

MANUAL DE LEITURA

LULLU

*Houve noites em que sonhei que caía
nas mãos de um violador assassino.
Vem, dá-me um beijo!*

TNSJ

TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO

FRANK
WEDEKIND
*A Caixa
de Pandora*

SCHWARZ: Uma pergunta...

LULU: A que não posso responder.

SCHWARZ: És capaz de dizer a verdade?

LULU: Não sei.

SCHWARZ: Acreditas num criador?

LULU: Não sei.

SCHWARZ: És capaz de jurar por alguma coisa?

LULU: Não sei. Deixe-me! Você é doido!

SCHWARZ: Em que acreditas então?

LULU: Não sei.

SCHWARZ: Então não tens alma?

LULU: Não sei.

SCHWARZ: Já alguma vez amaste?

LULU: Não sei.

SCHWARZ: *(Levanta-se, dirige-se para a esquerda, diz para consigo.)* Ela não sabe!

LULU: *(Sem se mexer.)* Não sei.

ESTREIA

Lulu

a partir de *Espírito da Terra/Erdgeist* (1903)
e *A Caixa de Pandora/Die Büchse der Pandora* (1904)
de Frank Wedekind

tradução
Aires Graça

encenação
Nuno M Cardoso
cenografia e figurinos
Nuno Carinhas

dramaturgia
João Luís Pereira
Nuno M Cardoso

desenho de luz
Rui Monteiro
desenho de som
João Oliveira

vídeo
Jorge Quintela
assistência de encenação
Paulo Capelo Cardoso

apoio ao movimento
Carlos Silva
Liliana Garcia
aconselhamento artístico
Inês Vicente

interpretação
Afonso Santos
Dr. Goll; Rodrigo Quast; Kungu Poti
António Afonso Parra
Walter Schwarz; Casti-Piani; Dr. Hilti
Catarina Gomes
Lulu; Kadéga di Santa Croce
Daniela Cruz
Madeline de Marelle
João Cardoso
Dr. Ludwig Schön; Puntschu; Mr. Hopkins
João Melo
Alva Schön
Mafalda Lencastre
Martha Geschwitz
Nuno Cardoso
Schigolch

Nuno M Cardoso
Apresentador; Jack, o Estripador; Bob
Sara Garcia
Lulu; Ludmilla Steinherz
Vera Kolodzig
Lulu

produção
TNSJ

A banda sonora inclui temas tratados
a partir dos originais:

Kindertotenlieder, de **Gustav Mahler**
"Wrap Your Arms Around Me"
de **The Knife**
"Android Manoeuvres", de **Abul Mogard**
"Daikan", de **Thomas Köner**
"Lucid Stillness", de **Joana Gama**
& **Luís Fernandes**
"Dropped Pianos", de **Tim Hecker**
"Perpetual Possibility"
de **Joana Gama & Luís Fernandes**
Violin Concerto ("To the Memory
of an Angel"), de **Alban Berg**
"Last Time", de **Moderat**
(**Jon Hopkins Remix**)
"Neither Flesh Nor Fleshless"
de **Joana Gama & Luís Fernandes**
"Of the Last Generation"
de **Richard Skelton**
"All That You Love Will Be Eviscerated"
de **Ben Frost**
"PV", de **Apparat**
"Liuos", de **Pan Sonic**
"Flaker", de **Sofa Surfers**
Das Lied von der Erde, de **Gustav Mahler**

dur. aprox. **2:20** com intervalo
M/16 anos

Teatro Carlos Alberto (Porto)
13-22 + 27-30 junho 2018
qua+sáb 19:00
qui+sex 21:00
dom 16:00
13 jun qua 21:00

Conversa pós-espetáculo
14 jun qui

Língua Gestual Portuguesa
+ Audiodescrição
17 jun dom 16:00

Teatro Municipal Joaquim Benite
(Almada)
5+6 julho 2018
qui 21:30 sex 19:00

ÍNDICE

As Lulu, NUNO CARINHAS	5
O silêncio da tragédia, NUNO M CARDOSO	7
Mais do que uma atriz, uma matriz, MARTA BERNARDES	13
“Dir-se-ia que Wedekind não era mortal”, BERTOLT BRECHT	22
O meu nome é... Pierrot, JOÃO BARRENTO	25
Lulu, um <i>making of</i> , MARIANA DUARTE	33
Mãos que pareciam as de um assassino, LOU ANDREAS-SALOMÉ	47
Usar <i>Lulu</i> , EDWARD BOND	49
Pintar com o sexo, ELIZABETH BOA	55
Autorretrato, FRANK WEDEKIND	67
A caixa de Pandora, KARL KRAUS	69
Do mundo, do pecado, do vício, do perigo, FRANK WEDEKIND	78
Frankenstein na Torre de Babel, JOÃO LUÍS PEREIRA	85
A morte, PAUL CELAN	91
Notas biográficas	93

As Lulu

GESCHWITZ: “As pessoas não se conhecem. Não sabem como são por dentro. Só quem não for pessoa é que as conhece.”

Escrever sobre *Lulu*, a peça, é tão difícil quanto enfrentar Lulu personagem à luz do dia. Só se pode saber alguma coisa de Lulu nas malhas da intimidade – por isso se faz Teatro, para descobrir o corpo luminoso e precário das personagens do desassossego. Wedekind escreveu sobre contrafacção amorosa, projecção, luxúria, perdição, boémia, beleza, desejo, maldade, destruição. Mulher “empoderada” antes do tempo, a que ao espelho se vê como um homem, o seu homem, Lulu não oferece a sua identidade. É dependente, sim, por sobrevivência e necessidade de ternura, mas ninguém vale a sua liberdade. À sua volta, nas voltas que ela dá à vida, a misoginia dos predadores e o poder económico dos amantes que a compram não é mais forte que o desejo exultante e transgressor que Lulu convoca, *malgré soi-même* (malgrado a seda/sede amável). É preciso querer continuar a procurar a mulher – mesmo agora que estão proibidas as aproximações pecaminosas e os abusos não autorizados – para confrontar o público com fantasmas privados e vícios públicos, na era bipolar da alarvidade escancarada e da moral puritana.

Na sua demanda germanista (que levou a que puséssemos mãos à obra *Os Últimos Dias da Humanidade*, esse desmesurado empreendimento de Karl Kraus na temporada 2016-17), Nuno M Cardoso constrói *as idades de Lulu*, rodeando-se de juventude e beleza (não se tenha medo da nomeação), mãos cheias de referências estéticas e acumulações de sentido(s), para construção que se quer imperfeita mas repleta de força desejante e mortal – à falta de uma, várias Lulu como arquétipos de vitalidade e risco da voragem do séc. XXI, réplicas das Lulu que atravessaram palcos, películas e literatura; das que estão nos museus; das que se eternizaram em ópera e canções. Os fantasmas, apeados da vida pelo assassino em série Jack (também sombra de si próprio), convocados aqui, do mito das ruas para o teatro-atelier-laboratório-set de géneros teatrais que se cruzam num baile de vampiros. Do esplendor do ouro ao negrume da morte.

ALVA: “O corpo dela estava no auge quando o retrato foi pintado.”

E volta a estar, no exercício do eterno retorno do Teatro.

Nuno Carinhas

Director Artístico do TNSJ

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

O silêncio da tragédia

Notas para um espetáculo sobre **liberdade, poder, corpo e morte**, com um agradecimento muito especial à tão generosa equipa que o tornou possível.

Schlußstück

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns
mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.¹

Retrato de uma sombra

Os teus olhos, rasto de luz dos meus passos;
a tua testa, lavrada pelo brilho dos punhais;
as tuas sobrancelhas, orla do caminho da tragédia;
as tuas pestanas, mensageiros de longas cartas;
os teus cabelos, corvos, corvos, corvos;
as tuas faces, campo de armas da madrugada;
os teus lábios, hóspedes tardios;
os teus ombros, estátua do esquecimento;
os teus seios, amigos das minhas serpentes;
os teus braços, álamos à porta do castelo;
as tuas mãos, tábuas de juras mortas;
as tuas ancas, pão e esperança;
o teu sexo, lei do fogo na floresta;
as tuas coxas, asas no abismo;
os teus joelhos, máscaras da tua altivez;
os teus pés, campo de batalha dos pensamentos;
as tuas solas, criptas em chamas;
as tuas pegadas, olho da nossa despedida.²

E Nana, perante esse público desfalecido, dessas mil e quinhentas pessoas amalgamadas, mergulhadas na prostração e no desequilíbrio nervoso de um final de espetáculo, ficava vitoriosa com a sua carne de mármore, com o seu sexo suficientemente forte para destruir toda essa gente sem sofrer a mais pequena beliscadura.³

Abyss era o nome dado ao bairro onde Jack, o Estripador cometeu os seus hediondos crimes, e no caminho para o Inferno poder-se-ia ler:

Olha estas paredes, tresandam a sujidade e humidade,
Nas suas sombras escondido, o vagabundo sem casa
Pode aninhar-se, tranquilo, pela negra noite dentro.
Estes estreitos e sinuosos becos – em pensamento – obcecaram.
Nenhuma luz aí irrompe sobre a mulher espancada,
Nenhum lampejo do dia detém a faca erguida,
Daí não assomaram gritos, nem gemidos de pavor.
Da noite, estes não são mais que ruídos normais...
...É uma fatalidade
Que os escuros bairros miseráveis deem abrigo
A todas as criaturas do lodo à luz esquivas,
Vermes do vício, do crime carnívoras?⁴

Premissas para o início de um ensaio:

É sobre a **liberdade**.

É ainda necessário o grito, a **luta** necessita ainda de fazer ruído, tem de ser um **sinal!**

Homeostasia: poderoso imperativo inato cujo cumprimento implica, em cada organismo vivo, **persistir e prevalecer**.⁵

Porque tem necessidades que podem ser satisfeitas por outros, o homem é um animal que negocia.⁶

A imaginação é um mecanismo de sobrevivência.⁷

Capitalism is obsessed with verticality and wipes out everything based in horizontal **ideas**.⁸

Everything which had not become irremediably meaningless revolved – and still revolves – around two poles: **Eros** and **Thanatos**.⁹

Ethik und Ästhetik sind Eins.¹⁰

Most theatre simply reproduces capitalist culture, the logic of domination, exploitation, alienation and commodification. In its structures, processes and aesthetics, in its obsession with representation and spectatorship it replicates

a way of life that watches the apocalypse unfold and greases the logs of the suicide machine.¹¹

Can political revolution free human beings, or is political change impossible until individuals free themselves from their inner slavery of psychological conditioning by the social institutions underlying the political order?¹²

individual freedom blocked by social and economic barriers
the meaning of nature is defined by culture
the portrait (**Lulu's** Pierrot) only fragile vision of hope

Lulu embodiment of liberated **Eros**.

O erotismo é a entrega à vida até ao limite da morte.¹³

A principal causa da falta de liberdade é a incapacidade de confrontar e aceitar a morte.¹⁴

A pessoa mais importante para ti? Uma pessoa que perdeste/deixaste. Uma pessoa que desprezas. Uma pessoa que te despreza a ti. Uma coisa que tenha mudado a tua vida. O melhor sexo. A que tentação não consegues resistir? A que despesa não consegues resistir? O que fazes para ganhar a vida? Quem de entre os teus amigos sabe quanto ganhas? Achas embaraçoso que falem dos teus rendimentos? Porquê? A quem deves dinheiro? Quem te deve dinheiro? Qual a última coisa que roubaste? Uma coisa que deitaste fora/perdeste e gostarias de voltar a ter. Uma coisa que comprarias se para isso tivesses dinheiro. Em alguma ocasião passaste por dificuldades financeiras? De que modo és um bem de consumo? O que é que tu consumes? O que é que te consome? Quem é que consumes? Por que razão és vegetariana/o ou porque comes carne? No teu entender, o que distingue os humanos dos outros animais? Quanto é que tinham de te pagar para que cortasses uma árvore à machadada? E quanto para cortar uma árvore com uma serra elétrica? E quanto para matar um gato? E quanto para denunciar um amigo? O que estarias disposta/o a fazer por um milhão de euros? Se quisesses fazer alguma coisa a alguém, quanto é que estarias disposta/o a pagar? E se pudesses pagar em espécie? Quanto é que vales? Quanto é que estarias disposta/o a pagar para prolongar a vida por um ano? E por dez anos? Duas pessoas que te tenham influenciado. Dois acontecimentos que te tenham influenciado. Os teus dois piores traços de caráter. As tuas duas maiores qualidades. Dois elogios que recibes mais vezes. E qual deles tem mais significado para ti? Porquê? Uma coisa que te tenham dito e que te tenha magoado. Qual a tua maior batalha neste momento? Uma situação que te deixa descontrolada/o. O que pensas que fazes melhor do que a maioria dos teus amigos? Consegues

lidar com a sensação de não ser querido por alguém? Que roupa vestes para te sentires atraente? Quantas vezes por dia te olhas ao espelho? Três características físicas de que te orgulhas. Três que não te agradem. Já te despiste em público? Se não, serias capaz de o fazer? Porquê? Quando foi a última vez que te sentiste humilhada/o? Porquê? Alguma vez agrediste alguém? Já viste a morte de perto? Em que circunstâncias? Quando foi a última vez que participaste num funeral? Quem temes que possa ser a próxima pessoa a morrer dentro do teu círculo de amigos e familiares? Imagina que te diziam que vais morrer dentro de um ano. Mudarias alguma coisa na forma como vives? Se sim, o quê? Imagina-te no leito da morte. Há alguém com quem irias gostar especialmente de falar? E o que dirias? Três palavras que deviam ser escritas na tua lápide. Qual o teu maior medo? A doença ou acidente mais grave. A pior experiência que tiveste. E a melhor? E o teu maior desejo?

Em tempo de **luta**:

Take the **power** back.
Enjoy your own tragedy.
Breathe, just breathe
and imagine something **new!**¹⁵

Respeitável público, bom espetáculo!

Nuno M Cardoso

- 1 Rainer Marie Rilke
- 2 Paul Celan
- 3 Émile Zola
- 4 John Tenniel
- 5 António Damásio
- 6 Adam Smith
- 7 Charles Darwin
- 8 Hiwa K
- 9 Jean-Jacques Lebel
- 10 Ludwig Wittgenstein
- 11 John Jordan
- 12 Elizabeth Boa
- 13 Georges Bataille
- 14 Baruch Espinoza
- 15 Jan Fabre



Mais do que uma actriz, uma matriz

MARTA BERNARDES*

Carta aos espectadores da Lulu de Nuno M Cardoso, e a todos os interessados, os actuais e os vindouros.

Começar a escrever é sempre um gesto *in media res*: já em plena viagem é-nos pedido um início. É ingrata a tarefa, e arriscada, e afinal nenhuma outra que à vida concerne é diferente.

Este pequeno alerta, que pode parecer apenas um capricho poético ou literário (que o é também, em certa medida), denuncia apenas que aquela que vos escreve tem um passado, um contexto, uma ideologia, um género, uma biologia, uma língua, uma classe social; que nasceu também ela *in media res* de uma herança cultural e de um jogo de projecções que tanto limitam como potenciam os tão na ordem do dia “lugares da fala”.

Mas mais caleidoscópico é o abismo deste gesto. O que se pôs em movimento para que viesse falar-vos foi este encontro particular com um artista e, pela sua mão, com uma equipa imensa de criadores e criadoras, investidos (muito para além do salário digno, o que não é de somenos, em tempos de asco generalizado e institucionalizado pelo trabalho vital da cultura) na revisitação de uma obra que (n)os obriga a entender de si (de nós), não só como intérpretes mas também como gente – fronteira cada vez mais ténue, e que bom! –, as vozes oprimidas e opressoras, as fraternas e as mesquinhas, as fascinantes e as fascizantes, as luminosas e as obscuras. No tecer fino de tantas vozes, afinal, o que lentamente se impôs foi, não tanto uma descoberta dos lugares de fala, mas a urgente invenção de lugares de escuta.

E aqui o uso das vozes não é apenas metafórico. Apesar de esta ser uma obra que joga principalmente com as dimensões projectivas escópicas, ou seja, com o poder de olhar, ser olhado, dar-se a ver, ver-se, projectar e projectar-se – um trágico e alucinado jogo de espelhos. Apesar da grande fantasmagoria visual que atravessa a peça de Frank Wedekind, é sobretudo pelas vozes que nos chegam alguns dos indícios mais fortes do que se opera neste jogo em que a personagem de Lulu é, em simultâneo, o vórtice e o vértice. Mas as vozes são aqui também uma contínua e pérfida câmara de ecos: a voz de que vos falo é, claro, a da palavra, mas também aquela que, fora do linguístico, vai urdindo a substância imanente de qualquer fala dotada de sentido, ou de um sentido que se dá como excesso não representável, como um soluço, um balbucio, uma gargalhada, uma qualquer irrupção que dá notícia de alguma coisa que é, ao mesmo tempo, intensamente tangível e sem forma. Acusmático é o terror que se vai instalando na vertigem dos diálogos rápidos, cínicos, interesseiros, nas seduções, nas afirmações mais verticais e abissais, no humor aparente do ritmo *vaudeville*, nas declarações expressas de intenções e nos relatos mais hediondos que nenhum verniz burguês adoça. Uma gritaria muda

* Artista.

que se instala como um rumor negro de um grande mercado, em que o amor e os corpos (especialmente o de Lulu) são atributos indexados à doença febril do negócio. A consciência deste rumor e da sua dança macabra com os corpos e os desejos destas personagens chegou mesmo a ser explorada como ferramenta de criação neste espectáculo: o texto previamente gravado por estes intérpretes foi usado em alguns ensaios de *ensemble* como banda sonora, ou melhor, como tapete acusmático sobre o qual os corpos buscavam formas e expressões, relações e olhares, numa dança surda que, em lugar de ilustrar o dito, o ampliavam e o distorciam, o multiplicavam, numa outra versão do clássico labor de subtexto, sendo desta vez os corpos o meio de afloramento do não-dito.

Luminosa, esta metodologia de Nuno M Cardoso, que a dado momento desejei que fosse mais do que um instrumento de criação e aparecesse como dispositivo propriamente cénico. Porém, esta necessidade de estilizar e multiplicar as vozes acaba por medrar no trabalho de Jorge Quintela: uma proliferação de olhares, de imagens que o mecanismo cénico incorpora, quer com o uso de imagens pré-gravadas quer com a captação em tempo real. Mas esta contínua preferência por soluções do âmbito do visual diz-nos tanto sobre as opções do encenador como sobre a natureza profundamente fetichista e objectificadora das personagens masculinas da peça de Wedekind; uma forma actualizada de replicar o fascínio mercantilista e desumanizador destas tantas faces (ou sintomas, se quisermos) do mesmo patriarcado capitalista sobre a mulher e, mais concretamente, sobre esta mulher, Lulu.

Quanto a esta estratégia de replicar na arte os mecanismos do mundo frente ao qual ela se poderia oferecer como alternativa utópica e questionadora, tenho eu as minhas hesitações. Se, por um lado, me condeo com a urgência de usar os lugares simbólicos para reforçar ou sublinhar a realidade, como denúncia ou mero efeito expressivo que nos implique na exibição do mal (em última instância, usando a ideia de “vacina” como forma de introduzir no corpo a própria doença para que este construa a sua imunidade), por outro lado, temo sempre que, apesar de tudo – e mesmo na crescente insignificância social do teatro e das artes como forma de transformação do mundo –, se desperdice mais uma oportunidade de arriscar uma diferença, um mundo do avesso, um tempo fora do mundo para todos os que ali se juntam (criadores, técnicos e público), para a ele, ao mundo, voltarmos mais empoderados e não nos deixarmos tragar na reprodução dos mesmos modelos de poder que nos oprimem, e que, eventualmente, são a razão pela qual urge fazer o que fazemos e denunciar o que denunciamos. A dado momento, durante o processo, perguntei ao Nuno: “E não há redenção?” Depois de um instante de confusão, respondeu-me: “Não.”

Mas não esqueçamos que, apesar do ímpeto experimentador e da verdadeira curiosidade de Nuno M Cardoso por *Lulu*, as réplicas e as actualizações dos modos da dramaturgia e da encenação, que mantêm uma relação de alguma fidelidade ao propósito inicial do texto de Wedekind, são também as de uma ideia de conservação que, em todo o caso, é também uma das funções, entre muitas outras, de um teatro nacional. E há neste gesto uma certa justeza de propósito e competência.

Interpelou-me desde o primeiro encontro o interesse do encenador por este texto. Por Lulu, assim como por outras personagens femininas de peso na história da literatura de finais do século XIX, como é o caso de Gretchen, do *Fausto* de Goethe (1808), e Emilia Galotti, de Lessing (1772), que formam com Lulu uma constelação da indagação de Nuno M Cardoso sobre as relações historicamente difíceis com a representação da mulher, ou melhor, das mulheres. Figuras trágicas, que acabam invariavelmente mortas, apesar do fascínio que a sua vitalidade gera (ou precisamente por isso, porque, como diz Clarice Lispector, “A liberdade ofende”) e que funcionam – como me apontou tão oportunamente Rui Pina Coelho, crítico e dramaturgista, camarada que sempre me ajuda a pensar questões mais eruditas de especificidade – num modelo próximo daquele que René Girard propõe na obra *La Violence et le Sacré* (1972), onde argumenta que o herói trágico seria, afinal, uma outra forma de vítima sacrificial, ou um bode expiatório no sentido bíblico da expressão.

A verdade é que todas estas mulheres são tratadas como moeda de troca; belos vazios onde o desejo de posse ou redenção se projecta; mera superfície que, ao mínimo indício de espessura, desencadeia um abismo intolerável naqueles que as rodeiam; o seu estatuto de santidade infantil e maternal e o seu estatuto de demoníaca medeia sedutora oscilam como as acções em Bolsa, sendo que as agências de *rating* são aqui os desejos masculinos e toda a sorte de deformações e vilezas de que são capazes para os satisfazer. Assim, usam do mesmo triunfo ignóbil: a especulação a partir do poder (e a expressão que deriva de “especulo” não é aqui meramente usada pela sua utilidade, mas pelo que ela encerra de delírio).

A verdade é que todas estas mulheres são espoletadoras dos maiores impulsos amorosos e eróticos; mulheres que, muitas vezes, à revelia das suas próprias vontades, inflamam mais a imaginação do que verdadeiramente os corações. No caso de Lulu, resgatada da miséria por um proxeneta aos doze anos de idade, transformada desde que se conhece como gente num meio de sobrevivência própria e alheia, com uma procedência vaga que, para além de dar notícia de uma terrível espoliação de si própria, bem como de uma orfanidade que é muito mais profunda do que a de não ter pais, lhe confere um leve carácter mitológico de ser sem genealogia, como uma existência de todos os tempos, uma força primordial, qualquer coisa de irrepresentável, divino ou até mesmo anterior a deus. Leitura que me interessa bem pouco, confesso, apesar de ser tema de muitas e válidas análises textuais, que incidem numa hermenêutica da essencialidade do feminino e da sua ligação à natureza, que denunciam uma distorcida idealização romântica, tanto da natureza como das mulheres. Esta aproximação semi-teológica, apesar de poder outorgar às mulheres um eventual espaço de devoção e altar, não tem servido para muito mais do que, de forma compensatória, mas igualmente injusta, lhes retirar o seu estatuto de gente, o seu direito de serem olhadas como iguais. O seu fundamento extático e ritualista, de verdadeiro carácter catártico e mágico, nunca é levado a sério no que poderia ter de catalisador de uma profunda transformação psíquica, simbólica e social das comunidades, como forma *além da razão*, *além da violência* de relação com a vida.



Apetece, aqui chegada, perguntar por elas. Perguntar-lhes, a elas, perguntar por Lulu, saber dela por ela, frente a toda esta dialéctica negativa que se vai urdindo em seu redor. Perguntar-lhe pelo seu lugar, por este desacerto entre ela e as suas sucessivas peles, pelas roupagens que o jogo do sexo, do dinheiro e da hipocrisia social lhe vai ora impondo ora emprestando para que ela cumpra o seu papel, apossando-se também ela deles, como quem recupera algum capital no negócio dos dias. Esta dança das exúvias, das muitas peles da cobra, é profundamente explorada ao longo de toda a peça e cristalizada, nesta enenação, com elegância e clareza de propósitos, por Nuno Carinhas, ao materializar a pintura-retrato de Lulu como Pierrot – único elemento que percorre toda a trama e sobrevive ao assassinio da protagonista – num transparente acrílico que suporta entre as suas duas lâminas um fato de corpo inteiro, negro e semi-transparente, formalização que oscila entre as convenções expositivas de um museu de ciência e a obra de arte moderna. A mudança de pele de Lulu é constante, desde o retrato em fantasia de Pierrot até ao momento em que se veste de homem para fugir.

Ganha, contudo, o seu máximo esplendor numa cena cortada da dramaturgia final da presente encenação (corte que reforça uma intenção de ler este texto mais em torno dos eixos sexo/capitalismo, mas que não deixa de ser significativa – não obstante todas as questões pragmáticas relacionadas com a actualização de um texto com um século de existência...). Essa cena ocorre nos bastidores de um espectáculo em que Lulu dança como estrela principal, vindo a cada passo trocar de vestes para a interpretação de um novo papel – tudo isto no meio de jogos eróticos de despe e veste (exercícios de nudez que passam mais pela insinuação e pela palavra do que pela exposição efectiva do corpo); de comentários libidinosos e estratégicos sobre que vestido melhor lhe assentaria; comentários que ela, com a maior das argúcias, vai sabendo esgrimir na resposta. Aí, Lulu vive um espaço de liberdade possível e de auto-erotismo enquanto dança para si própria. É também nesta cena que Lulu usa claramente o seu poder para inverter frente a Schön a dinâmica de dominação, saindo vitoriosa, por uma vez, sobre o poder masculino. Magnífica cena, que leva a ideia do figurino como pele, da sobreposição da representação com a coisa representada, a uma fusão metateatral de uma finura invulgar. Deixa-nos mesmo a pensar se não será este desfasamento fundamental entre representação e coisa representada o verdadeiro problema do capitalismo, do sexo e da inferiorização da mulher, bem como de tudo aquilo que é experimentado como diferença ou, em última instância, como ameaçador. Como se a necessidade de representação fosse afinal o derradeiro jogo de poder em que os nomes, as palavras e as imagens, ao designar uma porção de realidade, servissem muitas vezes mais como forma de domesticar e aniquilar a potência do real do que de o fazer aflorar para existir no mundo. Assim, podemos entender melhor os muitos nomes que Lulu vai tendo ao longo da peça.

A pergunta shakespeariana, “o que há num nome?”, ganha aqui uma potência vital. O que há em todos esses nomes é uma incapacidade, por parte das personagens masculinas – que não são mais do que as muitas caras possíveis de uma mesma estrutura neurótica, perversa ou fetichista, fálica e hipócrita –, em lidar com o seu próprio desejo e, por conseguinte, com o seu próprio terror.

Quem nomeia, domina. Lulu sabe tão bem isso que acaba por aceitar todos os seus nomes porque sabe que nenhum deles lhe corresponde na verdade, nomeiam apenas um papel que há-de cumprir, com o desprezo, gozo e a eficácia necessários a uma sobrevivente em plena consciência do seu papel. Chamam-lhe Nelli, Eva, Mignon e chegam mesmo a referir-se a ela como “meio milhão”. Schön, que aparece como o único homem que Lulu ama, chega mesmo a dizer: “O verdadeiro nome dela, não sei.” Lulu é de um saber que não teme assumir os seus pontos cegos, a sua fragilidade, a sua imensidão sem linguagem. Às perguntas tidas como fundamentais da vida, ela responde com a mesma desestruturante franqueza: “Não sei.” “Não sei.”

Nada disto reveste Lulu de superioridade moral: bem vistas as coisas, ela é amoral, no sentido em que a moral, especialmente a moral burguesa de finais do século XIX – e não diferindo demasiado, em termos basilares, da burguesia de hoje –, é apenas um dispositivo de manutenção de privilégios que serve de argumentário para evitar uma ética concreta. Lulu capitaliza o seu corpo, o seu sexo, o seu dinheiro e o seu estatuto social: capitaliza-se, mas sempre em desvantagem, pois a sua condição de objecto é apenas internalizada na medida de uma peculiar homeostase. Ela entra na dança do ter e parecer, mas, em última instância, o que nela se agita é o ser.

Ser e desejar aparecem em Lulu como as duas caras da mesma força, e é sempre a totalidade da sua existência que faz estilhaçar as estruturas que a envolvem. Os seus maridos morrem, enlouquecem ou matam-se. A razão é simples: o que a incorporação de uma totalidade como a desta mulher faz é destruir as estruturas neuróticas, perversas e fetichistas dos homens. Ela configura mais que um simples teatro das figuras do desejo, ela é mais do que uma simples actriz: ela emerge na sua singularidade como uma matriz, aparentemente incomportável e irreconciliável com uma sociedade fálica, utilitarista e capitalista; perversa e, ainda que pareça contraditório a todo este mercado erótico, profundamente *thanática*.

Não se trata aqui de julgar ou patologizar personagens ou artistas, mas de fazer aflorar alguns dos mecanismos mentais que são, por si mesmos, mecanismos dramáticos e, portanto, sociais. Porque a própria ideia de aparato psíquico, concebido como instância dinâmica, alicerçado em maior ou menor medida no modelo inicialmente teorizado por Sigmund Freud – actualizado, revisto e corrigido por centenas de brilhantes (e também por não tão brilhantes) analistas e filósofos –, contém desde a origem uma ideia de “economia psíquica” e, portanto, uma percepção política da mente.

