teria sido para mim, naquele tempo, um anátema, e de alguma forma ainda o é. Assim sendo, não surpreende que eu não fizesse a mais pequena ideia de como me aproximar dos teatros. Não fazia a mais pequena ideia do que se estava a passar, não sabia o que eram agentes literários. Assim, tomei a iniciativa de enviar alguns manuscritos das minhas peças para alguns teatros, tal como tinha enviado alguns manuscritos [da minha prosa] para vários editores. Um desses teatros era o Orange Tree, que por acaso ficava à porta de minha casa. Foi então que Tony [Clark] decidiu chamar alguns escritores locais e eu, como vivia a dois passos dali, também fui convocado.

Qual era o título da peça que chamou a atenção do Orange Tree?

Chamava-se *British Summer Time Ends*. Um bom título, melhor do que a própria peça. Era uma peça satírica sobre um tema da atualidade, a ameaça nuclear. Estou muito grato por ela não ter sido produzida, mas também estou grato por ter tido a oportunidade de me envolver com o Orange Tree.

As oficinas de escrita que frequentou ajudaram-no a aprender o ofício de dramaturgo? Não. Não era um programa educativo. Tudo o que fizemos foi ler peças e falar depois sobre elas. Mas a minha recordação mais vívida, na verdade, é a de estar sentado em bancos de igreja, naqueles pequenos tamos almofadados, a avaliar os outros escritores.² Nada mais do que isso.

Quais eram as suas influências?

[Pausa.] Agora que olho para trás, parece-me evidente que era muito influenciado por Beckett. É, na verdade, uma influência perigosa, mas não é, de todo, uma má influência. É melhor do que não ter influência nenhuma. [Pausa.] Ao mesmo tempo, creio que já estava presente em mim algo de mais pessoal – ia chamar-lhe sátira, mas talvez não seja a palavra justa. Claro que Jonathan Swift é outro escritor irlandês que sempre admirei e continuo a ler.

Living Remains [1982] parece ter passado por vários rascunhos. Nunca foi o tipo de escritor que aparece numa oficina com um rascunho.

[Risos.] A ideia de chegar com uma coisa meio rascunhada nunca fez sentido para mim. E continua a não fazer. Não há nada de errado nas oficinas. Mas é preciso ser forte e experimentado para tirar partido delas. Tinha visto pouco teatro até então.³ Portanto, quando comecei no Orange Tree eu via o texto como uma partitura musical. E esperava que as pessoas a interpretassem – e fizessem música.

É uma boa analogia...

É uma analogia *demasiado* boa. [Pausa.] Porque é óbvio que os atores são bem mais complexos, eles precisam de mais coisas do que os músicos. Numa partitura musical, se está escrito *forte*

e alguém está a tocar *piano*, é fácil de corrigir, mas representar é mais complicado, e quanto mais experiente for o ator, mais rapidamente ele percebe que *piano* talvez seja preferível a *forte*.

[Risos.] Fale-nos de outras influências.

Não se esqueça de que passei a minha adolescência num lugarejo do Yorkshire. E de que tinha Beckett e muito Ionesco nas prateleiras de drama na biblioteca da escola. Era um grande fã de Ionesco e encenei toda a espécie de peças amalucadas dele na escola: *A Lição*, *O Novo Inquilino*, e uma peça sobre a personagem Macbett.⁴ Mas estava completamente a leste da nova vaga de...

Kitchen-sink...⁵

Não, *kitchen-sink* não. Peças à moda de [Edward] Bond. Peças zangadas. Peças políticas. Que descobri mais tarde. Eu vinha de um lugar que agora me parece muito estranho e isolado. Naquele tempo, lia Ionesco em inglês, e Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, livros que encontrava na biblioteca local. Eles nem sempre faziam sentido para mim; mas deixaram uma marca subliminar. No que a drama inglês diz respeito, havia definitivamente um hiato de dez anos entre mim e todos os outros.

Há desde o início um interesse por crueldade e controlo. Até que ponto estava consciente disso?

Acho que não estava particularmente consciente. A crueldade é instintiva, já que falamos disso. [Risos.] Para mim, o diálogo é por inerência cruel. Há algo de inerentemente cruel nas pessoas a falar umas com as outras. E não sei explicar porquê. Talvez as constantes discussões dos meus pais, que ouvia em criança, ajudem a explicar isso.

Parece-me evidente que a rádio também foi importante.

Foi fantástico a BBC ter dado, e ainda dá, um apoio enorme à nova escrita. Pessoas como John Tydeman, que dirigiu *Three Attempted Acts* [1985], trabalharam com muitos escritores que

eu admirava. Houve assim uma continuidade, e a aceitação de um teatro que acontecia num território que não pertencia em exclusivo ao *kitchen-sink* ou ao realismo de telenovela. Eram, como é óbvio, boas notícias para mim.

Olhando para *Three Attempted Acts*, por que razão escolheu uma forma breve?

Porque a primeira peça que enviei à BBC era um bocadinho difícil de mais. Eles disseram: “Gostamos do seu trabalho; mande-nos mais material.” Mandei-lhes então um portefólio de peças curtas porque pensei que eles iriam produzir pelo menos uma delas. E eles produziram as três. E, claro, há algo no meu temperamento que retira prazer de construir relações entre peças curtas.

As relações entre as personagens de *Three Attempted Acts* são muito surreais, criou um mundo de absurdo...

Sim, mas não sei bem se é absurdo. [Pausa.] Acho que prefiro a palavra que usou há pouco: cruel. Se procurarmos um antecedente para esta crueldade formalizada, talvez o modo como Pozzo se comporta com Lucky ande por lá perto. E o formalismo está presente nas ligações entre as três peças – os equívocos com os nomes das personagens, a sensação de que se trata de um jogo. Foi algo que redescobri recentemente em *Menos Emergências* [2005].

Os jogos são perversos – a forma como o dentista justifica o facto de não dar anestesia ao seu paciente.

Ah, sim, mas isso na verdade foi algo que o meu dentista me disse. Lembro-me de ele me dizer que a anestesia local pode ser prejudicial, porque pode impedir-me de reagir se as coisas ficarem fora de controlo, por exemplo, se a broca penetrar demasiado fundo. Estas peças curtas não são de todo fantasias absurdas, há nelas um princípio de observação. Recentemente, perdi a massa dentária com a qual ele me atormentou durante largos anos e, por fim, acabei também por perder o dente – ou o que restava dele.

Ui. Que alívio! Nessas peças, o ponto de vista das mulheres já era sublinhado com muita força. Tinha consciência disso naquela altura? Não creio. E já que falamos disso, lembro-me de que pegava em assuntos sem estar consciente das suas implicações. E isto talvez seja uma coisa boa quando somos jovens. Naquele altura, nem sequer me dei conta de que a narrativa da violação em *Making Love* era potencialmente duvidosa. O meu trabalho era muito instintivo. Por outro lado, o monólogo de Marijka, por exemplo, em *Definitivamente as Bahamas* [1987], transporta de forma consciente um ponto de vista feminino. Poderíamos aqui dizer que a personagem colabora com o autor. Estamos perante um triste casal que acredita que o filho deles é maravilhoso e que todas as mulheres deveriam gostar dele. E depois surge a fala da *au pair*, que é demolidora para o filho, revelando-o como um estafermo do piorio.

Sim, as palavras desmoronam-se. E há aquela parte quando, depois de ficar claro que Michael tem uma arma porque a mulher dele foi violada, Marijka diz: “Não seria mais apropriado, Sr. Taylor, que fosse a sua esposa nesse caso a trazer o revólver.”

Ah-ah! Os elementos *dessa* história foram baseados numa coisa que me contaram sobre um meu familiar afastado. A ideia de que a mulher dele foi violada, portanto *ele* deve andar com uma arma, é absolutamente verdadeira. Trata-se de uma outra pequena semente ou, se quisermos, de um corpo estranho à volta do qual o resto do texto cresceu. Esses pequenos pedaços de realidade são como que estilhaços que se agarram a nós, não são?

Bem, é interessante notar que a sua primeira peça foi um monólogo feminino, e que existe um monólogo feminino em *Definitivamente as Bahamas* e outro em *Four Attempted Acts* [1984], todos eles muito convincentes...

Bem, teria de perguntar isso a uma mulher. Não nos podemos esquecer que o monólogo feminino é uma das grandes formas literárias masculinas, de que o mais famoso exemplo talvez seja Molly Bloom.⁶ E há, claro, *Ah, os*

dias felizes, *Footfalls* e *Não Eu*. O facto de um homem decidir escrever um monólogo feminino não lhe confere de todo um atestado de boas intenções.

[Risos.] Sossegue, não o vou acusar de boas intenções. O último dos *Four Attempted Acts* é sobre música e suicídio...

Sim, a criança-prodígio que já não é uma criança. E o pai que se suicidou. Estou certo de que não vou precisar de lhe fazer notar a si, Aleks, que esta relação entre a tentativa de escrever e a tentativa de destruição, de nós próprios e de outros, vai de algum modo ressurgir em *(A)tentados* [1997].

Pode dizer-nos algo mais sobre o mundo imaginário dessas primeiras peças?

Bem, é um mundo de fantasia, o mundo de quem nunca olhou, ou melhor, viveu fora dos livros, a sua fonte principal de inspiração e estímulo maior à escrita. São peças fechadas e cristalinas, não são? Mundos fechados. Mundos autistas. Estava na hora de alguém dar um abanão ao escritor.

“Abri a minha obra ao banal”

Acho que isso aconteceu em *Dealing With Clair* [1988]. Também sentiu o mesmo?

Sim. Quando estávamos a gravar uma daquelas loucas ou, se preferir, autistas peças radiofónicas, Alec [McCowan] disse-me: “Martin, David Mamet é alguém que deves ler e de quem acho que vais gostar.” “Muito bem, vou ler umas coisas do Mamet”, pensei. Li *Glengarry Glen Ross*, e foi um abanão a valer. De um momento para o outro, encontrei uma maneira diferente e veloz de escrever que me afastou de imediato desses antecedentes absurdistas, se quisermos, em direção ao mundo real. Se eu estivesse a escrever uma tese sobre o meu trabalho – o pior dos meus pesadelos, já agora –, argumentaria que em *Dealing With Clair* o velho estilo encontra o novo estilo, e que o velho estilo é corporizado por James, uma personagem vagamente barroca

e emocionalmente neutra que vive num mundo abstrato, e que conhece as novas personagens que eu acabara de descobrir, criaturas dos subúrbios, cujo diálogo é alimentado por um tipo muito diferente de combustível. Poder-se-ia dizer que abri a minha obra ao banal. E o banal é um estimulante poderoso.

