

O DeS-
PeRTaR
Da PRI-
MAVeRa

Manual de Leitura

O DeSPeRTaR Da PRIMAVeRa

Frühlings Erwachen (1891), de FRANK WEDEKIND

tradução JOÃO BARRENTO

encenação NUNO CARDOSO

cenografia e adereços F. RIBEIRO, PAULO MENDES

figurinos MIGUEL FLOR

música e sonoplastia SÉRGIO DELGADO

desenho de luz JOSÉ ÁLVARO CORREIA

elenco

ALBERTO MAGASELA *Saca-Logo, O Senhor Disfarçado*

ANTÓNIO JÚLIO *Lämmermeier, Gaston, Moca-Grossa, Pastor Barriga-Careca*

CATARINA REQUEIJO *Thea, Sra. Gabor*

CÁTIA PINHEIRO *Wendla*

DANIEL PINTO *Robert, Helmuth, Reitor Insolação*

GILBERTO OLIVEIRA *Georg, Ruprecht, Quebra-Ossos*

ISABEL QUEIRÓS *Martha, Ina*

IVO ALEXANDRE *Sr. Gabor, Dr. Pírolito*

LUÍS ARAÚJO *Hänschen Rilow, Reinhold, Professor Barriga-de-Fome*

MARTA NUNES *Ilse, Sra. Schmidt (parteira)*

MARTINHO SILVA *Otto, Diethelm, Mata-Moscas*

MIGUEL ROSAS *Ernst, Língua-Presa*

PATRÍCIA BRANDÃO *Sra. Bergmann*

SÉRGIO PRAIA *Melchior*

TÓNAN QUITO *Moritz, Sr. Stiefel*

apoio ao movimento LOUP ABRAMOVICI

preparação vocal e elocução JOÃO HENRIQUES

assistência de encenação ANA VARGAS, JOÃO HENRIQUES

assistência de figurinos CRISTINA HORA

produção executiva LUCINDA GOMES

coordenação técnica EMANUEL PINA

direcção de montagem TERESA GRÁCIO

direcção de cena LILIANA ABELHO

contra-regra CRISTINA GUERREIRO

montagem e operação de luz PEDRO CARVALHO, JOSÉ RODRIGUES,

ANDREIA AZEVEDO, ANTÓNIO PEDRA

operação de som MIGUEL ÂNGELO SILVA

maquinaria de cena ANTÓNIO QUARESMA, CARLOS BARBOSA,

JOEL SANTOS, ADÉLIO PÉRA, PAULO FERREIRA

electricista de cena JÚLIO CUNHA

construção de cenário MAIA & ROCHA, LDA.

tratamento de cenário e adereços ELISABETE LEÃO (coordenação)

GUILHERME MONTEIRO, DORA PEREIRA (assistentes)

guarda-roupa CLÁUDIA RIBEIRO (coordenação)

NAZARÉ FERNANDES, FÁTIMA RORIZ,

EDUARDA RODRIGUES (costureiras)

adereços de guarda-roupa ISABEL PEREIRA

auxiliar de camarim MARIA DE LA SALETE

fotografia de cena JOÃO TUNA

produção TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

TeCA
TEATRO CARLOS ALBERTO

05 – 28 MARÇO 2004

terça-feira a sábado [21h30] domingo [16h00]

duração aproximada [2h10] com intervalo

MIC Ministério da Cultura
TNSJ TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO PORTO

O TNSJ é membro da

UNÃO DOS TEATROS DA EUROPA

Projecto co-financiado pela Comunidade Europeia



Apoios



Apoios à divulgação



Agradecimentos

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Batalhão de Sapadores Bombeiros

Alunos da ESMAE que participaram
no workshop de dramaturgia

Ao Cabo Teatro

Rivoli Teatro Municipal

TeCA

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

F 22 340 19 07

TNSJ

Praça da Batalha

4000-102 Porto

F 22 208 83 03

www.tnsj.pt

Informações Linha Verde

800-10-8675

Edição Centro de Edições do TNSJ

Coordenação João Luís Pereira

Design gráfico João Faria

Fotografia João Tuna

Impressão LiderGraf – Artes Gráficas, S.A.

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espectáculo. O uso de telemóveis, pagers ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os actores como para os espectadores.



despertares

A produção deste espectáculo começou por ser um projecto que Nuno Cardoso desenvolveria no âmbito da sua actividade como encenador independente, com o grupo de operadores privados com quem foi desenvolvendo trabalho (e notoriedade) nos últimos anos.

É nossa convicção que não faz qualquer sentido dissociar a actividade criativa da direcção de programas e muito menos esperar que um criador em plena laboração e auto-desenvolvimento se prive de dirigir espectáculos para gerir, ou que encapotemos a protecção e estímulo que o TNSJ deve aos talentos que servem a casa sob o democrático modelo único da co-produção. Nuno Cardoso foi pois instado a fazer aquilo em que acreditamos axialmente: encenar em casa para aprender a casa.

A sua escolha desta perturbante, feliz e desequilibrada obra-prima da pré-modernidade ocorreu quando os pressupostos éticos da nossa proposta já tinham sido enunciados.

Despertamos todos assim para uma Primavera quase simbólica, com tudo o que arrasta de luminoso e negro. Num momento em que dois oportuniíssimos prémios vieram distinguir alguns dos nossos colaboradores da nova geração, continuamos a celebrar o desarranjo dos sentidos e a inoperância dos poderes em controlá-los. É a nossa forma de cumprir um dever – o de afirmar *os que se seguem*.

Ao Nuno, que foi o primeiro a confrontar-se com deveres e ónus de gestão, e à sua juvenil equipa de criadores e actores, desejamos boa vindima, antes que o sol se ponha.

Bem-vindos!

→ Ricardo Pais

das quatro esta- ções a pri- meira

A 7 de Fevereiro, sensivelmente um mês após o início dos ensaios e um mês antes da estreia, assisti a um ensaio corrido deste imprevisto *Despertar da Primavera*. Eu fiquei maravilhada com os progressos do trabalho. O Nuno Cardoso parecia insatisfeito. Depois conversámos. À sombra da sua bela árvore de nervos. De antenas. No palco, lugar brutal da poesia que para si escolheu, o Nuno acende o rastilho dos nossos caminhos. Pela mão delicada de Wedekind, ele explode, em cena, a tristeza destes futuros do passado. Explica. Sabe fazê-lo sem redundância. É de se lhe tirar o chapéu... → [Regina Guimarães](#)

REGINA GUIMARÃES Porquê *O Despertar da Primavera* aqui e agora, como gesto teu?

NUNO CARDOSO A descoberta do *Despertar da Primavera* aconteceu um pouco por acaso. Eu andava à volta do *Roberto Zucco* e da *Morte de Danton*. Estava a ler uns textos do Vassili Sigarev. De repente, o Ricardo Pais, que já tinha encenado este texto do Wedekind, manifestou a intenção de o remontar. Nessa altura eu reli a peça. Descobri ali muito daquilo que eu tenho trabalhado nas minhas últimas encenações, de outra maneira. Então telefonei ao Ricardo Pais, disse-lhe que gostava de pegar no *Despertar da Primavera*, perguntei-lhe se ele iria ou não fazê-lo. Respondeu-me que não e eu comecei a trabalhar no texto.

Portanto, de início estava mais fixado noutra peça – *A Morte de Danton* que, como a Regina sabe, de há muito me ocupa. Porém, subitamente, *O Despertar da Primavera* agarrou-me, não tanto pelo seu material programático ou coisa que o valha, mas por ser um texto em que os corpos estão em causa. Nos meus últimos trabalhos, o corpo, não cada corpo real mas sim o corpo enquanto todo, encontra-se em causa, seja o corpo do actor, seja o corpo da personagem, seja o corpo da obra. Trata-se, acho eu, de um dos fenómenos da contemporaneidade. O actual processo de globalização engendra, tendencialmente, uma crescente descorporalização. A descorporalização acarreta o apagamento do indivíduo que, por sua vez se traduz pela perda do sentido da tragédia, da dor, etc. E, nessa perspectiva, a peça pareceu-me bastante premonitória de tais perdas.

Além disso, trata-se duma peça que permanece intocada. Obviamente que contém elementos conjunturais, ligados à época em que foi escrita. Mas permanece intocada na sua essência dramática. Fascinou-me encontrar no Wedekind componentes que tinha achado em textos contemporâneos, sendo que esses mesmos são, de certo modo, motores do meu pensamento enquanto pessoa.

Outra razão de algum peso foi a possibilidade de trabalhar com um elenco mais jovem, o que me permitia abrir esta primeira produção a audições. Abri-a a pessoas que andam por aí e me são desconhecidas...

E isso leva-me a outra questão. A distribuição é, no meu entender, um dos pontos mais marcantes – mais brilhantes – desta tua encenação. Não queres comentar as escolhas que fizeste a esse nível?

A distribuição foi um processo que demorou algum tempo. Eu nunca faço *type casting*. Nunca convido as pessoas para representarem papéis, convido-as a participar num projecto. Faço um trabalho de dramaturgia e, em cima daquilo que os actores vão desenvolvendo, eu e eles vamos encontrando as personagens justas para as pessoas certas. No início tinha uma ideia de distribuição, mas depois apaguei essa ideia e comecei a trabalhar em improvisação com as pessoas. Esse trabalho desaguou numa reflexão, quase diária (com a Ana Vargas, o João Henriques e os próprios actores), acerca de possíveis distribuições que me inspiravam novas improvisações. E assim sucessivamente, ao longo dos dias.

A minha pergunta tinha a ver com o facto de que os mesmos actores, todos eles jovens a despeito de algumas diferenças de idade, desempenham os papéis dos adolescentes e dos adultos. Essa opção, que me teria parecido altamente arriscada, é duma sofisticada justeza. Melhor dizendo: essa escolha permite desvendar vertentes essenciais da peça. Nunca chegarias a um resultado comparável se tivesses optado por um naipe de actores mais velho a sustentar os papéis dos professores, dos pais, etc.

Isso prende-se com o princípio que adoptei quando comecei a “desdobrar” o texto. Eu não via propriamente distinção entre os novos e os velhos. Os velhos são, a meu ver, a projecção dos novos, como futuro no presente. Eu tenho a nítida sensação de que a adolescência e a entrada na vida adulta são dos piores momentos de tortura que um ser humano vive e que o tornam uma criatura mal-formada. Mal-formada não propriamente no sentido cívico, mas deformada. Muitas vezes, quando olho para mim e me lembro de quem era e vejo em quem me transformo, fico pasmado com determinadas atitudes que vou tomando sem disso me dar conta. Acho que todos nós adultos, de algum modo, somos monstros. Portanto não senti necessidade nenhuma de ir buscar “adultos” para representar os tais papéis que são “monstruosos”. Até porque eu acho que há uma cisão muito evidente no texto, em termos de linguagem: se os dois primeiros actos são extremamente vitais e dinâmicos, o terceiro acto é composto de quadros. No terceiro acto, cada cena tem um princípio, um meio e um fim muito claros, verificando-se uma alteração da linguagem que tende para o expressionismo. A partir dessa ruptura, posso procurar construir outro tipo de interpretações, completamente despsicologizadas. Eu pretendo justamente fazer esse exercício com os actores: na primeira parte da peça, trabalhar num sentido e, na segunda parte, explorar o reverso da medalha, a Alice do outro lado do espelho. Nunca me passou pela cabeça trabalhar com adultos naqueles papéis porque vejo essas personagens duma forma diferente: os professores não são seis corpos, são um corpo com seis cabeças; os Gabor não são dois corpos, são um casal; o funeral não funciona como um desfile de pessoas, mas antes como momento em que se cruzam escola, igreja, pais, miúdos; o reformatório – inclusive pela experiência que tivemos em comum na prisão – vejo-o como espaço de expressão da violência intrínseca à reclusão e não tanto como galeria de personagens. A própria cena da morte da Wendla é uma espécie de quadro de eutanásia (ou, melhor dizendo, de morte “assistida”, visto que a eutanásia implica a escolha). E, ao pensar essa cena, eu estava constantemente a lembrar-me de quadros, em particular renascentistas, que representam lições de anatomia. Entendo essas figuras como tipos, como uma máquina. O terceiro acto apresenta-se-me como uma “máquina de moer”... Nós temos uma capacidade infinita de arranjar razões para que uma coisa aconteça, para a justificar. E, às vezes, não somos capazes de nos confrontar com isso mesmo, com a dor que isso implica e com a imagem que isso dá de nós. Uma das grandes sevícias que se inflige a uma criança, no seu percurso para adulto, é ensinar-lhe a mentir. Porque uma pessoa ensina-lhe que mentir é mau, mas depois mente-lhe. Como o Hansi diz na sexta cena: ensinamos-lhe o pecado e ensinamos-lhe a transgredir. São esses os dois instrumentos que o adulto fornece à crian-

ça: a noção de proibição e a noção de transgressão. Entre essas duas polaridades forma-se um adulto. Trata-se duma forma de controlo. Tanto é controlo o pecado como a transgressão, porque são duas maneiras de criar o segredo. O segredo afasta-nos da honestidade, da candura, da simplicidade. E, de repente, temos uma sociedade complexa que se desfaz em imagens da sua própria complexidade e arranja infinitos subterfúgios para uma coisa simples. Isto faz-se sentir em todas as análises passíveis de serem levadas a cabo das nossas sociedades. O nosso sistema económico é uma réplica, feita à medida e aperfeiçoada (*mutatis mutandis*, porque o capitalismo tem grande maleabilidade) deste dispositivo. A propriedade, por exemplo, decorre da proibição e da transgressão. E o nosso sistema de regras morais assenta na mesma base. É um castelo de cartas que não se consegue derubar...! Por outro lado, aquilo que também me fascinou no texto foi a figura do Senhor Disfarçado. Acho que se escreveu demasiado sobre o Senhor Disfarçado. Ele é o que é. E é o que for, conforme as pessoas o pensarem. Nem sequer estou a trabalhar muito em cima disso. Limito-me a deixar o actor dizer o texto.

Apesar disto tudo, a maneira como Wedekind soluciona as coisas faz com que não se trate nem de uma peça de contraposição, nem de um manifesto. É simplesmente um certo olhar e encena o início de um percurso. E eu, enquanto criança pós-Abril, que não teve consciência do que foi a privação da liberdade, que tem às costas o património histórico do século XX (a minha geração não o “sentiu”, porque cresceu depois de tudo, e era demasiado jovem para “medir” a queda do Muro), percebo que as vias que me apresentam para resolver isto não são soluções de compromisso mas sim de ordem individual. Eis outra questão que me parece importante: assistimos à emergência duma nova forma de pensar individualista que ainda não foi reconhecida. Não o foi por causa da herança que nos coube, entre outras coisas. Essa forma não é pós-moderna, não é lúdica... É por vezes profundamente pungente e afasta-se de todos os modelos, sejam eles expressionistas, existencialistas ou outros. É algo que eu sinto como pessoa e, pelo menos no trabalho, procuro uma sinceridade para dizer isso às outras pessoas.

Foram todas estas coordenadas que fizeram com que *O Despertar da Primavera* prendesse a minha atenção. E isso explica a sofreguidão com que agarro este texto. Talvez por isso nunca tenha pensado em adultos e tenha imaginado um elenco “lunar”, algo situado algures entre a criança e o adulto. Mas sem qualquer intenção pedagógica, a não ser no processo...

É uma intuição...

É uma intuição e é também uma forma de eu aprender, de eu experimentar. Esta peça pode correr mal. Ainda não está lá... Mas eu só consigo construir algo se me puser em causa nesse processo de criação, se com ele estiver desesperadamente a tentar aprender alguma coisa. E se isso passar, acho que é o suficiente.

Nesta tua hipótese de trabalho, como imaginas poder exprimir o impacto das estações nas personagens, em particular o alvoreço da Primavera?

Eu ando a tentar fazer passar isso pelos corpos dos actores, no primeiro acto especialmente. O primeiro acto pode ser Primavera, mas pode ser manhã. O segundo acto pode ser fim de Verão/Outono, mas pode ser crepúsculo. O terceiro acto, para mim, é Inverno. Isso deveria passar pelos corpos...

É muito bonito o momento de Inverno porque traduz desolação e, ao mesmo tempo, aqueles dois cadáveres do Moritz e da Wendla (dois duplos dum Melchior que deve viver) são sementes debaixo da terra. Portanto aponta-se, estranhamente, a ideia de germinar...

Acho que essa dimensão poética ainda me escapa bastante. Tanto mais que eu venho de uma encenação em que me abeirei de um realismo pessimista. Mas tento todos os dias... e eles também.

Falando de poética: qual é, no teu entendimento, a importância das opções dramáticas da tradução nas orientações que tens vindo a assumir nesta tua encenação?

A tradução foi encomendada especificamente para este propósito e depois foi lida, revista e trabalhada na primeira semana, aqui mesmo, com os actores. Eu pedi ao João Barrento uma tradução que me cortasse um bocado os formalismos. Que fosse, de algum modo, mais objectiva, mais próxima da linguagem falada do que propriamente da linguagem poética. E foi em cima dessa versão que eu comecei a trabalhar. O que se procurou foi torná-la mais...

Desenferujá-la da retórica...

Exactamente. Mas houve dois momentos: primeiro, a feita da tradução específica que poderá servir para edição; segundo, o trabalho para chegarmos à versão cénica da peça, com a colaboração do João Barrento, trabalho esse que ainda está em curso. Ainda hoje, de manhã, eu mexi num pedaço... O Melchior diz qualquer coisa como: “Ah, não, podes crer que não existe amor”. E eu disse ao actor que tirasse o “ah” e enunciasse simplesmente: “Não. Não existe amor”. Porque é isso que o corpo pede, não há lá “ah” nenhum. E é nesses pequenos pormenores que a versão cénica vai ganhando corpo. Eu respeito muito o texto. Quase não faço cortes. Ou melhor, não faço mesmo. Há matéria em que não faço cortes. Mas, mesmo um escritor que escreve com o corpo, como é o caso do Wedekind, por vezes é levado a ênfases, exclamações, interjeições, dos quais por vezes não há necessidade. Porque está lá o actor, com o seu imaginário, o seu corpo, a sua voz. De facto, são essas pequenas arestas que eu vou limando. Esta peça tem uma dificuldade que se prende com a técnica da escrita: as personagens falam-se por parágrafos, enquanto nós falamos por frases. Lidar com isso e, simultaneamente, manter a componente poética é algo de muito complicado.