Sobre as mulheres, Freud pouco pôde articular e chega mesmo a declarar: “A grande questão que resta sem resposta, à qual eu mesmo jamais pude responder, malgrado os meus trinta anos de estudos da alma feminina: o que quer uma mulher?” (Jones 2006: 445). Mas as contemporâneas ciências da mente têm vindo a desnaturalizar o desejo feminino, olhando-o fora do “eco-nomos”, do desejo maternal, ou do sonho amoroso de casal como forma de colmatar uma falta. Recoloca-o na história, alertando para a sua força eminentemente subversiva, tal como é subversivo (no sentido de transformador, desestabilizador e desorganizador) o próprio desejo.

Esta viagem – aparentemente técnica, ultrapassada e até malquerida por muitos círculos intelectuais – pela psique de personagens e criadores, focando mais no que eles possuem de expressão de um modo de estruturação e manifestação de sintoma do que um interesse pelo carácter exclusivamente biográfico, não me parece, apesar de tudo, um abuso, uma vez que é o próprio Wedekind que, numa nota introdutória a uma das muitas versões deste texto, a que acabou por chamar *Espírito da Terra*, em clara referência a Goethe, escreve: “Em vez do título *Espírito da Terra*, eu poderia simplesmente escrever *Realpsychologie*, num sentido semelhante a *Realpolitik*.” É aqui que eu me arrisco a dizer que o “alvo” de Wedekind era realmente a sociedade burguesa do fim de século, e sobretudo a falência deste modelo civilizacional nas suas dimensões conscientes e inconscientes. Assim, entenderemos melhor porque o drama de Lulu é, pelo menos em três ocasiões, interrompido por notícias de uma revolução que acabara de iniciar-se em Paris. Não é um mero divertimento ou um efeito discursivo: é o estabelecimento de um paralelismo de erupções, entre espaço doméstico-psíquico e espaço social-político. É como se se abrisse a pergunta: é possível a revolução e a emancipação social sem a emancipação pessoal, individual? Sem uma reestruturação profunda dos modos da existência nas suas dimensões íntimas e extimas?

Estas mesmas perguntas assaltaram-me recentemente, ao ler uma série de artigos no jornal *The Guardian* – e perdoem-me o salto para o agora em que vos escrevo, mas apesar de tudo é a inquirição pela pertinência de nos confrontarmos, hoje, com esta obra o que anima esta carta, este pequeno bilhete ao *Anjo da História*, pedindo para que nos revele do presente e do passado qualquer coisa de futuro. No artigo intitulado, “A broken idea of sex is flourishing. Blame capitalism”, Rebecca Solnit responde, com uma clareza e inteligência invulgares, a uma série de declarações e opiniões em torno de um caso de assassínio em massa perpetrado por Alek Minassian em Toronto. Um caso em que, desde as redes sociais até aos meios de comunicação mais prestigiados do mundo ocidental, foram usadas justificações e reivindicações do recente movimento Incels para tentar racionalizar e atenuar a abjecção destes actos. Argumentam os *involuntary celibate* que, na medida em que são rejeitados sexual e socialmente, a sua violência se legitima, tomando literalmente o sexo como um bem de consumo e exigindo uma responsabilização da sociedade e, por inerência, das mulheres, pelo facto de eles não possuírem o *capital* suficiente para o obterem. Sim, isto existe hoje, é muito real e não vale a pena desvalorizar. Aliás, desvalorizar aumenta o risco de não conseguirmos erguer um olhar sério para o que aqui se encerra e que germina em simultaneidade com o ressurgimento dos totalitarismos fascistas: uma misoginia assassina, que quer eliminar da sociedade todas as conquistas das mulheres e das comunidades LGBTQ+. Em suma, toda a luta pela redistribuição de direitos e, portanto, de riqueza. E é aqui que, apesar do *espectacularismo* apontado como fraudulento e desprestigiante (mais uma forma essencialmente machista de não querer ouvir as verdadeiras reivindicações) de lutas como o hollywoodesco #meeto, ou das gigantes manifestações e greves de mulheres nos EUA, no norte da Europa, e recentemente na vizinha Espanha, as lutas feministas, no seu mais amplo espectro – desde a que se irmana com as liberdades sexuais e

de género, recusando primeiramente todo o tipo de violência sobre as *outridades*, até ao eco-feminismo e activismo pelo matriarcado –, a luta das mulheres é hoje um dos mais poderosos redutos de uma acesa e mais do que nunca urgente e actualizada luta de classes. Porque reivindicar o espaço das *outridades* de pleno direito é reivindicar outros modelos de produção e distribuição, não só de representações, mas de recursos. Este aspecto é também claramente problematizado por Rebecca Solnit no referido artigo: interpela-a, assim como a mim, a absolutamente distinta reacção das mulheres frente ao mesmo problema de escassez sexual e afectiva. São as mulheres, precisamente por serem mais frequentemente objectificadas como bens de consumo, que mais são excluídas da rede da satisfação erótica e social: porque são gordas, porque são feias, porque são pobres, porque são poderosas, porque há sempre uma forma de humilhar e menorizar o objecto do nosso terror e desejo. Frente a esta situação, não é a retórica da propriedade privada e da violência que em nós predomina, mas sim um trabalho de reavaliação dos modelos de representação, que abram espaços mais igualitários para todos, e que não seja uma estratégia para unicamente salvaguardar os interesses narcísicos das nossas necessidades. Não depreendam daqui que sou uma optimista cega quanto aos feminismos, ou até a uma ideia de superioridade inquestionável das mulheres. O que, isso sim, acho legítimo, é entendermos que a narrativa em que o feminismo entendido como uma masculinização violenta da mulher é um dos derradeiros engodos aflitos e *revanchistas* do discurso machista, e que diz mais das estruturas capitalistas-neuróticas do que das mulheres. Esta acusação de que a mulher opera a partir da *inveja do falo* é afinal uma cortina suja, que sempre rasga em momentos de retorno do reprimido, para falar do mais ancestral terror que engendra a violência patriarcal: a inveja do útero como imagem derradeira de um poder e um saber incontrolláveis e inacessíveis, terror do desconhecido que engendra desejo, vida e morte. Não é por acaso, e voltando a Lulu, que ela acaba morta às mãos de Jack, o Estripador esventrada, penetrada por uma lâmina e com o seu útero arrancado. Lulu morre às mãos do monumento capitalista não reprimido: um assassino que resolve a sua impotência com a coisa mais próxima da vitalidade e da descarga extática que conhece: a morte e o sangue. É a lógica erótica heterossexual masculina, quando assente no produtivismo e no orgasmo, na descarga de tensão, que se expressa de forma hedionda neste assassinio, acompanhado (porque ancorado no mesmo sentimento) de um propósito moral fascista e totalitário: o da higienização da sociedade.

Por tudo isto me inquieta a escolha de Nuno M Cardoso em interpretar, ele próprio, as personagens de Apresentador-Domador do circo e de Jack. Se a primeira consigo entender à luz de recursos expressivos da tradição jogralesca ou do teatro isabelino – em que aquele que é dono do circo e doma as feras (o encenador, dono do palco e domador de seus intérpretes) informa o público da história que está prestes a presenciar, como interlúdio que em simultâneo acicata e previne –, a segunda deixa-me numa estupefacta hesitação. Quero muito entender esta decisão como uma forma de autodenúncia, como um gesto simbólico em que o encenador, a partir da sua posição de poder, se põe em risco ao revelar a sua parcial cumplicidade com o mal. Ou, em última instância, com a sua condição de homem, a sua impossibilidade de saber como é

ser mulher, como é ser Lulu. Mas se, por um lado, declarar culpa pode ser um gesto redentor e até fraterno, por outro, não o iliba de ter escolhido interpretar esta e não qualquer outra personagem.

Mas, lá está: quase chegada ao fim desta carta *in media res*, voltamos ao início. Este é o meu lugar de fala mas sobretudo o meu lugar de escuta. Na já expressa tristeza de saber da cavalgante insignificância do teatro para transformar de forma efectiva o mundo, poderíeis concluir que, no fim de contas, é duvidoso o motivo pelo qual eu decidi escrever-vos esta carta e ser cúmplice desta reaparição de Lulu nos nossos palcos nacionais. E bem. Eu, mulher, feminista, artista, branca, heterossexual, oriunda e habitante da periferia do Porto, segunda maior cidade de um país periférico de uma Europa em crise, bastante privilegiada, ainda assim, não só pela identidade de género e cor de pele mas por viver num território sem guerra que não seja a económica, e pela pertença a uma minguante classe média, educada pela escola pública até a um nível de estudos avançado. Por tudo isto, estou também consciente de que escrever este texto pode ser uma forma de capitalização alheia e indesejada da minha fala ou, como quem diz, do meu falo.

Uma anedota circula no meio dos amigos poetas. Nas muitas vezes em que nos cruzamos em encontros literários, dizem-me, rindo: “Vim porque me pagavam.” Eu poderia responder o mesmo, mas a resposta não seria inteira. Vim sobretudo porque acredito, e não sou a única – somos uma minoria, é certo, mas isso não significa que não estejamos certos –, que o teatro é ainda o mais poderoso espaço de aprendermos a ser juntos.

Gostava muito que esta carta fosse um gesto de amor à Vera, à Mafalda, à Liliana, à Catarina, à Daniela e à Sara, mulheres e artistas que são, ainda hoje, Geschwitz, nobres não de sangue mas de entrega: amando, trabalhando, falando, criando, tentando e querendo mudar, mesmo quando não vão a tempo.

Vejam-nas. Recordem-se delas.

Queria agradecer-vos a todas e a todos. E agradeço.

Referências bibliográficas:

JONES, Ernest (2006). *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud: Les années de maturité, 1901-1919*. T. II. Paris: PUF.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

“Dir-se-ia que Wedekind não era mortal”

Sábado à noite, ao descermos em grupo ao longo do Lech sob o céu estrelado, calhou cantarmos à viola algumas das suas canções: a “Franziska”, a “criança cega”, uma canção para dançar. E já a alta noite, sentados no pontão, com os pés à tona de água, a canção dos caprichos da fortuna “tão bizarros”, onde diz que o melhor a fazer é pôr os pés à parede todos os dias. No domingo de manhã, lemos espantados que Frank Wedekind tinha morrido na véspera [9 de março de 1918].

É difícil acreditar. O que ele tinha de mais admirável era a vitalidade. Quer entrasse num recinto com centenas de estudantes a fazerem algazarra, quer entrasse numa sala ou num palco, com aquele andar característico um pouco curvado, a cabeça enérgica de linhas duras levemente inclinada para a frente, ar tenso e angustiante, fazia-se silêncio. Talvez não representasse particularmente bem o marquês de Keith – muitas vezes se esquecia do coxear que ele próprio marcara e nunca tinha o texto bem presente na memória –, mas eclipsava mesmo assim os atores profissionais. Enchia o espaço inteiro com a sua pessoa. Com as mãos nos bolsos das calças, ali estava plantado, feio, brutal, perigoso, com os cabelos ruivos cortados rentes, e sentia-se que àquele não havia diabo que o levasse. Com o fraque vermelho de diretor de circo, aparecia à frente da cortina, de chicote e pistola em punho, e ninguém mais podia esquecer a voz seca, dura e metálica, o rosto enérgico de fauno, os “olhos melancólicos de coruja” por entre os traços rígidos. Há poucas semanas, acompanhando-se à viola, cantava as suas canções na Bonbonnière, com a sua voz áspera, um pouco monótona e totalmente deseducada: nunca nenhum cantor me entusiasmou nem me comoveu tanto. A formidável vitalidade deste homem, a energia que o tornava capaz, sob os risos e os chicotes, de produzir o seu canto de bronze à glória da humanidade, conferiam-lhe também um encanto que só a ele pertencia. Dir-se-ia que não era mortal.

No outono passado, quando nos leu num pequeno círculo a sua última peça, *Hércules*, espantou-me a sua energia de aço. Durante duas horas e meia, leu sem interrupções e sem baixar a voz uma única vez (e que forte voz de bronze ele tinha!), sem respirar um segundo entre cada ato. Apoiado à mesa, imóvel, dizia meio de memória aqueles versos fundidos em bronze, mergulhando o olhar nos olhos de cada um de nós, seus ouvintes.

Vi-o e ouvi-o pela última vez há mês e meio, na festa de encerramento do seminário de Kutscher. Parecia de perfeita saúde, discutiu animadamente e, a nosso pedido, já tarde, depois da meia-noite, cantou à viola três das suas mais belas canções. Enquanto o não vir enterrado, não posso acreditar que tenha morrido. Fazia parte, com Tolstoi e Strindberg, dos grandes educadores da Europa moderna. A sua maior obra foi a sua própria personalidade.

Bertolt Brecht

“Critiques dramatiques d’Augsbourg (1918-22)”. In *Teatruniversitário*. Coimbra: Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, 1983, n.º 9.

O meu nome é... Pierrot

As faces enigmáticas de Lulu

JOÃO BARRENTO*

A *Lulu* de Frank Wedekind (designação corrente do conjunto de duas peças, *Espírito da Terra* e *A Caixa de Pandora*, que nem sempre se associaram do mesmo modo) não surge por acaso, pela primeira vez representada em Portugal, mais de um século depois das suas muitas e acidentadas versões e encenações originais. A peça fecha (até ver) um ciclo de espectáculos de Nuno M Cardoso iniciado com *Gretchen*, de Goethe (2003), e continuado com *Emilia Galotti*, de Lessing (2009). Três peças que, em registos muito diferentes, colocam em cena tensões e contradições provocadas pelo choque entre a pulsão libidinal do desejo e do sexo, a ordem (patriarcal e burguesa) instituída e a pulsão de morte que atravessa o destino, alimenta a força de decisão ou se esconde no inconsciente das três protagonistas femininas destas peças. A *Lulu* de Wedekind representará o clímax desta tradição dramática alemã, que nasce com o dealbar da ideologia burguesa emancipatória de meados do século XVIII e culmina nos ambientes urbanos, decadentes e híbridos, da fase avançada do capitalismo moderno de finais do século XIX, com as marcas do niilismo nietzschiano a irromper por todo o lado num tecido social aparentemente sólido, mas de facto puído e esburacado.

•

Por isso, antecipando uma síntese possível, poderia dizer-se que *Lulu* é um puro produto das ideologias sociais e sexuais dominantes desse “mundo da segurança” (como é designado na autobiografia de Stefan Zweig) e de todas as contradições, que é o da época de Wedekind – filho da alta-burguesia e de Sade, boémio e anticonservador, erotómano e crítico da “dupla moral” da sua própria classe. Trata-se de um mundo que veria nascer tanto as várias formas de “nervosismo moderno” (que a psicanálise vai revelando e desconstruindo, e que não está ausente da figura de Lulu), como as correntes estéticas que superam as visões mais estreitamente sociais e positivistas do Naturalismo (o Esteticismo, o Decadentismo, o Expressionismo, que atravessam também o teatro de Wedekind) e afirmam a arte como antídoto (problemático e ele próprio contraditório) da violência e das ambições imperialistas que levariam à Grande Guerra.

Isto, do lado da História. Do lado das práticas artísticas e das ideologias estéticas novas, a época que vê nascer *Lulu* (um texto que sofre constantes alterações e tem várias encenações, entre 1893 e 1913) é claramente marcada pelo gosto de uma *estética da morte* que afectará inequivocamente a peça e se liga a filões igualmente presentes em *Espírito da Terra* e *A Caixa de Pandora*, como o ócio, o tédio, a intriga ou o jogo. A morte é aí o grande ócio e a grande solução para o tédio, numa sociedade da vida activa e já da concorrência, cujo móbil

* Ensaísta e tradutor.

único é o dinheiro (se possível fácil, como é visível em tantos momentos desta peça). Mas, no contexto da vida urbana moderna (que é o da acção de *Lulu*, entre a Berlim da luta pela afirmação no mundo dos jornais, da Bolsa, do teatro ou da arte, a Paris do jogo e dos salões e a Londres da prostituição), esta estética finissecular da morte não é apenas um jogo literário ou mera proposição filosófica, coisa metafísica: significa também – e isto leva-nos directamente às origens da personagem de *Lulu* – a proximidade física da morte nos mundos suburbanos da miséria e da prostituição, nomeadamente a infantil, presente não apenas na *Lulu* de Wedekind, mas também em outros dramaturgos seus contemporâneos, como Arthur Schnitzler e a sua figura-tipo da *süßes Mädel* (a doce e tenra menina que caiu na vida). Isto significa, entre outras coisas, que *Lulu* dificilmente poderá ser vista simplesmente como “filha da natureza” (*Naturkind*), uma leitura demasiado frequente, e fácil, de uma obra e de uma personagem que são antes o resultado de factores *civilizacionais* mais complexos, típicos de uma fase de esgotamento e de contradições de valores sociais em decomposição, e de visões do corpo e do sexo que a psicanálise e a sociologia urbana vieram também retirar da esfera de um certo romantismo ingénuo. Mas talvez o grande arauto destas mudanças, de que a peça de Wedekind é um espelho entre outros, seja Nietzsche. A vocação (auto)destrutiva de *Lulu* é uma inequívoca manifestação de *niilismo*, do grande espectáculo da morte que atravessa toda a peça – e parece antecipar, a grande distância, contemporâneos nossos como o Heiner Müller de *Quarteto* (“A vida torna-se mais rápida quando a morte se transforma num espectáculo”) ou mesmo um outro dramaturgo das margens como o José Amaro Dionísio de *Bardo* (“O sexo não é afinal a última violência... Virá depois dele a obsessão da morte”).

•

É este o grande circo das paixões humanas em que decorre a acção da peça – metaforicamente, logo na grande alegoria do “Prólogo” no Circo que abre *Espírito da Terra*, onde se confrontam “homem e besta”, os “bichos caseiros” e “o animal genuíno, selvagem, belo” e onde se proclama a vocação original de *Lulu*: “Criada foi para a desgraça espalhar, / Para atrair, seduzir e envenenar... / Para matar, sem que se dê por nada.” Durante toda essa acção, *Lulu*, a bailarina em máscara de Pierrot, executa a sua dança inconsciente (na grande tradição da Dança da Morte), dança de sedução, submissão e afundamento, na corda bamba de um desejo incontrollável, que a transforma definitivamente de “filha da natureza” em *femme fatale contra natura* – de Lolita vendedora de flores (“a inocência infantil do vício”) em Nana perdida nos salões de Berlim e Paris. Num e noutro casos, manipulada pelos interesses, os ciúmes, a perversão ou a ingenuidade de homens também eles, de uma maneira ou de outra, instrumentalizados pelo sistema. Um mundo em falso em que todos se afundam, à excepção daqueles que de facto vivem, sem concessões, à margem dele: Schigolch, “pai” simbólico, proxeneta e primeiro amante, que salva *Lulu* da rua em criança, e Jack, o Estripador, infractor nato e mensageiro da morte. O abismo em que, nas cenas finais da mansarda de Londres, *Lulu* será lançada é o mesmo que recebeu já todos os homens com quem dormiu, casou à força e consigo arrastou, levando-os à morte – Goll, o déspota ciumento; Schön,

o chantagista e único que talvez tenha amado; Schwarz, o pintor que nunca o será; Alva, o artista e poeta falhado; Casti-Piani e Rodrigo, negociantes do corpo feminino. E, no entanto, só *Lulu* conhece verdadeiramente a pulsão de morte, ainda que outros se suicidem, ou pensem fazê-lo. Pela simples razão de que (ainda à luz da “estética da morte” finissecular de que atrás se falou) tal pulsão tem como contrapontos a beleza e o sexo (é a versão decadente do antigo dualismo do Eros-Tanatos). Por isso, o príncipe Escerny pode dizer a certa altura de *Lulu*, a bailarina: “Quando faz o número a solo, embriaga-se com a sua própria beleza – pela qual ela mesma parece ter paixão de morte.”

É neste mar de interesses e paixões que navega *Lulu*, e nestas águas que, sem o saber, ela joga inconscientemente o seu jogo duplo e fatal: entre a rebelião erótica e o apelo do “espírito da Terra” (de uma libertação e de uma plenitude ideais que não são dadas aos humanos, como já o Fausto de Goethe, de onde vem o título da peça, tem de reconhecer) e a submissão inevitável à tirania, não apenas do corpo, mas também de uma ordem social implacável. Ordem essa que é já – Wedekind não o explicita, mas fornece indícios suficientes para que o possamos intuir – a do capitalismo da riqueza crescente (para alguns) e da crescente desumanização (para todos). É a regra inexorável do sistema. Por isso, *Lulu* pôde ser vista por Edward Bond como “história profética do capitalismo”. E não apenas como tragédia (“monstruosa”), mas também como farsa (grotesca e absurda). Uma dramaturgia que, sem pretender ser uma “peça de tese”, empenhada, nem levar *ad absurdum* a condição humana, convoca a um tempo o teatro de Brecht e o de Beckett, pondo diante dos nossos olhos uma grande alegoria, de fundamento mitológico e histórico-social, da “tragédia da cultura” (Georg Simmel), do “mundo desencantado” (Max Weber), com as suas consequências sobre a condição da mulher nesse mundo, precisamente no momento em que começam a manifestar-se fortes indícios da sua “emancipação”. Mas não é disso que se trata, pelo menos no que à figura de *Lulu* se refere: a única a orientar-se nesse sentido – mas tarde de mais, nos momentos que antecedem a sua morte às mãos de Jack – é a condessa Geschwitz, personagem assim como assim secundária, apesar de toda a sua genuinidade de raiz, quando diz: “Tenho de lutar pelos direitos da mulher, estudar Jurisprudência.” Para Wedekind, o caminho não seria certamente o da jurisprudência, mas o da evidência de algo de mais fundamente humano, que é o da natureza paradoxal e aberta de todas as grandes criações, aqui personificada em *Lulu* – que, por um lado, tem “consciência absoluta de si própria”, isto é, do próprio inconsciente e das suas pulsões mais fundas (e por isso “leva a arte ao desespero!”), e, por outro lado, é um ser que não tem crenças nem convicções, o ser que *não sabe*, ser aberto ao ser “por natureza” (e por isso Schön não sabe o verdadeiro nome dela, mas sabe que ela – como o Nietzsche de *Ecce Homo* e antes dele já Píndaro haviam proposto! – “se tornou no que é”, apesar de toda a “educação” por que terá passado). *Lulu* (tal como já a personagem de Moritz em *O Despertar da Primavera*) é uma anti-heroína moderna que carrega consigo a maldição, ou o estigma, da dupla face de Eros, da sua energia vital e demoníaca. Com esta figura de mulher, ao mesmo tempo tão poderosa e tão dependente, estamos perante a expressão da incompatibilidade e do conflito entre pulsão e norma, entre a sensualidade livre e a acomodação social (*Lulu* confessa: “amar por obrigação não consigo!”). Também se poderia dizer,

pensando precisamente na protagonista desta peça: entre formas diversas de calculismo (ou complexo de castração?) masculino e o *inconsciente fantasmático* que progressivamente vai tomando conta do agir de uma Lulu arquetípica, que contém em si todos os traços e todas as visões do “feminino”, simbolicamente dados nos *nomes* que vai assumindo (melhor, que lhe atribuem os diversos homens): Nelli (a esposa), Mignon (a *femme-enfant*, a criatura cândida idealizada), Eva (a tentação fatal), o próprio nome de Lulu (mas também podia ser Lilith) e os seus ecos “antediluvianos”, versão demoníaca do Eterno Feminino.

•

Atentemos ainda nos dois tópicos referidos, o do *fantasma* (melhor ainda nos serviria aqui o do *autómato*) e o do *nome*, que podem proporcionar uma entrada em recessos escondidos e pouco comentados da figura de Lulu. Para o que aqui nos interessa, estes dois tópicos, aliás, estão intimamente interligados. Não querendo fazer de Lulu mais um exemplo dos estereótipos de época que encontramos na literatura e no teatro entre o Naturalismo e o Modernismo – a *femme fatale* ou a *femme-enfant* –, Wedekind acaba por transformá-la, de facto, no fantasma de si mesma, ou numa figura da família da mulher-autómato (objecto de sedução e de ilusão), com grande tradição desde o Romantismo (para não falarmos já de mitos como o de Prometeu e Pandora ou Pigmalião e Galateia), com destaque para a figura de Olímpia no conto de E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann (O Homem de Areia)*, que forneceu a Freud o modelo para a sua noção de *unheimlich* – aquilo que é simultaneamente familiar e estranho, inquietante e inapreensível. Tal ideia corresponde bem a uma figura como a de Lulu, que participa do grande enigma que é a “natureza feminina” e as suas mais indomáveis pulsões, e ao mesmo tempo se apresenta como figura “familiar”: a da mulher *dependente* (de vários homens e de diferentes formas de dominação), *objecto* de sedução, exposição e troca, remetendo para a própria raiz da palavra *prostituição*: colocar-se diante de, expor-se, oferecer-se. É esta a condição essencial de Lulu, o arco que melhor define toda a sua existência como “fantasma” (= imagem) das suas próprias origens, autómato que transita de casamento em casamento sem conhecer o amor (a não ser talvez, num dos casos, sob a forma de gratidão). A peça coloca de facto, diante dos olhos do espectador, o desmoronar do mito do amor (platónico-cristão-burguês). A única personagem que parece saber disso é a condessa Geschwitz (que a época viu como “desnaturada” no seu amor lésbico), quando diz, monologando: “Será que alguma vez houve pessoas felizes através do amor?” Lulu, que não precisa de *saber*, porque o seu inconsciente, que é o seu corpo, e as experiências a que foi submetida lhe dão a sentir o carácter puramente eventual do amor, responderá que não, apesar de nunca o fazer expressamente. Quando fala de “amar” está sempre e só a falar do corpo e do desejo, sabendo como a tradição em que se insere *desvirtuou* o amor à força de o prender à *virtude*, roubando-lhe o corpo. Wedekind di-lo também ao comentar o título *Espírito da Terra*, salientando que ele vai no sentido de uma “psicologia real” que exclui, por insustentáveis, conceitos como os de “amor, fidelidade, gratidão”, num contexto social e moral que reduz o amor a convenção



e o casamento a instrumento de posse e jogo de interesses. Lulu, essa, só cede (com total indiferença) aos vários casamentos porque um *instinto de sobrevivência* a conduz, com o dinheiro a funcionar como segunda natureza, meio de preservação da sua própria natureza mais funda – a de um corpo que desencadeia pulsões de desejo e de morte que os homens não entendem e que não estão à altura de corresponder.

Casamento e nome correspondem-se nesta peça. Nome é aqui marca de posse quando, como já referi, cada um dos homens encontra “o seu” nome para Lulu. Cada um desses nomes traz também a marca da “fantasia” própria de cada um, da imagem da mulher que lhe convém: pura ou devassa, esposa ou “devoradora de homens”. A questão do nome implica uma outra, essencial na busca de si pela personagem de Wedekind: a da diferença entre o ser e o parecer. Lulu vive de simulacro em simulacro, interrogando-se sobre *o que é* e *quem é*. A questão do nome transforma-se aqui na questão da máscara (ou da cópia) e do original. Em vários momentos do seu livro (que nunca chegou a lê-lo) *As Passagens de Paris*, Walter Benjamin coloca este problema do “mistério do nome próprio” de forma clara quando escreve: “Serei eu aquele que se chama W.B.? Ou *chamo-me* simplesmente W.B.? Esta é, na verdade, a questão que conduz ao mistério do nome próprio... São duas faces da mesma moeda, mas a segunda está gasta, e a primeira é a que tem o brilho da cunhagem original. Esta primeira versão torna evidente que o nome é objecto de uma mimese.” E acrescenta-se ainda que o nome só pode revelar-se “no que foi vivido”, “só pode ser reconhecido em contextos de experiência”. Maria Gabriela Llansol, nas suas “confidências” com Vergílio Ferreira (em *Inquérito às Quatro Confidências*), di-lo de outro modo, querendo dizer o mesmo: busca o seu “nome inteiro”, “todas as cores do nome que me foi dado”, e esse nome ganha a forma de um *verbo*, de um fazer que é um modo de ser (“o nome exclui o que o verbo admite e diz”); aqui (como na peça de Wedekind), “o eu como nome é nada..., um lugar de escravidão”; “de facto, deram-nos um nome, o nome por que nos chamam [...], mas o nosso verbo... é escrever”.