Em termos formais, encontramos dois longos monólogos que balizam a ação...

Na verdade, levei muito tempo até chegar a essa forma. A primeira versão foi construída de um modo ligeiramente diferente, mas nunca me pareceu acertado terminar o primeiro ato com um telefonema. Só consegui resolver o problema quando a peça foi reimpressa, passando o monólogo de Clair ao telefone, que estava antes do intervalo, para o início.⁷

Esses monólogos são uma alegria para os atores, porque há muita coisa a acontecer debaixo da superfície.

Sim, descobri por fim o subtexto, é isso? [Risos.] Mas o mais decisivo no meu processo de autoaperfeiçoamento foi a intriga girar em torno de um fenómeno cultural que é muito querido às pessoas no Reino Unido – a compra e venda das suas casas. A história é – tomando de empréstimo conceitos das artes plásticas – mais figurativa do que abstrata.

O outro dado digno de nota é a dificuldade de nos identificarmos com alguém – estava deliberadamente a negar a possibilidade de o público se identificar com qualquer uma das personagens?

Creio que o impulso satírico prevaleceu. Por isso, olho para o casal, Mike e Liz, como uma versão satírica de qualquer casal que tem a possibilidade de ganhar muito dinheiro, de se atormentar com juízos morais e, mesmo assim, seguir em frente. É uma peça satírica.

Também é uma peça de crime e mistério. Talvez. [Pausa.] Durante muito tempo, a peça consistiu numa série de imagens à procura de uma história. As coisas sobre os Pirenéus e a gravilha já pairavam há algum tempo

mas estavam à espera desta história sobre imobiliário para se energizarem. No que ao crime diz respeito, terá de me apresentar provas.

Bem, elas estão no texto. Também atira algumas granadas de mão – como naquele passo em que Liz diz a Mike da vontade dele em violar Clair.

Refere-se ao momento em que uma mulher puxa o tapete a um homem? Não lhes chamaria granadas de mão – tem mais que ver com um subentendido que é abruptamente explicitado por uma das personagens, quer seja Liz, aqui, ou Marijka, em *Definitivamente as Bahamas*.

É interessante que tenha falado em “puxar o tapete”, porque esse é o ponto de vista da mulher, ao passo que, do ponto de vista do homem, poderíamos falar de uma granada de mão, no sentido de algo que explode na cara dele.

Um freudiano chamaria a isso castração.

[Risos.] Sim. Talvez. Mas ainda olha para Clair como uma vítima?

Só enfrentei o conceito cultural de mulher enquanto vítima em *(A)tentados*. Parece-me óbvio que Clair é aqui uma vítima da predação masculina, mas também é, de uma forma talvez menos óbvia, vítima da lógica das forças de mercado que ela própria está a promover.

Falemos agora de *Peça com Repetições* [1989]. Ela resultou das suas leituras de Ouspensky?

Sim, é verdade. A ideia de tentar reviver a nossa vida impressionou-me muito. Como também me impressionou um passo de Proust sobre experiência, sobre a experiência não ser aquilo a que hoje chamaríamos um processo de conhecimento, e muito menos um processo onde aprendemos a mudar, antes um processo onde aprendemos que somos imutáveis. [Risos.] Foi uma influência nesse sentido. O difícil em *Peça com Repetições* é que quando temos uma personagem central que está na iminência de falhar torna-se vital sentir que ela talvez possa vencer. Esse é o desafio. E só por uma

vez vi esse desafio claramente cumprido, numa produção romena dirigida por Cristian Popescu, que removeu toda a circunstância social da peça e a transformou em luta existencial. Foi muito interessante ver Tony como uma poderosa figura em luta contra o destino. Mas desta maneira acabamos por representar contra o texto.

No texto, Tony enfrenta obstáculos à mudança.

Sim, existem dois obstáculos – interno e externo. Na cena da paragem de autocarro provisória, ele acredita que mudou, torna-se mais assertivo, mas tropeça num obstáculo externo, a mulher, Heather, que lhe resiste. Quando encontra Franky, a fulana dos Recursos Humanos – e recusa o emprego que ela lhe oferece –, o obstáculo é interno: ele não pode aceitar o emprego porque se dá conta da sua incapacidade de mudar. Estou a usar as coordenadas de um mundo concreto para mapear o meu mundo inventado. Na verdade, eu tive em tempos o cartão de Mouhamed Lamine, a sério. Existem mesmo em Paris – ou existiram – montes de marabutos norte-africanos que nos oferecem desses cartões onde prometem curas milagrosas, semelhantes às reivindicadas hoje pela chamada cultura da terapia. A fábrica de bobinas é baseada nas minhas – afortunadamente breves – experiências com empregos medíocres. E os *pubs* fazem parte da vida. Como as lavandarias. Obviamente.

Há ainda um lado lúdico nas histórias de Lamine, são como que anedotas.

São, na verdade, histórias sufis. A história sobre a morte é muito conhecida.

Quantos rascunhos costumava fazer?

[Pausa.] Normalmente o que acontece é que, como em *Dealing With Clair*, há em primeiro lugar uma vaga necessidade de escrever alguma coisa, de perseguir uma determinada imagem. Há uma enorme quantidade de textos que começam assim. É possível encontrar na minha mesa de trabalho pilhas desse tipo de material, farrapos de diálogo. Mas é óbvio que

esse material ainda não é uma peça. A partir do momento em que tenho noção de como incorporar esse material numa narrativa – porque eu acredito na narrativa –, então o processo acelera-se, porque sei para onde caminho. Então faço, digamos, três rascunhos. Discuto depois o trabalho com o encenador e faço um ou outro acerto. À medida que vou ganhando experiência, começo também a fazer acertos nas antestreias. É o público que dá vida a uma peça, como também é o público que denuncia as iniquidades dela, quer elas estejam na representação, na encenação ou, claro, na escrita.

Penso que acabou de dar uma boa imagem do seu processo de trabalho...

Não estou muito certo disso. Penso que inventei aquela coisa dos “três rascunhos” do nada. Não acredite numa palavra do que eu disse. [Pausa.] Guardo muitas notas em cadernos, que, para minha eterna frustração, acabam por não ter nada que ver com as minhas peças. As notas desses cadernos encontram por vezes o seu caminho na minha prosa, mas raramente no meu teatro. São como que duas vias de escrita separadas. Tudo o que tenha que ver com as peças encontra-se em folhas soltas, há montes delas, e guardo-as em ficheiros. Gosto de escrever. Gosto de deixar marcas. Escrevo sempre à mão e só uso o computador para fazer a última versão.

Reparei que não há emendas nas versões das suas peças passadas a computador.

Refere-se às velhas versões datilografadas da era pré-computadores? Sam [Walters] costumava dizer-me, “Apareces sempre com a versão final impecavelmente datilografada”. Lá está, as palavras na página são uma das minhas preocupações: o modo como elas se apresentam na página é importante para mim.

O Royal Court tem sido um íman para si desde que lá viu *Não Eu*. Foi com a leitura encenada de *Getting Attention* [1991] que o seu trabalho começou a ser mostrado no Court?

Sim, foi. Encenada por Philip Howard. Foi escrita depois de *Peça com Repetições*.

Custa-me muito falar desta peça e, por vezes, custa-me muito vê-la. [Pausa.] Foi uma peça que não me foi encomendada e quando a escrevi fui influenciado por muitas coisas. Primeiro, por todas as notícias que circulavam nos meios de comunicação social sobre abuso de crianças. Segundo, por uma coisa que me fez subir a mostarda ao nariz: muitos romancistas britânicos famosos dos anos oitenta estavam a tornar-se pais e, em resposta à paternidade, estavam a ficar cada vez mais sentimentais. Lembro-me de ler uma entrevista com um deles, que falava sobre o seu magnífico gabinete de trabalho com vista para um jardim encantador, e de como olhava em volta “com preocupação” quando ouvia a sua criança, que estava ao cuidado de uma ama e não, reparem bem, ao cuidado dele. A minha experiência com a paternidade foi diferente. Não foi sentimental. Foi bonita mas também foi dura. Quando escrevi a peça, queria abordar o abuso físico – digo “físico” e não o mais em voga “sexual” – e, ao mesmo tempo, explorar de uma forma satírica alguns dos discursos que o rodeiam, representados na peça pelos vizinhos. Partindo da relação entre Nick e Carol, havia, talvez inconscientemente, um desejo de escrever uma peça polémica sobre relações, sobre a relação sexual entre duas pessoas e sobre uma criança que é apanhada no meio delas. A criança é, se quisermos, uma vítima dessa relação.

Mas nada há de satírico no seu retrato de Nick e Carol.

Não, não há. É uma relação direta. Acabo de ver uma produção maravilhosa, dirigida por Christophe Rauck, que liberta a peça do seu circunscrito contexto social, que talvez pudesse ter sido atenuado na primeira produção da peça.⁸ Isto aconteceu em parte por culpa do escritor, porque comecei por determinar um cenário muito concreto, e a peça tem encriptado na escrita um contexto classista muito preciso. Mas quando levamos a peça para outro país, longe das marcas linguísticas de classe social, e tornamos o cenário menos concreto, a peça cresce enormemente. E foca-se muito mais naquela complicada relação central.

Aqui [em Inglaterra], parece que estamos a espreitar pelo lado errado do telescópio; em Paris, pelo lado certo: os contornos das relações tornam-se muito mais nítidos.

Na cena final, quando Sal chega, eu presumo que Sharon já está morta.

[Risos.] Pode presumir o que bem entender. É como no final de *Dealing With Clair*. Estas duas peças partilham de uma estratégia que me dá, enquanto escritor, um grande gozo: o falso final feliz. Ambas as peças têm um falso final feliz. Nem sempre gosto da minha própria escrita, mas gosto muito daquela última cena de *Getting Attention*. Quanto mais positiva e divertida ela é, mais dolorosa se torna.