Pensando na encenação como um todo, parece-te relevante que ela evidencie o paralelo, estabelecido por Wedekind, entre o despertar da sexualidade e o conhecimento da morte?

Acho. A morte, tal como a gente fala e escreve, decorre de uma percepção adulta. Lembro-me de que eu devia ter uns cinco anos quando percebi que ia morrer. A única coisa que consegui foi imaginar-me dentro dum caixão. Mas falava e pensava. Só me assustava a ideia de não poder falar com ninguém e a perspectiva de estar frio. A morte, como a fantasiámos e como experiência, é um dos grandes traumas da adolescência porque está intimamente ligada ao sexo, à vivência sexual e erótica. Tudo isso cria uma ordem de ocorrências que, na sociedade ocidental, são muito mal resolvidas. É uma coincidência absurda – mas aconteceu – eu estar a trabalhar este texto e, ao chegar a casa, levar com um debate acerca da educação sexual na Assembleia da República. Fiquei pasmado... A verdade é que não há, neste país, educação sexual nenhuma. Esta peça “descola” dum plano puramente factual porque nos conta uma história. E as pessoas podem ver/ler nela o que quiserem. O que importa é narrar a história, devolvendo a dimensão aberta que ela tem.

Wedekind parece ter-se dado ao trabalho de nos propor, com ocorrências mais ou menos fugazes ou veladas, uma espécie de breve catálogo das formas, ditas “desviantes”, de sexualidade: o onanismo, o sado-masochismo, o fetichismo, o voyeurismo, a violação, o incesto e, por fim, a homossexualidade. Que sentido atribuis ao facto de Wedekind nos mostrar o relacionamento homossexual como a única experiência aparentemente serena de toda a série, sendo que as personagens a vivem em melancólica consonância com um fantasmático futuro burguês e acomodado?

Exactamente. A questão que aqui sobra é a absoluta consciência e a terrível frieza com que ambos os adolescentes falam do seu futuro. Sabem perfeitamente que vão ser monstros, mas também sabem que ainda têm algum tempo; dizem que dali a trinta anos não de poder rir-se das emoções que presentemente estão a viver. Estamos perante o pastor, que um deles vai ser, e o milionário, que o outro vai ser, com as suas respectivas mulheres, ambos a rirem-se do segredo que têm. Isso configura uma mensagem extremamente pessimista. Se a gente cria crianças assim... O pessimismo de Wedekind conjugase com uma denúncia dos valores burgueses. O pessimismo e a denúncia são tanto mais intensos quanto a dita cena é tranquila... Aquilo é-nos apresentado como “a última lição da adolescência”.

Em todo o caso é uma perigosa forma de melancolia. Melancolia duma antecipada renúncia que postula a efemeridade do que é belo, bom ou justo. É como se tu vivesses uma revolução de maneira participativa, sabendo e aceitando de antemão a derrota dos sonhos revolucionários... Isto vai acabar e eu sei, aqui e agora, que ainda me vou rir disto que fez de mim quem sou... Que cinismo!!!

Uma frase que, desde pequenino, sempre me marcou e impressionou é aquela em que o Talleyrand diz que “quanto mais muda mais fica na mesma”, que é a máxima do absoluto cinismo – de braço dado com a absoluta convivência. Um sujeito que pense assim é aquilo a que se chama um “gajo porreiro”. É a tal pessoa que não se importa com ninguém mas é simpática com toda a gente. No meu entender, esta peça do Wedekind tem dois fins: antes do fim efectivo, “acaba” com a cena Hansi/Ernst, com esse remate do rito de passagem, que significa a apreensão do segredo, do pecado e do prazer, a assimilação da ordem dos valores burgueses e a relativização de tudo. No “outro” fim reencontramos o Melchior, uma personagem que partirá dum pressuposto arrogante e é descarnado ao longo da peça. Também ele chega a um ponto em que precisa de relativizar tudo para encentar um novo caminho. Lembra-me outra peça que eu fiz, *As Aventuras de João Sem Medo*, na qual há dois caminhos: um relvado, outro pedregoso. O que o Wedekind faz – e é fantástico – é mostrar-nos que uns vão pelas ervas, outros pelas pedras. A peça acaba aí e nós que pensamos no assunto. Isso também me fascina, a saber: a natureza não-judiciosa da peça. Entretanto convém sublinhar que o humor, a passagem das estações e outros elementos de distanciação tornam este texto muito difícil de montar. Sobretudo quando se tomam opções como esta de trabalhar com um elenco entre...

Entre-entre...

Entre uma coisa e outra. Procura-se mas não se sabe se, no fim, se chega lá. Mas morre-se a tentar... Por exemplo, o ensaio a que a Regina assistiu não correu bem, a meu ver, porque esse tal fio da navalha estava ausente. Isso incita-nos a continuar a trabalhar.

As tuas opções de direcção, no que diz respeito aos adultos, enquanto instrumentos do poder e da opressão, são muito precisas e radicais. No texto há coisas muito vagas – o erotismo, a despeito da sua figuração – e coisas muito precisas – exercício da repressão, a maneira como se corta as asas a uma pessoa, etc. Como geras essa ambivalência?

Acho que isso tudo é suportado pelas escolhas de encenação, pela direcção de actores e pela diferença de tom e estilo que se assume entre os primeiros actos e o último. Embora se mantenha um mínimo de continuidade, começa-se a trabalhar com arquétipos e com situações muito condensadas e altamente perceptíveis. Aqueles professores jogados daquela maneira tornam muito evidente o mecanismo das suas atitudes. Através das próprias poses. Há, no primeiro e segundo acto, um movimento que vai abrindo até ao tiro. No terceiro acto, estamos perante uma espécie de *still images*, imagens duma diabólica precisão: primeira condenação (da escola, para o Melchior), segunda condenação (da família, para o Melchior), terceira condenação (de Moritz, no seu próprio funeral, pela família, pela escola, pela igreja e pela própria displicência dos colegas), o purgatório (do Melchior, no reformatório), um assassinio (o sufocar da Wendla) e os dois percursos apontados no fim. Ao cabo de todos estes gestos, duma violência extrema, a situação está contida. O futuro daquela sociedade “contida” é o Hansi e o Ernst. E há alguém que sobra. O Melchior é alguém que “se faz sobrar”, outro caminho o espera. O que se pretende apresentar no terceiro acto é, justamente, essa tipificação, de cortar à faca, assumindo que a encenação possa ser, ela mesma, um pouco monstruosa, e permitir-se certos excessos. Neste momento, isso já está bastante presente na cena do casal Gabor, que funciona como uma fotografia falante.

A personagem da Ilse, avatar feminino do Senhor Disfarçado, vai dar, em linha e linha-gem directa à figura mítica da Lulu. Como vais dosear esse estado embrionário de Lulu em Ilse, sem tirar frescura e vitalidade à personagem? Ou antes, virando os termos ao avesso: confias na consciência trágica de que ela é, por defeito, portadora?

Acho que há um único momento em que eu exploro isso: uma pausa, após a qual a Ilse diz “Quando chegar a vossa vez já eu estou no lixo”. Eu procuro concentrar toda a valência “Lulu” nesse instante e trabalho mais o lado “avatar feminino” do Senhor Disfarçado. No entanto, essa frase é fundamental e terá de ser dita com muito rigor.

É verdade que ela tem, como o Senhor Disfarçado, um lado “bigger than life”.

Ela representa, de certa forma, o lugar de convivência das contradições: da inocência com a prostituição.

Sim, mas com um esboço de consciência de tudo isso e com a força duma escolha: a “perdição”, apesar de tudo, parece-lhe preferível à vida regrada. Ou “contida”, se quiseres.

E é isso que está na tal frase. Nessa vertigem que a habita. Se calhar, é mesmo pela vertigem que procuramos trabalhar a Ilse. Pela prolixidade dos gestos. Quase como uma bailarina empoeirada num fio. Tudo treme: o discurso, a voz, o corpo... Aprofundar esse misto de fragilidade e de força.

Agrada-me essa ideia de figura que mora no coração da contradição e aparece para perturbar. De ser vibrante.

Mudando de assunto: de certa maneira, já começaste a responder a esta questão, mas ainda assim formulo a pergunta. O adolescente é uma invenção da sociedade burguesa. Nas sociedades ditas primitivas há crianças e há adultos. Em tua opinião, o que é que mudou, em termos de descoberta da sexualidade pelos adolescentes, desde o Wedekind? Eu, para ser franco, devo ser um dos adultos mais profescos que a adolescência engendrou, porque me acho um tanto obtuso em relação aos adolescentes de agora. Mas parece-me que nada mudou. Quer dizer, mudam-se os brinquedos, que já não são de lata, são Playstations, a sexualidade “acontece” mais cedo, mas o essencial continua. E, por exemplo, o fenómeno do HIV ainda veio reforçar mais a repressão...

Foi um revelador...?

É uma tragédia. Mas é uma tragédia com essa componente bem grega de parecer uma “praga dos deuses”. Por outro lado, quando se atenta nas discussões que há em Portugal, seja sobre o aborto, seja sobre a sexualidade, seja sobre os *gangs*, seja sobre o trabalho infantil, a verdade é que se sente que pouco ou nada mudou. Se calhar, as coisas são mais “mediadas”. Se calhar, há mais três ou quatro institutos que estão preocupados com a questão. Mas, a meu ver, este tipo de ritual de passagem é necessário para a sustentabilidade do sistema que foi criado. Portanto, nunca vai desaparecer. Porque o sistema vigente apoia-se nestes tabus, neste corpo que surge da adolescência. Melhorar este estado de coisas, ainda que de forma muito mediada, é fomentar a destruição do próprio corpo social tal como se encontra organizado. Ora isso não acontece, como é óbvio. E, assim sendo, as coisas são muito semelhantes àquilo que o Wedekind problematiza.

Convém, no entanto, sublinhar que a dimensão quase paranóica deste meu discurso não impede que eu faça parte do corpo social e do sistema vigente e, quando me ponho em causa, uso, de facto, as mesmas armas para me preservar. A consciência deste estado das coisas e da sua inevitabilidade é lancinante.

Noutra ordem de considerações, há neste texto uma espécie de “discussão filosófica” – Kant *versus* Nietzsche – que sustenta as grandes interrogações da peça, ajudando a construir a sua dinâmica interna e também a desenhar a evolução da personagem do Melchior (que no fundo poderia ser personagem única e todos os outros figuras do seu teatro mental...). O Melchior é levado (ou obrigado) a tornar-se “senhor de si próprio”. Que leituras, no sentido muito lato, tens proposto aos teus actores e colaboradores?

A única leitura que eu lhes proponho, de facto, é a do texto. Claro que lhes proponho também que falemos. Falemos do que estes problemas são para eles como pessoas. Evidentemente que isso cria uma dimensão de alto risco para a feita do espectáculo, porque entramos num domínio quase pseudo-pedagógico ou pseudo-filosófico, em que tudo se discute... E, por vezes, acabamos por esquecer a objectividade do que é fazer teatro. Acho que qualquer actor na sociedade em que vivemos, qualquer pessoa que escolha ser actor (nomeadamente tendo em conta o modo como o nosso ensino está estruturado) transporta em si um grãozinho de experiência que lhe advém da altura em que foi obrigado a tornar-se senhor de si próprio. Gostaria de ir por aí... Até porque a peça começou a ser feita no dia 5 de Janeiro, data em que todos nos conhecemos, e vamos estreá-la no dia 5 de Março. Portanto não temos tempo para respirar outra coisa que não a nossa experiência do momento, aqui e agora, em cima deste texto. Obviamente que algumas coisas foram lidas, outras faladas, mas houve sobretudo um grande cruzamento de experiência entre os actores.

Mas os actores não temem essa exponencial duplicidade que tu desenvolves a partir da peça?

Temem, temem.

Isso não os deixa completamente indefesos? Deixa. É esse é o principal risco e o principal problema que atinge o trabalho neste momento. Eu temo isso. Mas, se lá chegarmos, será a principal virtude do espectáculo.

Devo dizer que fiquei com imensa confiança naquilo que vi. E confio no dispositivo. Mais uma vez surpreendeste-me.

A ver vamos... Nesta próxima semana, quero descolar deste trabalho diário, de minúcia, de corporalidade, para voltar a olhar para a peça como um todo e sentir as grandes forças que a trabalham. Agora estou preocupado com o ritmo, com o ataque. Às vezes, é uma tarefa quase estéril. Mas não. Porque o ritmo é a própria definição da existência.

É a respiração da peça, enquanto corpo vivo. Eu falei da questão da duplicidade porque tu, de alguma forma, afirmaste que queres jogar todas as duplicidades, inclusivamente a tua. E isso significa que é como se tu, enquanto figura de autoridade, também te desdobrasses.

É um bocadinho. Um bocadinho não, um bocadão. *O Despertar da Primavera* oferece-se como um universo muito vasto. O que a gente faz, no teatro, é lançar algo parecido com sementes, todos os dias. Espero que, daqui até à estreia, nasçam três ou quatro girassóis. Se lançarmos cem sementes e nascerem uns três ou quatro, dou-me por satisfeito. ■



MP

a geometria dos sonhos

→ João Barrento

“...o seu capital educativo só pode resultar do seu conteúdo poético.”
(Ricardo Pais sobre *O Despertar da Primavera*, 1983)

“A carne tem o seu próprio espírito.”
(Frank Wedekind, “Sobre o erotismo”, 1910)

“...a sexualidade esburaca o real.”
(Jacques Lacan, 1974)

Capital educativo, conteúdo poético, força da sexualidade nascente. São várias as portas de entrada numa peça que, nos últimos cem anos, se transformou num clássico da formação literária e teatral. O autor recusava a sua leitura como “peça de tese” ou “manifesto a favor da educação sexual” (o que fecha, ou pelo menos estreita, a entrada pela porta da didáctica), insistia no “humor imparcial” que colocou em quase todas as cenas, contrariando uma escola literária e teatral como o Naturalismo, de que definitivamente se distanciou (e permitindo com isso um acesso “poético”, através da linguagem, das situações e até das parcas didas-cálias, sem passar pelo trágico nem ainda pelo patético expressionista), e acabou por definir lapidarmente a peça, muito ao gosto da “filosofia vitalista” da época, como “uma pintura luminosa da vida”. Seguindo por este último atalho, vamos facilmente dar aos terrenos da psicanálise, que cedo haveria de pronunciar-se, pela boca de Freud e dos membros do grupo que viria a ser a Sociedade Psicanalítica de Viena, sobre *O Despertar da Primavera* como um “documento” interessante para a história da civilização e dos costumes, e como manifestação dramática conseguida do processo de perda da inocência, numa trama psíquica e social que envolve a recusa do Pai a vários níveis – recusa de Deus pelo ateísmo, recusa da autoridade de pais e professores, numa emancipação sempre difícil, conseguida ou fracassada na tensão ambivalente em relação à família e à escola, em última análise recusa também da figura do Senhor Disfarçado, suspeita encarnação alegórica de uma Vida que, afinal, fala ainda pela boca de mais um dos adultos da peça. Todas estas rejeições são resultado da descoberta da sexualidade nascente que, como mais tarde dirá Lacan, “esburaca o real”. Ninguém sai totalmente incólume da passagem por esses buracos, alguns caem mesmo neles para não voltarem a sair, atraídos que são por uma das duas vias que se abrem durante o processo complexo de separação-individualização da adolescência, a da regressão narcísica (que, na peça, culmina no suicídio de Moritz) e a da escolha exogâmica e heterossexual do objecto (na peça, o caminho de Melchior). Entre as duas, *O Despertar da Primavera* mostra, no painel muito diversificado das personagens adolescentes, quase toda a paleta de possibilidades deste difícil processo de dupla “perda de relação” (dos laços com os pais e com a infância) a caminho da aquisição definitiva de uma imagem do próprio. Em todas elas, das mais acomodáticas às momentaneamente desviantes, da marginalidade assumida à rebeldia friamente calculada, é sempre da aquisição de um saber que se trata. Numa excelente leitura da peça, feita por ocasião da montagem de Ricardo Pais para o TEUC em 1983 (e publicada no número 9 da revista *Teatruniversitário*), Carlos Amaral Dias resumia a questão nos seguintes termos: “O saber sexual é então o domínio da sexualidade, a possibilidade da aceitação mútua de uma partilha do prazer sem culpabilidade e sem angústia”. Os conflitos dramáticos d’ *O Despertar da Primavera*, os de ordem psicológica, interior e individual, e os de ordem social, exterior e geracional, gravitam em torno desta questão. Trata-se sempre de tensões que derivam de formas particulares de aquisição de um novo saber, que

é – diz ainda Carlos Amaral Dias – o de “aceitar um novo corpo, partilhar o segredo sexual”. Esta aquisição de um novo saber de si enquanto corpo implica igualmente, na adolescência, um trabalho de luto sobre o corpo infantil: “Viver é sobreviver a uma criança morta. Para que Melchior viva, é preciso que Moritz morra” (C. A. Dias). Como sempre acontece quando se despe uma pele, a orientação e a partilha são essenciais ao gesto de vestir a nova. Se isso não acontecer, algum dos “buracos do real” acabará por engolir a vítima.