Qual é o *verbo* de Lulu? Que *nome inteiro* é o seu? Olhando para a economia das duas peças que formam o mosaico total de *Lulu*, e colocando a resposta na boca da própria personagem, poderia imaginar-se que essa resposta seria: “O meu nome é... Pierrot!” De facto, esta figura da *commedia dell’arte*, de que ainda não falei, é o fio condutor da peça: o retrato de Lulu vestida de Pierrot (ou a própria personagem em figura de Pierrot que surge já no “Prólogo” no Circo) acompanha toda a acção, passa de casa em casa e de cidade em cidade, de Berlim a Paris e de Paris a Londres. É o grande ícone de uma contraditória inocência, sempre perdida e sempre reencontrada, constitutiva da personagem. O retrato de Pierrot é o fundo imutável e híbrido (infantil/vicioso) da mulher sem espartilhos sociais e morais (que apenas veste os do prazer – e Lulu é sábia a vestir-se... e a despir-se), a máscara de alguém que nunca precisou de “fazer teatro”, porque faz da própria aparência a sua essência. O retrato de Pierrot é, assim, sombra e fantasma da protagonista, que se move entre a nostalgia e o narcisismo da figura da *commedia dell’arte* e a estética da morte do Fim-de-Século, exemplarmente presente num outro tratamento da figura, o *Pierrot Lunaire* de Schönberg e a sua “Lua doente”. No “perfil poliédrico” de Lulu, esse quadro, imutável e sempre presente, parece ser o verdadeiro espelho do seu

Eu (uma espécie de *Retrato de Dorian Gray* ao contrário, porque não envelhece e não se transforma), espelho de um sentimento trágico-melancólico do erotismo, bem diferente, quer da libertinagem aristocrática do século XVIII, quer do melodramatismo de tanta figura de mulher da literatura e da ópera do século XIX, quer ainda da crueza naturalista contemporânea de Wedekind, da qual o autor definitivamente se afasta. A sua Lulu é antes o animal que o “Prólogo” anuncia, animal do luxo e do lixo, “genuíno, selvagem e belo”, arquétipo da mulher e protagonista de uma “tragédia monstruosa” em que o “monstro” regressa ao seu sentido etimológico original de algo de premonitório: Lulu é a mulher-por-vir, o seu tempo ainda não chegou, no horizonte tudo são enigmas por decifrar.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



Lulu, um *making of*

(entre conversas sobre liberdade)

MARIANA DUARTE*

Ainda não tínhamos acabado de ler o texto pela primeira vez e já nos estavam a passar uma série de coisas pela cabeça. Tornou-se inevitável estabelecer associações com o presente. Com o presente mesmo à nossa volta, o presente que acontece cada vez que pomos o pé fora de casa. O primeiro diálogo que nos prendeu foi logo na sexta página.

LULU: Deixe-me em paz! Não me leva com essa facilidade.

SCHWARZ: Não entende uma brincadeira.

LULU: Entendo pois, entendo tudo. Faz favor, não me toca. À força não consegue nada de mim. Volte para o trabalho. Não tem o direito de me importunar. Vá sentar-se do outro lado do cavalete.

“Não tem o direito de me importunar.” Conhecemos bem estas palavras, tal como o “faz favor, não me toca”. Usamo-las várias vezes, mais vezes do que gostaríamos, assim ou com sinónimos. São o tipo de palavras, valiosas para os movimentos feministas, que só agora em Portugal chegaram ao *mainstream*, à boleia do debate público sobre o assédio sexual. *Lulu*, uma peça construída a partir de textos de Frank Wedekind de finais do século XIX, consegue ser – para mal de todas e todos nós – uma peça muito do presente, muito de aqui e de agora.

Outra coisa que nos passou pela cabeça: talvez Frank Wedekind tivesse gostado de conhecer Margaret Atwood. Para conversarem sobre o final da peça, em que Jack, o Estripador mata Lulu e lhe arranca o ventre, e sobre a cena de *The Handmaid's Tale* (primeiro em livro, agora em série de televisão), em que o clitóris de Emily/Ofglen é mutilado. Com as devidas diferenças, há aqui uma semelhança: o castigo do patriarcado contra mulheres que tentaram ser livres. Que tentaram ser o que queriam ser.

.

“Não podemos dismantellar um sistema enquanto vivermos em negação colectiva sobre o seu impacto nas nossas vidas.”

bell hooks – *The Will To Change: Men, Masculinity, and Love* (2004)

É por “isto ainda não estar resolvido”, aqui e agora, 2018, que Nuno M Cardoso quis encenar *Lulu*. Se é certo que não devemos ver a peça como um estandarte do feminismo – até porque os feminismos são hoje movimentos mais interseccionais e menos binários do que o texto possa deixar reflectir, tendo na mira o combate não só contra o sexismo e o capitalismo, mas igualmente contra a discriminação étnico-racial, a transfobia e o classismo –, também é verdade

* Jornalista

que pode servir como ponto de partida para uma discussão mais aprofundada sobre a sociedade sistemicamente machista em que vivemos. Conversámos sobre estes e outros assuntos com Nuno M Cardoso.

MARIANA DUARTE: Porquê três Lulus e porquê dividir o espectáculo em três segmentos correspondentes a três cidades?

NUNO M CARDOSO: Há três estados diversos na construção de Wedekind. Cada estado tem uma estética específica e cada estado é o reflexo da evolução da Lulu – a primeira parte em Berlim, a segunda em Paris e a terceira em Londres. Tem a ver também com a multiplicidade de leituras que os homens fazem sobre Lulu. Chamam-na de Mignon, Eva, Nelli... Cada um projecta uma ideia sobre o que é esta mulher. E tem a ver ainda com o facto de nós sermos uma multidude de seres. Pensei na multiplicação, no mesmo momento, da própria mulher. Porque ela não é um ser...

MARIANA DUARTE: Monolítico.

NUNO M CARDOSO: Exactamente. E por não o ser, nós vamos utilizar no cenário três monólitos, precisamente para servir de contraste à visão de cada homem sobre ela, porque cada olhar é redutor. O olhar de cada um deles é formatado pelo desejo, pelas questões sociais, culturais, educacionais. E quando é redutor perde-se a liberdade. Depois há o tempo... O modernismo nasce mais ou menos no mesmo período da peça, e traz esta ideia fractal, fragmentária. O tempo já não é uno, o ser já não é uno. É plural. Aqui, não se trata de assistir a uma interpretação, mas de abrir outras possibilidades.

MARIANA DUARTE: Falaste na tentativa, por parte dos homens, em fixar a Lulu numa ideia mitificada de mulher. É porque não conseguem lidar com ela? Tentam, assim, exercer uma forma de poder?

NUNO M CARDOSO: O título *Espírito da Terra* é uma referência a Goethe mas também à impossibilidade de agarrar algo. Lulu é impossível de ser contida, de ser possuída. Acho que a grande questão aqui é esta ideia de posse. E a ideia de posse é uma questão capitalista.

MARIANA DUARTE: Talvez seja por ninguém a conseguir ter, ou dominar, que ela no final tem aquele destino. A sociedade, na figura de Jack, o Estripador, vingam-se de uma mulher que está a tentar ser livre, o que é considerado algo transgressor, ameaçador e merecedor de punição.

NUNO M CARDOSO: Jack existe aqui precisamente para castigar. Ele extrai o útero da Lulu para o vender. Para mim, isto contém três questões: sobre a mulher, sobre a impotência de criação do homem e sobre o poder destrutivo do capitalismo.

MARIANA DUARTE: Será isto uma mensagem de que o patriarcado vencerá sempre?

NUNO M CARDOSO: Espero bem que não. Wedekind não escreveu isto como uma ode a, escreveu isto como uma crítica a. Uma crítica fortíssima, poderosíssima, que foi censurada múltiplas vezes. É esta crítica feroz que pode ter potência para transformar. Numa tragédia há a catarse, mas, a meu ver, Wedekind não propõe a catarse ao espectador. Propõe a inquietação. Não há uma resolução aqui.

MARIANA DUARTE: Além da Lulu, o Jack também mata a Geschwitz. Uma mulher lésbica.

NUNO M CARDOSO: Jack não pode deixar testemunhas. Se Geschwitz não morresse dava esperança. Aí, poderia haver catarse e sairíamos felizes. Não, não podemos sair felizes.

MARIANA DUARTE: Encenar esta peça também te levou a reflectir sobre a tua responsabilidade neste sistema?

NUNO M CARDOSO: Eu sou privilegiado. Sou branco, sou homem, heterossexual, educado, burguês, nasci numa cidade desenvolvida com acesso a cultura e a meios. É um capital. O que é que eu faço com esse capital? Tento partilhar. Quero questionar, provocar. Como homem e como encenador, daí a minha participação activa como intérprete. Faço de Apresentador, que se assume como o encenador, e faço de Jack, que é o destruidor. Coloco-me com toda a consciência nesse papel de encenador homem, que é também o destruidor.

MARIANA DUARTE: Consideras mais simbólico ser um homem a fazer esta encenação?

NUNO M CARDOSO: Sim, porque o autor da peça é um homem e porque potencia o discurso do quão mal isto está. Ter um discurso feminista para não compactuar com o *status quo*.

MARIANA DUARTE: “O feminismo é para toda a gente”, como diz a bell hooks.

NUNO M CARDOSO: Há duas afirmações muito interessantes, e uma delas é de *O Banqueiro Anarquista*, do Fernando Pessoa: a forma de tu mudares as coisas é por dentro, transformar por dentro. A outra está no *The Sexual Circus*, da Elisabeth Boa. Ela diz que as revoluções não partem de uma transformação do sistema político, social e económico, mas da liberdade do indivíduo para se poder transformar e, a partir daí, transformar o todo. Lulu é um grito de libertação. Não podemos olhar para ela como um objecto de fascínio – quer dizer, podemos, mas isso é o que as personagens fazem. Essa é mais uma razão para não ser só uma intérprete a fazer de Lulu. Tem de ser uma miríade. A Sara [Garcia] dizia num ensaio: “Isto pode acontecer a cada uma de nós. Nós, mulheres.” A Lulu não é um ser único nem especial. Não é uma heroína nem uma *femme fatale*. Nem um ser trágico. É o que está à nossa volta, todos os dias.

MARIANA DUARTE: Falaste em fascínio... Como é possível evitar a fetichização da Lulu?

NUNO M CARDOSO: Quero fazer o oposto. Como se faz? Acho que é sublinhando o corpo como objecto, como produto, como instrumento, para depois retirar isso. O corpo vai desaparecendo, em Londres estamos quase na penumbra. Passa tudo pelo discurso. Uma das coisas que pedi à Daniela [Cruz] foi que ela filtrasse, orientasse e reorientasse aquilo que pode estar a ser fetichização masculina. E tem sido assim também no apoio que tenho pedido a algumas pessoas que convidado para assistir aos ensaios. Mulheres a quem tenho pedido visão, aconselhamento, um olhar exterior.

“Há uma série de coisas que as meninas bem comportadas não devem fazer. As meninas bem comportadas são sexy, mas não sexuais. As meninas bem comportadas falam sobre vitimização, se for preciso, mas não sobre desejo. As meninas bem comportadas sabem que o seu consentimento sexual é um bem transaccionável, e que nós não devemos ser muito dadas, para não desvalorizarmos a moeda colectiva pela qual o nosso valor social é medido. Se damos a impressão de que podemos gostar de foder, ou mesmo que preferimos ser nós a decidir quem e como e quando foder, somos putas nojentas e merecemos toda a violência de que somos alvo.”

Laurie Penny – *The Horizon of Desire* (texto publicado em *Longreads.com*)

Catarina Gomes, Vera Kolodzig e Sara Garcia. Uma hora antes do sétimo ensaio no Mosteiro de São Bento da Vitória, encontrámo-nos com as três Lulus para pôr a conversa em dia sobre um espectáculo que também é delas, que depende muito delas.

MARIANA DUARTE: Quais foram as vossas primeiras impressões quando leram a peça?

VERA KOLODZIG: Foi, “uau, este texto é incrível”.

SARA GARCIA: É uma peça muito forte, percebe-se de imediato. Com pequenas grandes mensagens, não é?

CATARINA GOMES: A primeira impressão que tive é que há uma grande objectificação do corpo da mulher e do ser mulher. É perverso porque questionei-me logo como é que se está a defender a mulher nesta peça quando toda a gente que se cruza com ela morre. Foi interessante e importante reler e reinterpretar o texto para perceber, de facto, que valores é que se estão a defender aqui.

MARIANA DUARTE: Mudaste de opinião, portanto.

CATARINA GOMES: Sim, claramente. Para mim, o mais difícil de compreender foi a própria essência da Lulu. Eu, como mulher, olhando para o meu passado e para a educação que tive, é-me difícil aceitar esta mulher e, se calhar, ela é que está certa. A forma como ela age instintivamente em relação a tudo, numa sociedade que é completamente viciada em dinheiro e possessão. Há uma frase muito forte na peça, dita por ela: “Nunca neste mundo quis parecer outra coisa senão aquilo por que as pessoas me tomavam, e nunca neste mundo as pessoas me tomaram por outra coisa senão por aquilo que eu sou.” Ela age abertamente em relação a tudo o que possa ser considerado inveja, ciúme, traição, infidelidade, perversidade, sedução. É tudo muito claro para ela e sem qualquer peso moral.

VERA KOLODZIG: É um texto actual. E muito à frente do seu tempo. Pegando no que a Catarina dizia, o que esta peça faz é questionar a moral. O que a Lulu faz não está certo nem errado. É o que é.

CATARINA GOMES: O que eu fiz para perceber a personagem foi cortar o acesso aos valores e à educação com que crescemos, à religião, aos valores do patriarcado, o que é um pai e uma mãe... Precisamos de destruir tudo isso para perceberes a Lulu, senão estás constantemente a julgá-la.

MARIANA DUARTE: É um reflexo do nosso machismo institucionalizado e normalizado. Tanto por parte dos homens como das mulheres.

CATARINA, VERA E SARA: Exactamente.

MARIANA DUARTE: Também por isso, é bem provável que alguns espectadores e algumas espectadoras possam pensar: “Esta Lulu é uma rameira.”

SARA GARCIA: Ela envolve-se com vários homens, portanto é bem provável que parte do público possa pensar assim, mas isso é resultado da educação machista que está generalizada socialmente.

VERA KOLODZIG: Ter sexo com vários homens é uma escolha dela. Ela não é uma vítima.

SARA GARCIA: É como a Catarina diz, não podemos pensar na forma como fomos educados.

MARIANA DUARTE: Acho que podemos e devemos pensar nisso, mas para desconstruir essa educação e chegar a algo mais saudável e justo.

SARA GARCIA: Sim, é isso. E há outra questão aqui: na Lulu, todos os valores estão muito ligados a uma questão de sobrevivência.

VERA KOLODZIG: Há uma questão de que o Nuno [M Cardoso] fala muito, que tem a ver com a potência que a Lulu representa. Ela não mata os homens, com excepção do Schön, a quem dá um tiro. Eles morrem porque não aguentam essa potência.

CATARINA GOMES: No início dos ensaios, estávamos todos à mesa a discutir sobre quem é, o que é, a Lulu, e os rapazes a dizerem que ela é uma super-heroína, uma personagem trágica, que é sobrenatural... De repente, a Mafalda [Lencastre] diz: “Não, a Lulu é só uma pessoa. Os homens é que andam todos à volta dela e fazem com que ela seja uma figura superpoderosa.”

MARIANA DUARTE: A mitificação da mulher. Também há machismo aí.

VERA KOLODZIG: Ela é simplesmente uma mulher livre e os homens não sabem lidar com isso.

Sapatilhas All Star arrumadas a um canto, sapatos pretos de tacão agulha nos pés. “Tenho de começar a habituar-me a andar com isto”, diz Sara Garcia na sala de provas do ateliê de costura e adereços. Na manhã do dia 8 de Maio, ficamos a saber que os sapatos são, normalmente, das primeiras peças dos figurinos a serem experimentadas nos ensaios em palco (passadas duas semanas, no Teatro Carlos Alberto, lá estavam eles). Mas há mais revelações que acontecem nestas provas de figurinos, entre o sobe e desce das bainhas, os cortes e os ajustes e alguns imprevistos – é aqui que começamos a ver as personagens a ganhar corpo. Depois dos sapatos, Sara experimenta um casaco preto de lantejoulas. É Lulu, sempre chique.

ELISABETE LEÃO: Nuno, isto é uma jóia, não é? De ónix.

NAZARÉ FERNANDES: Sabe, Nuno, isto aqui foi tudo resvês Campo de Ourique. E já estão a soltar-se aqui umas lantejoulas...

NUNO CARINHAS: Faz parte da decadência desse acto.

Um tempo depois, conversávamos com Nuno Carinhas, responsável pelos figurinos e pela cenografia de *Lulu*, para sabermos mais pormenores.

NUNO CARINHAS: Em Londres, os figurinos da Lulu vão estar mais consumidos. Vai estar com o vestido preto, o casaco de lantejoulas e umas botas altas, com sola de chuva. Vai ficar uma mistura estranha. Isso e mais a capa de Capuchinho Vermelho.

MARIANA DUARTE: Porquê o Capuchinho?

NUNO CARINHAS: Lembrei-me da história do Capuchinho porque o Jack é uma espécie de demónio que aparece ali, de forma fatal. O Capuchinho é um ponto de cor nesse acto sombrio. Há ainda um foco de atracção na Lulu, se calhar não tanto a beleza dela mas uma cor de chamamento. Esse acto é a decadência total. Mas é uma morte anunciada, a dela e a de todas as outras personagens. Depois, é evidente que há figurinos que são puramente alegóricos, como as bailarinas de tutu, que são uma referência não à dança clássica mas ao *music hall*.

MARIANA DUARTE: Daí as cortinas douradas na cenografia?

NUNO CARINHAS: Sim, é esse lado do *music hall*, do circo, do teatro musical muito presente em Wedekind. O dourado das cortinas não é um dourado nobre, é um dourado *kitsch*.

MARIANA DUARTE: Voltando aos figurinos, há ainda a questão da classe social de cada personagem estar reflectida na roupa que usa.

NUNO CARINHAS: Todas as personagens são muito claras nesse aspecto, senão esvaziávamos politicamente o sentido da peça. Há manifestações de riqueza, de pobreza e de novo-riquismo. Havia falsos ricos na altura, como o suposto pai adoptivo da Lulu, o Schigolch, e o Casti-Piani. Há um negócio permanente na peça e isso suscita a leitura das personagens. Estão sempre a negociar alguma coisa, nem que seja a carne do outro.

•

16 de Maio. Saímos a meio de um ensaio para irmos espreitar o segundo dia das montagens de palco, no Teatro Carlos Alberto. A atmosfera é de estaleiro, mas já conseguimos ver o tapete de Berlim, a escadaria dourada de Paris e o alçapão de Londres. Três pedras-basilares da cenografia de *Lulu*, diz-nos Nuno Carinhas, sentado na plateia. Contudo, foi com os cavaletes de pintura que “tudo começou”.

NUNO CARINHAS: A cenografia é muito funcional, está lá porque é preciso para se fazer determinadas coisas. Há também objectos de artesanania e colecções que me são caras, como os cavaletes. Foi aí que tudo começou, no assumir da primeira parte como ateliê. O ateliê do pintor. Temos depois os projectores de luzes à vista, escadas de um lado e do outro dos balcões e estas gaiolas, que surgiram pelo jogo de intriga de portas, onde as pessoas se vestem, despem, escondem... Há esta ideia de bastidores. Como se estivéssemos nos bastidores de algo e não no lado bonito das coisas.

De resto, “o que não há, não há”, remata Nuno Carinhas. Há certas ideias, algo megalómanas para tempos de crise, que ficam apenas no papel. Ou na imaginação.

NUNO CARINHAS: A certa altura, queria que os degraus das escadas se abrissem para o lado, como se fosse uma caixa de fósforos, e houvesse água



no meio. Era possível fazer isto, mas era muito caro. Achei que aumentava ainda mais o grau de demência de Paris se as pessoas, quando descessem das escadas, tivessem de passar por água. Mas o Nuno M tratará de dar esse nível de demência com a encenação.

•

“Se nos livrarmos da vontade de diagnosticar e patologizar o que tem sido chamado de sexualização, poderíamos observar e descrever as vidas das mulheres de uma forma mais completa e falar de modo mais exacto sobre como o poder e o sexo nos moldam.”

Melissa Gira Grant – *Playing the Whore: The Work of Sex Work* (2014)

A meio de um ensaio, Nuno M Cardoso pede às actrizes e aos actores para se sentarem no chão. É hora de fazer alongamentos, mas também de conversar. O actor Nuno Cardoso, sempre imparável, levanta-se e diz: “O sexo é o primeiro acto civilizacional. Mesmo antes de o fogo ser inventado. Eles inventaram o fogo para poderem foder.” E acrescenta: “A Lulu não é moral, amoral nem imoral. Ela é. E isso é o que eu acho mais extraordinário.”

Mais tarde, viríamos a discorrer sobre estes pedaços de prosa com Nuno M.

NUNO M CARDOSO: Eu continuo a dizer que ela é amoral porque, para ela, a moral não faz parte da equação. Isso é ser amoral. A moralidade não é importante no espectáculo, mas na visão que se pode ter sobre ele. O sexo é condicionado pela moral. Quem é que realmente lucra com isto? A sociedade patriarcal capitalista, o poder do falo.

Ainda nesse encontro, falámos sobre as conversas durante os ensaios. Nuno M confessou que, por ele, faria “isto todos os dias”.

NUNO M CARDOSO: Há momentos em que é necessário pensar para poder construir. Dar tempo para os pensamentos e para as acções amadurecerem. Qualquer espectáculo que eu faça tem conteúdos fascinantes para mim, senão não os fazia. Nos ensaios de *Os Últimos Dias da Humanidade* falávamos muito sobre terrorismo, por exemplo.

MARIANA DUARTE: Isso depois faz diferença na interpretação?

NUNO M CARDOSO: Pensar e conversar faz uma diferença total na interpretação. Porque depois as coisas germinam. Agora que estamos a trabalhar Paris, há respostas imediatas da Vera porque antes foi produzido um discurso. Porque foi criada uma cumplicidade naquilo que é para ser dito em conjunto. Isso só foi possível porque tivemos estas conversas em conjunto.

•

LILIANA GARCIA: O corpo ficou mais corpo, quase sem cérebro.

NUNO M CARDOSO: Desceu para o sexo.

Ao longo da terceira semana de ensaios, começamos a perceber o quão importante é o movimento nesta encenação. É um espectáculo à flor da pele, e há momentos em que o corpo se basta a si próprio. Às vezes, a palavra tem mesmo de ficar para trás? Sara Garcia, bailarina que nesta *Lulu* se estreia como actriz, confirmou as nossas suspeitas. “Acho que é no nível físico que está o grande desafio desta peça. Como é que nós nos relacionamos com cada personagem com uma linguagem física específica, suficientemente concreta para que o público perceba qual é nossa intenção, sem falarmos.”

Veio-nos à cabeça um conselho de Nuno M para o elenco, lançado num dos ensaios: “Façam com que o texto vos sirva.” Para Catarina Gomes, isto “implica que corporalmente haja uma expressão por vezes mais importante do que a própria palavra”. O que também é sinónimo de liberdade, uma das palavras (sempre as palavras...) mais repetidas durante a construção deste espectáculo. “A importância do movimento é a tentativa de procura da libertação para a liberdade”, resume Nuno M Cardoso. E como se espelha isso no trabalho de interpretação? “Na não-psicologização na construção da personagem”, responde o encenador. “Para mim, o talento é irmos destruindo as barreiras que nos condicionam para a disponibilidade. A criação artística é estarmos disponíveis para parir.”

Liliana Garcia, que trabalhou em vários ensaios de *Lulu* no apoio ao movimento, ajudou a abrir caminho para essa libertação. Sobretudo na parte de Paris.

LILIANA GARCIA: Quando o Nuno M me mostrou vídeos-referência, havia uma coisa muito forte que era a forma comum como as pessoas se mexiam. Quase como se pertencessem à mesma tribo, numa zona muito *clubbing*. A primeira coisa que fiz foi perceber como angariar texturas de movimento e não de movimentação concreta.

MARIANA DUARTE: Ouvi várias vezes o Nuno M a dizer que não queria que o movimento se cristalizasse.

LILIANA GARCIA: Exacto. Já temos movimentação concreta no jogo das cartas. Este jogo do ganhar, do perder, do apostar, do trocar, do lançar de cartas. O que queríamos, quando as cartas desaparecessem, era a desconstrução para outro universo, que na fase final começa a ficar mais vincada pela questão da velocidade. Quanto mais vai avançando a cena, mais eles perdem e mais a velocidade se arrasta, tornando o momento em *slow motion*. Quando se entra na bancarrota, perde-se esta pulsação de grupo que se cria no início e parte-se para uma coisa mais individual, um arrastar e rasgar do tempo.

MARIANA DUARTE: E nisso também foram importantes os aquecimentos que fizeste com o elenco, no início dos ensaios?

LILIANA GARCIA: Sim. Quando eles começam realmente a entregar-se à cena é quando deixam que a textura tome conta do corpo, e o corpo tome conta do grupo. Então, o cérebro já não está activo. A conexão que eles começam a estabelecer, mais para o final da cena nas escadas, é mais sexual porque é o corpo que comunica. O pré-aquecimento serve para nos conectarmos de uma forma a que eles não estão habituados. Eles estão habituados a verbalizar. É retirar a protecção da palavra e perceber como os corpos podem partir para outro sítio sem ela.

MARIANA DUARTE: Ouvi dizer que num desses pré-aquecimentos fizeram ioga.

LILIANA GARCIA: Eles estão a trabalhar em escadas e isso é logo uma distração no movimento. O trabalho de ioga dá muito foco e concentração. Serve para eles conseguirem focar-se na interpretação e na procura real da textura que o corpo tem de ter naquele momento. É um treino para a mente.

Além de Liliana Garcia, também Carlos Silva deu apoio ao movimento em *Lulu*. Nuno M Cardoso convocou-o para trabalhar a animalidade, questão explorada na Oficina Capital | Animal, que teve lugar no Mosteiro de São Bento da Vitória em Dezembro do ano passado, num dos capítulos preliminares desta história toda. Já no presente, já em *Lulu*, Carlos Silva concentrou-se na parte de Londres, a recta final do espectáculo.

CARLOS SILVA: O lado animal consiste em pegar na essência do animal e tentar transpô-la para o nosso corpo, para uma narrativa nossa. Não se trata, por exemplo, de fazer o movimento de uma cobra a caminhar no chão. Podemos pegar no lado escorregadio, no andar às curvinhas da cobra, no estar sempre presente através do olhar, e pôr isso no nosso corpo e na nossa atitude.

O “trabalho de guia” de Carlos Silva passou ainda por ajudar a “delinear trajectos” em palco. O que nos leva para outra questão: o desenho de movimento dos corpos, essencial para traçar um percurso entre Berlim, Paris e Londres. Passemos a palavra ao encenador.

NUNO M CARDOSO: Em Berlim, o movimento não está tão presente. É mais sobre o discurso, um trabalho sobre o patriarcado capitalista em que a *Lulu* funciona como projecção de um objecto. O corpo é mais objecto. Em Paris, há a decadência de uma alta-burguesia, o colapsar do capitalismo, o jogo da Bolsa. Aí sim, começa o frenesim físico. Precisamente na decadência e precisamente por ser Wedekind, começa a descobrir-se uma certa liberdade. Na terceira parte, em Londres, temos outro desenho sobre o corpo e eu acredito que é nesta conjugação final entre *Eros* e *Thanatos* que a *Lulu* finalmente se liberta. Com a morte.

Passámos as últimas linhas a falar sobre movimento. Sobre a importância de, por vezes, deixarmos a palavra para trás. Mas ela volta sempre, teimosa e necessária. Afinal, estamos no teatro.

Na sala de ensaios do Mosteiro de São Bento da Vitória, a poucos metros de uma mesa recheada de livros e textos sobre feminismo, capitalismo, artes plásticas, performance, neurociência e biologia exemplarmente dispostos (no meio do megaempreendimento que é construir um espectáculo, é preciso organização), há um quadro branco onde está escrita a palavra “homeostasia” e o seu significado: “Poderoso imperativo inato cujo cumprimento implica, em cada organismo vivo, persistir e prevalecer.”

CATARINA GOMES: Esta palavra, “homeostasia”, é muitas vezes a solução para os meus problemas. Vou ao quadro, leio e percebo logo o assunto.

Pedimos explicações a Nuno M.

NUNO M CARDOSO: Confrontei-me com esta palavra ao ler António Damásio. Está relacionado com uma questão que me interessa muito, que é o que está por trás das decisões. Quando li esta palavra, pensei logo: “Isto é o que faz mover a *Lulu*. Isto é pré-animal.”

Gostamos de nos cruzar com personagens que nos intrigam. Que nos passam mais ou menos ao lado à primeira vista, mas que depois não queremos perder de vista. Personagens que têm muita coisa lá dentro. Que trazem muitas dimensões, muitas pulsações a um espectáculo. É o caso da condessa Geschwitz. Para Nuno M, ela é “inteligentíssima”. “Tem uma posição extraordinária em relação à vida. Professa um sentido sobre o amor que me é caro: o amor-dádiva, o amor não da posse mas da generosidade, e do sacrifício, enquanto algo de transformador. Independentemente de géneros.”

No final de um dos ensaios no Teatro Carlos Alberto, falámos com Mafalda Lencastre, a nossa Geschwitz. E acabámos por ter mais uma conversa sobre liberdade.

MARIANA DUARTE: Esta personagem parece-me muito difícil de interpretar. MAFALDA LENCASTRE: É muito desafiante. E é difícil encontrar o tom certo. Tens de encontrar um tom que não seja nem de cobrança nem de pedido ou vitimização. Eu estou a trabalhar a extrema subtilidade, como quem cai sem cair totalmente. Evitar ser uma mártir, ainda por cima no meio de cenas com potencial tragicómico. Depois, ela é absolutamente maltratada. É o demónio, é o monstro, é a desgraça, é a “sardanisca aluada”... Esta monstruosidade de que eles falam é a sua homossexualidade. E é também a consciência que ela tem. O monólogo final é de uma grande consciência, diferente da de toda a gente ali. De uma humanidade muito profunda e complexa.

MARIANA DUARTE: Falando sobre a homossexualidade dela, lembro-me que durante um ensaio referiste que a cena em que a *Lulu* diz à Geschwitz, “talvez o encontro te cure!”, era, para ti, uma das cenas mais cruéis.