Lia-se numa das críticas que “falta algures uma cena”, o que provavelmente quer dizer que ninguém se levanta para explicar o que aconteceu.

Se estivermos em modo *thriller*, é precisamente o que temos de evitar. Adoro ler Raymond Chandler mas as últimas dez páginas redundam sempre numa explicação febril das duzentas páginas anteriores – e mesmo assim não as consigo perceber. Em *Getting Attention*, contive instintivamente a voz da autoridade. Até o assistente social Sal funciona com um nível baixo de autoridade, o que explica a relevância que adquirem os testemunhos dos vizinhos. A autoridade está ausente da peça, ela apenas pode ser inferida. É um aspeto muito importante numa peça sobre abuso porque tudo o que ouvimos nos meios de comunicação social é a voz da autoridade, não é? Os especialistas desunham-se por dizer ao público o que este deve pensar. Se bem que, para fazer justiça aos especialistas, deva dizer que tomei parte de uma conversa pós-espetáculo em Darmstadt, onde um assistente social, que fazia parte do painel, me confirmou, para meu grande alívio, a “justeza” da peça – do ponto de vista psicológico, entendamo-nos, e social.

“Desculpa lá, Martin, mas isto não é uma peça”

Escreveu depois *No One Sees the Video* [1990].

Foi a primeira peça encomendada pelo Royal Court. Max [Stafford-Clark], que era ao tempo diretor artístico, e [a diretora literária] Kate [Harwood] ajudaram a concretizar a encomenda. *Getting Attention* parece ter funcionado para mim como cartão-de-visita. É quase um cliché do Royal Court: uma peça sobre abuso com personagens de um grupo socioeconómico desfavorecido.

É muito isso. Mas Liz também não é objeto de sátira.

Liz é uma mulher que defende valores contraculturais e descobre que eles se desmoronam sob pressão, isto porque não têm qualquer sustentação intelectual. Os adultos da peça estão todos desiludidos, não estão? Colin descobre que o mundo do consumo é igualmente insatisfatório, mas não encontra um substituto para ele. É muito tentador ver estas personagens como pessoas com valores formados nos anos setenta mas que têm entretanto de viver no mundo de Margaret Thatcher. Este é o contexto social. A epígrafe é de Ernest Gellner, que vê o ceticismo racional como a única ferramenta útil para apreender o mundo, mas que reconhece também que há nele algo de insatisfatório. Um vazio. Este pensamento atingiu-me com muita força. O mesmo pensamento aflora quando Colin vocifera contra o vazio – o vazio é a sociedade de consumo, de que todos tiramos partido mas que nos deixa com uma sensação de insatisfação. Penso que é uma peça importante e que não foi então devidamente valorizada.

A divisão em três atos tem algum significado especial?

A forma segue a função, certo? Em *No One Sees the Video*, há um tchekhoviano intervalo de um ano entre o ato II e o ato III, a divisão em atos está relacionada com o tempo. Mas o princípio mais decisivo aqui é a simetria: dois grupos de pessoas observam-se mutuamente através do

vídeo, há cenas de entrevistas paralelas, a pizza congelada que é despezada na primeira cena é aceite na cena final. E por aí fora. A primeira encenação da peça deu conta do que eu quis dizer. Mostrou como as pessoas, quando apertadas, aceitam viver neste mundo. A única pessoa que se recusa fazê-lo é Jo. Ela não aceita. Mas, claro, ela é jovem.

Sim, e o final é discretamente otimista.

É verdade, e não é um falso final feliz. Não é assim tão feliz, logo não é falso. [Risos.]

Avancemos, sei que *The Treatment* [1993] resultou de uma má experiência com o cinema. Fale-nos um pouco dela.

Tenho duas memórias que podem ser fundidas numa só: no início dos anos noventa fui sondado para escrever curtas-metragens. E então aconteceu algo de muito parecido com uma cena de *No One Sees the Video* ou com a cena de abertura de *The Treatment*: alguém faz perguntas a uma pessoa na presença de uma terceira pessoa que não diz nada, limita-se a observar. Depois de escrever os argumentos fiquei de ir a uma reunião com a pessoa que os tinha encomendado e havia uma outra pessoa na sala. Quem eram elas? Foi tudo muito confuso. Não cheguei a ser apresentado a elas. Não teve nada que ver com a minha experiência de escrever para teatro. Era uma conversa completamente diferente. Todo este trabalho redundou em nada. E percebi que estava a ser intrujado. Estas curtas-metragens eram como que cartões-de-visita para jovens realizadores ambiciosos que apenas procuravam material para filmar. Achei toda esta experiência muito humilhante. Quando eles estavam a fazer o segundo filme fui simpaticamente convidado a assistir às filmagens. Estavam a filmar em Manchester. Apareci por lá mas não consegui encontrar o local. Tinha um número de telefone mas ninguém atendeu. Estava perante uma refinada situação à moda de Martin [Crimp]: desço de um comboio e ando à procura do meu filme numa grande cidade. E não faço a mais pequena ideia de onde ele está. Nunca o encontrei. E eles nunca me encontraram.

O título original era *Playwright in New York (Broadway Boogie-Woogie)*, certo?

Sim. Foi inspirado em *Um Poeta em Nova Iorque*, de Lorca, e no quadro *Broadway Boogie-Woogie*, de Mondrian, que representa a quadrícula de ângulos retos tão característica de Manhattan. Mas mudei esse título – não foi uma bela ideia?

[Risos.] Admitamos que *The Treatment* é bem mais crimpiano. Como correu a experiência no programa do New Dramatists?

Estávamos em julho, muita humidade. O New Dramatists fica numa antiga igreja na rua West 44 e havia um labirinto de quartos na parte de cima. A maior parte das vezes, durante aquelas três semanas, ficava sozinho na igreja. Regressava à noite, abria as grandes portas de carvalho e a primeira coisa que fazia era patricular o edifício. Vagueava pela cave e lá fazia o meu caminho até ao pequeno quarto lá em cima. Dois pequenos quartos, na verdade. Estava incrivelmente quente. Tomava uma bebida e tentava dormir. Descobri depois que esses quartos tinham nomes de escritores: o meu chamava-se William Inge – que se tinha suicidado. Era estranho estar ali. E, mais tarde, foi estranho imaginar-me naquele sítio. É óbvio que não fui o primeiro europeu a visitar os Estados Unidos. E reagimos todos da mesma maneira – como crianças a quem levam de visita a este estranho país encantado. Todos os clichés são e não são verdadeiros. *The Treatment* inscreve-se aliás numa longa tradição de não-americanos que olham para a América como...

Como Baudrillard.

Exatamente. Sentimos a excitação dele naquele livro.⁹ Ele quer odiar o lugar. Ele representa, no fundo, o pior dos seus medos: a morte do sentido, a perda do real, etc., etc. Mas está completamente apaixonado por ele. E essa foi exatamente a minha experiência. A peça foi muito excitante de escrever porque foi genuinamente uma improvisação. Quando comecei, não sabia quem eram Andrew e Jennifer. Comecei com Anne a contar a história dela a outra pessoa, na presença de uma

terceira pessoa na sala. E é só na cena seguinte que eu e o público descobrimos quem são aquelas pessoas. A peça foi-se fazendo. E usei a simetria como modo de construção, com as duas cenas de táxi, por exemplo.

E o que dizer da imagética do olho?

À medida que avançava a toda a velocidade na escrita da peça, fui pegando num monte de coisas pelo caminho. Pensei na tragédia jacobita, uma vez que muitas cenas aconteciam nas ruas. Mas as referências shakespearianas chegaram-me de uma festa no New Dramatists. Recordo-me de um escritor mais velho me dizer que as peças dele eram sempre rejeitadas porque as consideravam antiquadas, e vai daí usei a piada dele sobre Shakespeare na peça.¹⁰ Pensei depois em Shakespeare no Parque, e de estar cego como em *Rei Lear*. Foi assim o processo. Apanhava uma ideia e usava-a. Mas a coisa de que mais gosto na peça, descontando as cenas com o motorista de táxi cego – que me encham de alegria –, é a cena com os três diálogos sobrepostos. E gosto ainda mais dela quando a ouço numa língua estrangeira. É como música. É tremendo. Por um momento não ouvir os diálogos um a um, mas todos misturados... O que acontece em palco é levantado pela linguagem. Mas a linguagem em si mesma não precisa de ser entendida. A verdade da cena mora noutro lugar.

Ficou bloqueado depois de *The Treatment* porque não quis repetir a mesma fórmula? Estava consciente disso?

Sim, muito. Eu não chamaria a isso uma “fórmula”. [Pausa.] A verdade é que nas artes já não nos restam formas herdadas em que possamos confiar, temos de estar sempre a descobrir maneiras de começar do zero.

Apareceu então com *O Misanthropo* [1996], a adaptação radical de um clássico.

Sim, foi divertido, não foi? É curioso como uma peça tão cheia de energia tenha resultado de uma fase em que me sentia tão miserável, em que pensava que não era capaz de escrever a peça seguinte, isto apesar de as pessoas terem

começado a levar o meu trabalho mais a sério depois de *The Treatment*. Assim como assim, esta peça foi ao mesmo tempo um veículo para afirmar a minha voz através da persona de Alceste e um momento onde me diverti enormemente com a linguagem. De início, estava muito inseguro com a ideia de escrever em verso, mas olhei para *Serious Money*, de Caryl [Churchill], e percebi que podemos usar o verso livre sem sacrificar a rima. O problema em usar versos regulares com rima é que acaba por soar como Alexander Pope.

A peça foi entretanto reposta em Chichester, o que pensa dela agora?

Oh, adoro-a. A cena com os vestidos de fantasia, no fim, faz-me sorrir. [Pausa.] Para mim, esta foi uma muito certa leitura ou reescrita ou como lhe queiram chamar da peça de Molière. É que o protagonista diz as coisas certas, pensa as coisas certas, mas está ao mesmo tempo completamente errado. O meu Alceste está preso dentro da jaula da sua própria raiva, a chocalhar as grades. Mas não consegue sair da jaula. Não consegue ver para além dela. E, talvez ainda mais perturbador, não quer sair dela.

Alguns críticos disseram que não arriscou nada na sua versão.