Ora, isso não acontece na época que viu nascer a peça de Wedekind, a “época da segurança” burguesa e de um liberalismo pretensamente “esclarecido”, exemplarmente retratada na autobiografia de Stefan Zweig *O Mundo de Ontem*, tal como não acontece hoje, num tempo pós-burguês que mantém vivos todos os preconceitos burgueses, numa época que gerou sociedades que instauraram a “emancipação” por decreto, liberalizaram o sexo (mas não libertaram a sexualidade), e na qual as taxas de suicídio juvenil são mais altas do que nunca, o aborto é crime e a toxicod dependência (outra forma da “tranquilidade gélida do narcisismo” da juventude) cresce a olhos vistos. Como há mais de cem anos, quando *O Despertar da Primavera* foi proibido por ser considerado “pura pornografia”, muitos professores continuam a ser uns “pobres diabos que não sabem nada de nós”, “o mundo à nossa frente, ou acima de nós (...), desconfia sempre da juventude”, a família e a escola fogem ao problema da sexualidade porque são presas de um “sentimento de insegurança interior” e a dupla moral burguesa continua a imperar, particularmente numa sociedade como a portuguesa de hoje, em franca regressão, que na praça pública, dominada pelos *media*, se vê obrigada a mostrar-se tolerante, mas que portas adentro continua a ser beatamente conservadora, pequeno-burguesa e violenta. Tudo isto são sintomas de um estado de coisas já escalpelizado por Freud e por Stefan Zweig, contemporâneos de Wedekind, mas também indícios de convenções, normas e tabus de que não nos libertámos completamente. A peça de Wedekind continua viva porque está longe de transmitir a mensagem ingénua de uma “moral natural” – o que poderia até acontecer no contexto ideológico do Fim-de-século, em que se vivia um tempo de hedonismo e de um culto do corpo diversamente cultivados –, antes se assumindo como expressão consciente da incompatibilidade e do conflito entre pulsão e norma, entre sexualidade e sociedade. E nem um *deus ex machina* como aquele Senhor Disfarçado resolve tal tensão constitutiva de todas as sociedades: se é certo que a figura – uma aparição artificial, não o esqueçamos – propõe uma saída que aponta para o futuro, não é menos certo que ela (até pela linguagem sentenciosa que usa) só a nível abstracto poderá “resolver” as contradições sociais que a peça coloca. O Senhor Disfarçado não é, assim, mais do que a negação abstracta da ordem vigente, permanentemente posta em causa pelas turbulências do *eros matutinus* que desperta. De facto, nesta peça de desmistificação de uma moral e de desconstrução de um *status quo* que parece ser eterno (o de uma forma de sociedade que no século XIX ganhou estatuto de segunda natureza), nenhum representante do mundo sólido da burguesia é poupado a uma crítica radical (de inspiração nietzschiana), ninguém se salva do naufrágio que no final da peça parece ter dois espectadores privilegiados (Melchior e o Senhor Disfarçado). Até a mais “emancipada” das personagens adultas, a senhora Gabor, formada na pedagogia liberal de Rousseau e Pestalozzi (que enfeitam também – ironia das ironias – a sala de reuniões dos professores), cede ao imperativo categórico dessa ordem vigente, uma vez chegado o momento da verdade: a evidência da sexuali-

dade a despertar estilhaça as convicções adquiridas, “esburaca” o seu real. Mas também as personagens adolescentes se não “salvam” – nem isso tem necessariamente de acontecer, já que para elas o momento é de busca, não de saída definitiva. A busca e os conflitos de personagens em devir, que a princípio se desenvolvem no plano do corpo próprio, transpõem-se depois, inexoravelmente, para o corpo social, que desde logo nos é dado pela socialização. “A questão sexual é apenas um precursor canhestro da social”, escreve Walter Benjamin na crítica à encenação d’ *O Despertar da Primavera* na “Volksbühne” de Berlim em 1929. Reconhecendo as potencialidades de actualização de uma peça aparentemente datada como esta, e aplaudindo a decisão do encenador de transpor o cenário da acção para a grande cidade (como inevitavelmente acontecerá na montagem do TeCA, feita para hoje e para o Porto), Benjamin conclui que, com isso, a peça “cresceu”, ficou “mais provocatória e mais sonhadora”, e que nela “um poder cego vai com o outro: o nascer da sexualidade e a miséria da grande cidade”.

No ambiente moderno e emancipado da frenética Berlim dos anos vinte, *O Despertar da Primavera* continuava a sustentar um sentido de actualidade que ainda não perdeu. Benjamin anotava, num tom que hoje nos serve menos, que “Wedekind não escreveu o fadinho dos inocentes rapazinhos e mocinhas na verdura dos anos, mas o drama trágico do despertar dos caprichos da força da natureza na criatura”. No entanto, o texto e a problemática de fundo suportam ainda, parece mesmo que pedem, toda a espécie de investidas, mas precisam de ser depurados e potenciados, elevados à potência mais certa para o momento e o lugar. Hoje, o sexo está certamente mais na epiderme das obsessões colectivas do que as questões social ou geracional, pretensamente resolvidas pela liberalização política, económica e dos costumes. Mas a questão de fundo continua aí: é a do lugar do sexo num momento em que a sexualidade é activada muito cedo e está muito mais destabuizada e desdramatizada. Talvez por isso as cenas mais “actuais” da peça sejam as do ceileiro (cena laboratorial, do sexo pelo sexo, do ceticismo desromantizado de Melchior, que hoje poderia ter como cenário o banco de trás de um qualquer carro nos subúrbios de uma cidade) e a da vinha (pela exploração que permite do hedonismo homoerótico dos rapazes). Mas não é menos actual, se pensarmos no naipe dos adultos, pais e professores, o reverso perverso dessas manifestações mais “elementares” da sexualidade – a *pèr(e)-version* (versão do Pai, diria Lacan) dessa elementaridade em visões conservadoras e falsamente “românticas” que continuam a aceitar exclusivamente as variantes socialmente sancionadas, não tanto da sexualidade, mas mais das convenções do sexo e da sua moral contraditória – convenções “estranhamente desonestas”, anota já Stefan Zweig na autobiografia.

O Despertar da Primavera é uma peça que contém em si, nas duas personagens paradigmáticas (Melchior e Moritz), a matéria de que se faz a *vida* e a matéria de que se fazem os *sonhos*. É uma peça que pede para ser vista com um duplo olhar, o do *geómetra* (agrimensor da existência, que é a personagem Melchior, até ao momento em que sai com o Senhor Disfarçado) e o do *sonhador* (esse campeão trágico do *wishful thinking* que é o indeciso Moritz). Wedekind sugere já, ele mesmo, a necessidade de ler (e encenar) a peça a partir deste olhar cruzado, ao *poetizar* e *matematizar* o despertar do sexo, recusando as versões trágica ou vitalista, e rejeitando também qualquer “síntese”, que, face a uma matéria como esta, só podia ser ilusória. O Senhor Disfarçado (que é um dos “nomes-do-Pai” nesta peça) não representa essa síntese, desde logo porque a vida é uma abstracção (a figura enig-

mática do Senhor Disfarçado é tanto essa abstracção como também o “demónio da vida”, o inconsciente freudiano). O que acontece ao longo da acção no laboratório do palco é um estilhaçamento da “vida” em experiências e destinos particulares: cada caso é um caminho, com alguns a juntarem-se numa certa tipologia da inevitável integração social, que tem sido o destino mesmo dos mais rebeldes. Talvez a linha de leitura mais plausível hoje seja a da peça como espaço de um circo (tema dilecto de Wedekind) em que uma matilha de cães jovens faz as suas tropelias e exterioriza a sua energia, para a certa altura ter de se decidir entre os dois caminhos que se abrem ao ímpeto “naturalmente” revolucionário da juventude na sociedade, onde todas as revoluções fracassam (incluindo a do orgasmo, como acabou por reconhecer o próprio Wilhelm Reich, seu grande paladino nos heróicos anos sessenta): os caminhos do suicídio ou da integração. Não há mais saídas. A intensidade da experiência (a revolucionária ou a do despertar do sexo) provoca, ou desfechos rápidos e intensos, ou o abrandamento do ímpeto e a acomodação. O sistema sabe sempre esperar, nunca tem pressa. E sabe também que há as excepções, destino dos génios e dos marginais consequentes que, do ponto de vista do sistema, pertencem, naturalmente, à facção dos suicidas (a decisão final de Melchior, levado pela mão de uma figura de adulto sensato que representa uma abstracção, é um esboço contraditório de provável suicídio social). Mas é a excepção que importa. Já há cem anos que a “razão céptica e vital” de Wedekind se manteve mais fresca e actual do que a seriedade compenetrada de um Thomas Mann. Hoje, como diz o protagonista no final da peça de Wedekind *O Marquês de Keith*, a vida continua a ser um “escorrega”: vai sempre dar a algum pântano onde, ou nos afundamos logo, ou nos mantemos a boiar à superfície. Poucos conseguem, como o barão de Münchhausen, agarrar a própria trança e sair do lamaçal pelo seu próprio pé, para continuar a viagem voando, a cavalo numa bala de canhão. Alguns géometras do sonho conseguem-no: arriscando o voo, sem deixar de antes lhe calcular a órbita. Um desses géometras parece ser – mas também disso não temos a certeza – a personagem Melchior, a mais densa figura e o verdadeiro protagonista d’ *O Despertar da Primavera*. ■



5 cm / primavera

Quatro cartas para o Nuno Cardoso → Pedro Eiras

Teatro Carlos Alberto
3 de Fevereiro de 2004

Caro Nuno,

Assisto ao ensaio quase às escuras na plateia. Os meus apontamentos seguem-se num caderno que mal vejo. Escrevo na quase cegueira, escrevo uma penumbra, o que vejo vem de uma luz que algures alguém desenha, ou dita, para mim. Escrever torna-se irreal: se mal vejo o que escrevo e apenas devo crer na realidade das minhas mãos a traçarem letras, sinto que desapareço, em favor de uma ronda de adolescentes sobre um palco. Gostava de perceber como é possível esse sortilégio do teatro em que o público se desvanece, e só existe o que nos mostras. O meu mundo suspende-se, outro advém.

É bom que haja penumbra. Brecht acendia as luzes sobre a plateia, para lembrar aos espectadores a necessidade de questionarem. Sim. Mas a verdade é que nenhuma luz se acende realmente sobre uma plateia: a plateia é um lugar no mundo onde toda a claridade se torna artifício. Mesmo debaixo de uma luz cegante, a plateia estará sempre obscura.

E quem tiver passado à frente a sua adolescência, quem a tiver renegado ou vendido por trinta dinheiros – que poderá ver de *O Despertar da Primavera*? Talvez coisa nenhuma. É difícil compreender a volúpia selvagem que aqueles adolescentes fantasiavam, se tivermos recalçado mortalmente a nossa própria fantasia. Os compromissos com o princípio de realidade pagam-se caro, chegam a tornar ilegível o desejo dos outros. Para ver esta peça, é preciso que o público de adultos recue a estádios pré-diluvianos, a uma escandalosa virgindade. E é claro que ninguém volta a ser adolescente durante duas horas de teatro. Não é à adolescência vivida que se regressa; é a uma adolescência mesma-outra, vivida e imaginária, possível e impossível que se –

Que digo? E se *O Despertar da Primavera* mostrar que pelo contrário ninguém, nem nós, nem esses rapazes e raparigas, é, foi ou será adolescente? Se esta tragédia descrever a impossibilidade da adolescência? Se nos roubar? Como se o mundo nos adormecesse crianças e acordasse

adultos? Wendla violada tem escassos segundos para se demorar na crisálida. Não pode viajar da inocência ao cansaço: a queda é fulminante.

Estranha criança de 14 anos, Wendla. Estranha adulta de 14 anos, dias depois.

Mudando de vestido, ela sabe que veste uma mortalha. Sente o cheiro a morte e nada faz por esconder o namoro com o abismo, que ao mesmo tempo receia. As convenções de certo teatro dito naturalista não permitiriam esta desafortada previsão de um fim. Wendla abre o jogo tão cedo:

SENHORA BERGMANN

Não sei o que te dizer. Quem me dera que tu ficasses assim como és agora! Na tua idade, outras raparigas são desengonçadas, gordas. Tu és o contrário. Quem sabe como serás quando as outras crescerem?

WENDLA

Quem sabe... talvez até já cá não esteja.

Este displicente não-guardar do *suspense* é tão doloroso! Wendla sabe-se escolhida pela morte porque deve resgatar a dor dos outros. Figura crítica por excelência, ela obedece à morte como a um programa. Desde os primeiros gestos a arrepanhar o vestido que sente grande e carceral, Wendla desenha um túmulo no ar que a cerca. Os seus passos são mais curtos do que os passos das outras personagens, o seu fôlego mais breve. No teatro, o escolhido para a morte, o escolhido pela morte anda pelo palco a recolher tudo o que o pode matar, tudo o que seja afiado, pontiagudo, feroz, pestilento, venenoso. Com o afinco do masoquista. Os Édipos não são vítimas do destino, mas carrascos de si mesmos; se a sorte os poupa, podem sempre colocar mais uma pergunta, até chegarem ao insanável. Empurrar o destino até um não-retorno. Ou recuar um passo mais, um passo atrás ainda, para o abismo. E é tão fácil abrir um abismo: basta um só pecado para a danação eterna.

Os adolescentes abrem abismos. Às vezes, cada passo que dão é um abismo escancarado. O chão foge-lhes debaixo dos pés, mesmo se é também no chão que a intimidade, por exemplo entre Melchior e Moritz, se estrutura. E é

ainda na vertigem que nasce o apelo da vida: Moritz mal se sustém nas pernas depois de saber que deverá passar de ano.

Que então o actor se agarre à vida e se perca no abismo. Ao mesmo tempo. Não uma coisa de cada vez, mas uma e outra, uma dentro da outra, sempre. Que seja animado, não pela mera coragem, mas pelo próprio medo. A coragem é prudente, fecha as portas, calafeta as janelas e estanca o sangue; só o medo empurra a personagem em diante. É preciso que haja muito medo nesta peça. E pouca coragem.

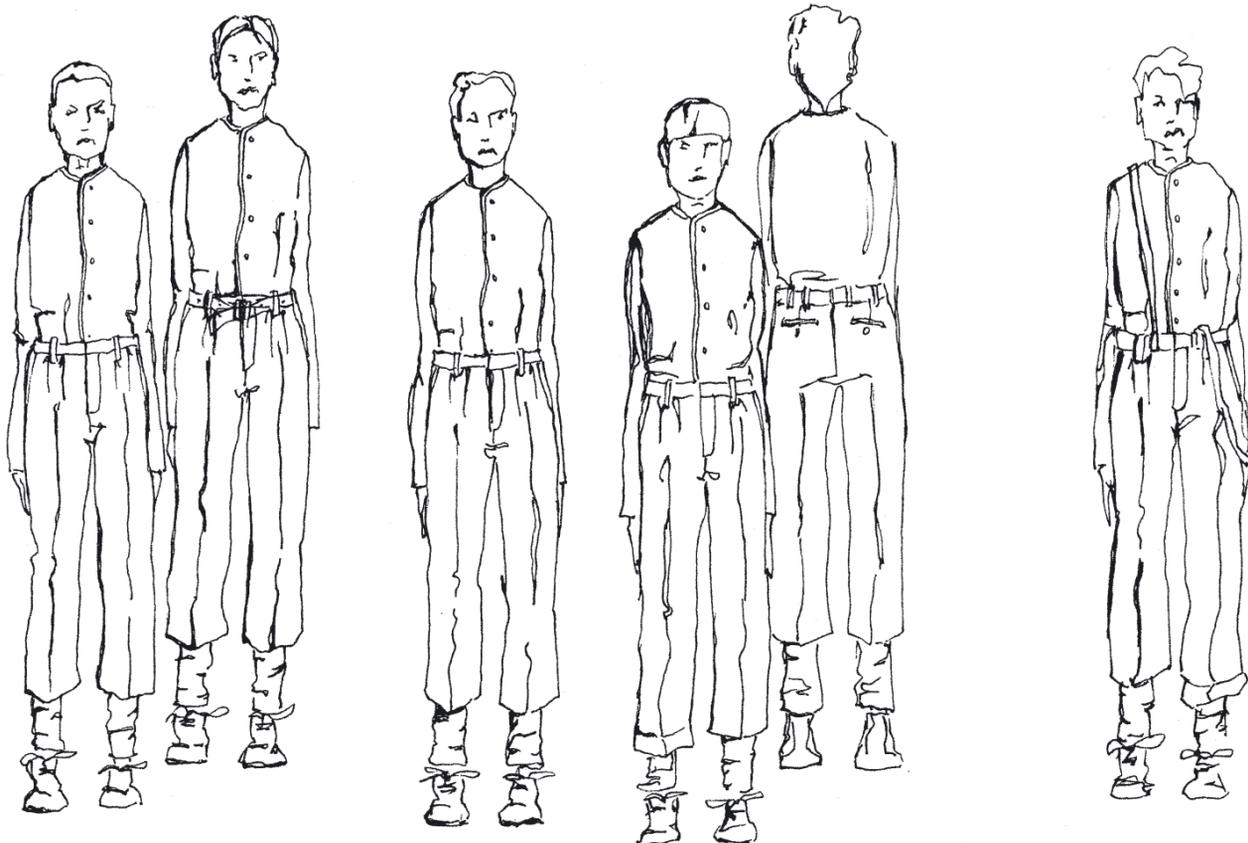
Não desistir do medo. Agarrar algo – Melchior agarrando um ateísmo fáustico, Moritz agarrando a sua curiosidade, Wendla agarrando uma santidade escandalosa. Agarrar uma pequena peça do mundo, uma lente, uma assinatura, um fio de cabelo, e esperar com medo o *tsunami*.

O calço é muito mais pequeno do que o carro, mas conserva-o perante um abismo. O calço é irrisório, absurdo, quase ridículo. Mas, sem ele, qualquer um desliza sem atrito no plano inclinado. A personagem, mesmo o niilista Melchior, tem de escolher um corpo-calço, uma pequena fé, dizer: disto, desta coisa-de-nada, eu não duvido. Isto é a minha resistência ao mundo. Isto não vem do início dos tempos nem fica para a eternidade, mas pelo menos finca aqui e agora. Aquilo a que chamo “aqui”, aquilo a que chamo “agora”.

A palavra-calço perante a morte, que nos adia. Tudo o que nos calça no declive infinito.

Mas a personagem não tem apenas *um* corpo, suspenso no nada por apenas *um* calço. Uma personagem fala e de repente ouve dentro da sua paralisia um movimento que lhe chega daqueles que o cercam. A personagem diz para si mesma: este não é o meu pensamento. Moritz começa a sentir Melchior a pensar dentro de si, mesmo se acaba por calá-lo com um tiro de pistola.