MAFALDA LENCASTRE: É horrível. Mas não é só horrível por ir para a cama com um homem, é porque a pessoa que eu amo me manipula. Não é ser um homem, é ser um corpo que não é o da *Lulu*. O facto de ser um amor homossexual é um detalhe aqui, e eu não quero trazer isso para a interpretação. É uma mulher que ama, ponto final. Não é correspondida e é essa a sua desgraça. Acho que o discurso no final da peça vem desse amor, mas há um olhar sobre a humanidade inteira. É uma coisa muito bonita quando ela diz que as pessoas não se conhecem. Só quem não for pessoa é que as conhece, e eu sou chamada de monstro. Será que só eu é que conheço a *Lulu*? Serei uma não-pessoa? Qual é a minha monstruosidade, é ter consciência de tudo? A consciência é uma coisa traiçoeira. Não se pode voltar atrás na consciência, não se pode fingir que não se sabe o que se sabe. A desgraça dela é essa, também. Há muitas camadas.



MARIANA DUARTE: O que é que esta personagem te revelou enquanto mulher?
MAFALDA LENCASTRE: Não me revelou nada mas confirmou bastantes coisas. Ela é uma aristocrata mas ela perde realmente o eixo com a Lulu, como toda a gente perde o eixo quando se apaixonava. Nunca estamos livres de perder o eixo. Nunca temos controlo total de tudo. E, depois, é a questão da consciência. No final, há uma libertação quase prazerosa. A consciência tem essa libertação porque é um acto de liberdade. Esta peça é sobre liberdade e a liberdade está muito presente nesta mulher, apesar de... Os meus colegas, nos ensaios, dizem muito “olha, vem aí a chata. Oh, não, vai ler aquele texto outra vez”. Nós rimo-nos, mas a verdade é que esse texto vem da liberdade.

MARIANA DUARTE: E é a única personagem com alguma consciência feminista. Quando ela diz: “Vou voltar para a Universidade. Tenho de lutar pelos direitos da mulher, estudar Jurisprudência.”

MAFALDA LENCASTRE: Acho que a personagem não tem espaço para termos uma visão muito aprofundada sobre a questão feminista, mas temos a questão do como ser livre no meu discurso e na personagem da Lulu. Ela é livre no corpo e na acção, eu sou livre na consciência. Uma diferença entre a Geschwitz e os homens é a projecção: estes homens projectam na Lulu a mulher que querem ver, ao ponto de lhe darem nomes como Eva ou Nelli, enquanto a Geschwitz nunca faz isso. O Wedekind pôs aqui a Geschwitz – e isto é a minha teoria –, não para falar do amor lésbico mas para falar da mulher que ama. O amor da mulher como algo mais puro, menos susceptível de projecção. Ela não cobra, só tenta chegar à Lulu. E quando lhe pede para lhe bater não é uma coisa doentia, não está maluca, não é para ir pelo fetiche. Claro que muita gente do público vai-se rir, vai achar que é “bate-me, chicotes, não sei quê”, mas não é disso que estamos a falar. É algo de mais profundo. É “deixa-me chegar a ti da forma que for possível, seja com pontapés ou com flores”.

MARIANA DUARTE: Encontras paralelismos nas manifestações de machismo na peça com a misoginia de hoje?

MAFALDA LENCASTRE: De forma exagerada e óbvia, em todos os discursos do Rodrigo, por exemplo. O público vai achar “ah, que horror!”, mas tu vês isto a acontecer no final da tarde com meia dúzia de amigos. É cultural.

MARIANA DUARTE: Este texto revela muito da masculinidade tóxica.

MAFALDA LENCASTRE: Completamente. Todo o machismo que está na peça ainda existe no nosso dia-a-dia, de forma literal ou não. O que acontece ali ainda está muito entranhado na cultura ocidental machista e patriarcal. Vais tomar café com amigos e há sempre alguém que tem uma saída infeliz. Eu já não aguento. As pessoas têm de ter noção de onde é que isto vem, e também por isso é que o Nuno M quis fazer esta peça. Temos de tentar desmantelar esta cultura machista. Romper com isto. Só assim é que vamos conseguir ter igualdade.

•
“O feminismo tem a ver com rebelião, não com adaptação.”

Ellen Willis – *The Essential Ellen Willis* (2014)

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

“Mãos que pareciam as de um assassino”

Foi talvez com Frank Wedekind que mais tempo passei em Paris, mas mais tarde. Porque a princípio, depois de nos conhecermos em casa da condessa húngara Nemethy e de chegarmos ao fim da nossa conversa com outras pessoas que se prolongou animadamente até de madrugada, num restaurante onde serviam sopa de cebola em frente aos Halles, levantou-se entre nós um mal-entendido wedekindiano, que ele posteriormente contou a outras pessoas com a franqueza mais comovente e sem as menores contemplações para consigo próprio (e que eu viria a aproveitar literariamente como enredo de uma narrativa).¹ O sítio onde era possível encontrar com maior segurança Wedekind eram os cafés do Quartier Latin, onde à noite ele garatujava versos no tampo engordurado das mesas de mármore; versos que anunciavam as *Canções Patibulares* que compôs pouco depois e das quais faz parte, por exemplo, esta lamentação: “Esquartejei a minha tia, a minha tia velha e fraca/ Mas vós, juízes sanguinários, perseguis a minha juventude.” Wedekind tinha mãos que pareciam, de facto, as de um assassino, mas era, ao mesmo tempo, dotado de qualidades verdadeiramente delicadas, e um ser cheio de ternura. Nesse tempo, vivia sem dinheiro e sem casa, e sentava-se no meio das *grisettes*² (que, na altura, não era assim que se chamavam), não sem esperar que alguma delas – quando o café fechasse e no caso de ter a bolsa cheia – o levasse bondosamente para casa, o que lhe forneceria um poiso para dormir, um pequeno-almoço pela manhã e um pedaço de atenção. Mas podia encontrar-se Frank Wedekind também noutros lugares, por exemplo nesse, aonde me levou, não sem orgulho e para minha maior satisfação, e onde costumava passar tardes inteiras: a mais miserável pocilga na zona mais pobre de Paris, que era a casa de uma mulher de sessenta e tal anos, a viúva de Georg Herwegh, que sofria de hidropisia e a quem ele costumava, quando podia, levar um jantar cuidadosamente escolhido.

- 1 A narrativa de Lou Andreas-Salomé que ficciona este “mal-entendido wedekindiano” é *Fenitschka* (1898). Nela, pode reconhecer-se a situação embaraçosa em que ela se viu por não compreender ou tolerar certas maneiras de Wedekind empreender uma “conquista”. No dia seguinte, Wedekind, envergando o seu fato mais galante, veio apresentar as suas desculpas, e logo se tornaram amigos. (*Nota do editor.*)
- 2 “Costureirinhas galantes”, no dicionário da Porto Editora. (*Nota do editor.*)

Lou Andreas-Salomé

In *Um Olhar para Trás*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1987. p. 97-98.

Usar Lulu

EDWARD BOND*

Lulu é uma peça sobre sexo e dinheiro. Goll e Schön são ricos e morrem. Schwarz é pobre, fica rico e morre. Alva vive do dinheiro do pai, fica rico e morre. Schigolch era pobre, fica rico – e assim que aparece em cena diz de si próprio que é um cadáver. Jack, o Estripador é pobre – ao ponto de pedir dinheiro a uma das suas vítimas para o bilhete de autocarro. Mas ele sobrevive. Porquê?

Lulu vem da sarjeta, vive em casas de luxo e acaba na rua. Em criança, foi vendida para sexo mesmo “antes de o poder sentir”. Ela assassina Rodrigo porque quer dinheiro. Paga em sexo ao assassino. Quando é ameaçada de abandono, não fala de amor nem tão-pouco de ciúme: diz que não vão voltar a fazer dela pobre. Diz também que não se vai prostituir – chama a isso ser “transformada em dinheiro” – para alimentar a sua família. No final, Jack, o Estripador corta-lhe o útero para o vender – transforma o corpo dela em dinheiro. Porquê?

A peça original dura umas seis ou sete horas. Começa em Berlim, no momento em que esta se tornava numa importante cidade capitalista. Prossegue em Paris, ainda conotada com a corrupção financeira do Segundo Império. Acaba em Londres, a então capital do capitalismo. No texto original, grande parte do ato parisiense é em francês e o ato londrino, em inglês. Lulu regateia em inglês com os seus clientes. Há na peça uma personagem africana que fala inglês. O inglês começa a transformar-se na língua universal – é a língua do capitalismo. Partiu-se do princípio de que os primeiros espectadores seriam suficientemente cosmopolitas para perceber as três línguas. O efeito é estranhamente moderno, como um filme multilingue com legendas. Quando a peça foi escrita, a Europa vivia obcecada com sexo e dinheiro, e fascinada pelos recentes assassinios de Jack, o Estripador. Os assassinios misturavam sexo com dinheiro e violência, aconteceram nos bairros degradados do East End londrino e as vítimas eram prostitutas pobres.

O imaginário popular associou de imediato o assassino à aristocracia. Dizia-se até que era o Príncipe de Gales. A linguagem, a desmesura, a amálgama de farsa e tragédia estão lá porque a peça se debate com uma crise contemporânea. A peça é um “docudrama”¹ antes mesmo de esta forma ter sido inventada.

Ninguém quis produzir a peça original. Não foi sequer impressa. Wedekind fez dela várias versões para que ao menos nem tudo fosse desperdiçado. As versões são confusas e pretensiosas. Os manuscritos originais foram dispersos por vários arquivos. Há alguns anos, foram coligidos e a peça original foi reconstituída e publicada na Alemanha.

Li as várias versões inglesas disponíveis antes de começar a traduzir a peça. Fiquei desanimado com a banalidade delas. Como poderia o autor de *O Despertar da Primavera* ter escrito de uma forma tão banal? A culpa não era dos tradutores. Eles traduziram das versões mutiladas. Foi então que li o original reconstituído. Li-o com um interesse crescente e depois com espanto. Jamais esquecerei o revirar das páginas à medida que lia a peça – em especial as páginas do extraordinário ato final. Apostava que o escritor se acobardaria

* “Using Lulu” (1992).
In Wedekind –
Plays: One. London:
Methuen Drama,
2002. p. 63-68.

na página seguinte, ou conseguiria ele sustentar a visão e a honestidade? A maior parte dos escritores ter-se-ia escondido atrás do cliché e do sentimento.

Eu lia a primeira peça moderna. Mais moderna do que *Woyzeck*, porque ela não precisa do romantismo de Büchner para articular o sofrimento das personagens com a explicação do sofrimento das pessoas. Mais moderna do que Ibsen, porque não procura sentido num idealismo vazio – Jack, o Estripador é louco mas é um realista. Mais moderna do que Tchekhov, cujas peças não transcendem o medo pequeno-burguês do futuro – Wedekind mostra o futuro. Mais moderna do que Jarry, porque a farsa é mais séria, logo muito mais engraçada – e porque, ao contrário de *Ubu*, *Lulu* transpõe a iconoclastia em direção ao pensamento. Mais moderna do que o surrealismo, porque alicerça a sua visão no realismo social e não no misticismo psicológico. Mais moderna do que Brecht, porque associa política objetiva e realismo subjetivo, logrando assim um teatro da razão e não do racionalismo. (Embora se possa dizer que as peças de Brecht estão mais próximas de Wedekind do que da sua teoria. *Lulu* e *Mãe Coragem* pertencem à mesma família – uma vende mercadorias e a outra vende-se a si própria, mas ambas invocam a violência.)

Lulu coloca em relação realismo social e psicologia individual, é uma peça verdadeiramente política: as soluções são encaradas do ponto de vista social e não individual, como em Shakespeare e nos Gregos. É uma tragédia porque é uma peça ancorada no realismo político. Neutraliza as futilidades do teatro do absurdo. Schigolch dá corpo a esse teatro mas transcende-o. O absurdo é visto não como ausência de sentido mas como o sentido de uma época e de uma situação particulares. Uma parte da peça poderia chamar-se *À Espera de Jack*, o *Estripador*. Mas Jack, o Estripador aparece.

O argumento mais contundente contra a censura é o de que, ainda que ela impeça algum mal, o bem de que ela nos priva é mais valioso do que esse mal. Se tivéssemos visto a *Lulu* original logo após ter sido escrita, não a teríamos compreendido na totalidade. Ora aí está uma razão de peso que justificaria a sua visão. É suficiente ver através de um “espelho, em enigma”.² Vivemos a maior parte das vezes num mundo de trivialidades luminosas ou caminhamos confortavelmente sob uma luz turva; e em momentos de crise as mentiras encandeiam-nos com as suas luzes de néon. Quando a verdade é revelada, somos como os cegos que veem pela primeira vez: vemos o que é a escuridão. A verdade ensina-nos a tatear no escuro.

Se a peça tivesse sido encenada há cem anos, estaríamos agora em melhores condições de nos percebermos. Teríamos evitado alguns horrores e a sociedade atual talvez não fosse tão destrutiva. Não teríamos a violência mecânica da televisão, espécie de instrução militar para civis. Nem uma imprensa (de referência e sensacionalista) que corrompe a nossa democracia. Ou um governo que rebaixa a educação ao nível da instrução militar. Ou uma ex-Primeira-Ministra que vende os seus serviços a uma empresa de tabaco: de entre todas as enormidades, este exemplo de prostituição política parece sintetizar a nossa miséria moral.

Tratarei de explicar a razão por que *Lulu* é a primeira peça moderna. Aqui, só o poderei fazer de uma forma esquemática, mas ainda assim penso que valerá a pena o esforço. Se, como disse, a peça iluminou profeticamente o futuro, agora que o futuro chegou e é já passado, os factos já a “contradisseram”. Nós não reescrevemos apenas a história, também reescrevemos o presente –

à força de tanto os explicar, esvaziamos os factos no preciso momento em que acontecem, permitindo assim que eles *de facto* aconteçam. Reside aqui o poder da ideologia. Isto torna ainda mais urgente a compreensão da peça: porque ela continua a profetizar o nosso futuro e o futuro dos nossos filhos.

A sexualidade é uma pulsão instintiva de reprodução da espécie. Mas dada a complexidade da nossa fisiologia e circunstâncias, não decidimos procriar como decidimos fazer uma cadeira. Eis a razão por que a pulsão sexual deve preceder a razão. A pulsão sexual exige, no próprio ato e no geral, que nos abandonemos a ela. Só assim ela nos poderá ser útil. Logo, se não queremos ser seus escravos, é necessário impor-lhe limites. O que realmente acontece – em matéria de fecundação e de potência sexual, e mesmo (frequentemente) de apetite sexual. No entanto, *Lulu* retrata uma sexualidade sem limites. *Lulu* parece amoral. Por exemplo, em cada ato ela provoca um ou mais conflitos edipianos entre um “pai” e um “filho”. E quando isso acontece – por exemplo, entre Schön e Alva no terceiro ato –, ela não se mostra consternada. Comporta-se como uma Jocasta que se ri da infelicidade de Laio e Édipo – pior, ela deixa escapar um riso escar-ninho. Há nela uma plenitude que nos reenvia para este aforismo do Marquês de Sade: “É preciso que a filosofia diga tudo.” É um aforismo muito moderno. Prenuncia, por exemplo, a morte de deus de Nietzsche.

A sexualidade é uma constante nos humanos. Não temos épocas de acasalamento. O que é diferente de dizer que o sexo não tem limites naturais, que tudo lhe é permitido. Ele deve permitir-se mais do que aquilo que os puritanos lhe permitem, porque o sexo participa da criação de vínculos humanos, ele humaniza o humano. O sexo é poderoso, e não é só por permitir a perpetuação da espécie – a época de acasalamento seria suficiente para dar conta desse recado –, mas por causa do desenvolvimento superior do cérebro humano. Precisamos de uma sociedade de adultos ligados entre si para educar as nossas crianças, enquanto esperamos que o cérebro delas aprenda a funcionar. O sexo liga-nos e humaniza-nos. Mas nada disto configura ainda uma totalidade. O Marquês de Sade inventou guetos sexuais e via o mundo como um bordel. O sexo não criava nem educava, mas destruía. Ou seja, Sexo Total, no sentido de Guerra Total. Diz-se que não há árvores em Sade. Não é exato, mas a natureza não abunda. A sexualidade em Sade pertence a um mundo mecânico. A sexualidade humana só deveio Sexo Total na era das máquinas. A era das máquinas coincide com a era do capitalismo. E a peça defende que a combinação de sexo e capitalismo é destrutiva, que ela está na origem da era da violência.

O sexo reproduz desejo, mas não é um sistema de vida completo, total. O dinheiro reproduz-se a si mesmo – e o capitalismo remove os obstáculos à sua reprodução. O dinheiro cresce de modo exponencial quando emprestado a juros. E cresce sem limites. Ao distribuir dívida, o capitalismo gera atividade social. Podemos pensar nas máquinas como a prole sexual do capitalismo. O capitalismo concebe máquinas assim como as rãs procriam girinos. A maioria dos girinos não sobrevive. As máquinas sobrevivem. Pode parecer bizarro relacionar dinheiro e tecnologia com biologia humana, parecem mundos separados. Mas o dinheiro é uma estranha pseudomagia que os liga.

Se acreditarmos em deus, deus existe – para nós. Se a sociedade acreditar no dinheiro, o dinheiro trabalha para ela. Mas o dinheiro, como a religião, depende da fé. A perda da fé desencadeia a corrida aos bancos e o colapso das

bolsas de valores. Mas a fé é cega: transforma a nossa maneira de ver o mundo e o nosso comportamento – ela transforma o que somos. O dinheiro forja uma ligação entre ele próprio e o desejo como um todo, e não apenas o desejo sexual. Somos tão prisioneiros do nosso sistema de dinheiro como os crentes o são da sua fé ou os loucos das suas ilusões. O capitalismo é o Dinheiro Total e estende o seu poder a todas as coisas.

Existem dois constrangimentos à reprodução e expansão do dinheiro. O primeiro relaciona-se com os evidentes limites ecológicos que se impõem à tecnologia. O segundo, com algumas características humanas – por exemplo, o medo de agravar as tensões nos bairros degradados. Mas o dinheiro é mais impiedoso que o instinto quando se trata de superar as suas limitações. O dinheiro submete até os nossos instintos às suas necessidades. E consegue-o, claro, não reprimindo-os freudianamente, mas libertando-os. Conquista-os. Toma de assalto o todo social com a sua potência cega, inútil, ilimitada. É uma anormalidade monstruosa.

Todos os povos vivem no seio de uma cultura. As culturas combinam a tecnologia com o desejo e a razão. A razão torna uma cultura inteligível para si própria de forma a justificá-la, e é através da justificação que os membros de uma cultura se humanizam. A justificação organiza os três elementos (razão, desejo, tecnologia) para que cada um deles sustenha os outros. Historicamente, foi o sucesso das nossas culturas na manutenção dessa interdependência que conduziu à progressiva humanização da nossa espécie. Dependemos da nossa cultura para manter a nossa humanidade. O dinheiro perturba esse equilíbrio que é a cultura. O dinheiro não tem limites e destrói os limites dos outros elementos da sociedade.

O capitalismo – o Dinheiro Total – subordina tudo às necessidades do mercado. Isto transforma de forma profunda a sociedade. Na verdade, a sociedade ocidental é a primeira que não cria uma cultura – ela é apenas um sistema. Não vivemos para criar uma cultura – existimos para manter um sistema. E, ao mantê-lo, não promovemos a humanização, como sucederia caso criássemos uma cultura. O capitalismo desumaniza-nos, não porque não seja suscetível de persuasão moral, mas por razões de ordem estrutural. Ao dinheiro dá-se precedência sobre outros elementos da sociedade, e assim damos novos sentidos a nós mesmos e à sociedade. Caminhamos das tradicionais culturas dos “pais” Goll e Schön – passando pelas transitórias e experimentais culturas dos “filhos” Alva e Schwarz – em direção à figura de Jack, o Estripador. Ele é o Super-Homem Negativo, o grande engenheiro e empresário, o coração mirrado do capitalismo.

Para se autopreservar, o Dinheiro Total metamorfoseia a alma humana: todas as partes da alma se transformam em peças do sistema. Mas o dinheiro sente uma afinidade particular pelo sexo porque este é essencial e proteiforme. A própria natureza correu riscos quando desenvolveu a sexualidade. Freud estabeleceu ligações simbólicas entre o dinheiro e o sexo, mas caracterizou o dinheiro como elemento passivo e o sexo como elemento dinâmico. No capitalismo, a dinâmica do dinheiro potencia a dinâmica do sexo, conduzindo assim a uma sobredeterminação do sexo. Os seus fins (que são limitados, mesmo quando se resumem à procura do prazer) são colonizados pela dinâmica do dinheiro. A sexualidade perde os seus limites objetivos e devém Sexo Total. Isto conduz a um vazio, à esterilidade. O vazio devora a totalidade da alma e da sociedade. A vacuidade não é uma característica particular do sexo, é uma

característica do sexo no capitalismo: na verdade, de todo o desejo no capitalismo – o sexo transforma satisfação em vacuidade. Não é uma questão de comportamento individual, atitudes ou emoções. É uma realidade social. Assim como participamos, inconscientemente, do movimento de rotação da Terra, também tomamos parte de uma dinâmica social que é, ela própria, um vazio. Nós devimos a razão pela qual o sistema se mantém em funcionamento.

A dinâmica do capitalismo precisa de transformar o sexo num produto de consumo. Em vão, porque o consumismo é ilimitado, ao passo que o sexo atinge sempre um limite ao reconhecer em si mesmo a sua própria humanidade: esta é, se pensarmos bem, a razão por que o sexo é associado ao amor, à felicidade, à infelicidade. Mas a dinâmica do dinheiro suplanta, submerge, a dinâmica do sexo, o qual, na tentativa de se afirmar, se torna patológico. O que torna sempre o sexo patológico (destrutivo) não é o facto de ele corromper – é, antes, o desejo de ele afirmar e experienciar a sua própria humanidade. Eis porque *Lulu* é a um tempo uma farsa e uma tragédia.

Existem dois argumentos de peso contra o capitalismo. O primeiro é ecológico: o capitalismo é um saque organizado. O segundo é que o capitalismo é a única verdadeira perversão – o capitalismo é um esperma-ácido. No entanto, assistimos à sua afirmação como sistema mundial.

Lulu é a história profética do capitalismo. Exibe o sexo como vítima e não como carrasco. Wedekind escreveu no contexto de uma cultura obsoleta e não estava em condições de perceber tudo o que dava a ver. Como se gozasse connosco, expondo-nos aos seus medos – como uma criança, fazendo das fraquezas forças. Isto porque ele percebeu a fundo o futuro. Percebeu que a cultura ocidental estava a transformar-se num sistema, percebeu que estávamos a perder o controlo. Vemos a “cultura capitalista” ocidental a destruir outras culturas. E a destruí-las do mesmo modo que as formas mais simples de vida aniquilam as formas superiores. As formas mais simples criam menos vínculos. As culturas usam energia para humanizar os seus membros. Dada a incapacidade de criar vínculos, um sistema não humaniza os seus membros, o que torna o seu impacto tão impiedoso. Mas, uma vez que roubamos os artefactos e costumes das culturas que destruímos – e comercializamo-los sob a forma de produtos e “estilos de vida” –, podemos fingir por um tempo que somos culturalmente fortes. Na verdade, somos apenas um sistema, e consumimos cada vez mais para satisfazer os caprichos do dinheiro e saciar o apetite das nossas máquinas. E desse vazio emerge “Jack, o Estripador”.

1 “Faction”, no original, palavra que surge do cruzamento de “fact” e “fiction”.

2 “To see through a glass darkly”, da primeira epístola de São Paulo aos Coríntios (13.12), na versão da “King James Bible”. Na tradução, seguimos a versão de João Ferreira Annes d’Almeida.



Pintar com o sexo

ELIZABETH BOA*

“Um forte elemento erótico na experiência estética”

O mestre-de-cerimónias do Prólogo introduz a metáfora teatral que permeia a totalidade de *Espírito da Terra*. Os animais emanam da sua alma, uma multiplicidade de eus e de modos de sentir que serão explorados durante o número de circo. A metáfora tem um triplo sentido. Em primeiro lugar, sugere a fluidez da personalidade humana em interação com os outros e a ameaça que os papéis convencionais representam para a personalidade autêntica. Em segundo lugar, a peça reflete sobre a criação e a função da arte. Por último, tanto a receção da arte como o público são tematizados na peça. Abordam-se diversas atividades artísticas: a pintura, a dança, o canto, assim como a escrita, produção e representação de peças. O tema da receção da arte é explorado através do público no Prólogo e no Ato III, e nas discussões do Ato I entre Schön, Schwarz e Goll sobre pintura, teatro e atrizes. As reações ao retrato de Lulu constituem um *leitmotiv* em ambas as peças. No teatro, uma audiência real verá uma atriz real a desempenhar o papel de uma atriz de teatro que também representa uma vida “real” fictícia. Os temas da arte e do sexo estão interligados: há um forte elemento erótico na experiência estética, e a própria peça é suscetível de ser eroticamente apelativa, se bem que esteticamente controlada. Nos criadores, intérpretes e recetores da arte, um equilíbrio ideal entre Eros e uma distância estética imparcial tende a dar lugar, no caso dos homens, a uma luxúria e uma possessividade altamente parciais, e, em Lulu, a um desejo de ser possuída. Contemplando-se ao espelho, como um Narciso no feminino, Lulu confessa que gostaria de ser um homem, por lhe ser tão agradável a imagem que vê (IV, 7). Aqui, ela projeta a sua própria imagem e a posse da mesma.

No Ato I, Schwarz trabalha em duas pinturas. O seu retrato da noiva de Schön não tem a força do retrato de Lulu; o impulso erótico que desencadeia e alimenta a criação artística está ausente. Porém, o impulso erótico deve ser restringido por um controlo estético: Schön aconselha, “Pinte neve sobre gelo”. Para ser bem-sucedido na escrita, Alva não deve traduzir os seus sentimentos eróticos em contactos carnis. Deve manter-se afastado da mulher real que ele vê como a matéria-prima a ser traduzida numa imagem teatral: há no seu interesse uma curiosidade fria. (Também Thomas Mann, em *Morte em Veneza*, explora este “interesse” de artista que contradiz o desinteresse postulado por Kant.) Alva pergunta-se o que acontecerá a seguir a Lulu que possa fornecer-lhe material para o ato seguinte da sua peça: “Não há dúvida que ela dava tema para uma peça bem mais interessante.” O seu monólogo faz eco do Prólogo ao evocar uma audiência ávida de sangue, para a qual o supremo clímax seria com certeza a morte de Lulu, esse mesmo clímax que o criador de Alva acabará por fornecer. Similarmente, Schwarz tenta suspender por momentos a vida de Lulu, quando lhe pede que deixe de respirar, de modo a que ele possa continuar a pintar em vez de a amar (I, 4). Como amantes e como artistas, os homens desejam possuir e explorar Lulu; a única diferença é

* Excertos dos capítulos “Earth Spirit” e “Pandora’s Box”. In *The Sexual Circus: Wedekind’s Theatre of Subversion*. Oxford: Basil Blackwell, 1987. p. 54-121.

de temperatura, entre a frieza do sentimento artístico e o calor da luxúria. Em ambos os casos, o “interesse” masculino ameaça tornar-se letal para o objeto de desejo ou de contemplação.

Lulu, a artista que dança às ordens de Goll e interpreta os papéis escritos por Alva – ela própria alienada numa imagem sobre o palco –, tem uma dupla perspectiva sobre a audiência. Esta é uma escuridão sem rosto, com a qual ela não consegue estabelecer qualquer contacto. A audiência não vê Lulu, vê apenas um sucedâneo criado por Alva, e o entusiasmo dos espectadores não é complementado pelo dela. Lulu vê-se obrigada a beber álcool para se manter quente, assim como, mais tarde, terá de beber antes de sair para as ruas onde acabará por encontrar Jack, o Estripador; o paralelo implica uma impessoalidade que é comum à representação e à prostituição. O teatro não é o ritual unificador sonhado por Wagner, mas sim isolamento e divisão. De seguida, porém, a audiência começa a cristalizar-se, para Lulu, num estranho até então ignorado e no qual a luxúria se substitui à contemplação estética (III, 1). O primeiro estranho a emergir é Escerny, que deseja levá-la com ele para a selva. Escerny é um precursor de Jack, o Estripador, a fera que emerge da selva urbana para deleite de um outro animal sedento de sangue: a audiência. À semelhança de Goll e de Schön no início da peça, os estetas sentados em frente ao palco estão cheios de luxúrias ocultas para as quais o sexo e a violência encenados constituem paliativos, uma forma de pornografia. É por isso que Lulu se recusa a dançar na presença de Schön e da noiva deste. Para ela, representar é uma relação erótica pessoal com um indivíduo, mas fazê-lo diante da noiva de Schön convertê-la-ia numa imagem pornográfica para uso de terceiros. Lulu rejeita a profissão de atriz. Aos seus olhos, a arte é um substituto, daí o seu desprezo pelos artistas, que considera inferiores aos homens verdadeiros (I, 2), e pelo teatro, que a seu ver é muitíssimo mais enfadonho do que a realidade (III, 1). Lulu prefere as ficções primárias da vida real às representações secundárias no palco, das quais está ausente a consumação carnal.