Penso que há nela coisas muito importantes. Dizer a verdade e arcar com as consequências é importante. A primeira produção da peça mostrou à saciedade que Alceste vocifera enquanto todos os outros continuam a divertir-se. Denunciou a frivolidade do mundo que ele rejeita. Talvez seja impossível ter grandes expectativas num mundo que relativiza os valores, mas é precisamente contra esta forma de relativismo moral pós-moderno que Alceste investe. Os seus alvos são o vazio moral e o vazio estético.

Vamos regressar à ideia de estar bloqueado...

Eu disse isso? Às vezes, penso que “bloqueado” é uma daquelas palavras, como “rascunho”, que condenam a escrita a um jargão profissional que é estranho ao próprio ato de escrever, tal como eu o vejo. Mas é verdade que parte da

aprendizagem de ser escritor passa por assumir que existem hiatos. A não ser que tenhamos a sorte de ser um génio. A criatividade não tem regras. A escrita está relacionada com a nossa identidade e não é tanto o não poder escrever que é frustrante, mas o sentimento de desaparecer quando não se consegue escrever. É como estar ausente, que é um dos assuntos da minha escrita – a propósito, onde está Anne?

É uma deixa perfeita. Pode falar-nos de como nasceu (*A*)tentados?

No intervalo entre *The Treatment* e (*A*)tentados, atingi um ponto de frustração com aquilo a que poderíamos chamar a minha forma habitual de escrever. Estava muito aborrecido com os diálogos do tipo “disse ele” e “disse ela”. Estava frustrado com o drama psicológico e entediado com o chamado teatro experimental. É inútil escrever se não retirarmos prazer da escrita. E durante um período de tempo depois de escrever *The Treatment* deu-me prazer escrever pequenas histórias sob a forma de diálogo. Senti mesmo necessidade de escrever desta forma. E foi assim que (*A*)tentados surgiu. Continuei a escrever esse tipo de textos, mas depois olhei para eles e disse: “Desculpa lá, Martin, mas isto não é uma peça.” Mas, por fim, pensei: “Claro que é.” Estava satisfeito com a escrita – sentia-a inteiramente como minha, à moda de Martin – e funcionou.

Sim, concordo. Mas alguma outra peça o influenciou nessa altura?

Lembro-me de falar com um crítico alemão em Amesterdão, quando (*A*)tentados por lá estreou, e ele fez-me esta pergunta irritante, Aleks, sobre os autores que me influenciaram, ao que eu respondi: “Bem, li muito James Joyce na universidade, mas acho que isso não tem nada que ver com aquilo que faço agora.” E o tipo respondeu-me: “Ah, sim, agora percebo a relação que isso tem com o seu trabalho: quando constrói uma peça usa temas como forma de ligar as coisas”, e eu percebi que ele tinha toda a razão. Embora tenha perdido o interesse pelas experiências formalistas de Joyce, algo delas se infiltrou no meu trabalho. É muito mais fácil para quem olha de fora perceber isso.

“Gostaria que lesse duas peças gregas”

Mas houve um momento em que se deu conta da coincidência de forma e conteúdo?

Ah, sim. O momento em que Anny se torna num carro. É um daqueles momentos em que estamos para ali sentados, a sorrir para dentro, e percebemos que a estrutura que acabámos de inventar, e que parecia limitada a um primeiro olhar, é na verdade ilimitada. Pode abrir-se em qualquer direção. Se Anny pode ser um carro, então ela pode ser tudo. E eu sou livre. [Risos.] O Tim [Albery] encorajou essa liberdade. Confiei sempre no trabalho que ele estava a fazer e ele encorajou-me, nas nossas discussões antes de finalizar a versão para os ensaios, a ir o mais longe que quisesse. Ele também foi muito profissional com o que mostrava ao público. Diverti-me tanto naquela noite de estreia, naquele anfiteatro tão especial no cimo do Ambassadors [Theatre], como há muito tempo não acontecia.

Deve ter visto muitas outras produções desde então.

Sim, fui convidado para muitas produções. Elas tendem a seguir um de dois caminhos: um idêntico ao percorrido por Tim, que passa por inventar um mundo diferente – se assim lhe podemos chamar – para cada um dos argumentos. E outro, que foi o caminho seguido por Gerhard [Willert] em Munique, que passa pela quase ausência de cenografia. Foi esse o caminho seguido por Katie [Mitchell] em Milão. Penso que depende muito daquilo que na peça atrai mais a atenção do encenador: a descontinuidade da sua estrutura ou a continuidade da técnica – ou seja, este texto como narração. Devo acrescentar que, em Milão, os atores dessa extraordinária companhia sabiam de cor todo o texto, e nas cenas de conjunto ninguém sabia quem falava a seguir.

É, do conjunto das suas peças, aquela que mais se arrisca a ser incompreendida. Critica tudo, incluindo você mesmo... Espero bem que sim, também.

...e nega-nos o acesso a qualquer zona de conforto, ou consolo. Mas como descreveria o fundamento moral da peça?

Não me pode pedir que lhe diga qual é o significado de *(A)tentados*. Tudo o que lhe posso dizer é que a peça tenta reconciliar-se com coisas contraditórias no mundo e também com coisas contraditórias sobre como escrever sobre o mundo. Talvez por isso ela seja tão simétrica: está a tentar balançar essas contradições. É muito sobre histórias: a peça é sustentada pelo facto de haver pessoas que passam o tempo todo a contar histórias. É obviamente possível escrever uma peça antinarrativa, como *À Espera de Godot*, mas mesmo esta é escorada por uma história, acontece apenas que ela não é contada. [Pausa.] É mais fácil falar sobre o que *(A)tentados* não é. A peça não é sobre os meios de comunicação social. E quando vejo encenações que seguem esse caminho, sinto que as suas qualidades humanas foram de algum modo desbaratadas. Se bem que ela exiba a aparência do desafeto – da inexpressividade emocional –, ela é na verdade conduzida pela emoção. A última cena revela sempre o melhor dos encenadores. Para além da encenação do Tim, que a transformou numa “Última Ceia” muito bonita, vi também uma boa produção no Goldsmiths College.¹¹ Havia duas encenadoras e um elenco todo ele feminino, e dividiram os argumentos entre elas, sendo que metade das mulheres usava perucas louras e a outra metade, perucas castanhas. Havia uma encenadora para as louras e uma encenadora para as morenas. Mas para a última cena encontraram uma maneira fantástica de libertar as emoções: as raparigas tiravam as perucas e o cabelo natural revelava a individualidade de cada uma delas. Era simples e bonito.

Vamos avançar para *No Campo* [2000], que começou por ser uma peça radiofónica.

Sim, acidentalmente. Percebi que tomava cada vez mais tempo para escrever peças, da ideia inicial – o pequeno rascunho que escondo na gaveta – à peça final. A ideia que esteve na origem de *No Campo* foi escrita de uma forma



muito rápida, e a estrutura era clara. Foi então que aceitei uma encomenda para escrever uma peça radiofónica e, num gesto que não é muito habitual em mim, entreguei um rascunho dessa peça em construção. Assim, tive a oportunidade de explorar o texto antes de ele se tornar numa peça de palco. A versão radiofónica estava muito próxima da versão de palco, mas alguns elementos importantes – que acrescentaram densidade à peça final – estavam em falta. Dei-lhe então um pouco mais de luta e terminei-a em 1999.

Escreveu a peça depois de um longo período de reflexão...

No lugar de “reflexão” deveria colocar, entre aspas, a expressão “bater com a cabeça contra a parede”.

[Risos.] Combinado, mas a estrutura em cinco atos estava lá desde o início?

As estruturas são maneiras importantes de articular ideias, ou de provocar ideias. Para mim, foi desde logo evidente que seria uma estrutura em diálogos. E quis muito que fossem cinco atos, como na tragédia clássica.

Foi também aqui que arriscou contar pela primeira vez uma história em modo retrospectivo.

Sim, é verdade. Ao pensarmos na forma como nos definimos em relação aos escritores que admiramos, dei-me conta de que alguns escritores, como Beckett ou Pinter, deram uma guinada numa fase tardia das suas carreiras e começaram a escrever peças que eram muito sobre olhar para trás. Pinter tentou materializar esta ideia num par de peças, *Paisagem e Silêncio*. E eu penso que é perigoso. Sempre tive um gosto particular em tocar as coisas para a frente, é o meu método preferido. Não olhar para trás. Dito isto, *No Campo* é uma peça que está sempre a abrir caminho para a frente e esbarra depois na narração retrospectiva, se assim lhe podemos chamar, de uma forma similar à que encontramos em *Há Tanto Tempo* [de Pinter].

Ah, claro, dirigiu uma leitura encenada de *Há Tanto Tempo* para o programa *Playwrights' Playwright* do Court em 1999. Por que razão escolheu esta peça?

[Pausa.] Boa pergunta. Acho que foi apenas porque me senti atraído pela escrita. Andam por lá umas frases muito surpreendentes, como: “Lembro-me de ti morta.” E há dois passos que descrevem uma festa decadente onde pessoas sentadas num sofá discutem sobre China e morte. As falas têm uma enorme e autocontida integridade e energia, são a um tempo densas e transparentes, o que é difícil de conseguir, isso de serem simultaneamente claras e complexas. [Pausa.] Mas é preciso notar que cheguei demasiado tarde a Pinter. Para dizer a verdade, foi muito estranho quando descobri essa coisa de *No Campo* ser uma peça muito influenciada por Pinter. Apanhou-me de surpresa.

***No Campo* está pejada de evasivas. É uma peça onde as perguntas estão sempre a ser respondidas com outras perguntas.**

Para mim, a pergunta é a expressão máxima do desconforto. Sinto-me sempre desconfortável nestas entrevistas, Aleks, porque faz-me perguntas e eu respondo a elas. Não surpreende que, numa peça que tem a sua quota-parte de desconforto, haja muitas perguntas. Irrito-me quando as pessoas, influenciadas talvez pela filosofia europeia, falam da linguagem como obstáculo à comunicação. E perguntam-me se as minhas peças são sobre uma tentativa falhada de comunicar. E eu respondo sempre, “Não, não concordo”. Elas são acima de tudo sobre comunicar. É óbvio que algumas das minhas personagens preferem num dado momento não comunicar, mas isto não quer dizer que não consigam.

Pensa que Richard e Corinne partilham do mesmo contexto social?