Como se mostra numa personagem que a sua voz e o seu corpo começam a ser habitados por outras vozes e corpos? Melchior habitado pela vida, depois pela morte, depois pelo Senhor Disfarçado. Como se mostra que, dentro de uma voz, outra voz se vai infiltrando? Talvez isso seja a adolescência, o instante da mudança de voz,



a perda da identidade. E não o ganho da identidade, como tantas vezes se diz; a adolescência é a cisão, a pequena dobra que instaura o múltiplo para sempre. E todavia, o múltiplo já estava no corpo, desde sempre. Como escreve Jean-Luc Nancy,

“O sexo nada faz, precisamente, senão perturbar o um-em-si: mas este ‘um’ não pré-existe ao sexo. Não há nada nem ninguém que subsista antes da sexualidade ou fora dela, e esta é um colocar de parte e em relação que atravessa cada ‘um’, desde a origem (que divide a origem), tanto quanto passa entre os indivíduos e partilha ou estrutura os grupos.” (2001: 28-29, trad. minha)

A sexualidade, o sex-ionar das secções do corpo e dos corpos, os jogos de infância, o alto e o baixo, o perto e o longe, o polícia e o ladrão, a culpa e a ascese – tudo isso impossibilita a unidade. Por isso a personagem de teatro não pode ser uma, nem ter uma voz, nem contar uma história; ela está cindida e diferente de si mesma desde um início que também não é a unidade de um início. Melchior à beira do suicídio é ainda Melchior agarrado à vida, Moritz-rapaz incapaz de falar com as raparigas é também Moritz a quem Melchior chama menina, Wendla condenando-se ao martírio é também Wendla excitada. *O Despertar da Primavera* transforma assim os opostos em sinónimos: rapaz = rapariga, punição = prazer, mas para cavar diferenças dentro de cada elemento. É preciso ler dor na alegria de Moritz, desespero na convicção de Melchior, tentação na santidade de Wendla. É preciso que também o espectador se cinda-pulverize, reconheça-estranhe, compreenda-condene. Porque a unidade é um mito que apenas serve a família, a escola, a igreja e a casa de correcção. O espectador devém.

E eu, quem sou eu, enquanto estas personagens se desagregam à minha frente?

Outros modos de preservar a multiplicidade: o caminhar progressivo da nudez, da desordem e das ruínas. O cunhar do palco pela desarrumação. Feridas abertas que ficam por sarar. Um sangue transbordante de glóbulos vermelhos e brancos, de nutrientes e de oxigénio, mas sem plaquetas. Um jorrar infinito que nunca faz pontes.

E ainda: as mudanças de vozes. Todos os rapazes da peça estão a mudar de voz, ou vão mudar, ou acabaram de mudar. Nem sequer a voz é uma. Uma voz mais grave vai entrando dentro da voz mais fina. E se os *castrati*, como sugere Pascal Quignard, em *A Lição de Música*, preservam uma voz anterior à sexualidade, a voz feminina da origem, não restam dúvidas de que essa voz é um artifício, uma nova fantasia. Mesmo na voz dos *castrati* é ainda a sexualidade que fala.

Ainda. Hoje.

Há muitas palavras em *O Despertar da Primavera* que soam necessariamente ao século XIX. Melchior é belo como Alexandre a receber lições de Aristóteles – é algo que dificilmente diríamos. Há também coincidências espantosas: a permanente recusa de gestos de ternura nos recintos das escolas secundárias. Há deslocamentos de temas; a gravidez indesejada tornou-se prevenível com os contraceptivos, enquanto a transmissão de doenças venéreas, que a peça esquece, se torna a realidade mais cruel. A pílula banalizou-se, mas o lugar-comum romântico insiste em que a primeira relação sexual não pode incluir preservativos. Muito em Wedekind perdeu premência. Mas a pergunta não é: o que permanece actual em *O Despertar da Primavera*? A pergunta deve antes ser: como compreender o que neste texto ainda está por vir?

Como lidar com o “datado” desta tragédia? Como conduzir essa estranheza sem sucumbir a uma recusa do que se tornou inverosímil? Mas o inverosímil acaso não será a melhor fuga a um Aristóteles demasiado estrito? Pois o Estagirita opina firmemente: “De preferir às coisas possíveis mas incríveis são as impossíveis mas críveis” (s/d: 1460a). Prefiramos, pelo contrário, a um impossível verosímil, uma verdade impossível: a cabeça de Moritz chamando Melchior para as trevas é impossível. Mas é também a mais verdadeira das verdades.

Aristóteles continua, afirmando que “não deveriam os argumentos poéticos ser constituídos de partes irracionais; preferível seria que nada houvesse de irracional, ou, pelo menos, que o irracional apenas tivesse lugar fora da representação” (*ibidem*). *O Despertar da Primavera* desobedece inteiramente. Acaso há alguma frase dos adolescentes da peça onde a razão não ande de mãos dadas com a loucura e o sonho?

Rivoli Teatro Municipal, sala de ensaios ro de Fevereiro de 2004

Caro Nuno,

Lembras-te dos *Exilados* do Joyce? Brigid diz a Bertha: “Está a chorar? Por favor, não chore. Ainda virão bons tempos.”, e Bertha responde: “Não, Brigid, isso só acontece uma vez. O resto da vida só serve para recordar aqueles tempos.” (1918: 251). Bertha refere-se aos tempos de namoro e início do casamento com Richard. Digamos, para todos os efeitos: uma adolescência. N’*O Despertar da Primavera*, Häschen prediz singelamente, mas ainda sem sofrimento, uma ideia semelhante: “Quando pensarmos numa tarde como esta daqui a trinta anos, provavelmente vamos achá-la de uma beleza incrível!”. E Martha promete, dentro de uma lógica que quase parafraseia o *Evangelho*, “Se eu um dia tiver filhos deixo-os crescer como as ervas no nos-

so jardim. Ninguém quer saber delas, e elas estão tão altas e tão fortes...”. Onde se dá a traição em que todos sucumbiram, ou vão sucumbir?

Por um lado, a tragédia cai sobre a cabeça das personagens como uma lei física sobre os corpos. Logo no início:

SENHORA BERGMANN:

Mas o vestido não está assim tão comprido, Wendla. O que é que tu queres? Que culpa tenho eu se a minha filha cresce cinco centímetros cada primavera? Agora és uma rapariga crescida, não podes andar por aí com um vestidinho de menina.

Tudo o que há de trágico em *O Despertar da Primavera* cabe nesta proporção matemática infalível: 5 cm / Primavera. Do mesmo modo que as ervas do jardim crescem livre e saudavelmente, segundo Martha, sem que ninguém cuide delas, também a Primavera tem efeitos mágicos sobre Wendla. Mas onde uma adolescente sugere um gesto da Providência, a mãe de Wendla adivinha a perdição. Há portanto uma aritmética do destino, tão certa como a resolução de qualquer equação no quadro de uma aula de matemática. 5 cm / Primavera: o terror.

Wedekind di-lo em termos inevitavelmente oitocentistas. Darwin subjaz à escolha da morte e da vida em Moritz e em Melchior. *O Despertar da Primavera* refere, imita, reescreve o *Fausto* de Goethe. Schopenhauer contamina todas as considerações sobre a reprodução. A discussão sobre os instintos, entre Melchior e Moritz, quase decalca *O Mundo como Vontade e Representação*:

MELCHIOR:

(...) se fecharmos um gato e uma gata desde pequenos e os mantivermos afastados de qualquer relação com o mundo exterior, ou seja, se os deixarmos completamente entregues aos seus instintos, acho que a gata mais tarde ou mais cedo acaba por ficar prenha, apesar de nem ela nem o gato terem ninguém que lhes desse o exemplo e lhes abrisse os olhos.

Mas se aqui é óbvia a descrição de uma Vontade que se manifesta no mundo, autónoma e inescapável, Wedekind escolhe fundir a linguagem de Schopenhauer com a da tragédia, transformar o desejo em culpa, conciliar o inevitável e o responsável, obrigar as personagens a responderem por aquilo que não podem dominar. Melchior e Moritz não se condenam: são condenados. Pelos adultos, é claro, mas antes de mais por um desejo que se manifesta neles, que faz deles não sujeitos mas objectos.

A matéria trágica é a condenação ao desejo, e não a condenação do desejo.

O Despertar da Primavera. Qual? O que não desperta nesta peça é a Primavera. Ou desperta

morta. A Primavera é interdita. Literalmente: interdita, dita entre as falas da criança e as falas do adulto, empacotada, espremida, amassada entre. Dita baixo demais. Depressa demais. Só tem antes ou depois, não durante. E todavia os próprios gatos sabem o que ninguém lhes disse.

Se o desejo é a palavra indizível, não é por lhe faltar algo, por ser feito do incompleto, por viver da lacuna. Quem deseja não tem um espaço em branco a preencher: o desejo não é um vazio, mas um cheio palpitante. Não há adolescentes esvaziados, mas transbordantes. O desejo nunca pede: dá sempre. “Tenho vontade” não quer dizer “falta-me algo” mas “estou repleto com a minha vontade, ela é maior do que o meu corpo, atravessa o espaço à minha volta como uma electricidade”. Por isso os adolescentes de Wedekind, antes da penúria a que os adultos obrigam a traduzir os desejos, têm tanta energia em torno. Abrem as mãos, o desejo jorra.

O desejo não é indizível por ser negativo, mas precisamente pela sua afirmação. Não nasce nem surge nem se esgota: transforma-se e troca-se. Ninguém pode dizer: “o meu desejo começa aqui” ou “o meu desejo é de —” ou ainda “perdi todo o meu desejo”, porque ninguém é dono do seu desejo. Apenas o desejo pode falar, dizer: “este adolescente é o corpo que eu crio”, “esta paixão sou eu”, “eu sou o decote de todas as damas de copas”.

Dito de outro modo:

Wedekind, consta, queria que o papel de Lulu fosse desempenhado por uma actriz inexperiente. Não (apenas) para evitar os automatismos das actrizes experimentadas. Wedekind queria uma actriz que não pensasse. Digamos: uma actriz-desejo. Nada lhe falta, sobretudo não lhe falta o pensamento: ela apenas não se move por ideias, move-se por desejo, move-a o desejo. Ela nem sequer transporta o desejo: ela é o desejo transformado em corpo de actriz.

Podemos acreditar em Wedekind quando afirma que esse projecto falhou?

“Autenticidade, espontaneidade, ingenuidade tinham estado na minha mente como conceitos determinantes durante a composição da figura feminina principal. Elaborei um homem mundano, cheio de força anímica, de inquebrantável energia e brutalidade, que fracassa ao longo de lutas aventurosas, face a um tipo de mulher primitivo, de aptidões naturais fora do comum. (...) E que via eu? Lulu era artificial; o Dr. Schön, decadente.” (*apud* Costa 1984: 142)

Autenticidade, não estratégia. Espontaneidade, não projecto. Ingenuidade, não cosmovisão. Nestes termos, Melchior dificilmente poderia ser o herói de Wedekind. Talvez Ernst e Häschen? Talvez Ilse? Mas durante quanto tempo?

Humor Moral

E por que não consegue Ilse seduzir Moritz?

Os segundo e terceiro actos terminam no mesmo dilema, mas com diferentes resoluções. Moritz mata-se apesar de Ilse, Melchior salva-se graças ao Senhor Disfarçado. Quando Moritz afirma a sua pressa, Ilse convida-o para “Beber leitinho de cabra quente! Vou-te frisar o cabelo e ponho-te um guiso ao pescoço. E ainda temos o cavalinho de pau, para tu brincares”. Ao mesmo tempo, o convite parece estar certo, devolvendo a Moritz a infância, a animalidade de bicho-com-guizo, o leite de cabra em vez de uma irrecuperável mãe-de-leite, e parece desastrosamente errado. Moritz não poderá recuperar mãe alguma, porque sabe que traiu os pais. Traiu-os ao não conseguir as notas que a escola exige, como alega; mas traiu-os sobretudo ao compreender a sexualidade (aquilo que Wendla quer fazer, mas não pode, Moritz pode fazer, mas não quer...). Moritz mata-se por ter dito o interdito; a questão escolar é uma falsa pista. Mata-se para não avançar no conhecimento da sexualidade. Ilse oferece-lhe um reflexo da mãe e a antevisão de uma possível amada, que só pode encaminhá-lo para uma traição e um conhecimento cada vez mais profundos. Moritz recusará o reflexo e a antevisão, com um só tiro. Já (se) perdeu (d)os pais, mas continua incapaz de completar o trabalho de luto. Morre para não o completar.

E na última cena da tragédia, quando Moritz critica o Senhor Disfarçado por não o ter socorrido na noite do suicídio, este responde: “Não se lembra de mim? De facto, até ao último momento, o senhor estava verdadeiramente entre a morte e a vida”. Estas frases dizem, naturalmente, que Ilse não era senão o Senhor Disfarçado. Mas a questão passa a ser: por que razão o Senhor Disfarçado surge como Senhor Disfarçado a Melchior (salvando-o) e como Ilse a Moritz (perdendo-o)? O Destino nunca foi imparcial e, se o Senhor Disfarçado sugere que resta aos adolescentes livre arbítrio suficiente para escolherem a vida ou a morte, a verdade é que escolhe criteriosamente o modo como se lhes apresenta. Dir-se-ia que o surgimento como Ilse serve apenas, afinal, para acelerar o suicídio de Moritz. Não para o impedir.

Há, portanto, um certo Senhor Disfarçado que se disfarça de Ilse perante Moritz, para o precipitar. Quando surge a Melchior, de que se disfarça? Bem, de Senhor Disfarçado. Primeira pergunta: podemos tirar-lhe a máscara? Talvez haja outra máscara por baixo, e mais outra, e nada no fim. Segunda pergunta: por que é que o Senhor Disfarçado se disfarça apenas de Senhor Disfarçado, ao surgir a Melchior? Talvez não haja outra máscara possível, perante um adolescente tão niilista e fáustico. A Melchior não interessa o regresso de um pai nem de uma mãe. Mesmo de Wendla, talvez Melchior se afastasse “com uma indiferença de arrepiar”, como Fausto de Margarida. Ao intelectual Melchior interessa somente pesquisar um novo disfarce da vida.

Penso nos restos de uma peça. No que não pede a palavra seguinte nem o gesto seguinte. No que só pode ser interrompido ou abandonado, no que termina sem terminar. Um exemplo: a história da rainha sem cabeça. Nada pede essa narrativa, e nada parece ser precipitado por ela. É um luxo da peça; e todavia é esse carácter de-sinteressado que torna tal resto um núcleo duro do texto. Releio:

“Era uma vez uma bela rainha, linda como o Sol, mais linda que todas as raparigas do reino. Só tinha um defeito: tinha vindo ao mundo sem cabeça. (...) Um belo dia foi vencida por um rei que, por acaso, tinha duas cabeças que passavam o ano a brigar e discutiam tanto que nenhuma delas deixava a outra falar. O feiticeiro-mor da corte pegou então na mais pequena e assentou-a sobre os ombros da rainha. E, quem diria, ficava-lhe a matar. (...)”

Antes de Freud, é já uma narrativa sobre o medo da castração, sobre o falo da Mãe que o Pai amputou. Claro. Parece ser também uma história sem pés nem cabeça, quer dizer, que não se constitui como um organismo. Ora, o próprio Moritz comenta: “Raio de história mais absurda! Desde as férias que a rainha sem cabeça não me sai da cabeça. Quando vejo uma rapariga bonita, vejo-a sem cabeça – e imagino-me a mim próprio como a rainha sem cabeça... Pode ser que um dia alguém me dê uma”. Já se sabe que ninguém dará uma cabeça a Moritz; pelo contrário, Moritz perderá a que tem. É importante que se suicide com um tiro; o Senhor Disfarçado não tem razão ao supor que Moritz também se poderia ter enforcado. De resto, já se sabe que o Destino não descarta os detalhes, tendo inventado, meio milénio antes, um certo Berthold Schwarz para descobrir a pólvora. Martha e Ilse, por seu turno, insistem em lembrar que Moritz está enterrado sem cabeça; e todavia é uma cabeça que fala com Melchior no fim da peça.

Daí a entender Moritz como o “herói” de *O Despertar da Primavera* vai um grande passo. Que Jacques Lacan propõe:

“Moritz, no nosso drama, consegue no entanto ser uma excepção, razão pela qual Melchior o qualifica de rapariga. (...) O que resta é que um homem faz-se Homem situando-se como Um-entre-outros, por entre (à *s’entrer*) os seus semelhantes. Moritz, exceptuando-se, exclui-se no para-além. É só aí que se conta: não por acaso entre os mortos, enquanto que excluídos do real. Que o drama o faça aí sobreviver, porque não?, se o herói está antecipadamente morto.” (1974: 132)

A leitura de Lacan é ortodoxamente freudiana: “a rainha poderia bem não ser descabeçada se o rei não lhe tivesse tirado o par normal, de cabeças, a que teria direito” (*ibidem*: 133), episódio invisível na narrativa de Moritz, mas necessário para a tese da castração da mãe.

Ora, disparar um tiro contra a própria cabeça permitirá devolver uma cabeça à mãe, ou não confirmará, pelo contrário, a imposição do Pai? Excluir-se assim do real porque se é incapaz de terminar um trabalho de luto – significa heroísmo?

20 de Fevereiro de 2004

Caro Nuno,

Nada prova que os adultos já tenham sido adolescentes. Um dos adolescentes de *Rebel Without a Cause* di-lo peremptoriamente: “Eles nunca foram da nossa idade”. Cito de memória e talvez as palavras não sejam bem estas, mas o certo é que a “idade” pouco tem a ver com isto. Razão tem a Senhora Bergmann, ao dizer a Wendla: “Dizer uma coisa destas a uma menina de catorze anos! Estava mais preparada para ver o sol apagar-se. Eu limitei-me a fazer contigo o que a minha querida mãe fez comigo”. Perante a filha, que se transforma, a Senhora Bergmann diz uma frase que é a síntese da permanência e da paralisia: “Limitei-me a fazer contigo o que a minha querida mãe fez comigo”, como se, entre ser filha e ser mãe, adolescente e adulta, não houvesse qualquer diferença. A Senhora Bergmann encarna o papel de adulta a ponto de suprimir o tempo.

A Senhora Bergmann tem razão. Todas as suas frases são sustentadas pela dialéctica, pela metafísica e pelo direito. Não dá erros ortográficos nem de sintaxe. Quando fala, quase se pode apalpar a caligrafia muito redonda a fluir no ar. É como aquelas personagens de Raul Brandão que fizeram tudo certo na vida, com um pequeno senão: esqueceram-se de amar. Em *Hú-*

mus, chegam a acolher parentes pobres, tiram a comida da boca para dar a uma sobrinha abandonada, são rectos, claros, económicos, justos, limpos, seguros, pontuais, assíduos, mas no instante da morte há sempre um avejão que os visita para lhes apontar a ridícula inutilidade do dever cumprido.