A criatividade artística e a experiência estética são maculadas pelos males que afetam a sexualidade. A imagem alienante do Pierrot refletido que se interpõe entre Lulu e Schwarz (I, 7) aponta para a mais ampla alienação da arte, que separa o artista criativo da matéria-prima humana, assim como a imagem alienada no palco separa a atriz de si mesma e do público. A ordem estética da arte tem afinidades com a ordem social; ambas controlam os instintos, e porém também os moldam de uma forma potencialmente destrutiva. Os trajes de Lulu, brancos e infantis ou vermelhos e animais (III, 7), materializam, com todo o poder simbólico da arte, a imagem contraditória da mulher, que acabará por ditar a sua destruição. A arte é uma extensão da alienação socialmente enraizada, e, na sociedade burguesa, é um produto, tal como o sexo. Este tema é desenvolvido mais profundamente em *A Caixa de Pandora*, onde Casti-Piani propõe usar a imagem de Lulu como anúncio na fachada de um bordel, dentro do qual a própria Lulu se venderá. No início do Ato II de *Espírito da Terra*, Schwarz está em vias de se tornar um bem-sucedido pintor da sociedade, cujo trabalho perderá o poder erótico autêntico do seu anterior retrato de Lulu. Enquanto produtor de mercadorias, o artista, seja ele criativo ou executivo, tem de encontrar compradores para os seus produtos e patrocinadores dispostos a investirem no seu talento artístico. Este tema,

proeminente em *O Marquês de Keith*, é aqui a florido a propósito do investimento secreto de Schön no projeto teatral do filho. Schön não impõe o seu desejo vulgar de ver Lulu em malhas justas durante a sua atuação, e permite-se a Alva o efeito mais subtil de a desvelar pouco a pouco (II, 7), mas o risco da vulgarização comercial permanece. As obras de arte nas suas caras molduras, assim como belas mulheres na sua luxuosa elegância, são bens valiosos que atestam a riqueza de quem as possui: são mercadorias tornadas fetiches. O facto de o estético poder resvalar no puramente erótico é um benefício contraditório; o facto de ambos se tornarem comerciais é apenas deprimente.

Evidentemente, esta visão peca por ser demasiado sombria: a tendência do estético para desembocar no erótico também surge sob uma luz cómica e celebratória. Esta perspectiva frustra os altos sacerdotes que fazem da arte uma religião sem corpo, como o velho devasso Goll a discursar sobre espiritualidade (I, 2). É uma sátira à teoria kantiana que lembra a de Nietzsche. Somos recordados da afirmação de Renoir de que pintava com o sexo. Quando persegue Lulu pelo estúdio, Schwarz está sob o domínio da mesma força que lhe permitiu pintar o retrato dela, a transformadora imaginação erótica, embora se trate da imaginação erótica masculina a agir sobre o objeto feminino. Através das suas vicissitudes, o retrato de Lulu testemunha o modo como a arte pode criar e transmitir modos de ver e de parecer, o afetivo e o belo, bem como o destrutivo e o feio. O Prólogo celebra o teatro como um espetáculo vital e como um jogo exploratório da imaginação. O teatro revela não a superfície monótona da vida quotidiana, mas os extremos da paixão e da perversão, moldados por uma arguta inteligência que desmascara a verdadeira perversão dos costumes sociais. No palco, *Espírito da Terra* deveria transcender todas as dúvidas sobre a arte. Na realidade, porém, a peça prenuncia os problemas estéticos e comerciais que Wedekind teria de enfrentar na primeira fase da sua carreira. É igualmente profética, talvez, do enfraquecimento do poder erótico e ira explosiva que marca a sua obra após a viragem do século, quando Wedekind conhece o sucesso e se torna ele próprio um marido possessivo.

“O coração negro da natureza humana está em toda a parte”

No Ato III de *A Caixa de Pandora*, o mobiliário eclético que até agora esteve presente ao longo de ambas as peças quase desapareceu. Um candeeiro a petróleo fornece uma ténue luz artificial, mais tarde substituída pelo luar; uma bacia apanha a água da chuva que atravessa o telhado roto. Os adornos da civilização perdem terreno; as forças da natureza parecem prontas a reafirmar a sua primazia. A chuva e o luar são as primeiras intimações do vasto mundo exterior, depois das referências aos longos caminhos que Schigolch, o vagabundo, percorre em direção à morte, à escuridão da miséria da qual Lulu emergiu descalça e à selva africana de Escerny. Estes três motivos iniciais sugerem três ideias que se entrelaçam de modo ambíguo neste último ato. Primeiramente, as intimações de mortalidade de Schigolch regressam como uma visão do breve e absurdo ciclo de vida cercado por uma escuridão infinita. Em segundo lugar, a pobreza inicial de Lulu é evocada quando ela se queixa das botas gastas e regressa às ruas de onde escapara outrora. Dando continuidade à inversão de papéis, Lulu é aqui literalmente o sustento do grupo, prostituindo-se para poder pagar comida, roupa e abrigo, os valores de uso

essenciais até ao momento obscurecidos pelos cenários de casas luxuosas ou de uma cintilante boémia. Nem só de pão vive o homem, mas também não vive sem pão, e diversos momentos do Ato III desenvolvem um argumento de carácter materialista. Por último, a selva é novamente evocada através do selvagem Kungu Poti e do bestial Jack, o Estripador: o coração negro da natureza humana está em toda a parte, tanto na selva como na cidade de Londres. Estes três elementos prenunciam três tipos de teatro moderno: o Teatro do Absurdo, o teatro brechtiano e o Teatro da Crueldade.

O motivo da mortalidade tem início quando Alva pergunta a Lulu se tenciona embarcar de pés descalços na sua peregrinação pelas ruas; e, algumas deixas mais à frente, Lulu confessa que gostaria de estar no final da sua peregrinação, deitada algures, a salvo de pontapés – uma antecipação da cena em que Jack a derruba com um pontapé, antes de a transportar para a morte. Alva insiste na metáfora da peregrinação rumo à morte quando propõe, com humor negro, que deviam morrer de fome juntos, em plena harmonia: “Afim, esta já é a última paragem” (literalmente, “a última estação”, como na subida de Cristo ao Calvário). Anteriormente, Lulu teve de escolher entre a prisão e o bordel; agora, a escolha parece ser entre a fome e a navalha. Imediatamente antes da chegada do seu assassino Kungu Poti, Alva chora a sua juventude feliz, e Schigolch declara que o candeeiro está prestes a apagar-se: “Até elas voltarem, aqui vai ficar escuro como na barriga da mãe.” No contexto, a analogia apresenta a vida telescopicamente como uma passagem instantânea da escuridão anterior ao nascimento para a escuridão da morte, antecipando o comentário de Pozzo em *À Espera de Godot*: “Dão à luz, escarranchadas sobre um túmulo, a luz cintila por um instante, depois é noite outra vez.” No seu primeiro monólogo, Geschwitz descreve a vida como uma sucessão de momentos desconexos, com os seres humanos avançando de desejo em desejo, sem continuidade, identidade ou propósito. Só o corpo permanece inalterado por algum tempo; a busca do prazer produz apenas infortúnio; estamos mais perto da felicidade quando somos materialmente pobres e o mais pequeno naco de pão nos faz exultar. Um tal pessimismo mede a vida em termos de fins: desde o preciso momento em que nascemos, o desfecho final da morte torna a existência absurda.

A imagem pintada de Lulu opõe-se a esta lúgubre litania. Num primeiro momento, Lulu sente-se horrorizada perante o contraste entre esse retrato e a sua atual aparência, devastada pela prisão, a doença e a miséria, mas anima-se quando Alva e Schigolch louvam a sua beleza de outrora e o facto de ter conservado o seu olhar de criança. Como declara Schigolch: “Pelo menos ela pode dizer: Já fui assim!” Roland Barthes (1980) escreve em termos similares a propósito de fotografias, utilizando o vocabulário da fenomenologia. O *noema* da fotografia é “Aquilo foi”; testemunha a real existência *no passado* do seu referente. Para Lulu e para aqueles que a conhecem, o retrato funciona do mesmo modo que, para Barthes, a fotografia da mãe. O *punctum* do retrato está nos olhos; estes revelam a identidade íntima de Lulu, ligando a Lulu do passado à Lulu do presente, estabelecendo o seu direito à “*Selbstbewusstsein*” (literalmente, “consciência de si”) e atestando a sua continuidade pessoal, não obstante as mudanças físicas. Isto opõe-se à afirmação de Geschwitz de que apenas o corpo dura algum tempo: os olhos simbolizam a persistência de uma identidade, a essência de Lulu.

Porém, a prova de uma existência passada é uma faca de dois gumes. As fotografias – e, neste caso, o retrato pintado – constituem um *memento mori*, pois afirmam: “Isto foi assim, já não é igual, e um dia deixará de ser definitivamente.” Enquanto objeto físico, o retrato é igualmente marcado pelo tempo: a pintura estala em redor das bordas, quando Geschwitz a retira da moldura. À semelhança de uma fotografia que se vai desvanecendo, o retrato emana melancolia. Ao mesmo tempo, uma pintura, ao contrário da reprodução fotográfica mecânica (para Barthes, a garantia da existência passada do referente), testemunha a intencionalidade de um criador: isto foi feito e alguém o viu assim. Geschwitz observa: “Quem pintou este quadro deve ter sido um artista de enorme talento!” Geschwitz está a falar antes de Wimsatt e Beardsley terem descoberto a falácia intencional (1946) e antes de Barthes proclamar a morte do autor (1984), uma posição que o filósofo renegará parcialmente em *A Câmara Clara*. O comentário de Geschwitz tem um duplo sentido. Evoca o macabro fim de Schwarz, mas também o facto de ele ter tido outrora uma visão alimentada por Eros, visão essa que o retrato continua a comunicar. A existência do retrato torna mais terrível o crime de Jack, enquanto ato de extinção de um ser que é mais do que uma absurda sucessão de estados de espírito. No final da versão de *Lulu* de Götz Friedrich, em Covent Garden, Jack anavalha o retrato, perdendo-se qualquer coisa da subtil imagem final: Geschwitz rastejando em direção ao retrato do seu anjo, junto ao qual jazerá para sempre, morrendo sob os seus olhos de criança, antes de conseguir alcançar Lulu. As suas últimas palavras são: “Oh, maldição!” A inocência e a beleza utópicas fitam lá do alto a inexorável separação e o horror sanguinolento. Dependendo do modo como entendemos o horror, a justaposição pode ser vista como uma mera transformação da *vanitas* barroca em *absurditas* secular, ou como a sátira negra de um mal histórico que destruiu o potencial humano para a liberdade e a felicidade.

Entrelaçada com pessimismo existencial, mas de um tom diferente, encontramos uma série de motivos relacionados com as necessidades básicas. Os pingos de chuva, para além de quaisquer conotações metafóricas, transmitem a ideia de pobreza, assim como o quarto nu, a luz mortiça e a roupa puída. Alva e Schigolch sonham com comida; Lulu teme que os seus pobres andraxes afastem potenciais clientes. Está frio – um frio de que o homem mais velho se ressentia particularmente. As personagens permanecem juntas por mera necessidade. Alva, cujo declínio intelectual começara no Ato II, é agora fisicamente incapaz de ganhar a vida, contaminado, através de Lulu, pela doença venérea de Casti-Piani: a mais temida oferenda de Pandora é-lhe dada por um homem. Numa paródia obscena do “*chagrin d’amour qui dure toute la vie*”, Schigolch deseja que Mr. Hopkins não esqueça Lulu até ao dia da sua morte. Pois os seres humanos, bons ou maus, afetam-se – ou infetam-se – mutuamente. Após o assassinio de Alva, Schigolch, habituado a catar restos, dirige-se ao bar em busca de comida, ou talvez para partilhar a cama da patroa. A visão da vida sob a perspectiva da morte leva-o a conclusões diferentes do sentido de absurdo vazio de Geschwitz: não é um homem desencantado, pelo simples facto de nunca ter procurado a comunhão espiritual com outro ser humano, ou qualquer significado transcendente. O propósito da sua existência é manter-se vivo e usufruir do que puder. Para tanto, necessita de dinheiro, mas nunca faz do dinheiro um fetiche. Quando Lulu era rica, Schigolch pedia-lhe o que

quer que precisasse, e ela, também pouco apegada ao dinheiro, dava-lho. Em Paris, ele era o único homem mais interessado no corpo de Lulu do que no seu valor comercial; mesmo Alva andava tão entusiasmado com os seus negócios na Bolsa que nada mais lhe interessava. Mas Schigolch, ao longo dos anos, soube usar os seus suspeitos talentos para auxiliar Lulu sempre que possível, e agora, como que parodiando um velho pai, espera que a filha faça o melhor que possa por ele. Quando pede dinheiro, comida ou conforto às mulheres, Schigolch não é indigno, pois nunca pretendeu ser mais do que aquilo que é: um autêntico hedonista amoral, sem a máscara da respeitabilidade. Tem sido comparado a Fórquias-Mefistófeles da segunda parte de *Fausto*, como representante da natureza amorfa de onde tudo provém e para onde tudo deverá voltar (Rothe). À semelhança de Fórquias, Schigolch é clownesco. O seu traje de noite no Ato II parodia o estilo burguês, assim como os seus “sim-sins” no Ato III parodiam a figura do *gentleman* inglês. Introduce aquilo que Bakhtin denomina como “carnivalização”, um tipo de comédia subversiva que ri do sexo e da morte e de tudo quanto existe, propondo uma alternativa cômica ao idealismo desencantado de Geschwitz. A comida com que ele e Alva sonham é de natureza festiva: bifes, champagne e cigarros, e “Christmas-pudding”. Schigolch declara a certa altura que, se pudesse comer uma fatia de “Christmas-pudding”, morreria feliz.

Ao comer a invernosu iguaria, Schigolch estaria a participar no seu próprio banquete fúnebre, celebrando ao mesmo tempo o novo nascimento do Natal. O ciclo terreno da fertilidade interliga a comida, o sexo e a morte numa visão que antecede o Barroco e a sua promoção da morte em detrimento da vida sob o signo de uma eternidade transcendente. Efetivamente, esta visão mais terrena entra em choque com o pessimismo de Geschwitz e a sua derradeira prece por uma união eterna com o seu anjo, Lulu. Para Geschwitz, a eternidade significa sobrevivência pessoal e união espiritual com outro indivíduo. Uma vez que ela parte deste valor individualista, o fracasso do amor é uma catástrofe, despojando a existência de qualquer sentido. Pelo contrário, o discurso de Schigolch sobre a morte e o “Christmas-pudding” relaciona a morte individual com um ciclo de renovação comum a todos. Schigolch vive permanentemente à beira da morte, já que a sua amoralidade o torna tão incapaz de se sustentar como Lulu, seja no mundo de Schön, onde a máscara da hipocrisia é essencial, seja no de Casti-Piani, onde o dinheiro aniquila todos os outros prazeres. A ideia de que Schigolch pudesse aceitar um trabalho assalariado é inconcebível: uma tal alienação é estranha à personagem, bem como às peças sobre Lulu. Isto assinala os limites do realismo e do materialismo expressos através de Schigolch: os seres humanos devem reproduzir-se e garantir a sua subsistência. As peças sobre Lulu exploram o sexo, mas dissociado da reprodução, e criticam o sistema económico do capitalismo, mas dissociado dos meios de produção básicos. A visão de Schigolch é arcaica; pertence a um mundo agrícola que antecede as classes sociais. Mas Schigolch não fala de dentro de uma comunidade auto-renovável; é estranho a qualquer comunidade. A sua amoralidade anti-heroica, assim como o heroísmo de Hugenberg, não é uma via para a liberdade, e Schigolch, tal como Hugenberg antes dele, abandona o palco antes da catástrofe final. O esfaqueamento de Lulu por Jack desfere um golpe fatal sobre o ciclo de vida arcaico, um golpe que o desprendido Schigolch nada pode fazer para impedir. As peças não oferecem uma solução histórica para a catástrofe, mas também não a integram num ciclo terreno intemporal.

“A fera humana da selva urbana”

Geschwitz, pelo contrário, luta até ao fim, herdando o papel heroico de Hugenberg num jogo de estereótipos teatrais e sexuais; Hugenberg é interpretado por uma jovem mulher, ao passo que a lésbica Geschwitz assume o papel masculino de protetor. Schigolch, que não é propriamente um admirador da virtude, comenta que ela tem a coragem de dez homens. Porém, ao contrário de Hugenberg, Geschwitz é sofisticada e autoconsciente. Sabota constantemente o seu heroísmo por meio de comentários às suas próprias ações, o que lembra a visão moral do Melchior de *O Despertar da Primavera*: o auxílio infalível que presta a Lulu não é altruísta, já que é motivado pelo desejo. A sua primeira ajuda envolve contrair cólera por meio de uma troca de roupa interior, um funesto contacto sexual à distância, marcando, como a doença venérea de Alva, a corrupção de Eros. A sua sujeição a Lulu é vergonhosa. Tudo se desvanece ante essa obsessão amorosa, que a reduz terrivelmente. A condição de Geschwitz é um *post-script* amargo à tradição romântica. O amante ardente, o cavaleiro errante que salva a donzela, é aqui alienado na figura de uma lésbica. Geschwitz é ridícula aos olhos dos outros e, de modo ainda mais terrível, aos seus próprios olhos. Lulu, heterossexual, arrasta-a atrás de si, presa na corda com a qual tentara enforcar-se, como uma espécie de coleira e trela, e exclama: “Senta!” Jack, heterossexual, faz-lhe uma festa na cabeça e chama-lhe “monstro” antes de a matar. Adotando a visão da sociedade heterossexual, Geschwitz vê-se a si mesma como grotesca. Em *Espírito da Terra*, Geschwitz era vista exteriormente como uma paródia da masculinidade; aqui, vemo-la através dos seus próprios olhos, isto é, da perspectiva de um autoproclamado monstro. O efeito é uma inversão de valores: o monstro é humano e os seres humanos “normais” são monstruosos. Geschwitz pode não ser moralmente admirável, mas a sua disponibilidade para ajudar, ainda que sob risco de morte e, por fim, sem qualquer esperança de recompensa sexual, sugere uma faculdade social básica enraizada em Eros, que funciona como contraponto ao isolamento de Lulu. A sua inteligência confere profundidade à sua ira e ao seu sofrimento. Mas a dedicação pessoal de Geschwitz a outro indivíduo, Lulu, não a pode salvar. Por momentos, pondera ingressar no domínio político:

GESCHWITZ: (*Sozinha, fala como num sonho.*) É a última noite que passo com esta gente. Vou voltar para a Alemanha. A minha mãe manda-me o dinheiro da viagem. Vou voltar para a Universidade. – Tenho de lutar pelos direitos da mulher, estudar Jurisprudência.

Os gritos de Lulu dissipam este sonho utópico. A didascália “como num sonho” sublinha a irrealidade da cena. Em *The Bloody Chamber*, de Angela Carter, uma reformulação da lenda do Barba Azul, a admirável mãe da heroína intervém, como uma *dea ex machina*, para salvar a filha. Mas, aqui, esse tipo de auxílio não é possível, e nada indica que Wedekind acolhesse com bons olhos um esquadrão de mães e filhas instruídas. O ténue momento de visão política parece incongruente e insignificante perante os acontecimentos que se seguem.

Estes diversos motivos continuam a desenhar uma imagem sombria e ambígua. A comunidade arcaica já não existe; os deuses terrenos de Schigolch foram depositos pela fé cristã na sobrevivência pessoal. Mas o cristianismo é marcado por

uma moralidade repressiva. O secularismo moderno não traz libertação, apenas isolamento e um sentido corrosivo do absurdo da existência. Um regresso ao mundo arcaico de Schigolch é impossível; tentá-lo seria seguir o caminho da mitologia Nazi, uma tendência que está claramente ausente da peça. Em vez disso, a selva económica do capitalismo moderno parece ter provocado a regressão a uma humanidade pré-cultural bestializada. Só o retrato de Lulu oferece uma frágil visão de esperança, semelhante à esperança na caixa de Pandora. A questão é: será que as feras que percorrem as ruas de Londres confirmam um tal pessimismo cultural, revelando um horror intemporal e negando a esperança?

Jack, a fera humana da selva urbana, cumpre a promessa do Prólogo de *Espírito da Terra*. É precedido por três outros clientes, e, conjuntamente, estes quatro homens relembram, numa distorção grotesca, diversos motivos anteriores. As ruas da metrópole são percorridas por gente oriunda de todos os cantos do mundo. Dos clientes de Lulu, o primeiro e o último são habitantes locais – pelo meio, há um príncipe africano e um suíço de Basileia. Os três primeiros estão associados ao espírito, ao corpo e à mente. O inglês Mr. Hopkins tem um nome bárbaro e é “hünenhaft” (gigantesco) em estatura. O seu corpo sugere força bruta, mas os olhos são de um azul celestial, e traz consigo um folheto religioso. Este homem inspira apenas desprezo a Schigolch, por esconder a sua força bruta sob uma atitude de piedosa hipocrisia inglesa. Mr. Hopkins é generoso, cabriolando absurdamente à volta de Lulu quando esta lhe exprime gratidão. De sobretudo e cartola, lembra homens abastados como Goll, que compram serviços sexuais mas mantêm uma respeitável fachada de falsa religiosidade. O inquietante silêncio de Mr. Hopkins encobre a voz de um pregador, talvez, de um homem da palavra divina, mas ele não nomeia nem reconhece o seu comércio com Lulu. Mr. Hopkins não aspira à comunhão com uma alma, deseja apenas uma relação sexual com um corpo. Depois deste peregrino espiritual, é a vez do grosseiramente físico Kungu Poti. Obtuso, só músculos, o africano desfere o golpe de misericórdia a Alva, que é a sua perfeita antítese. Para Kungu Poti, o sexo é uma necessidade física da mesma categoria que a comida – precisa de se saciar de carne feminina. Os seus constantes arrotos mostram que é tão grosseiro à mesa como na cama. Lembra Monostatos da *Flauta Mágica*, um selvagem sem jeito para lidar com as mulheres. Os europeus que procuram profundidades escondidas na selva encontrarão apenas um potentado que não toma banho e é ainda mais forreta do que um professor universitário suíço. Não se trata aqui de uma encarnação mítica da paixão primitiva, mas de uma paródia grotesca da virilidade europeia – um africano que se pavoneia com trajes europeus, uma caricatura das fantasias imperialistas sobre o mundo primitivo acalentadas por Escerny. Kungu Poti é um estereótipo racial vulgar, mas as suas sibilinas consoantes africanas não são menos absurdas do que o silêncio de Mr. Hopkins, ou do que o alemão suíço do Dr. Hilti – que decerto não deixará de arrancar gargalhadas a uma audiência alemã; e depois chega Jack.

Em semelhante companhia, o racismo incipiente na apresentação de Kungu Poti torna-se parte de um ataque geral à crueldade dos homens para com as mulheres. Como os amantes que o precederam, também Kungu Poti se apropria de Lulu, chamando-lhe “Ragapschimulara”, o último dos seus nomes, e tão impronunciável como Rumpelstilzchen. Kungu Poti e Mr. Hopkins,

personificações paródicas das necessidades físicas e das aspirações espirituais dos homens, respetivamente, lançam uma sombra grotesca sobre todas as personagens masculinas. Hilti, o intelectual, professor universitário e herdeiro do patriado de Basileia, tem vivido frugalmente, como é habitual entre os eruditos. À semelhança de Rodrigo e de Casti-Piani, interessa-se mais por dinheiro do que por sexo, e tem coisas melhores a fazer com os seus parcos xelins do que esbanjá-los com mulheres. Quando Lulu lhe pergunta se a noiva dele é bonita, Hilti replica: “É. Tem dois milhões.” – mais bonita ainda, portanto, do que a noiva que Schwarz teve em tempos, a qual valia apenas um quarto desse montante. Virgem, o suíço recorre a Lulu para se preparar para a noite de núpcias, como quem estuda para um exame. O Dr. Hilti lembra Schwarz e a funesta ligação entre dinheiro e casamento; e, assim como os dois anteriores clientes de Lulu, reforça a sátira social mais do que a evocação da eterna natureza humana.

Jack, o Estripador possui as características animais de um corpo atarracado, muscular e ágil. Seguindo Lulu após o primeiro ataque, esquiva-se à arma de Geschwitz e esfaqueia a sua vítima, como um animal que esteve a atormentar a sua presa e está pronto a atacar de novo. A respiração ruidosa e os olhos fixos, de pálpebras vermelhas, sugerem rugidos e o olhar hipnótico de um predador. As mãos, avermelhadas no início da cena, acabarão a pingar sangue, assemelhando-o a um carniceiro humano mais do que a um animal. Em vez de garras, Jack tem unhas roídas, como um neurótico, além de outras características banais que contrastam com os seus atributos animais. Ao contrário de Mr. Hopkins e Kungu Poti, o assassino não está vestido como um burguês endinheirado, mas como um pequeno comerciante – um talhante, talvez –, com a sua sobrecasaca e o seu chapéu de coco. É o mais sovina dos clientes de Lulu, regateando com a habilidade de um comerciante e acabando por persuadi-la a pagar-lhe a ele, numa completa inversão de papéis. (Nos seus diários de Paris, Wedekind conta ter tentado evitar pagar a tarifa do fiacre ao regressar a casa com uma prostituta; fala de raparigas que se ofereciam a troco de nada, e de um treinador de animais a quem as prostitutas pagavam pelos serviços sexuais prestados.) A aparência banal de Jack é mais assustadora do que a de um selvagem de Uahube; pode ser qualquer homem das monótonas ruas de Londres, o vizinho do lado, o dono da loja da esquina. Como um bom artesão, lava as mãos depois de concluir o serviço, enxugando-as no saio de Geschwitz. O prazer que retira do seu golpe de sorte assemelha-se à de um homem que acabou de fazer um negócio lucrativo. O desprezo que manifesta pelo sócio miserável e pela falta de toalhas sugere que ele próprio vive numa casa decente e asseada.

Todas estas características situam Jack na categoria dos pequenos comerciantes, uns degraus abaixo dos homens ricos de *Espírito da Terra* ou dos aspirantes a acionistas de Paris. As anteriores transações financeiras reduzem-se aqui a um cliente que extorque a uma prostituta as moedas para a viagem de regresso a casa. Também Schön era um homem do comércio e desejava uma casa decente e asseada. Jack repete as palavras dele: “Deu-me um trabalho!”, associando o assassinio de Lulu ao fim de Schwarz e sugerindo que a autoaniquilação masoquista pode converter-se em aniquilação sádica do outro. A fuga e perseguição evocam a cena em que Schwarz persegue Lulu pelo estúdio, fantasiando assediar uma virgem relutante. Lulu diz a Jack que esta é a primeira vez que se prostitui, e Jack tem então o prazer de matar uma prostituta-virgem.

Jack é uma espécie de *connoisseur* da beleza feminina. Apesar da fraca iluminação pública e das roupas puídas de Lulu, Jack apercebe-se pelo andar dela que é uma mulher bem-feita, um pormenor que lembra os estetas do início de *Espírito da Terra* e Lulu no teatro sob as luzes de cena, envergando o primeiro traje andrajoso especificado por Alva. Jack é atraído pela boca dela, sem jamais referir os seus olhos de criança. Da segunda vez que a ataca, de mãos ensanguentadas, a referência à boca, uma passagem para o interior do corpo, assume uma conotação particularmente obscena. Para Jack, Lulu não é um ser humano, mas um mero objeto sexual. No seu *Caderno 5*, Wedekind assinala a associação que Casanova estabelece entre a boca e os órgãos genitais. Num estudo sobre fantasias sexuais masculinas, Klaus Theweleit documenta de modo horripilante esta associação e põe em questão a noção freudiana de que os genitais femininos suscitam medo por se assemelharem à ferida resultante de uma castração; na perspetiva de Theweleit, a verdadeira causa do medo é a ameaça de trágico ou castração pela *vagina dentata*. Quando Lulu persuade Schön a desposá-la, ele exclama: “Agora – vem a minha – execução...”, um comentário que exprime o temor de ser engolido por Lulu e pelo seu próprio amor e desejo por ela. São palavras duplamente proféticas. Lulu será de facto o seu fim, mas o ato dela é precipitado pelo impulso assassino de Schön, que acabará por se cumprir através de Jack. Este não espera tanto tempo quanto Schön antes de tentar o assassínio; ao matar Lulu no seu primeiro encontro, e na primeira noite dela como prostituta, Jack afirma o seu direito de posse e elimina qualquer ameaça de sujeição a Lulu, física ou emocional. A excisão dos genitais de Lulu por Jack na *Monstretagödie* sugere um misto de ódio e possessividade. A prostituta, acessível a todos os homens, é desprezível, mas também assustadora, pois sugere que os homens são intercambiáveis, ameaçando desse modo o poder e a identidade masculinos. Ao matar uma prostituta, Jack destrói a ameaça de ser reduzido a uma cifra, a um homem que podia ser qualquer outro. É este o horror que se apodera de Schön na sua visão insana da multiplicação de amantes, que ecoa também no horror de Kungu Poti e do Dr. Hilti ao descobrirem que não estão a sós com Lulu.