Completamente. Eles não herdaram o estatuto de classe média, ascenderam a ele, razão pela qual estão tão pouco à-vontade com esse estatuto, por isso Richard dá a Sophie, que é quem lhe limpa a casa, tanto dinheiro – por sentir-se culpado. É curioso notar que Luc

[Bondy] foi muito claro quanto a este ponto, isto porque em alguns países europeus existe uma burguesia mais facilmente reconhecível – classe a que não pertencem estas personagens. É óbvio que eu também pertencço a uma geração mais móvel do ponto de vista social. Mas de uma forma assustadora, e contrariamente ao senso comum, a ascensão social entrou em declínio a partir dos anos sessenta, setenta.

E o que dizer das personagens que aparecem em off, como Morris?

Gosto muito de Morris. Gosto da maneira como ele fala latim. Cheguei a experimentar uma cena em que Morris aparecia, mas não resultou. Resulta melhor quando é mantido à distância.

Os telefonemas dele interrompem sempre as conversas.

Odeio o telefone desde sempre. Tento arranjar sempre alguém que o atenda por mim. Foi sempre para mim um instrumento de perdição. Sempre achei muito tentador escrever conversas telefónicas, e difícil.

Em tempos falou-me de um problema na última cena.

Há na cabeça de algumas pessoas um pequeno problema dramaturgico, que tem que ver com a descoberta do relógio de Rebecca. Algumas pessoas acham que a peça é um *thriller*, e que Richard matou Rebecca. Gostaria de esclarecer que não é verdade, porque se ele fosse um assassino não poderia aparecer na última cena. Morris limita-se a descobrir o relógio, é tudo. Repare, os objetos ganham vida própria nas peças. Cada um deles tem a sua própria história.

E que história se esconde por detrás do jogo pedra-papel-tesoura?

Na verdade, essa ideia surgiu dos Prelúdios para piano de Debussy. Eles são um tudo ou nada programáticos e os títulos não surgem no início, mas no fim, precedidos da mesma pequena elipse...

Boa. Fale-me agora de como surgiu *Cruel and Tender* [2004].

Quando Luc [Bondy] encenou *No Campo*, em Zurique, encontrei-me com ele para discutir a peça e assistir a alguns ensaios, e demo-nos muito bem. Ele estava desejoso de trabalhar em Inglaterra e encontrámo-nos algumas vezes para discutir um projeto que ambos quiséssemos fazer. E então, de repente, Luc telefonou-me e disse: “Gostaria que lesse duas peças gregas.” Uma era *A Loucura de Hércules* [de Eurípides] e a outra era *Traquínias* [de Sófocles]. Li ambas, telefonei-lhe de volta e disse: “Aquela de que gosto mais é *Traquínias*, porque é muito estranha, e de alguma maneira adequa-se à minha mentalidade.” E assim chegámos a um entendimento – se bem que naquela altura não fizéssemos a mais pequena ideia do caminho que esta colaboração iria seguir.

Aprendeu grego na escola. Leu o original?

Comecei por folhear muito rapidamente a tradução publicada na Penguin, mas acabou por ser muito instrutivo espreitar o original grego, porque há nele muitas coisas estranhas. Quando Hércules aparece, ferido, os versos ficam completamente loucos. Estranhas e curtas frases onomatopaicas dão conta da sua dor. Deve ter sido uma coisa extraordinária no tempo de Eurípides, porque ele usa a forma lírica que costumava ser reservada ao coro. Esta é a razão por que o pus a cantar, quando aparece, uma canção da Billie Holiday.¹²

Sim, e também deslocou o eixo Oeste-Este para Norte-Sul, e mergulhou a fundo na cabeça dos militares.

É verdade. Começámos a trabalhar nesta peça em 2003 e a Guerra ao Terrorismo estava então no auge, mas eu estava empenhado em não conformar a peça a uma diátribe anti-bélica. Daí ter começado pelo original. Na peça, Hércules é uma figura muito repulsiva, razão pela qual – presumo – ela raramente é representada. O desafio passava por compreender Hércules. Fui para a British Library ler livros sobre o Vietname e *stress*

pós-traumático. Há um livro com o título *Achilles in Vietnam*, que procura demonstrar o quão exato Homero foi na descrição de homens em combate.¹³ E, como é óbvio, quanto mais eu lia sobre soldados mais percebia que matar raramente é uma disposição inata, daí a intensidade do treino militar – temos de treinar os jovens para que eles se comportem assim. O testemunho dos veteranos de guerra era particularmente inquietante: homens que acordavam muitas vezes a meio da noite para “patrulhar” a casa deles, que viam os seus entes queridos como que através de “uma janela de vidro suja” (uma imagem para a qual nunca consegui encontrar um lugar, infelizmente) e, claro, homens com fixações paranoicas sobre “o governo”. Deste modo, acabei por ver o General como uma vítima dos seus chefes políticos. Também andava fascinado com a sugestão – convocada por aquelas explosões líricas do texto original grego – de ele enlouquecer. E isso levou-me a brincar com a ideia de que queria fazer-se passar por louco, para se desresponsabilizar das suas ações.

E Amelia?

Na primeira parte da peça, dei por mim no interior da cabeça de Amelia, cujos instintos, ao contrário dos meus, se inclinam para a direita. Fiquei muito contente com aqueles passos onde Amelia é demolidora para com os estudantes esquerdistas, amigos dela, que ficam puerilmente excitados se um banqueiro levar um tiro ou um oficial militar for queimado vivo. Amelia é forte e direta – tal como as minhas duas Jennifers, se pensarmos bem. Ela não tem aquela bagagem contracultural que persegue as minhas duas Lizes. Ela também se encontra numa situação muito difícil. Ocupa o mesmo lugar da Corinne de *No Campo*. Um homem traz outra mulher para dentro da casa onde vive com a esposa. E todas as consequências decorrem daí.

Onde foi buscar a ideia da arma química?

A água foi um elemento muito importante na gestação deste projeto. Todos os meus encontros com Luc parecem ter acontecido

em piscinas, ou lagos – o Limmat em Zurique. Estava então de férias em França, junto ao mar, pensava num equivalente moderno da túnica envenenada [que matou Hércules] e a minha filha teve a brilhante ideia das drogas psicotrópicas. Só quando acabei de escrever a peça é que encontrei uma página na Internet com uma recente investigação do Pentágono sobre o uso de drogas psicotrópicas para promover estados de felicidade que incapacitam mentalmente os inimigos. É assustador pensar que tive de inventar uma terrível arma imaginária – e alguém já estava a desenvolvê-la. É óbvio que na peça Amelia foi enganada. A substância química não é a droga “feliz” que ela pensa que é, mas um dos organofosfatos que foram proibidos pela Convenção de Genebra, muito embora outros países continuem a desenvolvê-los. E não estamos a falar do Iraque, falamos do Reino Unido e dos Estados Unidos da América.

Há ainda uma imagética muito vívida, como o “agulhão” junto ao coração.

Essas imagens são coisas que valorizo muito neste trabalho. Um destes dias, alguém me enviou o programa de sala de uma produção recente da peça, onde reproduzem aquele passo onde o General diz que “cada criança descalça/ a caminho de um posto de controlo” é uma ameaça e “até mesmo o candeeiro da mesa-de-cabeceira/ até mesmo o filamento espiralado no interior da lâmpada/ é uma ameaça”. E então pensei, sim, isto está bem feito, passar de uma zona de guerra para o interior de uma casa através de uma imagem visual. Gosto de ver este tipo de coisas em letra impressa – porque nem sempre partilho desse sentimento quando vejo o meu trabalho impresso. Quanto mais leio os gregos, e sobre os gregos, mais me dou conta de que eram pessoas que falavam de deuses e de heróis, mas as imagens que usavam tinham raízes na vida quotidiana. Em *Traquínias*, Dejanira percebe que a poção do amor é na verdade um veneno quando vê o pedaço de lã que usou para aplicar o líquido desfazer-se em pó – como serradura na oficina de um carpinteiro.

Pode falar-nos das suas peças mais recentes?

Refere-se às peças curtas? Bem, o mais curioso é que elas nos conduzem de volta ao princípio, até *Three Attempted Acts*, formando um tríptico. A diferença é que *Three Attempted Acts* levou, vejamos, quatro meses a escrever, ao passo que *Menos Emergências*, ou melhor, a sequência de *Menos Emergências*, foi montada ao longo de vários anos, quatro, se não me engano. Começou com a escrita de *Contra a Parede* [2002], que na verdade foi encenada antes mesmo de a trilogia estar completa. E o mais engraçado foi eu ter tomado parte nisso. Toquei piano no início da canção.¹⁴ Já não pisava um palco desde os tempos em que encenava peças na escola, aquelas peças amalucadas do Ionesco e do Orton – lembrei-me agora de que fui um grande fã do Joe Orton quando tinha dezasseis anos. E foi uma imensa alegria, passados trinta e tal anos, estar com os atores nos bastidores do primeiro teatro londrino que visitei, no escuro, à espera que o pano preto subisse e a porra daquela coisa assustadora comesse.

- 1 Datas das entrevistas: 1 de fevereiro, 15 de fevereiro e 9 de março de 2006.
- 2 Os bancos do primeiro Orange Tree Theatre eram bancos de igreja.
- 3 “A primeira peça de teatro profissional que vi foi *Não Eu*, de Beckett, no Royal Court Theatre, em Londres, em 1975 – foi no dia a seguir [15 de fevereiro] ao meu décimo nono aniversário e ainda tenho o texto de onze páginas com o bilhete enfiado lá dentro” (Crimp, Chaillot).
- 4 *Macbeth* (1972), de Eugène Ionesco, é uma sátira ao *Macbeth*, de Shakespeare.
- 5 *Kitchen-sink* (à letra, lava-louça). O termo corresponde a uma expressão concebida para descrever o movimento cultural britânico que se desenvolveu no final dos anos 1950, início dos anos 1960, no teatro, arte, literatura, cinema e televisão. Para expor uma visão política de temas sociais, recorria a um estilo de realismo social que frequentemente retratava situações domésticas do proletariado urbano.
- 6 Molly Bloom, personagem de *Ulysses*, de James Joyce (Paris: Shakespeare & Co., 1922).
- 7 O novo texto foi usado aquando da reposição encenada por Connal Orton no Stephen Joseph Theatre, Scarborough, agosto-outubro de 1996.