A Senhora Bergmann não tem tempo nem mudança nem adolescência. Só tem grelhas: o que se pode dizer *versus* o que não se pode dizer. Organiza o mundo de acordo com regras maravilhosas: oposições, ilações. Que nada deixam de fora. É como o Senhor Gabor: quando Melchior deixa de se enquadrar na grelha da timidez e da ignorância, coloca-o noutra grelha: a da casa de correcção. Existe também uma casa de correcção em *Lulu*: a última fala de *O Espírito da Terra* pertence ao estudante Hugenberg, que se queixa: “Lá me vão expulsar da escola.” (Wedekind 1903: 116); e *A Caixa de Pandora* inicia-se com o mesmo Hugenberg, agora “pupilo de uma instituição correcional” (*Idem* 1904: 127). A casa de correcção é um sítio colocado no *dentro* do *fora* do mundo social. Pertence ao *grande encerramento*, de que fala Foucault em *História da Loucura*. Ninguém escapa às grelhas.

Tudo o que há de obsceno nesta tragédia está exactamente do lado das grelhas. O Senhor Gabor diz que Melchior é obsceno, até à medula, mas aqui só o Senhor Gabor me parece obsceno. São obscenos a Senhora Bergmann, o Senhor Stiefel, o Reitor Insolação, os Professores, o Pastor Barriga-Careca e o Doutor Piroiloto. Aqueles que instauram grelhas de obsceno *versus* não obsceno.

A Senhora Gabor, respondendo à carta de Moritz, é obscena. Nós, público, acabámos de assistir a uma violação, mas o obsceno não está aí; é na carta ponderada e inteiramente legítima, legitimada, que o obsceno rói. O obsceno tem, portanto, muitos nomes: o preconceituoso, o inútil, o escandaloso. Eu acrescentaria: o paleio. A carta da Senhora Gabor: paleio, paleio, paleio. Obs-cena: aquilo que, ainda dentro da cena, está insuportavelmente a mais. Estar a mais: aquilo que fere mais profundamente.

Ainda obsceno: Luís XV.

Obsceno: sessenta versos de Homero.

Obsceno: sete equações.

A maquinaria dos trabalhos de casa, que faz do adolescente um adulto. Otto e Moritz recorrem ao verbo “marrar” para descrever os trabalhos de casa. Ora, marrar é bater com a cabeça. Eu diria: o adolescente marra até que a dor de cabeça alienada cubra outro tipo de dor. Como aqueles que se mutilam para que o ardor dos cortes faça esquecer e regenerar um sofrimento interior mais forte.

Marrando, aprende-se, quer dizer, imita-se. Aristóteles, de novo: “O imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.” (s/d: 1448b). Certamente, mas os gatos de Moritz sabem o que nenhuma escola lhes ensinou.

(E todavia, quando Martha descreve Melchior dizendo “Imagino assim o jovem Alexandre quando recebia lições de Aristóteles”, não é verdade que o tal ensino obsceno, tantas vezes inútil, é capaz de pelo menos abrir imaginários?..)

5 de Março de 2004

Caro Nuno,

Nesta minha quarta e última carta, gostaria de escrever pouco e copiar muito.

Gostaria de conversar contigo apenas sobre o seguinte:

O Despertar da Primavera é uma peça sobre o desejo, mas todo o teatro é desejo. E aqui seria

preciso copiar. Por exemplo, todo o Livro II de *A Cidade de Deus* de Santo Agostinho. Ou *Os Espectáculos* de Tertuliano. São dois textos impensáveis hoje. E ambos dolorosamente certos. Copio apenas um excerto do segundo. Depois de chamar ao teatro “santuário de Vénus” (s/d: 99), Tertuliano acrescenta:

“Toda a assistência a um espectáculo provoca emoções. Onde estoira o prazer lavra por igual a paixão, que é o sabor do prazer; e onde surge a paixão aí aparece a emulação, que é o sabor da paixão. (...) Ninguém fica de ferro frio perante a solicitação do prazer, e o afecto desregrado provoca alguma ruína. Os abalos que se sentem excitam o afecto.” (*ibidem*: 105-106)

Uns dezoito séculos antes de Bataille, e salvaguardadas diferenças de axiologia, este texto diz, com fulminante certeza, que o teatro é desejo. E tão violentamente sensual que Tertuliano nem sequer se atreve a um compromisso, inventando, por exemplo, um teatro cristão. Sem imaginar tudo o que a Idade Média faria em termos de mistérios e autos, Tertuliano sugere apenas que a Paixão e o Juízo Final são os únicos espectáculos a que um cristão deve aspirar. E aqui, já é em Artaud que penso...

Queria só insistir no seguinte: *O Despertar da Primavera* não é um poema, não é um romance, é uma peça de teatro. O desejo das personagens não pode deixar de nos rebentar nos olhos, nos ouvidos. Aquilo que a peça diz e aquilo que a peça faz é o mesmo: o desejo. Nesse sentido, *O Despertar da Primavera* é uma peça sobre o teatro.

Não há qualquer mensagem de Wedekind para nós. Não há vitalismo, pré-expressionismo, crítica da sociedade burguesa. Tudo isso é secundário. Não há representação, nada se exprime, nada se comunica. Se uma história decorre sobre nós, se nos apanha no côncavo da onda, isso sente-se nos abdominais, nas artérias. Nada é partilhado pelo público, muito menos um qualquer mundo que tenha existido. Só sentimos a rebentação, que nos disputa.

Toda a unidade de um público é uma ilusão metafísica. Na verdade, só há corpos, e os corpos são a separação. Nunca houve união ou fusão, e apenas isso nos permite o movimento e a diferença. Se uma adolescência deve vir a nós, se o desejo pede para nos surgir, nada virá como ideia, tudo virá como incêndio, dor, prazer. Reinventando a cada instante, no corpo do teu público, uma nova anatomia do desejo.

Pergunta então ao teu público: e agora, onde sentiste?

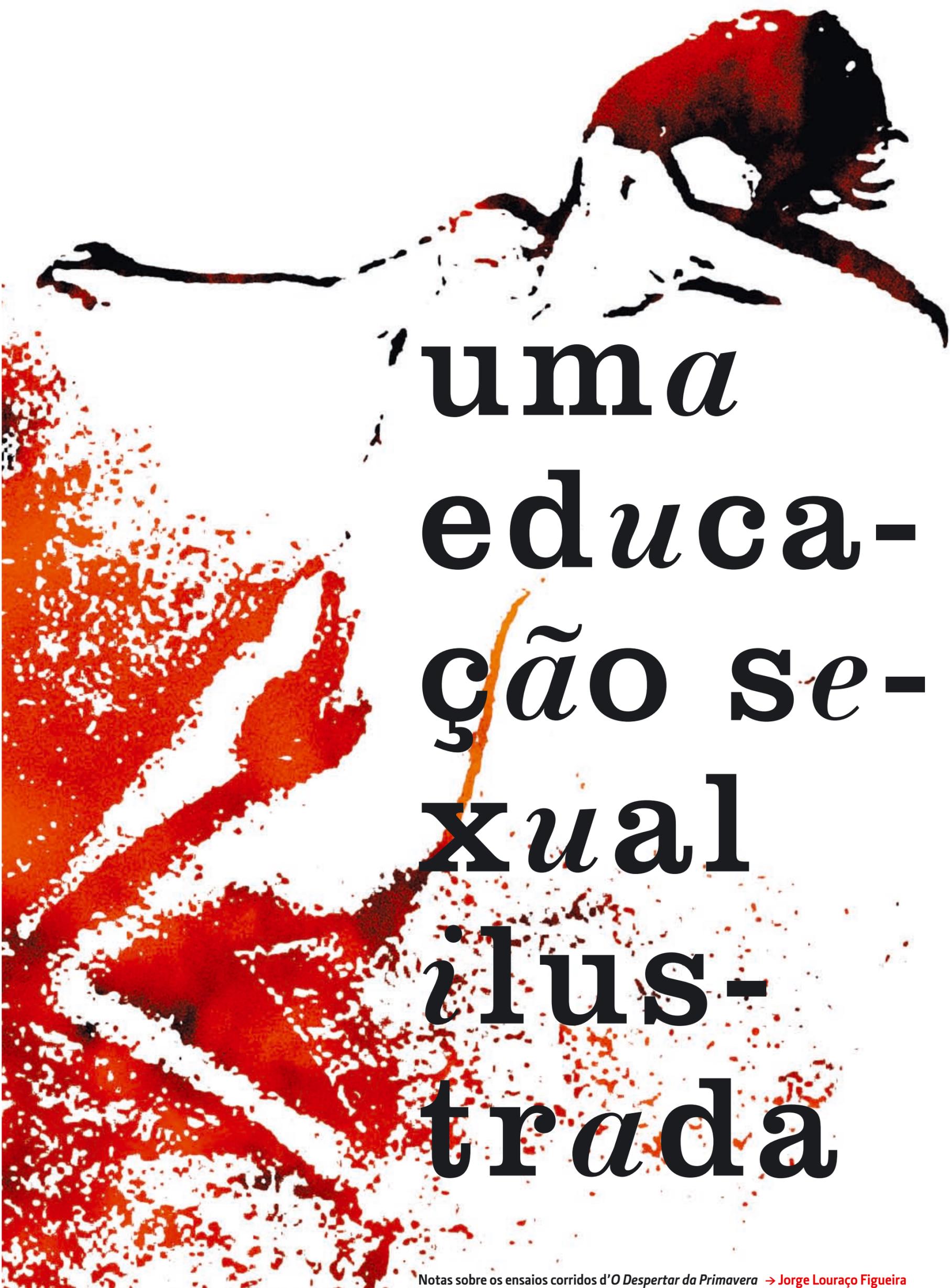
Senti o quê?

Não interessa. Onde sentiste? Aponta para o lugar no teu corpo.

Aqui. ■

Textos referidos:

ARISTÓTELES
s/d ed. ut.: *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
COSTA, Fernanda Gil
1984 “Pandora e os infortúnios do mito. A ‘Lulu’ de Wedekind, uma viagem entre o corpo e a arte”, in Frank Wedekind, *Lulu. A monstruosa alegoria de Pandora*, Lisboa, Apáginastantas – Teatro Nacional D. Maria II: 137-153.
JOYCE, James
1918 *Exiles*, ed. ut.: *Exilados*, Lisboa, Livros do Brasil, 1987.
LACAN, Jacques
1974 ed. ut.: “O Despertar da Primavera”, in *Shakespeare. Duras. Wedekind. Joyce*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989: 131-133.
NANCY, Jean-Luc
2001 *L’“il y a” du Rapport Sexuel*, Paris, Galilée.
QUIGNARD, Pascal
1987 *La Leçon de Musique*, Paris, Gallimard.
TERTULIANO
s/d *De Spectaculis*, ed. ut.: *Os Espectáculos*, Lisboa, Verbo, 1974.
WEDEKIND, Frank
1903 *Erdegeist*, ed. ut.: *Espírito da Terra*, Porto-Lisboa, Dramat-Cotovia, 2001.
1904 *Die Büchse der Pandora*, ed. ut.: *A Caixa de Pandora*, Porto-Lisboa, Dramat-Cotovia, 2001.



uma educa- ção se- xual ilus- trada

Notas sobre os ensaios corridos d'*O Despertar da Primavera* → [Jorge Loução Figueira](#)

Passa muita coisa pela cabeça de quem vê um ensaio. As possibilidades estão todas em aberto e somos empurrados para o meio das questões que a peça levanta. Na noite do espectáculo, pelo contrário, tudo parece controlado: está-se perante uma obra que funciona como um relógio. Pela cabeça do espectador passa a pergunta "como é que eles chegaram até aqui?". A transformação dos actores em personagens deu-se antes, durante os meses anteriores à estreia. Agora, as contradições foram exploradas e resolvidas.

Antes dos ensaios

A tragicomédia da mudança de idade

O Despertar da Primavera é uma peça que aborda assuntos correntes. Mas a ficção dramática e o teatro são um espaço para os “temas da actualidade”? Será que este texto não passa de um argumento a favor da educação sexual nas escolas? Não basta o telejornal, os partidos e as conferências de imprensa? Não devia ser arte? O que é arte?

Iniciação sexual ilustrada

Até ao início dos anos setenta, os corpos de homens e mulheres reproduzidos nos livros escolares não tinham órgãos genitais, vem no *Público* de 22 de Fevereiro. A sexualidade era *tabu* nos estabelecimentos de ensino e a reprodução humana não era reproduzida nos manuais. Eram proibidas e consideradas obscenas as ilustrações do corpo, exactamente aquilo que, na cena 1 do III Acto, “atenta contra a ordem universal” defendida por pais e professores, e se torna na prova material da condenação de Melchior.

O que as personagens d’*O Despertar* buscam é precisamente a explicação, a imagem, a experiência, e o conhecimento da sexualidade; procura-se tudo o que lance luz sobre os actos sexuais. Focar essa luz é interdito, sob pena de repressão por parte dos adultos e de provocar um sentimento de culpa nos adolescentes. Mal iluminada, a sexualidade é fonte de falhas e frustrações cujas consequências são devastadoras para as personagens. Deste ponto de vista, o esclarecimento ou a ocultação dos actos de natureza sexual são os dínamos do enredo. Poder-se-ia dizer que a “ilustração” da sexualidade é uma das principais chaves de leitura da obra.

Moral da história

De um modo esquemático, quanto mais tardiamente são informados dos factos da vida, mais infelizes são os nossos três protagonistas. Wendla, a quem a Mãe resume os mistérios da reprodução dizendo apenas que para ter filhos é preciso “amar um homem”, engravida e morre na sequência de um aborto. Moritz, aterrorizado com os adultos e as transformações no seu corpo, não resiste à tentação suicida. Melchior, inexperiente mas conhecendo o suficiente para editar uma “composição” sobre “o coito” com ilustrações “em tamanho natural”, é salvo *in extremis*, depois de fugir do reformatório, por uma misteriosa personagem disfarçada.

Wedekind reservou os momentos de felicidade erótica para Hänschen Rilow, que “já sabia de tudo pela governanta” e “não consegue esconder que teve uma educação esmerada”. Ele é o sublime masturbador iluminado que cita Shakespeare de cor e se excita com nus renascentistas; o hedonista que sabe apreciar o melhor da vida; a personagem secundária que dá um ponto de fuga ao desenrolar da tragédia. Pondo entre parêntesis os passos do enredo, vem ao de cima uma espécie de “moral da história”, dada pela relação directa entre a ignorância e o fim infeliz que cada personagem tem; e é por serem inocentes que o destino delas é trágico. A reprodução social da repressão, do preconceito e da culpa devia ser interrompida aqui.

Mas era mesmo preciso fazer esta peça?

Com a pornografia passando na sala de estar e as revistas internacionais femininas oferecendo mapas para o ponto G, talvez custe ter simpatia pelo drama de uns adolescentes à toa, abandonados pelos mais velhos às sortes da puberdade. Mas todas as semanas o consultório sexual da popular revista *Maria* responde às aflições postais de anónimos cuja inocência sentimental e ignorância anatómica faz rir às gargalhadas o caro leitor. Este é o país que fica sempre nos lugares de topo das estatísticas da gravidez adolescente e dos abortos clandesti-

nos. Particular dos particularismos, o debate parlamentar sobre o aborto e a “saúde sexual e reprodutiva” está marcado para dia 3 de Março, escassas horas antes da estreia d’*O Despertar da Primavera* no TeCA. Portanto, actualidade têm os temas desta peça com mais de cem anos.

Mas outra vez?

A encenação do Nuno Cardoso tem coisas que a precedem. Em Portugal, *O Despertar da Primavera* foi encenado por Ricardo Pais, em 1983, no TEUC, e por Rogério de Carvalho, em 1992, no TUM. O Tónan Quito, o F. Ribeiro e o José Álvaro Correia participaram numa encenação do António Fonseca para o Quarto Período – O do Prazer. É uma peça que é familiar a grande parte das pessoas que vão ao teatro. Ela vai para a forja no TeCA, mas foi começada antes de passar a Entrada dos Artistas, teve parte da origem noutros espectáculos e pode ser alinhada ora contra, ora na esteira dessas produções.

Durante os ensaios

Entrada dos Artistas

Cruzando o palco em bicos dos pés, tropeçando nos degraus da plateia, às voltas nos bastidores – enquanto as pessoas tentam trabalhar –, andam umas pessoas pelo TeCA a registar o processo de preparação dos espectáculos.

Geração X, Y, Z...

Salta à vista, quando se passa nos bastidores, a média etária desta primeira produção de raiz. É feita por um elenco mancebo, ainda há pouco saído do universo implacável da adolescência directamente para a geração de adultos que cultiva a eterna juventude... Será este espectáculo uma confirmação, o culminar de uma iniciação, como acontece com Melchior no fim d’*O Despertar da Primavera*?

Encarnar personagens

Quando entro na sala e olho para o palco, a primeira sensação é que os actores estão numa espécie de recreio, a ‘brincar’: correm, caem, têm cordas com que se amarram, dão porrada uns nos outros... Na verdade estão “a procurar a ‘acção’ no texto”, diz o encenador: procuram movimentos, gestos e actos físicos que correspondam às falas prescritas. A distribuição de papéis tinha sido feita há dias e parecia que era mesmo isso, uma distribuição de papéis: eles andavam cada um com as suas folhas na mão.

A cena instável

Nos ensaios os corpos dos actores são (excepcionalmente) precários e tudo é sujeito a um consenso apenas provisório. Isto prende-se com o método escolhido: improvisar movimentações e posturas que lhes sejam “naturais”, fazer isso primeiro, ao invés de lhes impor uma coreografia prévia. A mesma estrutura de improvisação é mantida durante vários dias. “Sejam precisos. Não foi isso que combinámos”, diz o encenador. Associada à busca de acções físicas está a memorização de estados de espírito. Os actores buscam situações de “crise” que possam fixar e despoletar mais tarde; “pequenas crises, que se gravam, depois de um clímax”. Durante essa fase, porém, tudo o que se decida fixar tem de ser respeitado ao detalhe.