Se Jack reduz Lulu a um objeto sexual, Lulu reduz-se a si própria e ao seu parceiro do mesmo modo. Os homens são intercambiáveis; a única coisa que importa é o sexo, através do qual ela procura a confirmação da sua sexualidade. Lulu começara como uma mulher de sonho, capaz de ser tudo o que os homens desejassem; mas o sonho culmina em pesadelo no momento em que um homem armado com uma faca confronta uma mulher que empunha uma garrafa partida. Nesta guerra dos sexos, porém, a vantagem está do lado do homem. A carreira de Lulu começara na hipócrita sociedade burguesa, onde as mulheres se compram e vendem: transações dissimuladas pela respeitabilidade do casamento ou por ligações secretas; mais abertamente reveladas no ambiente livre de Paris; totalmente abertas no mundo da prostituição de Londres. No final de *A Caixa de Pandora*, a relação comercial sofre uma inversão, com Lulu a tentar comprar os serviços de Jack. Mas esta inversão, à semelhança das outras, não altera as verdadeiras relações de poder, físicas e sociais, entre homens e mulheres. Neste mundo, os homens vencem a batalha, transformando-se em monstros no processo. Embora o laivo pessimista de horror existencial seja muito acentuado, a sombria visão de uma regressão à bestialidade surge aqui

estritamente ligada a uma crítica social e económica mais específica. Os numerosos paralelismos que ligam Jack e os outros clientes aos anteriores amantes de Lulu conduzem a um culminar das relações sociais e comerciais exploradas anteriormente; estas sugerem que *Espírito da Terra* e os Atos I e II de *A Caixa de Pandora* explicam o Ato III, mais do que o contrário. O carácter destrutivo não está na sexualidade masculina ou feminina enquanto tal, mas nas formas despersonalizadas que historicamente assume. Numa sociedade de poder masculino institucionalizado, a “experiência mental” de uma mulher livre de inibições sexuais, mas em todos os outros aspetos sujeita ao domínio masculino, só pode terminar mal. O próprio objeto de desejo, a mulher sexualmente livre, constitui, na sua liberdade, uma ameaça ao poder masculino – mas, na sua fraqueza, uma ameaça que pode ser eliminada. Lulu é crucialmente sujeita ao domínio masculino através da sua natureza exclusivamente sexual (e heterossexual). Não tem outros interesses além das suas relações com os homens, e a sua sexualidade é um espelho das fantasias masculinas. Nem mesmo Geschwitz escapa inteiramente a uma visão redutora das mulheres, definida através da perspetiva do desejo masculino, que faz dela um monstro. A satisfação lésbica, ao contrário da satisfação homossexual em *O Despertar da Primavera*, está não apenas ausente como é também irrelevante.

Trad. Rui Pires Cabral

Autorretrato

A qualidade preferida nos homens: temperamento e energia

A qualidade preferida nas mulheres: inteligência

A minha ideia de felicidade: deixar-se consumir pelos talentos próprios

O que sei fazer melhor: mentir

O que sei fazer pior: dizer a verdade

A minha ciência preferida: a ciência das religiões

A minha escola artística preferida: Miguel Ângelo, Ticiano, Rubens, Makart

A minha companhia preferida: gente inofensiva e bem-disposta

A minha mais funda aversão: às marteladas no piano

O meu escritor preferido: Schiller

O meu compositor preferido: Beethoven

O meu livro preferido: Casanova

O meu instrumento preferido: quarteto de cordas

O meu herói preferido da literatura: Ricardo III

O meu herói preferido da história: Alexandre, o Grande

A minha cor preferida: vermelho

A minha flor preferida: jarros

O meu prato preferido: peixe, aves, salada

A minha bebida preferida: vinho corrente leve

O meu nome preferido: Tilly

O meu desporto favorito: representar

O meu jogo preferido: o jogo com o mundo

Como vives? Sofrivelmente

O teu temperamento: melancólico

O teu traço de carácter mais marcante: a teimosia, espero!

O teu lema: $2 \times 2 = 4$

Frank Wedekind

No "Livro das Confissões", em casa de Maximilian Harden, ator e jornalista, grande admirador de Wedekind.



A caixa de Pandora

KARL KRAUS*

O amor das mulheres contém, como a caixa de Pandora, todas as dores da vida, mas estas estão envolvidas em folhas de ouro e transbordam de tal forma de cores e perfumes que nunca se pode lastimar ter aberto a caixa. Os perfumes mantêm a velhice à distância e, mesmo quando estão no fim, preservam a força original. Toda a felicidade se paga e eu morro um pouco destes aromas doces e delicados que ascendem da funesta caixa e, não obstante, a minha mão, já trémula da idade, encontra ainda forças para fazer girar a chave proibida. Que importam a vida, a glória, a arte! Tudo isso dou em troca das horas abençoadas em que a minha cabeça repousava sobre seios modelados pela taça do rei de Thule – agora, como esta, para sempre desaparecidos.

Félicien Rops

“Uma alma que, no Além, esfrega os olhos para espantar o sono.” Um poeta e amante, oscilando entre o amor e a figuração artística da beleza da mulher, segura a mão de Lulu na sua e pronuncia as palavras que são a chave deste dédalo de feminilidade, deste labirinto em que muitos homens perderam os traços da razão. É o último ato do *Espírito da Terra*. A senhora do amor reuniu em seu torno todos os tipos de masculinidade para que a sirvam, aceitando o que ela tem para dar. Alva, filho do seu esposo, é quem pronuncia aquelas palavras. E, depois, quando se tiver embriagado nesta doce fonte da perdição, quando se tiver cumprido o seu destino, no último ato da *Caixa de Pandora*, irá, delirando ante o retrato de Lulu, encontrar as seguintes palavras: “Diante deste retrato, eu recupero o meu amor-próprio. Ele torna compreensível a minha perdição. Tudo o que passámos se torna tão natural, tão evidente, tão claro como o sol. Quem, perante estes lábios viçosos e carnudos, estes olhos inocentes de criança, este corpo branco-rosado exuberante, se sentir seguro na sua posição social, esse que atire a primeira pedra.” Estas palavras, pronunciadas perante o retrato da mulher que se tornou na destruidora universal porque foi destruída por todos, definem o mundo do escritor Frank Wedekind. Um mundo em que a mulher, para atingir a sua plenitude estética, não está condenada a aliviar o homem da cruz da responsabilidade moral. A conclusão, que está ciente do abismo trágico entre lábios viçosos e posições sociais, talvez seja hoje a única conclusão digna de um dramaturgo. Quem compreendeu *A Caixa de Pandora*, que, embora tenha no *Espírito da Terra* o seu pressuposto temático, é a condição para o entendimento conceptual do conjunto, quem compreendeu esta tragédia de Lulu vai defrontar toda a literatura alemã, na forma como se aproveita da mulher e retira lucro psicológico das “relações entre os sexos”, com a sensação da pessoa adulta a quem querem ensinar a tabuada. Não teria receio de abrir com muitos autores clássicos esta grande passagem em revista das infantilidades psicológicas. Os mais profundos investigadores da vida sentimental masculina começaram a gaguejar ante os olhinhos que lhes faziam

* Texto pronunciado como introdução à representação de *A Caixa de Pandora* em Viena, por si organizada, em 29 de maio de 1905. In Karl Kraus, *Literatur und Lüge* [1929], org. Christian Wagenknecht, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987, p. 9-21; publicação original: *Die Fackel*, n.º 182, 9 de junho de 1905, p. 1-14.

as suas próprias heroínas e a tragédia indizível a que emprestavam palavras foi, época após época, a tragédia da virgindade perdida. Um “Vai-te à vida de meretriz”, muitas vezes também um envergonhado “Vai-te à vida de...”, murmurado por um qualquer velho rezingão, ouvimo-lo até aos nossos dias percorrer todas as sequências dramáticas: vemos constantemente o nó dramático a ser dado com um hímen. Nunca os escritores se sentiram aqui como libertadores da humanidade, o que fizeram foi curvar-se junto com ela sob a espada de Dâmocles que a humanidade fez pender sobre si em humildade cristã. Papaguearam devotamente a superstição de que a honra do mundo sai diminuída quando ele multiplica a sua felicidade. E escreveram tragédias sobre aquilo que “nenhum homem é capaz de engolir”. O facto de as banalidades anquilosadas de um marceneiro pensador deverem ser muito mais difíceis de engolir do que a aventura da sua Maria Madalena é, sem dúvida, um caso literário por si só. Mas foi só Frank Wedekind quem varreu com a choradeira dramática a lamentar a diminuição do valor de mercado da mulher. Na sua obra programática *Hidalla*, Fanny está infinitamente acima do pretendente, que a rejeitou por lhe faltar a “prenda”, que é o que dá valor às pessoas do seu sexo: “É por isso que agora já não sou nada?! Então isso era o meu dote principal?! Será possível conceber um insulto mais humilhante para um ser humano?... do que ser amada por isso... por uma tal... prenda?!... como se se fosse uma cabeça de gado!” E, depois, a poderosa dupla tragédia, a cuja segunda parte ireis hoje assistir, a tragédia da graça feminina acoçada, sempre incompreendida, à qual um mundo miserando só permite subir para o leito de Procrustes dos seus princípios morais. Um fazer passar pelas varas a mulher, que não foi destinada pela vontade do Criador a servir o egoísmo do dono, que só em liberdade pode ascender aos seus valores mais altos. Nunca nenhum passarinho disse a si próprio que a beleza fugaz do pássaro tropical dá mais contentamento do que a posse segura em que a mesquinhez de um camponês destrói o esplendor da plumagem. Que a hetera seja um sonho do homem. Mas a realidade tem de lhe tornar em escrava – dona de casa ou amante –, porque a necessidade social de honra vale mais para ele do que o próprio sonho. É assim também que todos os que querem a mulher poliândrica a querem para si. É esse desejo, mais nada, que deve considerar-se a fonte primordial de todas as tragédias de amor. Querer ser o eleito, sem conceder à mulher o direito a voto. E que Titânia possa mesmo apaixonar-se completamente por um burro, é coisa que os Oberons nunca querem entender, já que, de acordo com a sua superior consciência e a sua inferior sexualidade, não seriam capazes de se apaixonar por uma burra. É por isso que, no amor, eles próprios se transformam em burros. Não conseguem viver sem uma medida bem acoçada de honra social: e ei-los salteadores e assassinos! Mas, por entre os cadáveres, há uma sonâmbula do amor que segue o seu caminho. Ela, em quem todos os dotes de mulher foram transformados em “vícios” por um mundo preso a convenções sociais.

Um dos conflitos dramáticos entre a natureza feminina e um idiota masculino entregou Lulu à justiça terrena e ela teria de refletir, durante nove anos de cárcere, sobre que a beleza é um castigo de Deus se os escravos do amor que lhe são devotados não tivessem congeminado um plano romântico para a libertar, um plano que, no mundo real, nem sequer em cérebros fanatizados poderia amadurecer, que nem uma vontade fanática conseguiria levar a bom

termo. Porém, com a libertação de Lulu – através da realização do impossível, o escritor desenha melhor a capacidade de sacrifício da escravatura do amor do que se tivesse introduzido um motivo mais credível – começa *A Caixa de Pandora*. Lulu, que conduz a ação no *Espírito da Terra*, é agora a conduzida. Mais do que antes, mostra-se que a sua graça é a verdadeira heroína sofredora do drama; o seu retrato, a imagem dos seus dias felizes, desempenha um papel mais importante do que ela própria, e se, anteriormente, eram os seus encantos ativos que faziam avançar a ação, agora, em cada estação da via-sacra, o que desperta os sentimentos é a distância entre o antigo esplendor e a desgraça presente. Começou a grande vingança, a desforra de um mundo masculino, que ousa vingar a sua própria culpa. “Aquela mulher”, diz Alva, “matou o meu pai neste quarto. Mesmo assim, não consigo ver outra coisa neste assassínio ou na condenação a não ser uma terrível desgraça que se abateu sobre ela. Também acredito que o meu pai, se tivesse saído com vida, não iria abandoná-la completamente à sua sorte.” Nesta capacidade de sentir, o jovem Alfred Hugenberg, cuja paixão comovente termina no suicídio, associa-se ao filho sobrevivente. Mas Alva e a amiga Geschwitz, abnegada, forte de ânimo, juntam-se numa aliança como jamais foi inventada uma mais comovente, uma aliança da mais heterogénea sexualidade, que, afinal, os faz sucumbir a ambos ao fascínio da mulher pansexual. São esses os verdadeiros prisioneiros do amor dela. Toda a desilusão, todo o sofrimento que emana de um ser amado que não foi talhado para a gratidão da alma, eles parecem sorvê-los como delícias, continuando a afirmar valores mesmo junto a todos os abismos. O seu universo mental é o do escritor, por mais que este o distinga do seu em determinados aspetos, aquele universo que começa já a fazer-se ouvir no soneto de Shakespeare:

Que doce e bela fazes a vergonha,
Que tal um cancro na fragrante rosa
No teu nome em botão pôs a peçonha!
As culpas vestes com capa formosa.
A língua que a tua vida narra
E com notas lascivas se embriaga
Morder não pode e ao louvor se agarra,
A fama ruim teu nome logo apaga.
Esses vícios, que mansão tão nobre
Escolheram para sua habitação,
Em que o véu da beleza tudo cobre
E tudo é lindo onde teus olhos vão!

Também se lhe pode chamar masoquismo, para usar a palavra ridícula de médico de romance. Mas esse é talvez o fundo da sensibilidade artística. É da “posse” da mulher, da segurança do *beatus possidens*, que a pobreza da fantasia necessita para ser feliz. *Realpolitik* do amor! Rodrigo Quast, o atleta, comprou um chicote de pele de hipopótamo. É com ele que quer torná-la não apenas na “futura acrobata mais fabulosa dos tempos modernos”, mas também numa esposa fiel, que só recebe em casa os cavalheiros que ele manda. É com este incomparável filósofo da moral proxeneta que começa o cortejo dos verdugos:

agora, os homens vão usar a baixaza para fazer Lulu pagar os pecados que a leviandade os fez cometer com ela. A série dos monopolistas apaixonados é inevitavelmente rendida pela série dos práticos do amor. Nesta série, segue-se a Rodrigo, que, infelizmente, perdeu a capacidade de “balançar sobre o tórax dois ginetes de cavalaria, com sela e tudo”, Casti-Piani, cujo rosto de patife conseguiu um poder sádico mais perverso sobre a vontade sexual de Lulu. Para escapar a um chantagista, ela tem de se lançar ao pescoço de outro, vítima de todos, sacrificando a todos, até que, como último e sumário juiz do sexo masculino, sai ao caminho da exausta... Jack the Ripper. O caminho leva de Hugenberg, o mais espiritual, até Jack, o homem mais sexual, para quem ela é atraída como a traça pela luz – o sádico mais extremo na série dos seus verdugos, cujo ofício da faca é um símbolo: ele tira-lhe aquilo com que se tornou pecadora na relação com os homens.

A partir de uma série solta de acontecimentos que teriam podido ter sido inventados por uma fantasia de romance de cordel, vai-se construindo, para o olhar mais atento, um mundo de perspectivas, de atmosferas e de convulsões, e a poesia banal torna-se a poesia do banal, que só pode ser condenada por aquela imbecilidade oficial que prefere uma má pintura de um palácio a uma boa pintura de uma sarjeta. Mas não é nesse palco que reside aqui a verdade, mas mais atrás dele. No mundo de Wedekind, em que as pessoas vivem pelas ideias, como seria pouco o espaço para um realismo dos estados de coisas! Ele é o primeiro dramaturgo alemão que proporcionou de novo à ideia o acesso ao palco de que esteve longamente privada. Todos os ademanos da naturalidade como que desapareceram por completo. O que se torna de novo mais importante é o que está acima e abaixo das pessoas, e não o dialeto que elas falam. Elas até pronunciam de novo – quase não se ousa dizer isto – monólogos. Incluindo quando estão juntas em cena. Sobe o pano e um atleta alentado urde os seus sonhos de futuro, fantasiando honorários chorudos e lucros de proxeneta, um poeta esbraveja como Karl Moor contra o século borrado de tinta e uma mulher sofredora sonha com o salvamento da amiga que idolatra. Três pessoas que falam sem se cruzarem. Três mundos. Uma técnica dramática que joga três bolas com uma só mão. Toma-se consciência de que existe uma naturalidade superior à da pequena realidade através de cuja apresentação a literatura alemã, com o suor do seu rosto, nos forneceu durante duas décadas mesquinhas provas de identidade. Uma linguagem que representa a mais surpreendente das ligações entre a caracterização individual e a sublimação aforística. Cada palavra adequada, ao mesmo tempo, à personagem e ao seu pensamento, ao seu destino: frase dita em conversa e epígrafe. Fala o proxeneta: “Com o seu sentido prático, sustentar o homem não dá à mulher nem metade do trabalho do que se fosse ao contrário. Contanto que o homem se limite a fazer por ela o trabalho intelectual e não deixe o espírito de família fazer-se em cacós.” Como é que um chamado realista teria exprimido isto? Cenas como a entre Alva e Lulu no primeiro ato, entre Casti-Piani e Lulu no segundo e, sobretudo, a cena do último ato em que Geschwitz, com o retrato de Lulu, aterra na miséria londrina, nenhum outro dramaturgo alemão foi capaz de as escrever com uma técnica de caracterização mais artística e nenhuma outra mão teria hoje coragem e força para penetrar de tal forma no mais íntimo do ser humano. Esta alternância entre efeitos clownescos e trágicos é grotesca

à maneira de Shakespeare, como a própria vida, indo até à possibilidade de se ser percorrido por uma forte comoção ao descalçar as botas. Esta balada de viés visionário, este melodramatismo aprofundado do “de degrau em degrau” é, por fora, a vida em imagens, por dentro, uma imagem da vida. Como um sonho febril – o sonho de um escritor que adoeceu contagiado por Lulu – precipitam-se estes acontecimentos. No final, Alva poderia espetar as unhas nos olhos e acordar nos braços de uma mulher que só no outro mundo esfrega os olhos para espantar o sono. Este segundo ato, o ato de Paris, com as suas cores desmaiadas de uma miserável vida de prazer: tudo como por detrás de um véu, apenas uma etapa nas vias-sacras paralelas de Lulu e Alva. Ela, no proscénio, a amachucar a carta de um chantagista, ele, ao fundo, na sala de jogos, com um título de crédito fraudulento na mão. Na vertigem da degradação, ele atravessa apressadamente a cena. Tudo se dirige para o precipício. Uma balbúrdia de jogadores e cocotes enganados por um banqueiro vigarista. Tudo fantasmático e dito numa linguagem que tem o tom propositadamente convencional de diálogos de romance bolorentos: “Venha daí, meu amigo! Vamos agora tentar a nossa sorte ao bacará!” O “marquês Casti-Piani” – posto no palco, não como a rábula de um traficante de mulheres, mas como a missão do tráfico de mulheres em pessoa. Em duas frases, instantâneos sociais de uma brutalidade só atenuada pelo véu dos acontecimentos, um conteúdo de ironia que torna supérfluos cem panfletos contra a sociedade mentirosa e contra o Estado hipócrita. Um homem que é espião da polícia e traficante de mulheres ao mesmo tempo: “O Ministério Público oferece mil marcos a quem entregar nas mãos da polícia a assassina do Dr. Schön. Só preciso de assobiar ao polícia que está lá em baixo à esquina e já ganhei mil marcos. Em contrapartida, a casa Oikonomopulos do Cairo oferece sessenta libras por ti. Isto dá mil e duzentos marcos, ou seja, duzentos marcos a mais do que paga o Ministério Público.” E quando Lulu quer despachá-lo dando-lhe ações: “Eu nunca mexi com ações. O Ministério Público paga em moeda alemã e o Oikonomopulos paga em ouro inglês.” O executivo mais direto da moralidade do Estado e a representação da casa Oikonomopulos unidos numa e na mesma mão... Um esgueirar-se e um precipitar-se fantasmagóricos, um nível de sugestão dramática que Offenbach captou ao pôr em música os estados de espírito de E. T. A. Hoffmann. Ato de Olímpia. Tal como Spalanzani, pai adotivo de um autómato, este Puntschu burla a sociedade com os seus títulos de crédito falsos. A sua astúcia diabólica encontra nalgumas frases de monólogo uma expressão filosófica que apreende a diferença dos sexos com mais profundidade do que toda a ciência dos neurologistas. Vem da sala de jogos e alegra-se imenso por a sua moral judaica ser muito mais rentável do que a moral das prostitutas que estiveram lá reunidas à sua volta. Elas são forçadas a alugar o seu sexo, o seu “Josafat” – ele pode recorrer ao seu intelecto. As pobres mulheres arriscam o capital dos seus corpos; o intelecto do patife mantém-se intacto: “não precisa de tomar banho com água-de-colónia!” Assim triunfa a imoralidade do homem sobre a amoralidade da mulher. O terceiro ato. É aqui, onde entram a moca, o revólver e a faca de carneiro, é destes abismos de um brutal mundo dos factos, que vêm os sons mais puros. O inaudito que aqui acontece poderá repugnar a quem não exige da arte mais do que entretenimento ou que ela não vá além dos limites da sua própria possibilidade de sofrimento. Mas o seu juízo seria seguramente tão

fraco como os seus nervos, se ele quisesse negar a grandeza desta criação. É claro que não é possível querer vivenciar esta visão febril numa mansarda londrina com expectativas realistas, tal como a “inverosímil” história da libertação no primeiro ato e a eliminação de Rodrigo no segundo. E quem vir nesta sucessão de quatro clientes amorosos de Lulu, que termina como meretriz, uma grosseira história picante e não reconhecer nesta alternância de impressões grotescas e trágicas e nesta acumulação de visões terríveis a inspiração de um escritor, não pode queixar-se de que a sua própria capacidade de emoção tenha de ser avaliada por baixo. Merece ser do tempo daquela literatura dramática a que, pela boca do seu Alva, Frank Wedekind retira tão severamente a legitimidade. Mas não pode acreditar-se seriamente que alguém possa ser tão míope que deixe a “delicadeza” do assunto impedi-lo de ver a grandeza da forma como é tratado e a necessidade interior que levou a escolhê-lo. Não ver, diante da moca, do revólver e da faca, que este assassinio com estupro se consuma como um destino tirado das mais remotas profundezas da natureza da mulher; deixar que a inclinação lésbica desta condessa Geschwitz impeça de ver que ela tem grandeza e que não representa uma criatura patológica qualquer, antes atravessa a tragédia como um demónio da infelicidade. É verdade que os requintes infinitos desta obra rude só se revelam ao leitor através de uma abordagem mais próxima: o pressentimento que Lulu tem do seu fim, que já lança a sua sombra no primeiro ato, este pairar presa num encanto e este perpassar pelos destinos dos homens que lhe sucumbiram: ao ouvir a notícia da morte do pequeno Hugenberg na prisão, ela pergunta se afinal “ele está também na prisão” e o cadáver de Alva a única coisa que faz é tornar-lhe o quarto mais desconfortável. Depois, o reconhecimento fulminante do homem mais extremo, de Jack, que “acaricia, como a um cão, a cabeça” da menos feminina das mulheres e percebe imediatamente, compassivo, a ligação desta Geschwitz com Lulu e, assim, como ela não se presta à sua terrível pulsão. “Este monstro não tem nada a recear de mim”, diz, depois de a ter esfaqueado. Não a assassinou por prazer, eliminou-a simplesmente como um obstáculo. Para sua satisfação, poderia, quando muito, remover-lhe o cérebro.

Nunca é de mais insistir em que não deve buscar-se a essência da obra na sua singularidade temática. Uma crítica cuja robustez saloia não quebra a cabeça sobre as questões do amor já quis ver no *Espírito da Terra* simplesmente um drama de *boulevard*, em que o autor “misturou grosserias com obscenidades”. Um espírito muito influente de Berlim demonstrou a ignorância com que defronta o mundo do drama duplo com o conselho de que o talentoso autor escolhesse rapidamente uma área temática diferente. Como se o escritor pudesse “escolher temas”, como o alfaiate ou o jornalista de semanário, que também empresta o seu fato estilístico a opiniões alheias. Hoje em dia, a crítica alemã não tem a mínima noção da força primordial que aqui gerou em simultâneo o tema e a forma. Está-se habituado a encarar como uma evidência que o mundo do teatro oficial julgue satisfeito o seu ideal de modernidade pelo contributo anual dos seus hábeis cinzeladores, que a bênção dos direitos de autor alimente continuamente a mediocridade e que quem tem personalidade própria só usufrua da distinção de não receber o Prémio Schiller, o Prémio Grillparzer ou o Prémio Bauernfeld (ou seja como for que se chame a

retribuição do zelo, dos bons costumes e da falta de talento). Mas, no fim de contas, não se pode deixar de ficar irritado ao ver um dramaturgo que não escreveu uma linha que não estabeleça uma congruência absoluta entre a visão do mundo e a visão do teatro, e cujos raciocínios perspetivos nos elevam finalmente além dos miserandos negócios do meio ser tratado pelo mundo artístico oficial como uma curiosidade. Ele é “grotesco”. E, com isto, os justos que, na literatura, são sempre capazes de matar dois coelhos com um só chavão, julgam tê-lo classificado. Como se o grotesco fosse sempre o fim em si mesmo de um capricho de artista! Eles confundem a máscara com o rosto e nenhum deles faz ideia de que o pretexto grotesco pudesse aqui significar, sem tirar nem pôr, o sentimento de pudor do idealista. Que também permanece idealista quando confessa num poema que preferia ser uma prostituta “do que o homem mais rico em fama e fortuna” e cujo sentimento de pudor atinge esferas muito mais profundas do que o sentimento de pudor dos que se escandalizam com os seus temas.

A acusação de que se “enfiou” alguma coisa numa obra seria o elogio supremo. Pois só naqueles dramas cujo fundo está logo abaixo da tampa é que, por mais boa vontade que se tenha, não se consegue enfiar nada. Mas, na verdadeira obra de arte, em que um escritor deu forma ao seu mundo, todos podem justamente enfiar tudo. O que acontece na *Caixa de Pandora* pode ser aduzido tanto para a análise estética como – ouçam, ouçam – para a análise moralista da mulher. Cada qual responda como quiser à pergunta sobre se o escritor está mais interessado na satisfação por a ver florescer ou na observação do seu comportamento ruinoso. Assim, nesta obra, mesmo o censor fica, afinal, inteiramente satisfeito, vendo os horrores da devassidão descritos com uma clareza exemplar e reconhecendo mais na faca fumegante de sangue de Jack o ato libertador do que reconhece a vítima em Lulu. Assim, um público a quem o tema desagrade, pelo menos não tem de ficar indignado com o ponto de vista. Infelizmente. Porque eu considero o ponto de vista mais do que terrível. Eu vejo no desenho da mulher que os homens julgam “ter”, quando são tidos por ela, da mulher que é diferente para cada um, que vira para cada um um rosto diferente e, assim, engana menos vezes e é mais virginal do que a bonequinha de índole doméstica, eu vejo nesse desenho uma completa reabilitação da imoralidade. No retrato da mulher integral que tem a capacidade genial de não ser capaz de se recordar, da mulher que vive sem inibições, mas também sem o perigo da permanente conceção anímica, e que varre tudo o que viveu para o esquecimento. Portadora do desejo, não da gestação; não preservadora da espécie, mas dadora do prazer. Não o cadeado forçado da femilidade, mas sempre aberta, sempre de novo fechada. Longe da vontade da espécie, mas sempre nascida de novo a cada ato sexual. Uma sonâmbula do amor, que só “cai” quando a chamam, eterna dadora, eterna perdedora – da qual um tunante filosófico diz no drama: “Ela não pode viver do amor, porque a vida dela é o amor.” O facto, neste mundo estreito, de a fonte da felicidade ter de transformar-se na caixa de Pandora: é deste lamento infinito que a obra me parece provir. “A próxima luta de libertação da humanidade”, diz Wedekind na sua obra mais programática, *Hidalla*, “vai ser dirigida contra o feudalismo do amor! O pudor que o ser humano nutre relativamente aos seus próprios sentimentos pertence à época dos processos por bruxaria e da alquimia. Não

é ridícula uma humanidade que guarda segredos de si própria?! Ou será que acredita na fantasia da ralé, de que a vida do amor é ocultada porque é feia?! Pelo contrário, o ser humano não se atreve a olhá-la nos olhos, tal como não ousa erguer o olhar perante o seu príncipe, perante a sua divindade! Quer uma prova? O que, para com a divindade, é a blasfêmia, é, para com o amor, o dito obsceno! O que mantém a razão em suspenso é uma superstição milenar vinda dos tempos da mais profunda barbárie. Mas é nesta superstição que assentam as *três formas de vida bárbaras* de que falei: a prostituta, expulsa à força da comunidade humana como um bicho bravo; a velha solteirona, condenada a ficar mutilada física e espiritualmente, espoliada de toda a sua vida amorosa; e a intangibilidade da mulher jovem, conservada com o fito de um casamento tanto quanto possível vantajoso. Com este axioma, eu tinha esperança de inflamar o orgulho da mulher e de a conquistar como aliada. Pois que eu esperava das mulheres que tivessem reconhecido isso, uma vez liquidada a vida regalada e a despreocupação, um entusiasmo frenético pelo meu reino da beleza.”

Nada é mais fácil do que a indignação moral. Um público cultivado – não foi apenas a circunspeção dos órgãos policiais, mas também a preferência dos organizadores que cuidou da sua composição – rejeita os meios baratos de resistência. Prescinde da oportunidade de aplaudir a sua própria decência. O sentimento desta decência, o sentimento de ser moralmente superior aos patifes e sereias reunidos no palco, é uma propriedade incontestada que só o gabarola julga ter de sublinhar. Ele gostaria sempre simplesmente de demonstrar ao autor a sua superioridade. Mas isto nunca poderia impedir-nos de estar orgulhosos do cuidado quase sobre-humano que tivemos para demonstrar ao dramaturgo forte e ousado o respeito que temos por ele. Porque para ninguém como para ele, os vergões que a vivência anímica provocou se transformaram em sulcos de uma sementeira poética.