- 8 *Getting Attention*, encenação de Christophe Rauck, no Théâtre des Abbesses, Théâtre de la Ville, Paris, janeiro-fevereiro de 2006.
- 9 Jean Baudrillard, *Amérique*, 1986.
- 10 “De vez em quando, há jovens como você que me dizem que o meu trabalho é antiquado. Eu digo-lhes que o mesmo se aplica a William Shakespeare.”
- 11 Temporada “New Directions”, Mestrado em Encenação no Goldsmiths College, University of London, julho de 1999. Encenadoras Carrie Rossiter e Christine Umpfenbach, cenógrafas Miriam Buether e Katja Handt.
- 12 Billie Holiday, “I Can’t Give You Anything but Love”, 1928.
- 13 Jonathan Shay, *Achilles in Vietnam: Combat Training and the Undoing of Character* (New York: Atheneum, 1994).
- 14 “Twelve-Bar Delivery Blues”, canção que fecha *Contra a Parede*.

“Dialogue is Inherently Cruel”: Martin Crimp in Conversation”. In *The Theatre of Martin Crimp*. London: Methuen Drama, 2006. p. 86-109. Trad. João Luís Pereira.

O Ator

O Escritor parou em frente a uma montra numa soalheira rua de tráfego intenso. Na montra, por detrás de uma grade, estão expostos despertadores, daqueles com dois sinos em cima e um batente entre eles. O Escritor fica tão absorvido por este espetáculo dos relógios que não repara no Ator até ela aparecer ao seu lado e falar com ele. “É difícil para nós acreditar que tu existes.” O Ator não está a sorrir quando ela diz isto – ou se ela está – e sim, na verdade ela está – muito possivelmente ela está – mas se ela está, então é o sorriso sério e bloqueado de alguém cuja vida, ao contrário da do Escritor, tem sido marcada pelo corrosivo mecanismo de controlo e de segredo que está agora a ser dolorosamente desmantelado.

O Escritor está prestes a soltar uma resposta espirituosa sobre a sua própria existência, ou sobre a existência em geral, ou, pior ainda, algum comentário trivial sobre os relógios de aspeto engraçado, mas pensa duas vezes quando o seu olhar se cruza com os olhos do Ator, quando se lembra do quarto no teatro onde ela e os outros atores vivem, dormindo em colchões colocados no chão.

Martin Crimp

Four Imaginary Characters [The Theatre, The Writer, The Director, The Actor], outubro de 1999, texto de introdução a *Martin Crimp: Plays One*. London: Faber and Faber, 2000. p. vii-xii.
Trad. Paulo Eduardo Carvalho.

Isabel Lopes

Tradução; Jocasta

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 de Teatro 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, Samuel Beckett, 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, Definitivamente as Bahamas, Dramáticos, A Paz ou O Filho*. Traduziu autores tão variados como Pirandello, Molière, Marivaux, Goldoni, Strindberg, Sarrazac, Rocco D'Onghia, Mérimée, Beckett e Crimp, tendo algumas das suas traduções sido editadas pela Cotovia, Campo das Letras, Húmus 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.

Fernando Mora Ramos

Encenação; Tirésias

Ator e encenador, é de 1955 e faz teatro desde 1972. Inicia a sua experiência no TEUM – Teatro dos Estudantes Universitários de Moçambique. Faz, nessa altura, Alberti, Brecht e Priestley, tendo conhecido com *Quanto Custa o Ferro?*, de Brecht, o gesto da censura. 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 Centro Cultural de Évora, com Mário Barradas e Luís Varela – mais tarde Cendrev (1990), que refunda e de que é diretor artístico –, dando início à primeira estrutura de criação e formação teatral fora de Lisboa após o 25 de Abril. Como bolseiro da Gulbenkian, estagia no Picollo Teatro de Milão com Giorgio Strehler e Ferruccio Soleri e faz, na Sorbonne Nouvelle, Paris, uma Maîtrise d'Études Théâtrales, sob a orientação de Joseph Danan e Jean-Pierre Sarrazac. Realiza a sua primeira encenação em 1979 (*George Dandin*, de Molière, seguindo a lição de Robert Planchon) e concretizou até à data, entre trabalhos de encenação e de ator, mais de 120 criações. A destacar: *As Duas Caras do Patrão*, de Daniel Valdez, *Luz nas Trevas*, de Bertolt Brecht, *Medida por Medida*, de Shakespeare, *A Noite dos Visitantes*, de Peter Weiss, *Fé, Esperança e Caridade*, de Horváth, *Lázaro, também ele, sonhava com o Eldorado*, *A Paixão do Jardineiro, Envelhecer Diverte-me* e *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac, *AQ, ou a Hora do Lobo*, de Christoph Hein, *Filoctetes*, de Heiner Müller, *A Ilusão Cómica*, de Corneille, *Borda Fora*, de Michel Vinaver, *Ella*, de Herbert Achternbusch, *Eu, Feuerbach* e *A Grande Imprecação Diante das Muralhas da Cidade*, de Tankred Dorst, *Weisman* e *Cara Vermelha*, de George Tabori, *Combate de Negro e de Cães*, de Bernard-Marie Koltès, *Play House, Definitivamente as Bahamas* e *Estranho Corpo da Obra*, de Martin Crimp,

O *Caso Branco de Neve*, de Howard Barker, *O Filho*, de Jon Fosse, *A Paz*, de Aristófanos, etc., tendo feito muito Vicente, Molière, Marivaux e Goldoni. Trabalhou com os encenadores Mário Barradas, Luís Varela, Pierre-Étienne Heymann, Jean-Pierre Sarrazac, Luis Miguel Cintra, Ricardo Pais, Nuno Carinhas, José Peixoto e com os cineastas João César Monteiro e Jorge Silva Melo. Realizou em Maputo, Moçambique, no Teatro da Casa Velha, *De Volta da Guerra*, adaptado de Angelo Beolco, o *Ruzante*, com Mário Mabjaia no protagonista, e, em Salvador da Baía, Brasil, *Supernova*, de Abel Neves, no Teatro Vila Velha. Foi coordenador do Dramat – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do TNSJ, coordenou, com Madalena Victorino e Rui Horta, o projeto *Tapete – Arte e Delinquência*, realizado pela Fundação Gulbenkian a convite de Jorge Barreto Xavier, é professor especialista em Encenação (curso de Teatro do CCE, ESMAE e Estudos Artísticos da Universidade de Coimbra) e foi diretor de programação de Coimbra 2003 – Capital Nacional da Cultura. Foi membro da 11.ª Comissão para a Reforma do Ensino Artístico, a convite de Rui Vieira Nery. É colaborador do jornal *Público* e da revista *Finisterra*, e participou na criação das revistas *Adágio* e *Teatro Escritos*. Escreveu e concebeu, com edição da Cotovia do editor André Jorge, *Quatro Ensaios à Boca de Cena*, tendo sido acompanhado por Manuel Portela, José Luís Ferreira e Américo Rodrigues. Dirige o Teatro da Rainha – com Isabel Lopes, José Carlos Faria e Ana Pereira – desde 1985.

Nuno Carinhas

Encenação, cenografia, figurinos

Pintor, cenógrafo, figurinista e encenador. Foi diretor artístico do TNSJ entre março de 2009 e dezembro de 2018. Como encenador, destaca-se o trabalho realizado com o TNSJ e com estruturas e companhias como Cão Solteiro, ASSÉDIO, Ensemble – Sociedade de Actores, Escola de Mulheres e Novo Grupo/

Teatro Aberto. Como cenógrafo e figurinista, trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, Fernanda Lapa, João Lourenço, Fernanda Alves, Jorge Listopad, João Reis e Nuno M Cardoso, 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 dramáticos de Samuel Beckett (2006); *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009); *Antígona*, de Sófocles (2010); *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, a partir de Almada Negreiros, coencenado por Cristina Carvalhal (2011); *Alma*, de Gil Vicente (2012); *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, com dramaturgia de Luísa Costa Gomes (2012); *Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett (2013); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac, coencenado por Fernando Mora Ramos (2015); *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, coencenado por Nuno M Cardoso (2016); *Fã*, um musical dos Clã; *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de William Shakespeare, e *Uma Noite no Futuro*, a partir de textos de Samuel Beckett e Gil Vicente (2018). A convite da Casa da Música, encenou *Quartett*, ópera de Luca Francesconi, adaptação do texto de Heiner Müller (2013), e *A Viagem de Inverno*, reinterpretação de Hans Zender do ciclo de canções de Schubert (2016). Encenou ainda textos de autores como Federico García Lorca, Brian Friel, Tom Murphy, Frank McGuinness, Wallace Shawn, Jean Cocteau, Luigi Pirandello, António José da Silva, Luísa Costa Gomes, entre outros.

Rui Monteiro

Desenho de luz

Braga, 1988. Concluiu, em 2008, o curso de Iluminação na ACE Escola de Artes, Porto. Como desenhador de luz, trabalhou com encenadores como Ana Luena, António Júlio, Bob Wilson, Baboo Liao, Catarina Vieira, Carlos Pimenta, Cláudia Lucas Chéu, Crista Alfaiate, Daniel Pinto, David Marques, Fernando Alves, Gintare Minelgaite, Joana Providência, João de Castro, João dos Santos Martins, Jorge Andrade, Luciano Amarelo, Lígia Roque, Luís Araújo, Marta Lapa, Marta Pazos, Mickaël de Oliveira, Miguel Loureiro, Nicola Raab, Nuno M Cardoso, Pedro Almendra, Pedro Filipe Marques, Pedro Penim, Raquel André, Rodula Gaitanou, Sara Barbosa, Solange Freitas, Tania Bruguera, Tiago Guedes, entre outros. Entre 2014 e 2016, participou, com instalações de iluminação, no Watermill International Center Summer Program, em Nova Iorque, juntamente com artistas de todo o mundo, entre os quais se destacam Jim Jarmusch, CocoRosie e Dimitris Papaioannou.