O corpo em branco

Parece que há um horror dos actores ao espaço vazio, uma angústia do corpo em branco, que os apressa a fazer coisas. O encenador diz: “A representação tem de ser natural; não podem esticar as frases...”. O que acontece por vezes é que o actor “sai” da personagem e prolonga as palavras, com a intenção de simular uma emoção e intensificá-la. Acaba por tocar falsamente essa nota emocional. “Oralidade e intensidade”, recor-

da o encenador e, de imediato, os actores repetem, numa espécie de *mantra* antes de iniciar o ensaio corrido.

O actor sabe, a personagem não

Os actores buscam a verdade, mas chamam-lhe o “não pensar nisso”; querem reconstituir a acção sem perder a espontaneidade nem antecipar os factos; estar “desconcentrado” é “ver a cena de fora o tempo todo”. Uma das dificuldades para aqueles corpos e expressões faciais é interpretar as reacções e escolhas das personagens como se tudo estivesse a acontecer pela primeira vez, quando na verdade os actores já têm uma ideia fechada dos protagonistas. As personagens andam em busca de resolução para os seus problemas, mas ela só acontece no acto final. É crucial não confundir aquilo que a personagem sabe no fim da peça com aquilo que sabe antes ou a meio. Na cena final, a escolha entre a vida e a morte tem de acontecer, apesar de sabermos que Melchior escolhe a vida. Ou talvez por isso mesmo: o que se quer é reviver a dúvida e a decisão.

Notas aos actores

Como noutra actividade profissional qualquer, a gíria do meio é algo cifrada. “Nesta cena interessa-me a respiração, não o texto...”, diz o encenador; noutra ocasião fala-se na “administração do texto” e nas “pausas”; no “tom da personagem” e na “pulsão interior”; em “contenção”, “explosão”, “entrar a abrir”; diz-se que é preciso mais “ritmo” numa cena, noutra deixar “fluir”. São categorias um pouco vagas para quem está de fora. Nestes casos não adianta muito só ver os ensaios, é preciso experimentar para perceber. No último a que assisti ainda faltava “alma”... Sugerir que talvez se resolvesse com a presença do público. Mas não, é com trabalho, disse o encenador.

Mas que estão eles a fazer no palco?

In-ye-face theatre?

O método de trabalho assenta na improvisação, e na busca de um estilo de teatro de choque, semelhante ao “in-ye-face theatre” dos anos noventa britânicos, do qual Sarah Kane é uma das principais figuras. O encenador diz: “Estou mais perto da Sarah Kane com isto do que com o Mayenburg”. É característico deste “género” pretender confrontar o público e invadir o espaço pessoal do espectador, através de palavras e de imagens extremas, da franqueza de emoções, de “cenas a rasgar”, e do questionamento das normas morais. Em relação à cena de sexo entre Melchior e Wendla, por exemplo, o encenador diz que seria errado encená-la com “um pendor ‘estetizante’” ou representá-la “metaforicamente”. Procura-se então uma interpretação realista, é isso? Mas nesse caso onde está o estilo “in-ye-face” na cena da masturbação? Só no último ensaio perceberei isso.

Dilemas

A cena de sexo entre Melchior e Wendla, no palheiro, é uma violação ou uma desfloração? É consentida? Dá-lhes prazer? Acaba bem? Foi só daquela vez? As respostas a estas perguntas são cruciais para os actores saberem os passos a dar. O difícil é fazer as personagens autênticas, com emoções e pensamentos contraditórios ao mesmo tempo. Para vermos a sua hipocrisia, os professores têm de ter atracção e repulsa pelos casos de Melchior e Moritz. Os protagonistas têm de ter medo e coragem, pena de si próprios e orgulho... A mãe tem de estar dilacerada entre os princípios dela e os factos que o marido lhe apresenta. As cenas são difíceis de fazer porque se exige aos actores que as interpretem a uma velocidade estonteante, e com várias pistas de pensamento. O problema é “como fazer as duas coisas”, diz o encenador.

Como se isso não bastasse, as palavras que-rem sempre dizer outras coisas, têm sentidos

por trás delas que é preciso perceber. As personagens têm de ter consciência dos seus objectivos. Os espectadores gostam de ver que, para além do actor, a personagem actua com sentido de finalidade.

O III Acto e os “géneros” teatrais

Tudo isto culmina no III Acto, “uma peça dentro da peça”: “o III Acto é o mais difícil de encenar: começa com uma cena expressionista, e logo depois uma naturalista e...”. A dificuldade é dar-lhe coerência estética. Parece que a acção central explode em todas as direcções. A primeira cena é grotesca, ao ritmo da comédia, uma das “coisas mais difíceis de fazer”. “São cromos. Gárgulas para nos vermos a nós mesmos.” O Nuno Cardoso dá um exemplo de um professor da Universidade de Coimbra. Na segunda cena “o registo é ibseniano”. É uma cena de família, de jogo do casal. Será a encenação um *bricolage* de realismo e simbolismo?

Amigos imaginários

As histórias de seres fantásticos e monstros imaginários dão-nos uma pista para compreender a imagem que os protagonistas têm dos adultos e as crenças a que ainda estão sujeitos. Tudo tem proporções desmesuradas. A peça assenta em visões distorcidas das situações, vistas do ponto de vista dos miúdos, um ângulo a partir do qual se acentua a assimetria entre os adultos e as crianças, e que é aparentado com os delírios típicos dos adolescentes. Talvez por isso as cenas entre adultos sejam “naturalistas”?

Depois dos ensaios

Dores de crescimento

O Despertar da Primavera denuncia os “maus da fita” e oferece uma saída redentora para a personagem principal. Na peça é feito um retrato da insegurança, inexperiência e perplexidade dos jovens perante a puberdade. A redefinição da identidade pessoal e da relação com os outros é cheia de dores de crescimento. A aprendizagem sexual é feita a custas próprias, repleta de crenças e meias verdades. O retrato bate certo com o real.

Durante a acção dá-se o despertar da consciência de si e do outro; Melchior ganha a capacidade de se distanciar das próprias acções e de lidar com as consequências (inesperadas) dos seus actos.

Se eu morresse ias ao meu funeral?

Ao pôr em cena o suicídio, Wedekind põe em cena as fantasias suicidas típicas da adolescência. *O Despertar* tem diversos relatos e menções de delírios mórbidos que são considerados uma das marcas da adolescência. Essas fantasias de morte talvez tenham sobretudo a ver com a morte social e o renascimento simbólico próprios da mudança que está a ocorrer durante a ficção. Por isso a cena final é passada num cemitério onde se faz a distinção clara entre quem passa à idade adulta e quem fica de fora.

O despertador da primavera

O desfecho da peça é alegórico, com personificações das forças em conflito no interior do protagonista – as figuras do companheiro morto e de um Senhor Disfarçado. Será esta a imagem do Melchior adulto? A materialização do princípio de moderação (entre o dever e o querer)? O encenador diz: “O Senhor Disfarçado é o bom senso, ‘a vida continua’...”, “o mesmo e o oposto da Ilse”, a rapariga que faz o elogio da vida mesmo quando ela nos dá para trás. ■





o que é que eu pensava acerca disso

→ Frank Wedekind

Comecei a escrever sem qualquer plano, com a intenção de escrever o que me desse prazer. O plano surgiu depois da terceira cena e baseava-se em experiências pessoais ou de colegas de escola. Quase todas as cenas correspondem a casos autênticos. Até mesmo a frase “O rapaz não era meu”, que me censuraram como um exagero crasso, era verídica.

Enquanto trabalhava, tive a preocupação de não deixar que se perdesse o humor em nenhuma cena, por mais séria que ela fosse. Até à encenação de Reinhardt a peça não passava de pura pornografia. Agora resolveram reconhecê-la como a mais seca das doutrinas. Continuam a não querer encontrar-lhe qualquer humor. Repugna-me terminar a peça entre os adolescentes, sem que seja possível conhecer a vida dos adultos. Foi por isso que incluí na última cena o Senhor Disfarçado. Como modelo para Moritz Stiefel saído da cama – a encarnação da morte – escolhi a filosofia de Nietzsche.

Frank Wedekind (1890-91) – Texto extraído de um conjunto de ensaios reunidos sob o título genérico *Was ich mir dabei dachte* (*O que é que eu pensava acerca disso*), in *Prosa, Dramen, Verse*. München: Drei Masken, 1960, pp. 942-43. Trad. Anabela Mendes. In *Teatruniversitário*. Coimbra: Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra. 1983, n.º9.

Permita-me ainda começar por lhe chamar a atenção para uma coisa. Aqui em Berlim só me foi permitido assistir ao décimo ensaio e deparei-me então com uma verdadeira e viva tragédia, nos mais altos tons dramáticos, de que o humor estava completamente ausente. Fiz então todos os possíveis para *valorizar o humor*, muito particularmente na figura de Wendla, em todas as cenas com a mãe, incluindo a última; tentei dar relevo ao *intelectual*, ao ligeiro e esbater o apaixonado, mesmo na cena final no cemitério. Acho que a peça é tanto mais *aliciante quanto mais indefesa, luminosa e risonhamente for feita*. Sobretudo o monólogo de Moritz no fim do segundo acto, a quem deixei falar alegremente até ao fim da cena. Acho que a peça entoada trágica e apaixonadamente pode, com toda a facilidade, tornar-se repulsiva.

Frank Wedekind (1906) – Carta a Fritz Basil. Trad. Anabela Mendes. In *Teatruniversitário*. Coimbra: Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra. 1983, n.º9.

Será que há vinte anos atrás a crítica entendeu o meu *Despertar da Primavera*? Infelizmente ainda hoje continua a ignorar a mais pequena partícula de humor, que deixei conscientemente visível em todas as cenas, salvo uma. Esta falta de compreensão gostaria, no entanto, de a não imputar tão declaradamente a estes senhores. Um velhaco fez mais do que pôde. O que é que eles podem fazer contra a horrível falta de humor que nos deixaram em herança os nossos escolásticos naturalistas? Dizia-me um célebre magnata do teatro berlinense, a propósito do meu teatro, que o público só podia rir quando do polaco viessem as gargalhadas indicadoras desse riso. E o humor com que impregnei o meu *Despertar da Primavera* produziu até hoje tão pouco impacto junto do público como da crítica. Durante dez anos, de 1891 até 1901 aproximadamente, a peça passou, em geral, por uma obscenidade inaudita, exceptuando-se uma minoria que a soube apreciar. Mais ou menos desde 1901, sobretudo desde que Max Reinhardt a levou à cena, ela passa a ser encarada como uma tragédia furiosa, frívola, como uma peça de tendência, como um manifesto ao serviço do esclarecimento sexual, ou ainda não sei por que mais baboseiras próprias da pequena burguesia pedante. Ficarei espantado se chegar a ver o dia em que finalmente entenderão esta obra, tal como a escrevi há vinte anos: uma imagem radiante da vida a que procurei fornecer em cada cena separadamente a maior quantidade de humor possível. Como peripécia do drama, e por causa do contraste, só apresentei uma cena donde o humor estava ausente: a do senhor e da senhora Gabor discutindo o destino do filho. Aqui, posso dizê-lo, deveria suspender-se o divertimento. Inspirei-me na cena da primeira parte do *Fausto*: “Dia sombrio, no campo”.

Frank Wedekind (1908) – Excerto de “Oaha, a Sátira das Sátiras”, extraído de um conjunto de ensaios reunidos sob o título genérico *Was ich mir dabei dachte* (*O que é que eu pensava acerca disso*), in *Prosa, Dramen, Verse*. München: Drei Masken, 1960, pp. 963-64. Trad. Anabela Mendes. In *Teatruniversitário*. Coimbra: Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra. 1983, n.º9.



que fazer com a vida

→ Vasco Tavares dos Santos*

1. *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1905) de Freud¹ foi escrito quinze anos depois de *O Despertar da Primavera* de Frank Wedekind. Trata-se de uma antecipação de sílex, luminosa visão, de problemáticas angulares à criação psicanalítica.

Nathaniel Hawthorne escreveu que *o mundo deve todas as suas criações a homens inquietos, dado que ao homem feliz bastam os antigos limites*.

Wedekind foi um homem – um autor – inquieto, como Freud, atravessados, ambos, por uma *vitalidade intensa* e pelo esplendor do génio.

A peça, agora em palco, foi comentada por S. Freud e seus pares. Jacques Lacan,² entre muitos outros psicanalistas, dedicou-lhe também uma exemplar atenção. Esta obra clássica mantém uma actualidade literária, política e poética. Permanência pura.

Há um sentimento de beleza neste drama, algo catastrófico, *como uma ferida próxima do sol*, que nos torna cúmplices do pudor fundamental de todo o ser.

Deve ser por isso que é tão representada. Tão representada.

2. Pensar a juventude é pensar antigo. Platão devotou o livro III da *República* à educação da mocidade. Aristóteles, na *Retórica*, descreve a natureza do jovem como sendo impulsiva, imprevisível, apaixonada e intolerante à crítica. E também Shakespeare e Rousseau e também Goethe e Gide todos se preocuparam com a juventude nas suas obras.

A adolescência, porém, apenas foi reconhecida como um estágio da vida no final do século XIX e foi só, nesta altura, que este grupo se consubstanciou claramente separado do resto da população dentro da sociedade industrial.

Uma outra razão para que as ideias de estádios de vida e tempo no desenvolvimento humano progredissem tão devagarosamente radica na dificuldade de se atender ao conceito de tempo, o que foi facilitado pela era industrial, quando os relógios começaram a entrar nas casas (Chudacoff, 1989).³ Os médicos e educadores passaram então a interessarem-se mais pelos estádios da vida.

3. A teoria do desenvolvimento psicossocial é central no freudismo e a sexualidade constituiu-se como base sobre a qual se edifica o psiquismo.

Freud, nos *Três Ensaios*, chegou às seguintes conclusões: “As preocupações e actividades sexuais são um fenómeno omnipresente no início da infância, e alcançam um crescendo no auge do complexo de Édipo, entre os três e os cinco anos de idade. Esta sexualidade é essencialmente *polimorfa* e *perversa* com uma crescente concentração nos genitais. O período de máximo conflito é seguido de um período de relativa *latência* dos impulsos sexuais, o qual é interrompido na puberdade pela erupção ligada à maturação do órgão de reprodução” (Meltzer, 1973).⁴

Para além da introdução do conceito de *narcisismo*, as ideias gerais de Freud sobre a *sexualidade infantil* permaneceram coerentes e constantes em toda a sua obra.

A sexualidade infantil, o bi-fasismo sexual, a instauração de uma diferença entre sexualidade biológica e psicossocialidade são descobertas capitais com impacto decisivo na lei, na moralidade, na religião, na educação e na arte. Tão importantes que, por vezes, nos esquecemos da sua importância na banalidade espectacular contemporânea.

4. Quando falamos de adolescência não falamos de um grupo de idade, mas sim da descrição *metapsicológica* da organização da personalidade típica desse grupo de idade.

Como afirma Donald Meltzer, o retorno na adolescência dos processos de divisão interna características do bebé e da criança pequena (incerteza em relação às diferenças entre interno e externo, adulto e infantil, bom e mau, masculino e feminino) requerem uma externalização na vida grupal para que o sujeito possa lidar com as ondas de desejo genital em todas as suas formas infantis, *polimorfas* e *perversas*, pouco modificáveis pelo Eu adulto e pela identificação projectiva.

“O grupo permite ao jovem não só uma apropriação da crise de identidade, como o protege

da dispersão de identidade. No grupo, o jovem ensaia-se nos outros e com os outros, através do jogo de identificações projectivas cruzadas, em que cada um se reconhece um outro aceitando do outro as suas projecções. Facilitando assim a aquisição de uma identidade fluida e a maleabilidade das identificações projectivas revigoradas e flexibilizadas pela riqueza das permutas grupais” (Dias, 1995).⁵

Segundo momento de separação-individualização, o *despertar da primavera* não é mais que um *redespertar integrativo* do despertar infantil, anunciando no seu fim a viabilidade do homem individual e a *capacidade de estar só*.

5. Para Melanie Klein a mente humana é um teatro interno, com personagens em relação e conflito entre elas, do qual deriva um significado que é levado ao mundo externo e às relações externas.

O mundo interno é um lugar real de vida.

6. Em *O Despertar* vemos, com clareza, as problemáticas nucleares da adolescência:

- Construção, conflito e experiência da identidade;
- Problemática dos lutos;
- Tendência grupal;
- Necessidade de intelectualizar e fantasiar;
- Crises religiosas;
- Deslocamento temporal, onde o pensamento adquire características de pensamento primário;
- Evolução sexual manifesta;
- Atitude social reivindicadora;
- Contradição nas manifestações da conduta, dominadas pela acção;
- Separação progressiva dos pais e constantes flutuações de humor e de estados anímicos.

7. O primeiro livro que tratou directamente a adolescência foi o de Stanley Hall, em 1904.⁶ A adolescência é vista, pelo autor, como um período marcado por um turbilhão emocional talvez por causa da maturidade sexual que se afirmava e se confrontava com proibições sociais.

Um pouco antes, Wedekind interrogou a força das solidões.

Adolescentes sós, pais sós. Dificuldades de entrada em cada um dos mundos. *Fazer coisas erradas por razões certas*.

“Os montes a arder, as uvas a caírem-nos na boca e o vento da tarde a roçar-se pelos rochedos como um gatinho a enroscar-se em nós.”

8. *O Despertar da Primavera*, tragédia, retrata simbolicamente o mal-entendido permanente entre a confrontação do desejo do sujeito e o discurso do Outro, ou, por outras palavras, da elaboração da castração.

Se o neurótico teme realmente alguma coisa, explica Freud, essa “coisa” diz respeito à castração do Outro, ou seja, ele teme que a falha no *Outro* implique a sua não sustentação como sujeito (Alberti, 2002).⁷

9. *Noite clara. Ouve-se o sussurro da folhagem seca*. Wenda a crescer cinco centímetros cada primavera. Um vestido de menina, mãe! E Moritz, excluído, na sua ingenuidade angelical. Que dizer da *demência moral* de Melchior? Ah, *o coração a martelar*. As raparigas.