Trad. António Sousa Ribeiro



“Do mundo, do pecado, do vício, do perigo”

8 de setembro de 1893

Acordo pelas quatro horas da tarde. As cortinas estão ainda fechadas. Faz noite escura no meu quarto. Alumio as lamparinas e levanto-me lentamente. Sinto-me rejuvenescido depois das minhas aventuras de ontem. Sinto as articulações leves, a cabeça livre e peso nove quilos a menos. Reencontrei o meu peso ideal...

Quando ponho o nariz cá fora, o sol brinca nas janelas dos andares superiores. Vou ao meu restauantezinho e compro, sob as arcadas do Odéon, *A Princesa Malena* de Maeterlinck. As suas personagens teriam sido mais duradouras se ele lhes tivesse dado um pouco mais de carne. Janto no Palais Royal e trabalho em casa até à meia-noite.

Ao sair da Cervejaria da Pont-Neuf, às duas da manhã, apercebo-me de uma rapariga que caminha à minha frente. Com a sua capa esvoaçando sobre os ombros, faz-me lembrar a Marie-Louise, mas não é ela.

Vou ao Bovy com o desejo inconfessado de saber notícias de Raymonde. A única cara conhecida neste pequeno espaço é a de Marie-Louise. Pede-me para lhe oferecer um copo de leite e conta-me que ontem, no Café de Harcourt, uma rapariga se envenenou com mercúrio, no terraço. Raymonde ainda anda pelo bairro. Tem quarenta francos de dívidas. Isso enche-me de uma enorme satisfação.

Pergunto-lhe se toma morfina; responde-me que não, que já há muito tempo que deixou de a tomar. Retira a capa e salienta que está contente de se ter livrado dela. Esteve hospitalizada três semanas no seguimento de um aborto. Durante esse período, desabitou-se da morfina. De facto, está com muito melhor cara. Deixou de se maquilhar, à noite dorme como uma criança e, ao despertar, já não se sente habitada por pensamentos tristes. Está a ler *O Crime do Padre Mouret*. Jamais teria acreditado que Zola pudesse escrever um tão belo livro. Antes, tinha começado *A Taberna*, mas achou-o insípido e aborrecido. Seria capaz de fazer igual – se tivesse tempo.

Entretanto, abeira-se de mim uma rapariga a quem há um mês dei um *louis* de ouro. Já não me lembro do seu nome. Nessa altura, vestia de negro; agora, traz um vestido claro novinho em folha, com um adorno em seda azul. Tinha-lhe dado uma das minhas camisas às florinhas, depois ela levou um livro: *La fille Élisa* de Edmond de

Goncourt, que a pequena Germaine me tinha emprestado; leu-o até de madrugada e foi-se embora. Ela queria muito ter levado a camisa. Devia ter-lhe prometido em vez disso um anel com um diamante.

Ela tem um pequeno rosto, redondo e pálido, com bochechas cheias e um bonito queixo, um narizinho arrebitado, lábios resplandecentes, sobranceiras estreitas e arqueadas e olhos negros e húmidos, incrivelmente simpáticos.

Uma vez que está extremamente elegante, calça luvas de couro, parto do princípio de que se deu muito bem na vida. Já não mora no hotel Voltaire, rua de Seine, mas na rua de Saint-Sulpice, no primeiro andar. Pergunto-lhe se quer beber alguma coisa; responde-me que não, que não tem sede.

Nunca na minha vida vi um quartinho tão bonito, tão agradável. Está forrado a algodão com florinhas azuis; dir-se-ia que, para o ter feito, ela se serviu da minha camisa de outrora. As enormes cortinas da cama, que ocupa metade da divisão, são do mesmo tecido.

O seu belo vestido amarelo, adornado a azul, assenta tão bem neste quadro encantador que me sinto completamente escudado neste pequeno espaço em que estou, entre porta e janela: do mundo, do pecado, do vício, do perigo, das obrigações.

Ela pergunta-me se quero beber um licor da Cartuxa, pega numa garrafa biselada de cima da lareira e enche dois pequenos copos. O licor é da cor do ouro e flui sem esforço nas minhas veias. Ao mesmo tempo, falamos das suas “colegas”.

Ela ignora se Lulu e Nini se amam. É possível. Porque não? Lulu mora no estúdio dela, mas é muito pequeno: uma só divisão onde instalou alguns dos seus móveis. Por isso diz que vive na sua mobília. Lulu é incontestavelmente aquela que domina; ela é a inteligência, ao passo que Nini deve andar de trela e frequentar apenas aqueles cavaleiros com quem Lulu a autoriza a sair. Conheço eu Lulu?

Digo que não, acrescentando de forma muito imprudente que não é culpa minha.

Depois começamos a falar de Raymonde. Sim, um fenómeno, essa aí! Viu-me com ela no *grand comptoir*^a [grande balcão] nessa famosa noite. Quanto se faz ela pagar?

A fim de reparar a minha imprudência, respondo: quinze francos.

Pas plus que ça? [Não mais do que isso?]

Não, já que para chegar a essa quantia tem de pedinchar.

O que acho de Raymonde?

Aceno seriamente com a cabeça e digo, *C'est une belle femme!* [É uma bela mulher!]

Põe-se a contar todas as amantes dela: a grande Suzanne, a pequena Lucie que estava connosco no *grand comptoir*, a bela Lucienne que estava connosco no Barrat. Não compreende como se pode ir para a cama com uma rapariga.

Digo-lhe que, mesmo assim, ela talvez tenha um amante.

Oh, meu Deus! Os amigos das outras raparigas vêm vê-la para gastar com ela o dinheiro que as outras raparigas lhes dão. É deles que o dinheiro vem. Não, ela não gostaria de ter um amante!

Afirmo que, ainda assim, é bom ter um: um que nos pertença inteiramente, que nos desobrigue de ser calculistas, a quem podemos fazer bem, a quem nos podemos dar unicamente por amor.

Ela desata a rir: são os homens que dominam as mulheres, e contudo é das mulheres que eles sacam o dinheiro. Elas fazem sexo à frente deles, são escravas, nada mais do que escravas.

Enquanto falamos, avisto um baralho de cartas sobre a mesa. Pergunto-lhe se sabe deitar as cartas. Por sua vez, ela pergunta-me se tem mesmo de deitar-me as cartas, contar-me *la bonne aventure* [a feliz aventura]? É bem preciso uma meia hora. Sentamo-nos um em frente ao outro, e ela começa a falar copiosamente da minha mãe, das minhas duas irmãs, de uma grande quantia em ouro que devo receber de um cavalheiro louro em quem reconheço de imediato o meu editor.

Uma hora mais tarde, a minha adorada, de repente de bom humor, acha que poderíamos ir um pouco até aos Halles: *un peu vadrouiller* [vadiar um pouco]. Faz tão bom tempo lá fora e estamos tão apertados no seu quarto.

As minhas objeções não surtem efeito. Levanto-me resmungando, bebemos à pressa ainda mais um licor, e, na madrugada cinzenta, dirigimo-nos aos Halles pela Pont-Neuf. Ela quer apenas uma sopa de queijo no *grand comptoir*. Estará de certeza à pinha. Afinal, nem gente, nem música. Na sala das traseiras estão algumas solitárias cortesãs. A minha bela pede uma sopa, eu, uma garrafa de vinho e comemos em silêncio. O empregado de mesa aparece. – *Des écrevisses? Une douzaine de Marennes? Un demi-poulet?* [Lagostins? Uma dúzia de ostras de Marennes? Meio frango?] Ela abana três vezes a cabeça e o empregado afasta-se. Fico comovido até às lágrimas. Volto a chamar o empregado: que ele traga duas dezenas de ostras; e, enquanto as degustamos, digo que deveríamos ir tomar o café ao Barrat.

No Barrat, as luzes estão já apagadas. Em frente a nós, os músicos estão a cear. A minha bela pergunta-me se a mulher me agrada. Respondo-lhe que tem um ar um pouco cocote de mais. Então pergunta-me como a acho, a ela? Respondo com um elogio. Depois pergunta-me como acho Raymonde? *C'est une belle femme*, digo. Ela acrescenta: – *Tu l'aimes à la folie!* [És louco por ela!]

Bebi cinco ou seis chávenas de café e podia ter bebido mais. Mas, aqui, o café é demasiado caro: cada chávena custa um franco. Proponho irmos ao Chien qui fume. Ela não conhece. Digo-lhe que fica muito perto. Assim, aos primeiros raios de sol, dirigimo-nos, por entre as bancas a perder de vista de couves-flor, de cenouras e de nabos, até ao Chien qui fume, escalamos a escada em caracol até ao salão e desfrutamos do vai e vem da multidão nos Halles, que se espraia aos nossos pés. Concordamos então que nada há de mais belo no mundo do que ver o entusiasmo com o qual os homens trabalham.

Para estar plenamente à altura de tais considerações, em vez do café, peço de novo ostras e uma garrafa de bom vinho.

O grande Napoleão torna-se o tema da nossa conversa. O meu pequeno anjo adora-o. Se a Europa fosse um homem, teria todo o interesse em ficar sob a sua guarda. Falamos do Duque de Leuchtenberg; ela adora os olhos dele, descrevo-lhe o sumptuoso túmulo em que está enterrado na igreja Saint-Michel, em Munique. Ela acha que ele era o cunhado de Napoleão. Retifico: o enteado. Nenhum de nós está muito seguro disto.

Ela leu recentemente um livro – não reteve o nome do autor – que trata da questão das amantes na Corte de França: de Diane de Poitiers até à bela Teresa. Assim, acabamos a falar da Du Barry, de Mme de Maintenon, de Mme de Pompadour, de Mme de Sévigné, de Mme de Staël, de Adèle Courtois, da marechala de Soubise, de Cora Pearl, de Giulia Barucci, de Anna Deslions, e por fim da Papisa Joana.

Falamos em seguida dos prazeres culinários, dos diferentes restaurantes do Quartier e dos *de l'autre côté de l'eau* [da outra margem]. Os restaurantezinhos de preço fixo não valem nada. Servem talvez um jantar completo, mas o que aí se come não sacia – sobretudo se se trabalha. Dou-lhe razão. Fiz eu próprio a experiência. Ela é como eu: só digere legumes verdes. À exceção dos espargos, o que ela prefere acima de tudo são as couves de Bruxelas. Acha a couve-flor demasiado insípida. Partilho a sua opinião. Falamos de morangos, de ananases. Em breve, não somos mais do que um único coração, uma única alma. Aproveito a ausência dela por um instante para pedir ao empregado uma garrafa de Pommery.

O sol ilumina docemente os Halles. Em frente da nossa janela, a multidão agita-se: dir-se-ia um formigueiro. As altas barricadas multicolores de cenouras e couves-flor já desapareceram – talvez tenham já sido comidas. Sinto-me maravilhosamente bem.

Ela parece-me ser de boa família. Não encontro nela nada de chocante. Ela senta-se de novo à minha frente e leva o seu copo à boca: não o faria de outro modo, mesmo se estivesse em melhor companhia. É natural da Normandia, de Falaise. Conheço o local o suficiente para poder saber se o que ela me diz é verdadeiro. Afirmo ter lido *A Casa Tellier* de Maupassant, mas desvia rapidamente a conversa desse assunto. Diz também que tem em Falaise uma irmã ricamente casada, que vem a Paris todos os invernos, mas não a vem ver. Quanto a si, espera pôr as mãos num montante de dinheiro quando atingir a maioridade: trinta mil ou quarenta mil francos. Comprará de imediato roupa para si e, em três meses, já não lhe restará mais nada. Não parece guardar qualquer arrependimento de uma vida privada – mesmo se a ocasião se lhe viesse a apresentar: pelo menos, nada deixa transparecer. A vida em Falaise, diz, deixou de lhe convir: todos se deitam às oito da noite e acordam às sete da manhã, seja inverno ou verão não se vai ao café, e não há no ano uma única noite em que se possa vadiar. Proponho-lhe, assim que ela tenha posto as mãos no dinheiro, que faça de mim o seu melhor amigo. Enumero-lhe as minhas qualidades, chamo a sua atenção para o meu carácter agradável e fácil e

para a minha experiência com as mulheres. Ri e diz que eu sou mais rico do que ela. Abano a cabeça: – Eu não estou à espera de trinta ou quarenta mil francos. Bem, ela está de acordo, se eu aceder a gastar com ela tudo o que tenho. Basta-me depositá-lo na mesa. Prefiro abster-me de o fazer, para não dar início à minha dívida.

Vejo as horas e faço de conta que o meu relógio tivesse parado. Pergunto ao empregado. – Meu Deus, já meio-dia e meia! A minha bela está tão surpresa quanto eu. Agora, é mesmo preciso que almoçemos.

Em frente do espelho, ela tenta pôr ordem nos seus cabelos, mas não o consegue. O espelho está coberto de inscrições de cima a baixo; não há sequer espaço para aí colar um selo. Entretanto, ela pede-me que lhe arranje um diamante. Dou-lhe um botão de camisa; não deixa rasto. Digo-lhe que o farei biselar quando a ocasião surgir.

Está um sol tão brilhante que passamos sob os Halles e atravessamos o mercado das flores. Rosas, do mais terno branco ao vermelho mais vivo, estão amontoadas à esquerda e à direita, até alturas incríveis. Aspiro um perfume inebriante; tem o mesmo efeito em mim que um poderoso fortificante. No *grand comptoir*, está agradavelmente fresco. O empregado que se lembra de nos ter visto há uma dezena de horas, curva-se respeitosamente quase até ao solo. Temos sobretudo vontade de uma bebida refrescante e almoçamos mais por dever do que por fome. Combinamos comer um frango com maionese, um grande prato de salada, um cesto de pêssegos e peras suculentas e um vinho branco, leve. Decidimos ir tomar o café ao Quartier.

Ao mesmo tempo que descasca uma pera com os seus dedos gulosos, a minha bela pergunta-me como a acho. Naturalmente, respondo: – Encantadora! Ela ressent-se todavia um pouco da sala de operações, mas os seus olhos têm o mesmo brilho húmido – o que não me surpreende assim tanto –, e os lábios o mesmo vermelho-vivo.

– Puseste um pouco de carmim.

– Não, é natural. Os meus lábios sempre foram desta cor. E fornece-me a prova, esfregando-os energicamente com um lenço húmido. Ela não precisa de se tornar mais pálida do que é, digo para comigo. O que pode isto na verdade querer dizer?

Voltamos ao Quartier num fiacre descoberto passando pela ponte Saint-Michel. Paris surge-nos em todo o seu esplendor. Estarei eu mais recetivo do que o habitual? O Sena, azul e cintilante, com os seus incontáveis barcos a vapor, as árvores na avenida cujas folhas tremem ao ar quente do meio-dia – as serpentinas da última festa estão ainda presas aos seus ramos –, tudo isto contribui para o meu alegre humor e parece-me ter sido criado unicamente para esse fim pelo Bom Deus.

No Café de la Source, a minha adorada propõe-me uma *partie de petits paquets*² [partida de “petits paquets”]. Ela ganha uma pequenina soma que recupero em duas vazas. Depois ganha cinco francos, pára de jogar e exige ser paga. Peço-lhe que espere até depois de amanhã; mas, como ela insiste, cedo, dizendo-lhe que, se para ela o tempo é dinheiro, ele também o é para

mim, e convido-a a oferecer-me um outro café no Café Vachette. Não tenho nem mais um tostão no bolso.

Dirigimo-nos ao Café Vachette. O empregado que me vê aqui todos os dias, sentado sozinho no meu canto, pergunta-me com cortesia redobrada o que desejo. Reenvio-o à Madame. Madame não disfarça o embaraço. Balbucia ao mesmo tempo que fecha os olhos: – Dois cafés! – Com conhaque? pergunta-me o empregado. – Isso depende da Madame! – Com conhaque, evidentemente!, apressa-se a acrescentar a Madame.

Sentimo-nos um pouco cansados. Depois de ter bebido o meu café, peço-lhe que me ofereça um outro. Ela segura os seus cinco francos na mão; ainda não os guardara no seu porta-moedas, e, assim que o empregado regressa, pede um outro café para mim.

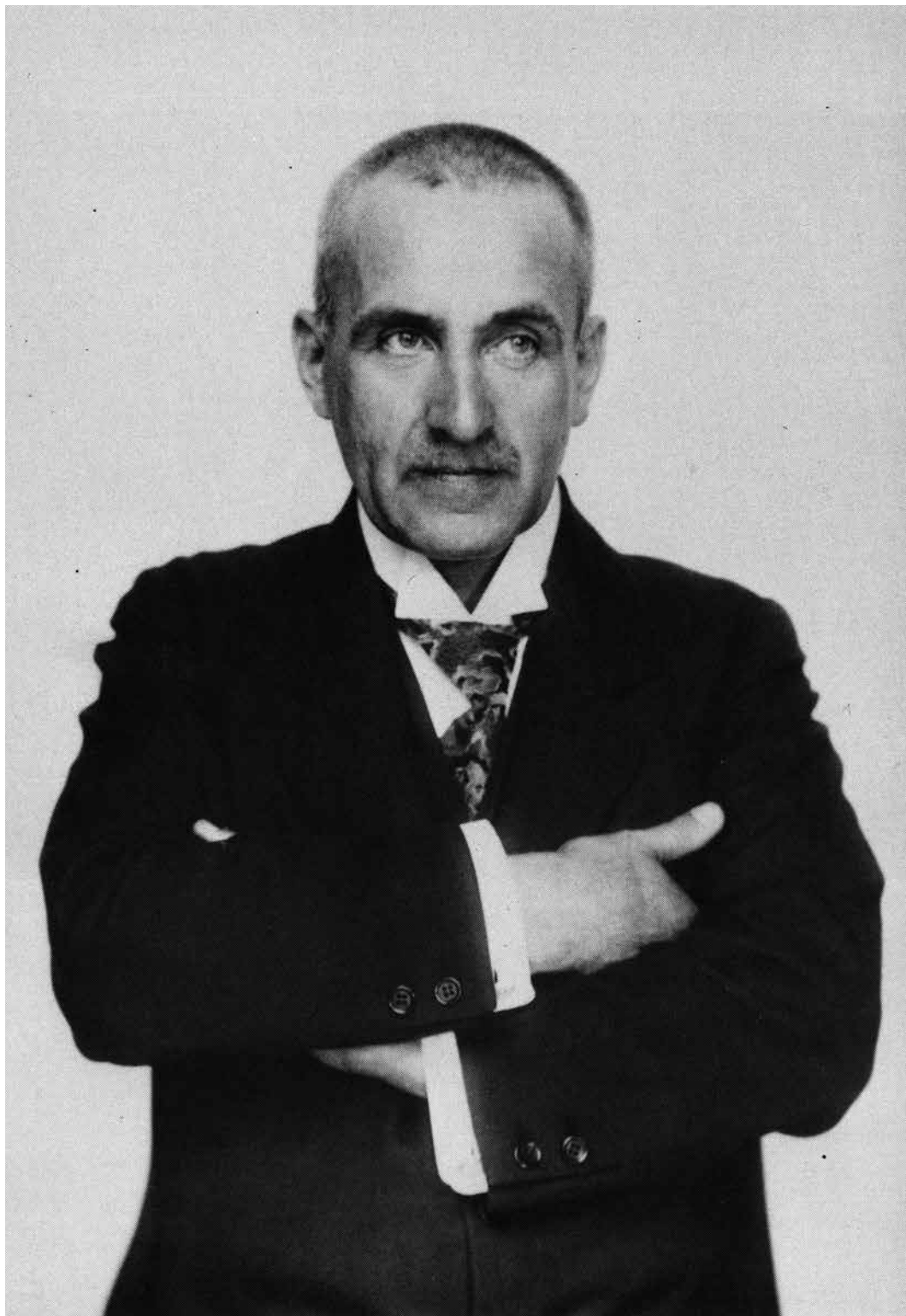
São três horas e meia. Já não tenho muito tempo mais. Vamos juntos ao Carrefour do Odéon e, aí, separamo-nos. Por um instante, observo-a a afastar-se. No momento em que se vira, no seu passo ligeiro e ágil, na direção de Saint-Sulpice, lembro-me que me esqueci de lhe perguntar o nome. Regresso ao meu hotel, corro as cortinas e deito-me todo vestido sobre a cama.

P.S.: Assim que leio estas linhas, algo me impressiona. É o que acontece quando se folheia o seu Diário. Se são sinceras, as páginas escritas não contêm qualquer acontecimento. Porque, assim que os acontecimentos se sucedem na vida, não se tem mais nem prazer, nem interesse, nem tempo para escrever um Diário; e não é senão na selvajaria que o homem reencontra a ingenuidade espontânea da criança.

- 1 Todas as expressões em itálico surgem em francês no texto original.
- 2 Jogo de cartas opondo, neste caso, dois jogadores, em que, à vez, um deles assume o papel de banqueiro. Dos “pequenos maços” distribuídos, as cartas são viradas uma a uma e confrontadas entre si. Aquele que possuir a de maior valor ganha a vaza e a aposta associada, à exceção do banqueiro, que arrecada também a do outro jogador.

Frank Wedekind

In *Journaux Intimes*. Org. Gerhard Hay; trad. de l'allemand par Jean Ruffet. Paris: P. Belfond, 1989. p. 243-251. Trad. de: *Die Tagebücher, ein erotisches Leben*. Trad. Fátima Castro Silva



Frankenstein na Torre de Babel

Em vez de uma nota biográfica e de uma nota dramatúrgica

JOÃO LUÍS PEREIRA

Ao olharmos para a fotografia de Frank Wedekind que reproduzimos na página ao lado, muito dificilmente nos ocorreria dizer o que Geschwitz diz do retrato de Lulu vestida de Pierrot: “Aqui está como num conto de fadas.” A fotografia de Wedekind espanta desde logo pela sua feição mais “realista” ou “documental”. E pela ausência de pose, ou melhor, a pose de autor consagrado, de figura pública e polémica, parece ter sido descartada. Fotografado por Camille Ruf em 1917, Wedekind parece-nos, visto daqui, assumir o papel do “boy next door”: informal, afável, malandro, melancólico.

O retrato é todo ele assimetria. Os olhos, ligeiramente estrábicos, parecem olhar para lugares divergentes, enviando ao cérebro imagens distintas mas não contraditórias, lembrando Schön, a estremecer de “abismo em abismo”, com o “suicídio na cabeça” e a imagem de Lulu “diante dos olhos”. Há ainda a cabeça – “a cabeça enérgica de linhas duras”, notou Brecht – e os ombros ligeiramente descaídos para a esquerda, movimento que a gravata parece querer acompanhar. Atentem também nos braços cruzados, num desalinho feito de improviso ou embaraço, de onde assoma um polegar quase obsceno.

Mas a “aventura”, o *punctum* desta fotografia, se quisermos ser barthesianos, o pormenor que atrai ou fere o nosso olhar, mora nas mãos escondidas ou parcialmente reveladas de Frank Wedekind. São elas que nos colocam em trânsito para além dos limites da moldura desta fotografia. É nesse fora-de-campo subtil que encontramos as “mãos de assassino” num “ser cheio de ternura” que Lou Andreas-Salomé (Lou-Lou?) viu em Wedekind. Mãos, é curioso lembrar, que foram as de Jack numa encenação de *A Caixa de Pandora* que Karl Kraus patrocinou em Viena, no ano de 1905. Já imaginaram os olhos de Frank, o Actor, a fazer os olhos de Jack, o Estripador? Estariam eles, como na didascália, “inflamados” e “pregados no chão”?

O texto onde Lou Andreas-Salomé contou estas mãos é apenas um dos que escolhemos para compor um retrato em movimento de Frank Wedekind ao longo deste programa de sala. Em vez da habitual nota biobibliográfica do autor, sondámos algumas hipóteses de cruzamento entre a vida e a arte, promovendo a confusão entre ficção de acontecimentos e factos estritamente reais. Numa palavra: substituímos o cronológico pelo associativo. Depois de revisitarmos o “mal-entendido wedekindiano” de Lou Andreas-Salomé, regressamos a Paris para resgatar dos *Diários Íntimos* de Wedekind as páginas do dia 8 de Setembro de 1893. Não vamos aqui cometer o pecadilho falacioso de projectar a obra contra o pano de fundo da biografia. Vamos sublinhar apenas que Wedekind, em 1893, ia a meio do processo de criação da seminal *A Caixa de Pandora: Uma Tragédia Monstruosa em Cinco Actos*, iniciado em finais de 1892 e concluído no Verão de 1894. E que nesta vagabundagem pela noite tropeça numa tal Lulu (“Conheço eu Lulu?”), que é, “incontestavelmente”, “aquela que domina”...

Deste vaivém entre biografia e ficção se faz também o “Autorretrato” de Wedekind, onde “representar” e “jogar com o mundo” aparecem nas categorias de “desporto favorito” e “jogo preferido”, coisas físicas, o corpo em movimento, portanto. Mas começamos este percurso de vida pelo fim, com um texto de Bertolt Brecht escrito uns dias depois da morte de Frank Wedekind. Uma excêntrica inscrição tumular onde Brecht exalta a “formidável vitalidade”, a “energia de aço” do mestre e amigo.

•

A versão dramatúrgica que agora chega ao palco do TeCA nasceu também ela animada pela ideia de que no início de tudo está a morte. Lulu nasce para a morte: “É esse o fim que me espera”, diz logo nas primeiras páginas. Lembra-se do filme *Sunset Boulevard* (1950), de Billy Wilder? Começa com a voz irónica de um corpo assassinado a boiar nas águas de uma piscina. Lulu também nos fala de um lugar além-morte, com um sorriso vital nos lábios, um sorriso que recusa a vitimização e a autocomiseração, como se nos dissesse: “A vida até aqui foi difícil, a morte vai ser muito violenta, mas aqui vou eu, apanhem-me, se puderem!”

Esta dramaturgia quis caminhar com muita impaciência para o final de cada um dos seus cinco actos ou segmentos. É lá que encontramos os momentos de maior exasperação erótica, amorosa ou sobrevivencial, momentos de “formidável vitalidade” que culminam invariavelmente na morte. É lá que encontramos Lulu no seu melhor e no seu pior, a Bela e o Monstro de si mesma, psicopata a desafiar em permanência algumas fronteiras do humano, a um tempo amorosa, criminosa, impassiva, letal.

Relembremos as mortes de Goll e de Schwarz. Ela condena o primeiro à exaustão, Goll não sobrevive às feromonas, magnetos sexuais, libertadas por Lulu no jogo de sedução com o pintor. E deixa morrer o segundo por inanição, a arte e a vida de Schwarz deixam de fazer sentido quando ele percebe que a paixão de Lulu já não mora ali. Em Paris, animal acossado, é ela quem assina a ordem de execução de Rodrigo, mas o melhor de Paris é mesmo a condenação da pequena Kadéga a um modesto emprego na glamorosa indústria da prostituição, uma espécie de morte em vida que ela aceita com um brilho nos olhos...

Uma das coisas mais extraordinárias nesta peça é haver personagens que sobem ao cadafalso com tanta alegria e na companhia de tantos pontos de exclamação! Como extraordinária é a terrível simetria dos destinos de Schön e de Jack, o tigre bom e o tigre mau, que partilham a mesma frase e a mesma carne, os mais capazes e os mais cruéis dos amantes de Lulu, os únicos que em verdade se tocam, penetram e ferem de morte, “assim dois contendores / opondo-se provando-se”, em tumultuosas coreografias de pistolas e facas.

•

Esta dramaturgia nasceu da necessidade de submeter o copioso corpo de Lulu a uma severa cura de emagrecimento. Este “copioso corpo” não é uma metáfora e não deve ser confundido com um piropo. Ele designa ou contém os quatro actos

de *Espírito da Terra* (de acordo com o original da segunda edição, 1903) e os três actos de *A Caixa de Pandora* (de acordo com o original da segunda edição, 1904), nas traduções de Aires Graça que o TNSJ e a Edições Cotovia publicaram em 2001, e que agora reeditamos na colecção que temos vindo a construir com a editora Húmus. Sete-actos-sete que, se representados na totalidade, durariam cerca de oito horas, uma enormidade, se bem que ainda distantes dos dez serões previstos para a representação de *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus. Mas a redução a que submetemos o *corpus* textual das duas tragédias de Lulu foi determinada por razões de ordem menos prática e mais, digamos, programática: quisemos aproximar-nos do espírito e da letra da “tragédia monstruosa em cinco actos” que Wedekind começou por compor em finais do século XIX. Também nós não resistimos a sondar a Lulu primordial, a Lulu antediluviana...

Sacrificámos, assim, o terceiro acto de *Espírito da Terra* (o acto que começa e acaba num camarim de teatro “forrado a pano vermelho”, delírio metateatral com um brilho muito próprio e... autónomo) e o primeiro acto de *A Caixa de Pandora*, embora daqui tenha saído, com proveito, o discurso misógino de Rodrigo Quast, dito de chicote de pele de hipopótamo em punho, contraponto brutal à ideologia “progressista” que prevalece na peça. Respeitámos a progressão cronológica do drama para nos mantermos fiéis à deriva sacrificial de Lulu pelas capitais da Alemanha, França e Inglaterra, fidelidade também ela extensível ao cosmopolitismo linguístico de Wedekind: esta dramaturgia fala português em Berlim, um pouquinho de francês em Paris e muito inglês em Londres. Mantivemos o núcleo duro das personagens, havendo apenas a lamentar a perda do jovem Hugenberg – um “aluno do liceu” que Wedekind queria ver “representado por uma rapariga” –, um eco distorcido da condessa Geschwitz, com quem partilha uma identidade fluida e com quem formaria, aliás, um belo par de “beautiful losers”, seres absolutamente incondicionais no amor a Lulu e isentos de cinismo, amenidades que conduzem ao suicídio ou à mais radical das solidões.