João Oliveira

Desenho de som

Porto, 1979. Frequentou a Academia Contemporânea do Espetáculo, entre 2003 e 2006, no curso de Realização Técnica. Entre 2006 e 2008, trabalhou com várias companhias, entre as quais As Boas Reparigas..., ASSÉDIO e Ensemble – Sociedade de Actores. Desde 2008, integra o departamento de Som do TNSJ, recebendo diversas companhias e assegurando a montagem e operação de várias produções próprias. Em 2018, no TNSJ, fez o desenho de som do espetáculo *Lulu*, de Frank Wedekind, encenação de Nuno M Cardoso.

António Afonso Parra

Etéocles

Concluiu o curso de Teatro – Interpretação na ESMAE. Profissionalmente, trabalhou com Pedro Estorninho, José Carretas, Rogério de Carvalho, Luís Mestre, Fernando Mora Ramos, Paulo Calatré, António Durães, Manuel Tur, Tiago Correia, Luís Araújo, Jorge Pinto, Carlos Pimenta, Pedro Lamares, Ricardo Pais, Nuno Cardoso, Albano Jerónimo, Nuno M Cardoso, entre outros. É membro fundador das companhias de teatro A Turma e AMANDA. Foi assistente de encenação de Manuel Tur e de Rui Silva. Fundou, com Tiago Correia, o projeto musical Les Saint Armand, tendo já composto bandas sonoras para alguns espetáculos teatrais. Escreveu e coproduziu a web-série *A Velhinha que Fuma*. Em televisão, teve algumas participações em programas da SIC, SIC RADICAL, RTP1 e RTP2. Em cinema, fez curtas-metragens com Francisco Lobo, Hernâni Gonçalves, Patrícia Viana Almeida, Miguel Bonneville, entre outros. É, desde 2016, professor de Interpretação na ACE Escola de Artes, em Famalicão. No TNSJ, integrou o elenco de *Lulu*, de Frank Wedekind, encenação de Nuno M Cardoso (2018).

Carlos Borges

Oficial Ferido

Ilha Terceira, 1956. Em 1983, após a conclusão do curso de Formação de Atores no Conservatório Nacional, foi um dos cofundadores do Teatro do Século. 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 *Esta Noite Improvisa-se*, de Luigi Pirandello, enc. Fernando Mora Ramos (1994), retomando a colaboração com *Verão de São Martinho*, de Gil Vicente, também com encenação de Fernando Mora Ramos (2004). 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, Rocco D'Onghia, Molière, Karl Valentin, Martin Crimp, Bertolt Brecht e Jon Fosse. No TNSJ, integrou o elenco de *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac, enc. Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas (2015). Desenvolve também atividade nas áreas da tradução e da formação de alunos e professores.

Fábio Costa

Polínicos

Famalicão, 1992. Frequentou o curso de Interpretação na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Iniciou o seu percurso de ator em 2010. Trabalhou com os encenadores Fernando Mora Ramos, Nuno Carinhas, 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*, enc. Fernando Mora Ramos, e desde então tem vindo a trabalhar com a companhia em espetáculos como *Morte de um DJ*, *Dramáticos 2*, *Triunfo do Inverno* e *A Paz*. No TNSJ, integrou o elenco de *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac, enc. Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas (2015).

Manuel Petiz

Meneceu

Valença, 1997. Frequentou o ensino secundário em Artes Visuais, na Escola Básica e Secundária de Muralhas do Minho (2012-2015). Licenciado em Teatro e Educação pela Escola Superior de Educação de Coimbra (2015-2018). Atualmente, frequenta o Mestrado em Teatro, especialização em Encenação, na Escola Superior de Teatro e Cinema. Ator amador durante 4 anos nas Comédias do Minho (2011-2015). Na sua licenciatura, como projetos finais, participou em *Enquanto os Lobos Uivam*, enc. António Fonseca (2018), baseado no *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, e *Contos da Peste*, de Mario Vargas Llosa, e interpretou o papel de Moritz em *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, enc. Ricardo Correia (2018), apresentados no Teatrão (Coimbra). Foi assistente de cenografia e adereços nos dois espetáculos.

Joana Carvalho

A Guardiã

Porto, 1977. Licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Faz, desde 2001, dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica. Trabalhou com os encenadores Fernando Mora Ramos, Ana Luena, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, João Cardoso, José Topa, Claire Binyon, Alberto Grilli, Ricardo Alves, José Leitão, Cristina Carvalho, Lígia Roque, André Braga e Cláudia Figueiredo, Joana Moraes, entre outros. Destaquem-se alguns dos últimos espetáculos em que participou: *Espírito do Lugar*, criação Circolando, direção de André Braga e Cláudia Figueiredo (2017); *Timão de Atenas*, de William Shakespeare (2018), *Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017), *O Misanthropo*, de Molière (2016), encenações

de Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro); *Cordel*, enc. José Carretas (Panmixia, 2016); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), *O Feio*, de Marius von Mayenburg, e *Fly Me to the Moon* (2014), de Marie Jones, encenações de João Cardoso (ASSÉDIO). É elemento integrante da companhia Musgo, destacando-se os espetáculos *A Casa de Georgienne*, *Eldorado* e *Gostava de ter um periquito*, criações coletivas com direção de Joana Moraes. No TNSJ, integrou o elenco de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de William Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalho e Nuno Carinhas (2011); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac, enc. Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas (2015); e *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017).

João Cardoso

Édipo

Porto, 1956. Iniciou a sua carreira no Teatro Universitário do Porto. Em 1981, integrou o elenco do Teatro Experimental do Porto, onde se profissionalizou. Fundador de Os Comediantes, participou em todos os seus espetáculos. É também fundador, diretor artístico, encenador e ator da ASSÉDIO, companhia onde encenou textos de Gerardjan Rijnders, Luigi Lunari, Harold Pinter, Caryl Churchill, Martin Crimp, Mark O'Rowe, Mark Ravenhill, Marius von Mayenburg, Dea Loher, Howard Barker, Marie Jones, Ana Luísa Amaral, Francisco Luís Parreira, entre outros. Refiram-se alguns dos espetáculos mais recentes por si encenados: *Turandot*, de Carlo Gozzi, estreado e coproduzido pelo TNSJ (2015); *Lúcido*, de Rafael Spregelburd (2015); *Sarna*, de Mark O'Rowe; *Lot e o Deus dele*, de Howard Barker (2016); e *A Promessa*, de Bernardo Santareno, estreado e produzido pelo TNSJ (2017). Como ator, integrou o elenco de espetáculos dirigidos

por Nuno Carinhas, Moncho Rodriguez, Silviu Purcarete, Jorge Silva Melo, Fernando Mora Ramos, João Pedro Vaz, Ricardo Pais, entre outros. Destaque-se, a título de exemplo, a participação em produções do TNSJ: *O Tio Vânia*, de Tchekhov (2005), *Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett (2013), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de William Shakespeare, *Uma Noite no Futuro* (2018), de Samuel Beckett e Gil Vicente, encenações de Nuno Carinhas; *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus (2016), encenação de Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso; e *Lulu*, de Frank Wedekind (2018), encenação de Nuno M Cardoso. Como ator, participou também em filmes dos realizadores Paulo Rocha, Fernando Lopes e Solveig Nordlund.

Jorge Mota

Creonte

Ucha (Barcelos), 1955. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore e participou em diversas ações de formação teatral. É ator profissional desde 1979, tendo trabalhado com companhias como TEAR, Pé de Vento, Seiva Trupe, ASSÉDIO, Ensemble, Teatro Plástico, Teatro Experimental do Porto, Arena Ensemble, entre outras. No cinema, participou em filmes de José Pedro Lopes, Rui Pedro Sousa, Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Rodrigo Areias, Tiago Guedes, José Carlos de Oliveira, entre outros. Na televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes, *sitcoms* e telenovelas, a par da atividade de intérprete e diretor de interpretação em dobragens. Foi cofundador da Academia Contemporânea do Espetáculo, em 1991. Desenvolveu ainda atividade como professor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. No TNSJ, integrou o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcarete, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, João Cardoso, entre outros. Destaquem-se *Exatamente Antunes*, de Jacinto

Lucas Pires, enc. Cristina Carvalho e Nuno Carinhas (2011), no qual assumiu o papel titular; *Alma*, de Gil Vicente, *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de William Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas. Mais recentemente, participou nos espetáculos *Turandot*, de Carlo Gozzi, enc. João Cardoso (2015), *Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a*, de Victor Hugo Pontes (2016), *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017), e *O Senhor Pina*, de Álvaro Magalhães, enc. João Luiz (2018).

Pedro Frias

Oficial Falinhas Mansas

Porto, 1980. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Foi membro fundador da companhia Mau Artista e integra, desde 2012, a equipa artística da ASSÉDIO. Ator/cantor na ópera de câmara *Jeremias Fisher*, enc. Michel Dieuaide (Companhia de Ópera do Castelo, CCB, 2010); ator/narrador no concerto *Romeu e Julieta* (Orquestra Nacional do Porto, Casa da Música, 2009). Do seu percurso, destaca espetáculos como: *Ocidente*, de Rémi De Vos (2013), e *Drama* (2019), enc. Victor Hugo Pontes; *Com os Bolsos Cheios de Pedras*, de Marie Jones (2014), *O Feio*, de Marius von Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd (2015), *Lot e o Deus dele*, de Howard Barker (2016), e *Sarna*, de Mark O'Rowe (2016), encenações de João Cardoso; *Os Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017), *Britânico*, de Racine (2015), *Demónios*, de Lars Norén (2014), *Medida por Medida* (2012), *Coriolano* (2014) e *Timão de Atenas* (2018), de William Shakespeare, e *Platónov*, de Anton Tchekhov (2008), encenações de Nuno Cardoso; *R.III*, a partir de *Ricardo III*, de William Shakespeare, enc. Paulo Calatré (2007); *Armadilha para Condóminos*, de Ricardo Alves (2006); *As Noites das Facas Longas/Tudo Numa Noite*, e *Medronho #1*, direção artística de Giacomo Scalisi (2018).