Um vento morno a varrer os montes.
De todos o feno, o fogo!
A Senhora Gabor diz: “Está ardendo”. ■

* Membro da Sociedade Portuguesa de Psicanálise

Bibliografia:

- 1 Freud, S. (1905). *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*. Edição Eletrónica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, CD-ROM (1969-80). Rio de Janeiro: Imago.
- 2 Lacan, J. (2001). “Préface à L'éveil du printemps”. In *Autres écrits* (pp. 561-562). Paris: Seuil. Original publicado em 1974.
- 3 Chudacoff, H. P. (1989). *How old are you? Age Consciousness in America Culture*. New Jersey, Princeton.
- 4 Meltzer, Donald (1973). *Sexual States of Mind*. Clunie Press, Londres.
- 5 Dias, Amaral (1995). *(A)-Re-pensar*. Porto: Afrontamento.
- 6 Hall, G. S. (1904). *Adolescence. Psychology and its relations with physiology, anthropology, sociology, sex, crime, religion and education*. New York.
- 7 Alberti, Sonia. (2002). *O Adolescente e seu pathos*. Psicol. USP vol. 13, nº 2, São Paulo.

uma nota sobre a peça*

→ Edward Bond (1974)

O Despertar da Primavera é em parte sobre o abuso de autoridade. Todos os homens adultos na peça têm profissões liberais (à excepção do serralheiro e de Saca-Logo). São membros de instituições que fazem parte do Estado, baseiam o seu trabalho no etos estatal e ensinam as suas doutrinas. O juiz é um sádico verbal, o médico um charlatão, o director do reformatório um partidário da filosofia oitocentista de “brutalidade e cristianismo” e os professores máquinas de factos que promovem intrigas mas não sabem pensar. A sua ineficiência enquanto seres humanos envolve a sua ineficiência enquanto funcionários e vice-versa – razão pela qual os Estados autoritários são ruinosos e acabam por desmoronar-se.

A nossa sociedade é altamente ineficiente; o Estado moderno, científico, industrial é provavelmente a cultura mais ineficiente que jamais existiu. Qualquer pessoa que tenha trabalhado numa repartição pública sabe que os funcionários passam tanto tempo quanto o possível a evitar o trabalho e a devanear. E os operários fabris que cumprem as suas minuciosas operações mecânicas fazem-no não por um acto de vontade ou prazer, mas apenas porque a correa transportadora os força à actividade. Trata-se obviamente de um uso ineficiente dos seres humanos e conduz a uma ineficiência ainda maior – ao colapso da vida pessoal e social. Neste tipo de trabalho não existe recompensa humana, apenas salários – o que não constitui uma compensação aceitável para uma vida de cativo industrial. A fábrica moderna escraviza os trabalhadores. É concebida para utilizar a maquinaria com a máxima eficiência possível – no mais estrito sentido mecânico –, mas usa os seres humanos com uma ineficiência quase total. Os seres humanos não foram mentalmente, fisicamente ou emocionalmente concebidos para vigiarem máquinas, muito menos quando essas máquinas pertencem a outros. É certo que podem adaptar-se a muitas situações; porém, se forem extremas e não compensadoras, as adaptações necessárias conduzem à irracionalidade, ao nervosismo, à doença. Assim, as fábricas são constantemente encerradas devido a greves e embaraçadas pelo abrandamento voluntário do ritmo de produção e por disputas de demarcação. Não existe sequer uma boa razão para *tentar* cooperar, já que tanto os luxos como as seguranças mais elementares são açambarcados pelos exploradores. Verifica-se por toda a sociedade o mesmo tipo de irracionalidade e doença que dá origem ao crime e à violência. Estes constituem sinais de alarme. Quando o alto nível de organização produz uma cultura irracional e superficial, formas de entretenimento fáceis e sentimentais, políticas xenófobas e racistas, e um tipo de moralidade caracterizada por um respeito servil pela lei e a ordem de elites que se auto-perpetuam, os homens não são já seres *humanos*. Um tigre não tem de escolher ser tigre, mas um homem tem de escolher a sua humanidade, caso contrário não passará de um animal super-eficiente. E isto significa que será um ser humano ineficiente, perigoso para si próprio e para os outros. A nossa sociedade dificulta-nos esta escolha, já que não possuímos uma cultura (no sentido que descreverei mais à frente), mas apenas uma organização.

Os adultos de *O Despertar da Primavera* são perigosos. É evidente que destroem ou brutalizam as crianças. Mas e quanto a eles próprios e aos seus prazeres? Uma triste espécie de sexo entre mulheres infelizes e homens insatisfeitos; álcool e melancolia nos funerais; orgulho, arrogância e isolamento. O juiz declara “Já vejo o futuro tão cinzento, tão carregado de nuvens”, e o padre considera a vida uma cruz. São homens perigosos, não apenas para si mesmos, mas para toda a gente. Existem apenas através do conflito, e este conflito não resulta de uma paixão analítica, é antes um desejo de destruição. Os

professores envolvem-se em contendas triviais; têm medo de questionar algo de mais importante. Encontram a satisfação no sofrimento próprio ou no dos outros. Este conflito é interminável porque eles estão em guerra consigo mesmos. Têm de se autodestruir, ou de criar novos inimigos. São homens autoritários típicos: dissimulados, adutores, autómatos servis perante os seus superiores e tiranos mesquinhos, vingativos e tacanhos para aqueles que estão sujeitos à sua autoridade. Na verdade, estes nem chegam sequer a “existir” para os autómatos, que são incapazes de os ver com imaginação. E se os superiores decidem que os mais pequenos devem ser ainda mais explorados, ou exterminados, os autómatos cumprem as ordens. Concentram toda a sua imaginação naqueles que estão acima de si, e vivem num mundo mental rico e intrincado, no qual ou glorificam os seus superiores ou os acusam secretamente de uma extravagância e contínua malícia e tortuosidade. É este o carácter dos servidores do fascismo. O mal é tornado metafísico para que não seja necessário combatê-lo. O louvor e a censura tornam-se a mesma coisa, já que o medo paralisou a acção. Os simples e brutais factos da exploração e da coerção são ignorados.

São estes homens que tornam as guerras possíveis. São os meios da guerra, se não mesmo a causa. O assassinio e o suicídio dos jovens de *O Despertar da Primavera* chocam-nos. Mas e quanto àqueles que sobrevivem? Se situarmos a peça no virar do século XX, podemos imaginar que esses morreram na I Guerra Mundial – ao que se chamava heroísmo. Uma sociedade com heróis militares pode sobreviver? Quando Kennedy saiu do confronto com Cuba *sem* utilizar armas nucleares, alguns dos militares americanos lamentaram o facto. Este é apenas um exemplo extremo da presente crise na relação entre a força e a política. No passado, a segurança de um Estado dependia da sua capacidade de controlar o exército do inimigo; actualmente depende da sua capacidade de controlar o seu próprio exército. E que dizer do herói civil? Numa sociedade tecnológica tudo depende da conformidade à rotina, tanto no trabalho como no lazer. A glorificação do herói de TV puritano, religioso, patriótico e respeitador da lei – o modelo ideal das comissões de vigilância e dos que fazem campanha em favor da censura – é um incitamento ao banditismo, à violência e à desordem civil. De que outra forma podem os culturalmente destituídos imitar a iniciativa do herói público, de que outra forma podem suprimir pela acção a sua desorientação intelectual e criar assim a ilusão de uma solução heróica, se não através do ataque a alguém tão inocente quanto eles próprios? Numa “não cultura” não é a pornografia que corrompe e produz violência – conduz apenas, na pior das hipóteses, ao quietismo hedonístico –, mas sim a glorificação da virtude moral das *public schools*. Uma tecnologia não democrática cria este paradoxo: para a maioria dos membros dessa sociedade, a única forma de recriar a pose e a dinâmica da força policial glorificada é infringindo a lei. Estes paradoxos estão no âmago da nossa decadência cultural.

Muitos dos jovens em *O Despertar da Primavera* são já iguais aos mais velhos. Possuem o mesmo egoísmo rude e uma brutalidade que só não é a mesma por ser ainda simplesmente zombeteira e isenta de falsa moralidade. Esses rapazes morrerão nas trincheiras com a mesma obediência que aprenderam na escola e lhes valeu a aprovação nos exames. Nesse tipo de sociedade, a educação é uma preparação não para a vida, mas, literalmente, para a morte. E o mesmo se pode dizer a propósito da nossa sociedade – se de facto não nos permite a sanidade e liberdade suficientes para nos perguntarmos por que razão animais humanos treinados para obedecer

como ratos de laboratório se sentam perante botões que podem desencadear a destruição nuclear.

Este tipo de disciplina é sinónimo de estupidez. Ocultamos o facto falando de “autodisciplina” e da liberdade como “o conhecimento da necessidade”, o que, numa sociedade mais destrutiva que criativa, é certamente falso. Nesta sociedade, autodisciplina significa que a coerção é exercida pelo indivíduo sobre si mesmo, ao invés de se pagar a um funcionário para desempenhar esse papel. Não se trata de auto-responsabilidade. A auto-responsabilidade assenta sobretudo no entendimento moral, definindo até as suas certezas por meio de interrogações. Nenhum ser *humano* pode abdicar desta responsabilidade em benefício da disciplina. O que não significa que não possa cooperar. De facto, só assim a cooperação pode ser eficiente. Por muito subtil que seja, a disciplina imposta pela autoridade é sempre ineficiente. Desperdiça energia e impede a iniciativa.

As pessoas disciplinadas baseiam sempre os seus juízos nas aparências e são instruídas não apenas para fazerem o que lhes mandam, mas também para acreditarem que *querem* fazê-lo. Algumas crianças tentam escapar a esta disciplina. As crianças mais vivas e inteligentes são frequentemente consideradas as menos capazes pelos professores. Moritz não é tolo; consegue ver além da superfície – já de si, uma qualidade socialmente indesejável. Porém, não é forte. Refugia-se em fantasias e sonhos. A estes chama-se poesia, e seria desumano negá-los a um prisioneiro. O perigo é que, ao invés de os utilizar como conforto privado para as suas angústias, Moritz cria uma realidade de fantasia. No Acto I, cena 4, *não é* verdade que ele tenha passado no exame – ainda. Mas *é* verdade que podia ter fugido – pelo menos tanto quanto Robert ou qualquer outro aluno. De modo similar, a autoridade corrompe a arte e afasta-a da realidade. O pessimismo ineficaz que Moritz descreve na última cena – sonoro, desencantado, sorrindo serenamente perante as tragédias e absurdos do mundo – possui grande respeitabilidade académica. É o lugar-comum de que os poetas escrevem para a posteridade – algo de tão possível como fazer a barba perante um espelho que ainda não existe. É Auden afirmando que toda a poesia esquerdista dos anos 30 não salvou um único judeu das câmaras de gás. Uma atitude que pode ser imediatamente denunciada como falsa.

Melchior é ainda pior que Moritz: é um rapaz normal. Só os anormais têm lugar na sociedade educada. Melchior constitui uma ameaça a essa sociedade. É ainda um outro exemplo da justiça fundamental nos assuntos humanos: o pai, o juiz, defensor da lei e da ordem ou da injustiça social, tem um filho criminoso – ou seja, um filho normal que deseja viver no conhecimento daquilo que é e aceitar a responsabilidade por isso. Mas até Melchior foi contaminado pelo melodrama nietzschiano. Defende uma filosofia de egoísmo que nega a discriminação moral. Porém, trata-se apenas de uma afectação de adolescente, plausível a seus olhos porque Melchior consegue ver a hipocrisia da moralidade pública. Na última cena do Acto I, quando interroga Wendla a propósito da caridade, Melchior não ataca as diferenças morais. Os pobres e desempregados teriam razões para odiar os pais de Wendla. Seria uma atitude racional. (Deixo de fora a questão do perdão, por ser inútil num bairro de lata.) Melchior opõe-se apenas aos juízos morais do Deus Público, que condena os indivíduos por fazerem aquilo que não conseguem evitar fazer. E há uma sinuosidade: Wendla *gostaria* de visitar os pobres porque isso a faria *infeliz*. A disciplina é a alegria na angústia. O que constitui outro dos paradoxos pelos quais vive a nossa sociedade. A ironia desta cena é que os autoritários devem defender (à semelhança

de Wordsworth) que deus criou os pobres para a educação moral da humanidade, assim como criou os leprosos para que os santos tivessem chagas para beijar.

A peça não está ultrapassada. Assume maior relevância à medida que os nossos exércitos se tornam mais poderosos, as nossas escolas, prisões e bombas adquirem maiores dimensões e os nossos meios de impor disciplina se tornam eles próprios mais disciplinados e mais dissimulados, sem que o nosso autoconhecimento se desenvolva na mesma medida. O objectivo do sistema de educação retratado na peça é impedir as pessoas de fazerem perguntas. É também essa a base da sociedade de consumo. Consome mais e não pergunte o quê ou onde ou porquê. É possível que pareça existir uma grande diferença entre a sociedade de Wedekind e a nossa. Existe, de facto, uma diferença ao nível da técnica. A nossa sociedade é mais eficiente e substituiu a força bruta pelas compensações do consumismo. Porém, mesmo estas são sustentadas pela força. O conforto é apenas aparente, o futuro permanece incerto. As pessoas são apoiadas e encorajadas, mas, quando isto fracassa, continuam a ser coagidas. A indústria tecnológica moderna proporciona muito pouca segurança. O Estado e o comércio tornaram-se uma máquina interligada que deve ser mantida em funcionamento a todo o custo. Os indivíduos não podem regressar ao ambiente natural quando a sociedade se lhes torna inaceitável, como faziam os inadaptados das sociedades feudais ou primitivas, pelo menos durante algum tempo. A máquina-total é o ambiente. Na nossa sociedade, a autonomia dos inadaptados é na verdade a autonomia dos parasitas, e o sistema está organizado de modo a que os parasitas subsistam à custa dos pobres e não dos ricos.

O único propósito da nossa sociedade é manter a máquina-total em funcionamento. As aspirações humanas são sacrificadas a este imperativo mecânico. Encontramos exemplos disto em toda a parte. Por que razão um pai de família trabalha numa fábrica de bombas que destroem outros pais de família como ele? Não tem sequer o incentivo de aumentar os seus dividendos. Será que não possui sentido moral? A questão é bem mais complicada. Na realidade, que mais pode ele fazer? Ou aceita o trabalho disponível ou a sua família viverá na pobreza – talvez não com fome e frio, mas numa pobreza mais profunda, a pobreza cultural que dá origem ao crime, aos maus-tratos infligidos às crianças, à violência doméstica, ao alcoolismo, à falta de instrução, à estagnação intelectual, ao desperdício do tempo e à perseguição e rejeição social. O indivíduo é forçado a agir imoralmente – e é recompensado por isso – porque não tem responsabilidade democrática pela sua própria vida. Não pode fazer perguntas porque nunca lhe é permitido escolher respostas. Estas pertencem àqueles que gerem a máquina-total, os quais não fornecem respostas morais porque estão apenas preocupados em manter a máquina-total em funcionamento. Assim, ironicamente, os trabalhadores aos quais se nega responsabilidade democrática são, com frequência, aqueles que insistem que a máquina-total seja mantida em funcionamento a todo o custo – é a única segurança que possuem. Os políticos de direita vêem nisto a prova de que a classe trabalhadora não está interessada em questões morais. Não compreendem que a pseudo-democracia é a organização política que impossibilita a iniciativa moral – pelo menos enquanto parte integrante do funcionamento do Estado. E isso é apenas mais um aspecto dessa verdade extraordinária e optimista: as emoções e a mente humanas, a racionalidade e o funcionamento físico estão de tal modo interligados que apenas as pessoas moralmente activas podem sustentar uma sociedade eficiente, uma sociedade cuja

actividade não seja meramente o frenesim de uma explosão. Sem liberdade, qualquer organização se torna estéril, já que não existe escolha moral, compromisso emocional e estabilidade física. Uma coisa leva à outra.

Vivemos numa idade científica. Devíamos saber educar as nossas crianças. Na maioria dos casos ensinam-se mentiras às crianças. Diz-se-lhes que a vida tem sentido e propósito, que as suas acções contam pelo que devem ser cautelosas naquilo que fazem, que devem entender a vida como uma aventura, e que vivem numa democracia. Porém, as crianças que frequentam as escolas-quartéis das nossas cidades sabem que terão vidas enfadonhas em cidades cinzentas e descaracterizadas, que têm na greve a sua única hipótese de mostrar iniciativa e que não terão responsabilidade democrática pelo futuro e bem-estar das suas próprias famílias. Assim, não podem acolher a cultura que lhes é proposta. É como se lhes oferecessem os costumes morais da Roma antiga. Na realidade, a nossa atitude é tão absurda como se tentássemos ensinar Latim a crianças que passarão as suas vidas em bairros de lata industriais. De facto, continuamos a ensinar-lhes uma cultura morta, uma religião morta e mitos sociais mortos.

O que é a cultura? Os seres humanos precisam de uma cultura, é uma necessidade biológica. Possuímos capacidades mecânicas, mentais e emocionais. Vemos, ouvimos, recordamos, temos mãos preênsas e uma postura subtil, podemos sentir esperança, amor, etc. Tudo isto gera uma torrente de experiências que devem ser organizadas de modo a que a criança possa lidar com o mundo – ou seja, que possa ter uma tecnologia – e viver em harmonia com os outros; a cultura é a junção de ambas as coisas. É da cultura que vivemos; é a cultura que torna possível a vida humana. Mas, para que tal aconteça, a cultura deve ser testada contra a realidade. (Eis uma característica das crianças que os adultos podem perder quando enlouquecem secretamente ou quando enlouquecem politicamente e adoptam culturas políticas fantasistas como o fascismo. E isto, assim como todas as tentativas de viver fora da realidade, redundam em desastre.) A cultura que é oferecida às crianças nas nossas escolas-quartéis – pelo menos àquelas que são demasiado timoratas para fazer gazeta – não sobrevive ao teste. Seria pois irracional que as crianças a aceitassem. E uma vez que necessitam de uma cultura, de atitudes e crenças fundadas na experiência que lhes permitam formar uma comunidade com aqueles que os rodeiam, os jovens, entregues a si próprios, desenvolvem a sua própria cultura. Assim, o que observamos nas nossas grandes cidades tecnológicas, nesta nossa idade de florescimento científico? As crianças aprendem a cultura da marginalidade. É a única cultura que lhes está acessível. Trata-se frequentemente de uma cultura brutal, e, evidentemente, provoca nos que respeitam a lei apelos a uma maior violência para a reprimir. A sociedade é deste modo duplamente brutalizada pela sua negligência. A cultura da marginalidade floresce nas nossas cidades, e – se a tecnologia não tivesse tornado a situação perigosa e a verdadeira democracia essencial – isso seria até um bom sinal, já que demonstra que os jovens, no que toca a julgar a realidade e a rejeitar a falsidade, continuam a ser mais competentes do que os adultos.