Como vimos, não ousámos uma radical transformação do corpo guerreiro e amoroso de Lulu. Fomos sensíveis ao retrato que Lou Andreas-Salomé fez de Wedekind: podemos ter “mãos de assassino”, mas somos afinal criaturas cheias de “ternura”. Se tivéssemos de qualificar esta versão dramatúrgica, diríamos que ela se situa naquele território ambíguo entre a sevícia e a carícia, o mesmo que entrevimos quando Geschwitz pede a Lulu que esta lhe “pise o rosto” com os seus “sapatos de pano”...

Os cortes mais radicais foram sendo feitos por dentro dos actos, na vertigem de chegar aos momentos climáticos, os momentos de “formidável vitalidade” de que falámos no início deste texto, sem perder foco e energia nos “preliminares”. Cortes feitos também por dentro dos diálogos, procurando um ritmo *staccato*, pleno de frases curtas, rápidas, bruscas, descontínuas. Cortámos até ao limite da inteligibilidade narrativa e da verosimilhança psicológica, em busca de um teatro “escasso” ou “mínimo”, que a cena tratou de expandir, amplificar, densificar, desarrumar, desdobrar, fantasmizar.

•

Atravessamos as tragédias de Lulu como quem atravessa um campo depois da batalha, a terra revolvida e juncada de cadáveres. Quando Jack arranca o ventre a Lulu, Wedekind parece querer dizer-nos que tudo acabou, que se esgotaram todas as possibilidades de voltar a gerar vida e prazer. Mas procuremos pequenos sinais de sobrevivência nesta terra devastada e estéril. Uma bandeira que se agita ao vento, um dedo mindinho que se mexe, um olho que pestaneja. O que vive quando tudo parece morto? O que sobrevive, quem sobrevive?

Sobrevive Schigolch, e quem senão o “compadre Morte” para abandonar o lugar do crime e ir beber um “sodom-whisky” ao Cosmopolitan Club? Sobrevive Jack, o Estripador, e a quem vai ele vender o útero de Lulu? A um cirurgião louco, à procura de “peças” para um monstro em construção; a um museu de excentricidades naturais; ou, se pensarmos no útero de Lulu como um *ready-made*, a um museu de arte moderna?

Sobrevive, numa tela enrolada, o retrato de Lulu vestida de Pierrot. Só a arte sobrevive à barbárie? Ou o que importa aqui é especular sobre a ausência da “moldura dourada envelhecida”? Estaria Wedekind a apontar para uma arte com menos constrangimentos formais ou mais liberta de academismos? Sobrevive a possibilidade de um teatro por vir, entrevisto naquele momento em que Lulu e Mr. Hopkins “contracenam” a partir de uma partitura mínima, precisa e maníaca de palavras e gestos. Podemos alucinar aqui uma prefiguração do lacónico, terrível e didascálico teatro de Beckett?

Sobrevive a bandeira dos “direitos das mulheres”, que a condessa Geschwitz espeta no alto de uma pilha de cadáveres naquele quarto escuro de Londres. A bandeira de um feminismo ainda tímido e culpado, porque feito por homens e para homens, um feminismo sem a contundência e a insolência das mulheres. E sobrevive, por fim, a ideia de que Lulu é o posto avançado de uma “luta de libertação da humanidade” que Wedekind quis dirigir “contra o feudalismo do amor”. Lulu diz-nos da necessidade de colocar o corpo à solta nas guerras do amor. Lulu afirma a possibilidade de opor a uma qualquer legitimidade social a legitimidade plena do nosso desejo.

•

Uma dramaturgia, esta dramaturgia, é um corpo mutilado e recomposto que fala muitas línguas. Um Frankenstein na Torre de Babel, a quem pedimos, com o coração apertado, suspeitosos de lhe ter danificado um órgão vital: “Vai, morre, levanta-te, e agora caminha...”

•

Um aceno de gratidão ao Nuno M Cardoso, co-autor desta dramaturgia. Porque a instigou. E, mais vital ainda, porque a reescreveu literalmente, letra a letra, com o corpo.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



A morte

A morte é uma flor que só abre uma vez.
Mas quando abre, nada se abre com ela.
Abre sempre que quer, e fora de estação.

E vem, grande mariposa, adornando caules ondulantes.
Deixa-me ser o caule forte da sua alegria.

Paul Celan

In A Morte é uma Flor: Poemas do Espólio. Lisboa: Edições Cotovia, 2017. p. 15.
Trad. João Barrento



Aires Graça

Tradução

Nasceu em 1949. Licenciado em Filologia Germânica (Inglês/Alemão) pela Universidade de Coimbra (1974), docente na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1974-1991) e na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1993-2009). Lecionou Literatura e Cultura Alemãs, Análise Textual, Teoria da Literatura e Ciências da Tradução. Leitor de Português na Universidade de Bari, Itália (1977-78), e no Institut für Übersetzen und Dolmetschen da Universidade de Heidelberg (1982-83). Estagiário do Parlamento Europeu na École de Traduction et Interprétation da Universidade de Genebra (1988-89). Para além da publicação de artigos científicos, traduziu, em poesia, romance e teatro, Heinrich von Kleist, Frank Wedekind, Bertolt Brecht, Durs Grünbein, Elfriede Jelinek, Herta Müller, entre outros.

Nuno M Cardoso

Encenação e dramaturgia; Apresentador; Jack, o Estripador; Bob

Encenador, ator, diretor artístico e professor. Encenou obras de Ésquilo, Eurípides, Shakespeare, J.W. Goethe, G.E. Lessing, Friedrich Schiller, Georg Büchner, Bertolt Brecht, Mikhail Bulgákov, Karl Kraus, Frank Wedekind, Alfred Jarry, Apollinaire, Samuel Beckett, Ingmar Bergman, R.W. Fassbinder, Bernard-Marie Koltès, Heiner Müller, Peter Handke, Stig Dagerman, Lars Norén, James Joyce, Wole Soyinka, Martin Crimp, Enda Walsh, Dimítris Dimitriádis, Angélica Liddell, Irmãos Presniakov, Javier Tomeo, Falk Richter, Sheila Callaghan, Fernando Pessoa, Luís de Sttau Monteiro, Miguel Torga, Al Berto, Mickaël de Oliveira, Marta Freitas, José Maria Vieira Mendes, Tiago Rodrigues, Jorge Palinhos, Jorge Loureiro Figueira, Cláudia Lucas Chéu, Jacinto Lucas Pires, Sónia Baptista, Patrícia

Portela e Pedro Eiras. Como ator, trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, Nuno Cardoso, Giorgio Barberio Corsetti, Jean-Louis Martinelli, Cláudio Lucchesi, Rogério de Carvalho, Manuel Sardinha, António Durães, Paulo Castro, José Carretas, Marcos Barbosa, António Lago e com os realizadores Manoel de Oliveira e Saguenail. É membro do GIEP – Grupo de Investigação em Estudos Performativos, membro do comité português do EURODRAM, diretor do Projeto Cassandra para a RTP, diretor artístico da AMANDA, dedicada à nova dramaturgia contemporânea, e assessor da Direção Artística do TNSJ. Foi membro da direção do Teatro Só, Cão Danado e Ao Cabo Teatro e consultor de programação das Artes Performativas na Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura. Tem o mestrado de Teatro – Ramo Encenação da Escola Superior de Teatro e Cinema, Curso Internacional Itinerante de Aperfeiçoamento Teatral da École des Maîtres e frequência da licenciatura em Matemática e Ciências da Computação da Universidade do Minho. É professor convidado na licenciatura em Teatro da Universidade do Minho e no Balletteatro, tendo também lecionado na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, EPAOE Chapitô e ACE Escola de Artes.

Nuno Carinhas

Cenografia e figurinos

Pintor, cenógrafo, figurinista e encenador. É diretor artístico do TNSJ desde março de 2009. 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 e João Reis, 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 Cômica*, 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; e *Macbeth*, de William Shakespeare (2017). 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.

João Luís Pereira
Dramaturgia

Luanda, Angola, 1968. Concluiu, em 1992, a licenciatura em Comunicação Social pela Universidade Nova de Lisboa. Em 2011, frequentou uma pós-graduação em Ciência e Cultura do Vinho, na Universidade Católica do Porto. Com Jorge Rui Martins, fundou e editou a *HEII*, uma revista mensal de divulgação

cultural que circulou no Porto entre 1996 e 1998. Ingressou no TNSJ em 1999, onde coordenou o gabinete de imprensa do festival PoNTI, tendo transitado, em 2002, para o departamento de Edições, onde assegura a coordenação editorial de programas de sala, livros e outras publicações. Ainda no TNSJ, esteve envolvido na organização das conferências *Análises ao Fado e ao Sangue* (2010) e *Falemos de Casas* (2012), realizadas em torno da apresentação dos espetáculos *Antígona*, de Sófocles, e *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa/Luísa Costa Gomes. Em 2016, integrou o “comité dramático” de *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, espetáculo encenado por Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso.

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, Lúcia 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 Raparigas..., 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.

Jorge Quintela
Vídeo

Porto, 1981. Formou-se em Fotografia e Audiovisual, em 2003, na Escola Superior Artística do Porto. Trabalha em cinema como realizador e diretor de fotografia, colaborando, nesta área, com realizadores como Edgar Pêra, Rodrigo Areias, Rita Azevedo Gomes, Gabriel Abrantes e Salomé Lamas. Em 2010, realiza um documentário sobre o músico The Legendary Tigerman, *On The Road To Femina*, estreado no IndieLisboa, e a curta-metragem de ficção, *Ausstieg*, premiada com uma Menção Honrosa na Competição experimental do Curtas Vila do Conde – Festival Internacional de Cinema. Em 2011, realiza *o amor é a solução para a falta de argumento*, galardoado com o prémio de Melhor Curta-Metragem Portuguesa, em 2012, no FEST – Festival Novos Realizadores | Novo Cinema, que tem lugar em Espinho. Em 2013, ganha, com *Carosello*, o Grande Prémio do Curtas Vila do Conde e os prémios de Melhor Curta-Metragem e Prémio do Público no Festival de Cinema Luso-Brasileiro. A sua última curta-metragem, *Sobre El Cielo*, de 2015, está ainda em exibição em importantes festivais internacionais. Paralelamente ao seu trabalho em cinema, tem apresentado obras de instalação vídeo e 16mm e performances audiovisuais, destacando-se, em 2015,

Spectroscope e *Radioscope*, exibidas na Solar – Galeria de Arte Cinemática, em Vila do Conde, e no CAAA – Centro para os Assuntos da Arte e Arquitetura, em Guimarães. Em 2016, com a colaboração de Rui Lima e Sérgio Martins, cria *SoundScope Cinema*, apresentado no Curtas Vila do Conde e no Temps d’Images Lisboa. Colabora igualmente com a Sonoscopia Associação Cultural no projeto *Drapper Point* do Srosh Ensemble e no concerto encenado *Futurina*.

Paulo Capelo Cardoso
Assistência de encenação

Porto, 1972. É membro da direção da companhia Cão Danado desde 2003. Frequentou o curso de Artes Plásticas – Pintura da FBAUP. Entre 2003 e 2006, foi diretor artístico e programador do Espaço Artes Múltiplas. Como artista plástico, tem realizado, desde 1991, diversas exposições individuais e coletivas. Concebeu as cenografias de *Boris Yeltsin*, *Otelo*, *Gretchen*, *Sorrisos de Bergman*, *Estação Primavera*, *Processo K.*, *Emilia Galotti*, *Maria Stuart*, *That Pretty Pretty*, *A Fábrica*, *Húmus*, *Visões*, *Medeia*, *Alceste*, para encenações de Nuno M Cardoso, Sara Barbosa, Cristina Carvalhal, Manuel Sardinha e Lautaro Vilo.

Afonso Santos
Dr. Goll; Rodrigo Quast; Kungu Poti

Porto, 1987. Ingressou em 2008 na licenciatura de Estudos Teatrais da ESMAE. Encenou a peça *Chamava-se Ermo*, de João Costa (Teatro Bandido, 2010). Interpretou e encenou, com Teresa Arcanjo, *Sou o Vento*, de Jon Fosse (Teatro Anémico, 2015). Estreou-se profissionalmente como ator em *O Fidalgo Aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo (2011), enc. João Pedro Vaz (Comédias do Minho/TNDM II). Integrou o elenco de espetáculos encenados por Nuno Cardoso, Luís Araújo,

Ricardo Braun, entre outros, com textos de William Shakespeare, Molière, Maksim Gorki, Eugene O'Neill, Rainer Werner Fassbinder e Marius von Mayenburg. Estagiou, na qualidade de observador, no Toneelgroep Amsterdam, durante a produção de *A Longa Jornada Para a Noite*, de Eugene O'Neill, enc. Ivo van Hove.

António Afonso Parra

Walter Schwarz; Casti-Piani; Dr. Hilti

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, 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, entre outros. É, desde 2016, professor de Interpretação na ACE Escola de Artes, em Famalicão.

Catarina Gomes

Lulu; Kadéga di Santa Croce

Braga, 1997. Começou por ter formação em balé clássico, no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga. Estudou também piano e canto. Ingressou posteriormente em estudos de teatro no Porto, na Academia Contemporânea do Espetáculo, onde terminou o curso de Interpretação, em 2015. Desde então, destaca

os trabalhos com o Teatro Experimental do Porto, dirigida por Gonçalo Amorim (*Pantagruel; Toda a Gente; Nunca Mates o Mandarin; O Grande Tratado de Encenação; A Tecedeira que Lia Zola; Maioria Absoluta*), Teatro da Didascália, dirigida por Bruno Martins (*Prelúdio: a mulher selvagem*), e Joana Providência (*Uma Família é uma Família; O Baile das Coisas Importantes*).

Daniela Cruz

Madelaine de Marelle

Porto, 1985. Completou o Curso Vocacional na Escola de Dança Ginásio. Em 2003, foi estudar para a Holanda e obteve a licenciatura em Dança, especialização Intérprete, na Codarts, em 2007. Desde então, e ainda na Holanda, trabalhou como *freelancer* com vários coreógrafos, nomeadamente na Companhia Krisztina de Châtel, Massimo Molinari, David Middendorp, Irena Misirlic, Corneliu Ganea, Liat Magnezy, Mateja Bucar, Valasia Simeon e Jagoda Bobrowska. Em 2013, regressou a Portugal e trabalhou com os seguintes artistas: Marco da Silva Ferreira em *Land(e)scape*; Victor Hugo Pontes em *Fall e Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a*; Joana Providência em *Sem Legendas, Inquietações e Vestígio*; Cristina P. Leitão em *FM [featuring mortuum] e UM [unimal]*; Jonathan Saldanha e Catarina Miranda em *O Poço*; André Braga e Cláudia Figueiredo/ Circolando em *Espírito do Lugar 1.0, 2.0 e 3.0, Derivas e Climax*. Em 2012, paralelamente à carreira de intérprete, iniciou atividade como coreógrafa e concebeu, até à data, seis criações: *Tip Ping Point* (colaboração com Glória Ros), *Diamonds on the Crown, bittersweet, 7 minutos [em atraso], Forging e What if...* Foi assistente de coreografia/encenação dos seguintes criadores: Ana Figueira, numa remontagem de *Segredo*, um projeto para bailarinos e surdos; Marco da Silva Ferreira, em *Escalada de Hu(r)mano*, para uma apresentação na Cidade Europeia do Desporto 2015, em Loulé; na nova criação da Companhia Instável, *La nuit tout les chats sons gris*, com

os coreógrafos convidados Nicolas Cantillon e Laurence Yadi; Joana Providência, num projeto de comunidade para a inauguração da exposição fotográfica de Georges Dussaud, em Bragança. Em 2013, estreou-se como assistente de produção na Companhia Instável. Desde 2012, leciona Dança Contemporânea no Ginásio Escola de Dança, na Companhia Instável, na ACE Escola de Artes e noutros locais, como formadora convidada.

João Cardoso

Dr. Ludwig Schön; Puntschu; Mr. Hopkins

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*, de William Shakespeare (2017), encenações de Nuno Carinhas, e *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus (2016), encenação de Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso. Como ator, participou também em filmes dos realizadores Paulo Rocha, Fernando Lopes e Solveig Nordlund.

João Melo

Alva Schön

O seu percurso como ator começa em 1994 na ODI – A Oficina, em Guimarães. Natural do Porto, completa em 2002 o curso de Estudos Teatrais – Interpretação da ESMAE. Em 2005, participa no projeto Thierry Salmon. Tem trabalhado com diferentes estruturas e companhias, das quais se podem destacar as seguintes: Panmixia, Companhia de Teatro de Braga, Seiva Trupe, TNSJ, TNDM II, TEP, Meta Mortem Fase, Teatro Só, Teatro Meridional, Circolando, Musgo, Narrativensaio, Teatro do Bolhão e Ao Cabo Teatro. Trabalhou com Nuno Cardoso, José Carretas, Moncho Rodriguez, Rogério de Carvalho, Peta Lily, António Lago, Miguel Seabra, Carlo Cechi, Jean-Pierre Sarrazac, Luísa Pinto, Rui Madeira, Américo Rodrigues, Kuniaki Ida, Julio Castronuovo, Gonçalo Amorim, entre outros.

Mafalda Lencastre

Martha Geschwitz

Porto, 1985. Em 2009, conclui a licenciatura e mestrado em Som e Imagem pela Universidade Católica do Porto e Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, ramo de Televisão e Argumento e especialização em Direção de Arte. Participa paralelamente em *workshops* de interpretação, dramaturgia, movimento e fotografia (recentemente, em Laban Bewegungsstudien – Tanzfabrik Berlin e Corpo e Identidade no Espaço Teatral, com Miguel Pereira/O Rumo do Fumo). Entre 2010 e 2011, frequenta o curso profissional da ACT – Escola de Atores e o mestrado em Artes Performativas – Teatro do Movimento da ESTC. Em 2013, integra o elenco da École des Maîtres, edição dirigida por Constanza Macras. Como atriz, tem trabalhado sobretudo em cinema e televisão, com Emily Wardill, Marcelo Félix, Tiago Guedes, Fernando Vendrell, Patrícia Sequeira, entre outros. Desde 2012, trabalha frequentemente com Nuno M

Cardoso (*Boris Yeltsin*, de Mickael de Oliveira) e destaca, como assistente de encenação, *Os Últimos Dias da Humanidade*, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (TNSJ, 2016), *Macbeth*, enc. Nuno Carinhas (TNSJ, 2017), e *Timão de Atenas*, enc. Nuno Cardoso (Rivoli, Ao Cabo Teatro, 2018). Em 2016, encena o seu primeiro espetáculo no Teatro da Vilarinha, a convite do projeto Teatro Junto de Nós. Leciona a disciplina de Interpretação no Balletatro. Participa, até setembro de 2018, em Recurso, curso de teoria e criação teatral financiado pelo Criatório da Câmara Municipal do Porto, numa parceria da Estrutura com a Mala Voadora e José Maria Vieira Mendes.

Nuno Cardoso

Schigolch

Iniciou o seu percurso teatral no CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. Como ator, integrou o elenco de espetáculos encenados por Paulo Lisboa, Paulo Castro, João Paulo Seara Cardoso, Nuno M Cardoso, Francisco Alves, José Neves, João Garcia Miguel, Victor Hugo Pontes e José Eduardo Silva. Foi um dos fundadores do coletivo Visões Úteis, onde encenou, entre outros, *Porto Monocromático* (1997). De 1998 a 2003, foi diretor artístico do Auditório Nacional Carlos Alberto. No TNSJ, assumiu a Direção Artística do Teatro Carlos Alberto entre 2003 e 2007. Como criador residente no TNSJ, encenou *O Despertar da Primavera*, de Wedekind (2004), *Woyzeck*, de Büchner (2005), e *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006). Outras encenações: *PRJ. X. Oresteia*, a partir de Ésquilo (projeto da Porto 2001, realizado no Estabelecimento Prisional de Paços de Ferreira), *Ricardo II* e *R2*, Shakespeare interpretado por jovens do Bairro da Cova da Moura (TNDM II, 2007), e *Love and Marriage*, a partir de Ibsen (Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine, 2009). Para o Ao Cabo Teatro, de que é diretor artístico desde 2002, tem vindo a encenar com regularidade. Refiram-se alguns dos

espetáculos mais recentes: *As Três Irmãs*, de Tchekhov (2011), *Porto S. Bento*, criação coletiva (2012), *Demónios*, de Lars Norén, que recebeu o Prémio Autores 2016 da SPA, *O Misanthropo*, de Molière (2016), e *Timão de Atenas*, de Shakespeare (2018). Do seu trabalho como ator, destaca-se, mais recentemente, a trilogia constituída pelos espetáculos *Subterrâneo*, enc. Luís Araújo (2016), *Náufrago*, enc. John Romão (2016), e *Apeadeiro* (2017).

Sara Garcia

Lulu; Ludmilla Steinhertz

Póvoa de Varzim, 1990. Diplomada pela Escola de Dança do Conservatório Nacional de Lisboa (2008) e mestre em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (2014). Na sua formação, destaca professores e coreógrafos, referindo Margarida Bettencourt, Constança Couto, Rui Lopes Graça, Benvindo da Fonseca, Roman Vassiliev, Pedro Carvalho, Sylvia Rijmer, entre outros. Entre 2015 e 2017, interpretou o solo *Martha*, cocriado por Pedro Carvalho e estreado no FIS – Festival Internacional de Solos da Póvoa de Varzim; criou a peça *Oásis* (produzida pelo Estúdio B), e cocriou/interpretou *Dueto Para Cinco* (produzida por Mouette). Em 2017, frequentou a Formação Avançada em Interpretação e Criação Coreográfica da Companhia Instável e cocriou *Demografia* e *Syn Opsis*. No mesmo ano, integrou o elenco da peça *Operários*, de Miguel Moreira e Romeu Runa, apresentada no Festival Internacional de Almada e no CCVF, em Guimarães. A convite da Companhia Instável, criou *Teia*, um espetáculo *site-specific* para a Casa da Arquitetura, em Matosinhos. Trabalhou com Elisa Zuppini numa residência artística no Teatro Campo Alegre e participou, em 2018, nas filmagens do video-clip *Jonathan*, *I Can't Tell You*, da banda Liima, dirigido pela cineasta Catarina Neves Ricci. Para além de artista *freelancer*, leciona regularmente dança clássica e contemporânea e colabora em diversos projetos de arquitetura.

Vera Kolodzig

Lulu

Lisboa, 1985. Licenciada em Teatro Contemporâneo pela East 15 Acting School, em Londres. Complementou a sua formação no Lee Strasberg Theatre and Film Institute, em Nova Iorque, tendo também participado em diversos *workshops* de Marcia Haufrecht, Nuno Pino Custódio, Teatr Pieśń Kozła (Polónia), The Actors Space (Barcelona) e Os Improváveis. Em 2016, participou na XXV edição do projeto europeu École des Maîtres, sob a direção de Christiane Jatahy. Em Portugal, integrou o elenco de espetáculos dirigidos por Fernando Gomes, Claudio Hochman, Filipe Tenreiro e Martim Pedroso. Em 2014, foi protagonista de *A Dama do Maxim*, de Georges Feydeau, no Teatro da Terra. Desde 2000, participou em várias telenovelas e séries televisivas, tendo protagonizado *Jardins Proibidos I e II*, *Dei-te Quase Tudo*, *Espírito Indomável* e *Dentro*. Em 2017, estreou-se em cinema, no filme *Pedro e Inês*, de António Ferreira.



TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

<i>Direção Artística</i>	Adélio Pêra	<i>Manutenção</i>
Nuno Carinhas	Carlos Barbosa	Joaquim Ribeiro
<i>Conselho de Administração</i>	Joaquim Marques	Abílio Barbosa
Pedro Sobrado (Presidente)	Joel Santos	Manuel Vieira
Susana Marques	Jorge Silva	Paulo Rodrigues
Sandra Martins	Lídio Pontes	Nuno Ferreira
	Paulo Ferreira	Celso Costa
<i>Assessor de Direção Artística</i>	<i>Vídeo</i>	Ernesto Lopes
Nuno M Cardoso	Fernando Costa	<i>Limpeza</i>
<i>Assistente da Administração</i>		Beliza Batista
Paula Almeida	<i>Direção de Comunicação</i>	Bernardina Costa
<i>Motoristas</i>	<i>Relações Externas</i>	Delfina Cerqueira
António Ferreira	<i>e Mediação Cultural</i>	
Carlos Sousa	Pedro Sobrado	<i>Direção de Contabilidade</i>
	<i>Comunicação e Promoção</i>	<i>e Controlo de Gestão</i>
<i>Direção de Produção</i>	Patrícia Carneiro Oliveira	Domingos Costa
Maria João Teixeira	Carla Medina	Carlos Magalhães
Alexandra Novo	Joana Guimarães	Fernando Neves
Eunice Basto	<i>Edições</i>	Goretti Sampaio
Maria do Céu Soares	João Luís Pereira	<i>Sistemas de Informação</i>
Mónica Rocha	Ana Almeida	André Pinto
Teresa Batista	<i>Centro de Documentação</i>	Paulo Veiga
<i>Cenografia</i>	Paula Braga	Susana de Brito
Teresa Grácio	<i>Legendagem</i>	
<i>Guarda-roupa e Adereços</i>	Cristina Carvalho	<i>Direção de Recursos Humanos</i>
Elisabete Leão	<i>Fotografia</i>	Sandra Martins
Nazaré Fernandes	João Tuna	Helena Carvalho
Virgínia Pereira	Susana Neves	
Isabel Pereira	<i>Centro Educativo</i>	
Guilherme Monteiro	Luísa Corte-Real	
Dora Pereira	<i>Relações Públicas</i>	
	Rosalina Babo	
<i>Direção de Palco</i>	Ana Dias	
Emanuel Pina	<i>Frente de Casa</i>	
Diná Gonçalves	Fernando Camecelha	
<i>Cena</i>	Patrícia Oliveira (TeCA)	
Pedro Guimarães	<i>Bilheteiras</i>	
Cátia Esteves	Sónia Silva (TNSJ)	
Ana Fernandes	Patrícia Oliveira (TeCA)	
<i>Som</i>	Manuela Albuquerque	
Francisco Leal	Sérgio Silva	
António Bica	Telmo Martins	
Joel Azevedo	<i>Atendimento</i>	
João Oliveira	<i>e Reservas</i>	
<i>Luz</i>	Hugo Pereira	
Filipe Pinheiro	<i>Bar</i>	
Adão Gonçalves	Júlia Batista	
Alexandre Vieira		
José Rodrigues	<i>Direção de Edifícios</i>	
Nuno Gonçalves	<i>e Manutenção</i>	
Rui M. Simão	Carlos Miguel Chaves	
<i>Maquinaria</i>	Liliana Oliveira	
Filipe Silva	<i>Cedência de Espaços</i>	
António Quaresma	Luísa Archer	

produção executiva

Alexandra Novo

Eunice Basto

Mónica Rocha

direção de palco

Emanuel Pina

adjunto do diretor de palco

Filipe Silva

direção de cena

Cátia Esteves

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

António Bica

João Oliveira

Joel Azevedo

Miguel Silva

vídeo

Fernando Costa

guarda-roupa e adereços

Elisabete Leão (coordenação)

assistência

Teresa Batista

mestra-costureira

Nazaré Fernandes

costureiras

Virgínia Pereira

Esperança Sousa

estagiária

Sofia Silva

aderecista de guarda-roupa

Isabel Pereira

aderecistas

Dora Pereira

Guilherme Monteiro

língua gestual portuguesa

Ana Rodrigues/Laredo Associação Cultural

audiodescrição

Anáisa Raquel

Sofia Afonso/AR Produções

apoios



 **Castanheira**  pedras&pêssegos

INUNO BALTAZAR



apoios à divulgação

ANTENA 1  ANTENA 2 

 **STCP** 

 **Jornal Notícias** 

agradecimentos TNSJ

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Faculdade de Belas Artes

da Universidade do Porto

agradecimentos Nuno M Cardoso

Ana Moreira

Marta Bernardes

Vânia Rovisco

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

José Antunes Inácio, Lda.

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.

GESCHWITZ: (Sozinha.) Vou-me sentar junto à porta. Vou assistir a tudo sem pestanejar.

(Senta-se na cadeira de verga junto à porta.)

As pessoas não se conhecem. Não sabem como são por dentro. Só quem não for pessoa é que as conhece. Todas as palavras que dizem são falsas e mentirosas. Não sabem, porque hoje estão assim, amanhã assado, dependendo de como comeram, beberam e amaram, ou não. Só o corpo permanece o que é durante algum tempo e só as crianças têm siso. Os adultos são como animais. Nenhum sabe o que faz. Quando são mais felizes, lamentam-se, gemem, e na mais profunda desgraça ficam contentes com qualquer coisinha. É estranho como a fome lhes rouba a força para serem infelizes. Mas, depois de saciados, logo transformam o seu mundo numa câmara de torturas e desbaratam a vida pela satisfação de um capricho. – Será que alguma vez houve pessoas felizes através do amor? – Em que é que a sua felicidade é diferente, para além de dormirem melhor e esquecerem-se de tudo o resto? – Ó Deus, dou-te graças por não me teres criado igual a elas. Eu não sou uma pessoa. O meu corpo nada tem em comum com os corpos das pessoas. Terei alma de pessoa? Gente atormentada traz um coração pequeno e apertado no peito, mas eu sei que não é mérito meu, isto de dar tudo, sacrificar tudo...