No TNSJ, integrou o elenco de *Beiras* (2007) e *Breve Sumário da História de Deus* (2009), de Gil Vicente, *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht (2009), *Fã*, um musical dos Clã (2017), e *Otelo* (2018), de William Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *O Mercado de Veneza*, de William Shakespeare (2008), e *Sombras* (2010), espetáculos de Ricardo Pais; *O Café*, de Rainer Werner Fassbinder, enc. Nuno M Cardoso (2008); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), e *A Promessa*, de Bernardo Santareno (2017), encenações de João Cardoso. Em 2016, foi nomeado pela SPA para a categoria de Melhor Ator pela sua interpretação na peça *Demónios*. Em televisão, participou nas séries *Vidago Palace*, *Dentro*, *Mulheres de Abril*, e *O Nosso Cônsul Em Havana*, que estreará no final de 2019. Protagonizou o telefilme *No Dia em que as Cartas Pararam*, de Cláudia Clemente. Em cinema, participou em *Snu* (2019), de Patrícia Sequeira, e *Amor Amor* (2017), de Jorge Cramez. Como encenador, destacam-se os espetáculos *Noite*, a partir de *A Nebulosa*, de Pasolini, *Made in China*, de Mark O'Rowe, ambos de 2017, e *Ossário*, de Mark O' Rowe, em 2018.

Sara Barros Leitão

Antígona

Porto, 1990. Formou-se em Interpretação pela Academia Contemporânea do Espetáculo. Trabalha regularmente em televisão e cinema. Destacam-se as longas-metragens *Aristides de Sousa Mendes: O Cônsul de Bordéus*, de João Correa e Francisco Manso, e *Pecado Fatal*, filme de Luís Diogo pelo qual foi nomeada para Melhor Atriz Principal pela Academia Portuguesa de Cinema e Globos de Ouro (2015). Em teatro, estreia-se no Teatro do Bolhão com *Romeu e Julieta* (2010), encenação de Eduardo Alonso. Desde então, trabalhou com Natália Luiza, João Reis, Miguel Seabra, Joana Craveiro, Gonçalo Amorim, entre outros. No TNSJ, integrou o elenco de *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas

e Nuno M Cardoso (2016), de *Macbeth*, de William Shakespeare, enc. Nuno Carinhas (2017), e de *Uma Noite no Futuro*, de Samuel Beckett e Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (2018). Ainda no TNSJ, fez a assistência de encenação de *Otelo*, enc. Nuno Carinhas (2018). Presentemente, trabalha como atriz, criadora e encenadora, destacando-se as criações *Trilogia das Barcas* (2018), a partir de Gil Vicente, coproduzido pelo CCB e Toy Ensemble, e *Teoria das Três Idades* (2018), coproduzido pelo Teatro Experimental do Porto e Teatro Municipal do Porto.

Ana da Cunha

Filha de Tirésias

Porto, 1996. Licenciada em Teatro-Interpretação pela ESMAE, pratica teatro desde os 12 anos. Publicou dois livros em 2014 e 2016, tendo encenado e escrito o seu primeiro projeto em 2018. Atualmente, frequenta o curso de pós-graduação de Dramaturgia e Argumento na ESMAE.

Mafalda Taveira

Coro

Porto, 1998. Iniciou a sua formação no Curso Profissional de Artes do Espetáculo – Interpretação, no Colégio Rainha D. Leonor nas Caldas da Rainha (2013-2016). Estagiou curricularmente no Teatro da Rainha, onde integrou os espetáculos *Má Cama Má Dama* (2015) e *O Ovo da Serpente* (2016), enc. Fernando Mora Ramos; e *As Aventuras de Auren, o Pequeno Serial Killer* (2016), enc. Paulo Calatré. Como Prova de Aptidão Profissional fez uma criação própria, *As sombras são o passado daquilo que não vivemos* (2016). Participou na Oficina de Escrita Teatral, orientada por Joseph Danan (Teatro da Rainha, 2017), e no Laboratório de Criação, orientado por Paulo Calatré (Palácio do Bolhão, 2017).

Integrou o elenco de *A Paz*, enc. Fernando Mora Ramos (2018), e participou na leitura do *Poemanifesto*, no Teatro da Rainha (2019). Frequenta o 3.º ano da Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa.

Maria Luís Cardoso

Coro

Porto, 1995. Concluiu o curso artístico-profissional de Interpretação na Academia Contemporânea do Espetáculo do Porto e, em 2018, a licenciatura em Teatro – Interpretação, pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Realizou, entretanto, um programa de mobilidade na Escola Superior de Dança. Trabalhou em contexto académico e de formação profissional com António Júlio, António Durães, Catarina Lacerda, Inês Lua, Inês Vicente, Joana Providência, João Paulo Costa, Maria do Céu Ribeiro, Nuno Cardoso, Rodrigo Malvar, Rodrigo Santos e Susana Madeira. Colaborou com a companhia Laika, num projeto de Peter de Bie. Desenvolveu, no contexto do programa Vinte Minutos do Teatro Municipal do Porto, a sua primeira criação: *MIMO*.

Marta Taveira

Coro

Porto, 1996. Licenciou-se na Escola Superior de Teatro e Cinema (2014-2017), tendo apresentado o exercício final, *SUL*, dirigido pela companhia chilena Teatro Niño Proletario, no Teatro Maria Matos (2017). Frequentou um ano de Erasmus na Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia (2017-2018). Fez parte do elenco da curta-metragem *Uma SMS Para Antígona*, realizada por Miguel Costa (a estrear em 2019). Integrou o coro do espetáculo *Menos Emergências*, enc. Ricardo Neves-Neves, com o Teatro do Eléctrico (2015). Frequentou o Curso Profissional de Artes do Espetáculo

– Interpretação, no Colégio Rainha D. Leonor, nas Caldas da Rainha (2011-2014). Estagiou curricularmente com o Teatro da Rainha (2014), onde integrou *A Comédia de Rubena*, enc. Fernando Mora Ramos. Faz parte da companhia Teatro da Pessoa, sediada nas Caldas da Rainha desde 2013.

Sofia Nero Guimarães

Coro

Póvoa de Varzim, 1997. Desde 2011, faz teatro amador em grupos de teatro escolares como À Deriva e Devisa, e, de 2013 a 2017, fez parte da Associação Ethos, Pathos, Logos, associação de teatro amador, da qual foi fundadora. Completou em 2018 a licenciatura em Teatro – Interpretação na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, onde trabalhou com António Durães, Catarina Lacerda, Claire Bynion, Inês Vicente, Inês Lua, Paulo Calatré, Nuno Cardoso, Rodrigo Malvar e a companhia Radar 360°. Atualmente, para além de trabalhar como atriz, estuda Literatura na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

Direção Artística

Nuno Cardoso

Conselho de Administração

Pedro Sobrado (Presidente)

Susana Marques

Sandra Martins

Assessor de Direção Artística

Nuno M Cardoso

Assistente da Administração

Paula Almeida

Motoristas

António Ferreira

Carlos Sousa

Direção de Produção

Maria João Teixeira

Alexandra Novo

Eunice Basto

Maria do Céu Soares

Mónica Rocha

Cenografia

Teresa Grácio

Guarda-roupa e Adereços

Elisabete Leão

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira

Isabel Pereira

Guilherme Monteiro

Dora Pereira

Direção de Palco

Emanuel Pina

Diná Gonçalves

Cena

Pedro Guimarães

Cátia Esteves

Ana Fernandes

Som

Francisco Leal

António Bica

Joel Azevedo

João Oliveira

Luz

Filipe Pinheiro

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Rui M. Simão

Maquinaria

Filipe Silva

António Quaresma

Adélio Pêra

Carlos Barbosa

Joaquim Marques

Joel Santos

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

Vídeo

Fernando Costa

Direção de Comunicação

Relações Externas

e Mediação Cultural

Pedro Sobrado

Comunicação e Promoção

Patrícia Carneiro Oliveira

Carla Medina

Joana Guimarães

Edições

João Luís Pereira

Ana Almeida

Fátima Castro Silva

Centro de Documentação

Paula Braga

Legendagem

Cristina Carvalho

Fotografia

João Tuna

Susana Neves

Centro Educativo

Luísa Corte-Real

Teresa Batista

Relações Públicas

Rosalina Babo

Ana Dias

Frente de Casa

Fernando Camecelha

Bilheteiras e Atendimento

Público

Sónia Silva (TNSJ)

Patrícia Oliveira (TeCA)

Manuela Albuquerque

Sérgio Silva

Telmo Martins

Patrícia Teixeira

Bar

Júlia Batista

Direção de Edifícios

e Manutenção

Carlos Miguel Chaves

Liliana Oliveira

Cedência de Espaços

Luísa Archer

Manutenção

Celso Costa

Abílio Barbosa

Manuel Vieira

Paulo Rodrigues

Nuno Ferreira

Ernesto Lopes

Limpeza

Beliza Batista

Delfina Cerqueira

Direção de Contabilidade

e Controlo de Gestão

Domingos Costa

Carlos Magalhães

Fernando Neves

Goretti Sampaio

Sistemas de Informação

André Pinto

Paulo Veiga

Susana de Brito

Direção de Recursos Humanos

Sandra Martins

Helena Carvalho

produção executiva

Mónica Rocha

direção de palco

Emanuel Pina

adjunto do diretor de palco

Filipe Silva

direção de cena

Pedro Guimarães

cenografia

Teresa Grácio (coordenação)

luz

Filipe Pinheiro (coordenação)

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Rui M. Simão

maquinária

Filipe Silva (coordenação)

Adélio Pêra

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joaquim Marques

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

som

João Oliveira

vídeo

Fernando Costa

guarda-roupa e adereços

Elisabete Leão (coordenação)

assistência

Teresa Batista

mestra-costureira

Nazaré Fernandes

costureira

Virgínia Pereira

aderecista de guarda-roupa

Isabel Pereira

aderecistas

Dora Pereira

Guilherme Monteiro

voz e elocução

Carlos Meireles

língua gestual portuguesa

CTILG – Serviços de Tradução e

Interpretação de Língua Gestual, Lda.

audiodescrição

AR Produções

operação de legendagem

Amarante Abramovici

apoios

 **Castanheira**  pedras&pêssegos

 **Gente** 

apoios à divulgação

  

 **STCP** 

 **Jornal de Notícias**

agradecimentos TNSJ

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Nuno Baltazar

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

documentação

Paula Braga

modelo gráfico

Joana Monteiro

capa e paginação

Dobra

fotografia

João Tuna

impressão

Gráfica Maiadouro, S.A.

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.

- O que mais quer uma esfinge?
Com quem é que fode uma esfinge e quando?
O que vê um cego quando olha através do anel mineral da íris dela?
- Que filme é que vocês projetam incessantemente no cinema deserto da minha mente?