A tecnologia é um gigante que deve ser obrigado a funcionar à escala humana. As fábricas não são ainda concebidas dessa forma. Nem sequer contribuem para o desenvolvimento da lealdade entre as comunidades mineiras, já que o trabalho que oferecem não alimenta o orgulho humano nem requer capacidades físicas ou mentais, apenas algumas habilidades mecânicas. Não obstante toda a capacidade de adapta-

ção humana, os homens trabalharão mal e serão incapazes de cooperar numa comunidade sempre que forem forçados a viver e a trabalhar de uma forma desadequada à sua natureza, sempre que o trabalho e o lazer não apelem às suas capacidades criativas. Por que morreram tão obediamente nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial? Uma das razões é que viviam já uma espécie de morte prolongada.

Assistiremos em breve a um agravamento da crise tecnológica e da instabilidade política. A máquina-total deixará de funcionar por diversas razões. Os seres humanos não são peças de maquinaria mecânica, pelo que não encaixam facilmente na máquina-total. Isto provoca reacções defensivas de agressão. E a tecnologia comercial não se limita a destruir os seus recursos materiais, estimula também o consumismo feroz, destruindo desse modo a sua base social. Nada pode fazer além de prometer mais e mais recompensas – promessas que a crise não deixará cumprir, pelo que haverá mais medo e agressão. De todas as formas, e ainda que a prosperidade continuasse, a máquina-total só poderia ser mantida mediante promessas de mais recompensas – que se tornam cada vez menos gratificantes, e até um aborrecimento! A prosperidade é tão corrosiva como a crise, o sucesso tão destrutivo como o fracasso – outro dos paradoxos que nos ameaçam. O nosso sistema utiliza os seres humanos de modo tão ineficiente que está condenado à autodestruição, seja através do sucesso ou do fracasso. A resposta habitual a tudo isto é a força. As greves são ilegalizadas, as arruaças são punidas com maior severidade. Mas o crescente despique entre a lei e a ordem e a agitação e a violência não logrará restaurar o equilíbrio. É, em si mesmo, uma parte da crise que vivemos. Estamos encurralados numa inflação cultural de ameaças e contra-ameaças, e este conflito não poderá criar a sua própria solução. A solução, boa ou má, deve ser imposta do exterior. E, se for boa, não será sancionada pela nossa actual moralidade social. De uma maneira ou de outra, o nosso actual sistema social tem de ser substituído.

Os políticos tentarão talvez estabilizar a sociedade usando a tecnologia directamente contra os cidadãos (uma vez que as recompensas já não estão disponíveis, nem surtem o efeito pretendido). O agravamento da crise justificá-los-á, e a moralidade convencional estará do lado deles. Ao invés de criarem uma sociedade na qual as pessoas possam viver felizes (até ao momento, a justificação da força utilizada na política), tentarão criar pessoas que possam ser integradas na sua sociedade – pessoas que sejam como pequenas máquinas-totais. Acredita-se geralmente que isto será feito mediante a genética, a selecção e a doutrinação aberta. Estas ideias talvez sejam demasiado cruas. Implicariam legislação que denunciaria publicamente tais políticas. Na realidade, há formas mais simples de esventrar a democracia, mesmo que não exista uma intenção explícita ou consciente para o fazer. Bastaria provavelmente controlar as ideias, a informação, os ambientes de trabalho e vida social, o entretenimento, limitar o direito à liberdade de organização e instituir sanções penais mais severas. Os membros da máquina-total não necessitam de ser tranquilizados ou apaziguados; a obediência e o consentimento podem ser obtidos por meio da violência e do medo. Em todo o caso, a tecnologia e a ciência seriam usadas para produzirem a lealdade servil, o jingoísmo agressivo e a conformidade social beligerante. O que constitui, evidentemente, uma utilização irracional da ciência. Mas a ciência só é racional nos seus métodos, e não na sua aplicação social. O uso da verdade científica deve ser vigiado tão cautelosamente como o tratamento dos esgotos. A primeira responsabilidade cabe aos criadores da ciência. Sabemos que para o bom funcionamento da sociedade os

indivíduos não devem defecar nas ruas; contudo, os cientistas continuam a defecar conhecimento nos tapetes da Casa Branca e indignam-se quando lhes chamam irracionais. Quando o uso da ciência não é submetido a um controlo político equilibrado, como justificar a decisão da sociedade de colocar a verdade científica acima da verdade moral?

Em todo o caso, estou convencido de que um equilíbrio político criado pela tecnologia fracassaria. Não acredito em robôs humanos ou formigas tecnológicas. A única solução viável é recriar a possibilidade de um verdadeiro direito de escolha entre uma democracia real e uma pseudo-democracia. *O Despertar da Primavera* não aborda este problema. Talvez o Senhor Disfarçado conduza Melchior a um reino íntimo de devaneio hedonístico. Contudo, é possível que a sua “dúvida de ter tudo” seja mais do que uma afectação de *fin de siècle*. Pode ser a consciência da inter-conexão dos seres vivos e dos acontecimentos, a compreensão de que o lugar onde se encontra, e a sociedade a que pertence, são também a humanidade.

Antigamente as pessoas acreditavam possuir uma alma secreta, um centro de introspecção no qual deus se instalara. O mundo podia parecer absurdo e de uma imoralidade triunfante, mas todos os homens transportavam a ordem divina na alma e aí se decidiria a justiça no final dos tempos. A alma era deus. No século XIX, deus morreu e a alma converteu-se num túmulo vazio, um buraco no qual podíamos cair e perder-nos. Não havia justiça infinita, apenas o terror do vazio; não havia qualquer sentido, tudo era possível. Agora, a alma era quase o demónio. Não temos préstimo para estas imagens da alma porque não podemos esperar pela justiça do outro mundo. Não podemos tolerar a injustiça deste. Mas precisamos de uma imagem de nós próprios que não nos condene ao egoísmo ou ao absurdo. Quando falamos de autoconhecimento e de autoconsciência, quando consideramos os padrões pelos quais nos julgamos a nós próprios e aos outros e através dos quais damos sentido à nossa vida, quando olhamos para o espelho oculto – o que vemos? Outros rostos. A parte mais íntima do homem é a mais pública. É quando estamos mais próximos de nós próprios que encontramos os outros. Para usar a linguagem do passado: a alma são os outros. A minha alma vive nos outros – mas permanece minha. Isto não deveria surpreender-nos, já que somos animais sociais. Mas se agirmos para com os outros com base num padrão inferior ao do nosso auto-respeito – de tal forma que a nossa consciência dos outros seja inferior à nossa autoconsciência – então temos de compreender que esse padrão inferior é também uma forma de acção ou existência que experimentamos como parte de nós, e que deve exercer o sentido crítico pelo próprio acto de ser autoconsciente. A autoconsciência não é meramente intelectual, é também uma consciência emocional do nosso direito à justiça e à autonomia. É o padrão que estabelecemos para nós próprios, o juízo que fazemos de nós próprios. Isto é inalienável da autoconsciência. Se tivermos dois padrões – um para nós e um segundo para os outros – tornar-nos-emos autocríticos, viveremos em conflito connosco próprios. E, nesse caso, por muito que consumamos, estaremos sempre a alimentar, a vestir e a entreter alguém com quem não suportamos viver. Este conflito é particularmente agudo no homem autoritário. A sua mente e emoções foram de tal modo instruídas no ódio que o único modo de suportar o ódio a si mesmo que daí resulta é sacrificar-se ao herói da destruição: o líder fascista.

A nossa educação, mitos sociais e actividade económica têm desenvolvido este espírito. A nossa cultura suja o espelho e amontoa detritos sobre ele. A sociedade de consumo di-

vidida em classes não consegue resolver este problema. Teremos de permanecer tão insatisfeitos como mendigos até conseguirmos agir para com os outros do mesmo modo que agimos connosco próprios – antes disso não poderemos ter uma cultura, mas apenas uma organização. As organizações baseiam-se na divisão de classes. Podem acolher máquinas, mas não realizar seres humanos, nem mesmo satisfazê-los. São, por isso, ineficientes e autodestrutivas. Os seres humanos necessitam de uma cultura plena no sentido que descrevi porque só suportarão viver consigo próprios se estabelecerem relações de cooperação, respeito e afabilidade mútuas com a sua comunidade. O descontentamento humano só encontrará alívio neste tipo de cultura, ou, pelo menos, na convicção de que estamos a trabalhar para o alcançar. A crise que atravessamos não se prende apenas com a tecnologia. É uma crise da espécie. Já não sabemos como viver ou sobreviver. A única forma de começar a resolver a crise é olhar para o espelho e ver os outros. O Senhor Disfarçado terá conduzido Melchior à morte na I Guerra Mundial, levando-o directamente da Primavera para o Inverno? O nosso futuro é tão incerto quanto isso. Temos de compreender os perigos, as oportunidades e a escassez do tempo de que dispomos. O tempo já não é um velho benévolo de barbas brancas, com um bordão e uma lanterna. É uma criança chorosa que nos puxa pela manga e nos pede que a levemos ao colo. ■

* Esta nota surge na sequência de uma histórica tradução que o dramaturgo inglês Edward Bond fez da peça de Wedekind, estreada numa produção do National Theatre, Londres, 1974. Trad. Rui Pires Cabral.

“A Note on the Play”. In Frank Wedekind – *Spring Awakening*. London: Methuen Drama, 2001.

no divã (I)

→ Sigmund Freud

Intervenção de Freud sobre *O Despertar da Primavera* na Sociedade Psicológica das Quartas-Feiras.*

13 de Fevereiro de 1907. A sessão tem lugar em casa de Freud, IX Berggasse 19. São nove da noite. Estão presentes, além de Freud que preside: Adler, Federn, Heller, Hitschmann, Kahane, Rank, Reitler, Sadger. Otto Rank, na qualidade de secretário da Sociedade, toma notas que lhe permitirão redigir as *Minutas*. Rudolf Reitler tem a palavra para fazer uma exposição sobre o tema *O Despertar da Primavera* de Wedekind.

Exposição

Reitler começa por definir as três personagens principais: Moritz Stiefel, que não ultrapassa o estágio da sexualidade infantil (auto-erotismo); Melchior Gabor, o amigo, que prossegue o seu desenvolvimento para além disso e até à sexualidade normal (relações sexuais com Wendl); e Wendl que apresenta nítidas tendências masoquistas. Desde a primeira cena vemo-la trair o medo que experimenta perante o *despertar da sua sexualidade* (pensamentos de morte, etc.).

Reitler dissecava então a peça cena por cena, dando ao mesmo tempo as suas interpretações. Mostra, por exemplo, que o ateísmo nascente e a concomitante emancipação face à autoridade paterna são relacionados pelo próprio Wedekind com a *descoberta da actividade sexual dos pais*. Anota que a redacção de um diário íntimo pode ser considerada como uma espécie de descarga psíquica. Segundo ele, a história de Maria, a rainha sem cabeça, e do rei com duas cabeças que dá uma à rainha, constitui uma *representação simbólica da bissexualidade*. Na última cena, interpreta o fantasma de Moritz como uma representação do desejo de Melchior de regresso à sexualidade infantil, enquanto o Senhor Disfarçado representa a sexualidade do adulto. Estas duas personagens são simples projecções do combate que se desenrola no espírito de Melchior. Do ponto de vista da teoria da sexualidade, não há qualquer censura a fazer a Wedekind. Poder-se-ia apenas considerar como uma omissão o facto de não sublinhar suficientemente a importância das zonas erógenas na vida pré-sexual.

Por fim, Reitler faz algumas observações sobre o processo da criação em Wedekind, referindo-se à observação do professor Freud segundo a qual Jensen dá na *Grádiva* uma descrição do desenvolvimento de uma ideia delirante que é, do ponto de vista clínico, absolutamente correcta. Ora, em resposta a uma questão, Jensen pôde afirmar que só tinha sido guiado pela intuição e que nada conhecia do quadro clínico das ideias delirantes e menos ainda do seu mecanismo. Que se passa no que respeita a Wedekind? Não se pode crer que seja tão profano nestas matérias.

Discussão

Os nomes dos presentes são colocados numa urna destinada a esse efeito. Cada um intervém por sua vez, segundo a ordem determinada pela tiragem à sorte.

Freud A peça de Wedekind está cheia de méritos. Não é uma grande obra de arte mas ficará como um documento que interessa à história da civilização e dos costumes. Não podemos deixar de pensar que Wedekind tem uma compreensão profunda do que é a sexualidade. Basta ver como no texto explícito dos diálogos pas-

sam constantemente subentendidos de carácter sexual. Mas daí a pensar que esta obra responde de ponta a ponta a uma intenção consciente... não se justifica mais que no caso de Jensen. Pode produzir-se o acto sintomático mais bem sucedido sem nada conhecer do conceito ou da natureza dos sintomas.

Para voltar a *O Despertar da Primavera*, direi, e insisto, que as teorias infantis da sexualidade constituem por certo um assunto que merece ser estudado; a saber: como descobrem as crianças a sexualidade normal? No fundo de todas as concepções erróneas que se podem construir há sempre um núcleo de verdade. Agora, algumas observações que enuncio como se me apresentaram.

Quando se toma o sonho em que o rapaz vê “pernas com meias azul-celeste, que iam a subir por cima da secretária do professor”, não se pode esquecer que a escola aparece aos seus olhos, ao menos em parte, para o manter afastado da vida sexual. Assim, por detrás da vida escolar, o que ele vê é a mulher.

No que diz respeito aos diários íntimos, podemos também considerá-los como um meio de repressão. Tenho actualmente um paciente que tinha o hábito de fazer cuidadosamente o seu diário. Agora que tais escritos podem ser analisados à luz da psicanálise, apercebemo-nos de que o sujeito omite regularmente o essencial, que é o inconsciente dos primeiros tempos.

Acerca do ateísmo, é um facto que a fé em Deus coincide regularmente com a fé no pai. Um dos meus pacientes, uma mulher, perdeu a fé em Deus quando perdeu a confiança que tinha no pai.

Os maus tratamentos que as crianças sofrem no saco lembram-me o castigo que pune habitualmente a masturbação.

Considero uma notação muito fina de Wedekind o facto de mostrar em Melchior e em Wendl uma aspiração ao amor objectal sem escolha de objecto, porque não estão de maneira nenhuma apaixonados um pelo outro. O facto de Wendl, que é masoquista, não ser batida pelos pais prova também que Wedekind não é vítima dos clichés habituais – de contrário, apresentá-la-ia como tendo sido maltratada na infância. Queixa-se pelo contrário de o não ter sido bastante. E é verdade: de um modo geral, quem foi severamente espancado em criança não é mais tarde masoquista.

Em minha opinião, a interpretação que Reitler dá do fantasma da rainha sem cabeça não é correcta. Chamaria a atenção apenas para alguns elementos. Do ponto de vista poético, a razão de ser desse fantasma é anunciar o destino subsequente de Moritz; é o próprio Moritz que mais tarde aparece “sem cabeça” e o seu suicídio corresponde por aí a um velho fantasma, o que acontece com todos os suicídios, a crer no que Adler uma vez dizia. Do ponto de vista orgânico, a sua razão de ser é que a mulher fantasma sem cabeça também não tem nome, é anónima; Moritz é ainda, se assim se pode dizer, muito tímido para amar uma mulher precisa. As mulheres, aliás, deixam-se muitas vezes criar fantasmas de homens sem cabeça ou mascarados. E, finalmente, alguém “que não tem cabeça” é alguém que é incapaz de estudar, e é precisamente essa incapacidade que tortura Moritz. Quanto ao fantasma do rei com duas cabeças, lembra os fantasmas sexuais de Platão.

O acento que Wedekind dá à última cena, esse humor ácido, está perfeitamente justificado do ponto de vista poético. O que significa é: tudo

isto é apenas infantilidade e absurdo. Pode-se certamente – como Reitler – ver nas duas personagens (Moritz e o Senhor Disfarçado) as duas correntes que partilham o espírito de Melchior, que é ao mesmo tempo tentado a morrer e a viver. É também verdade que o suicídio constitui o limite do *auto-erotismo negativo*. E a este respeito a interpretação de Reitler é exacta: negar o amor de si próprio é suicidar-se.

Ainda relativamente a esta cena, não há apenas humor no interrogatório a que o Senhor Disfarçado é submetido. Por detrás encontram-se pensamentos mais profundos. O demónio da vida é ao mesmo tempo o diabo, isto é, o inconsciente. Tudo se passa, de facto, como se a vida estivesse em questão. Esta espécie de exame é um traço característico que se encontra regularmente nos estados ansiosos. Num acesso de angústia, por exemplo, o sujeito começa por se interrogar a si mesmo para verificar se mantém o bom senso. Do mesmo modo, a pergunta dirigida a Édipo está ligada à angústia. Por trás da Esfinge ronda a angústia (“Esfinge” quer dizer “estrangulador”). A questão que está na base de todas estas interrogações é sem dúvida a que nasce da curiosidade infantil pela sexualidade; a saber: de onde vêm as crianças? A Esfinge põe apenas a questão ao contrário: o que é que vem? Resposta: o ser humano. Um grande número de neuroses começam aliás por esta pergunta.

Freud lê depois uma carta escrita por uma criança de onze anos à tia. A rapariga pede-lhe que esclareça sobre a origem das crianças. Esta rapariga, aos vinte e três anos, foi atingida por uma grave neurose obsessiva.

Rank Em minha opinião, Wedekind é um exemplo flagrante da teoria de Adler sobre a inferioridade e a sobre-compensação. Tinha por certo um sistema genital inferior.

Kahane Quero sublinhar que se deve defender a sociedade contra as análises que contra ela são dirigidas. E a obra de Wedekind é, na sua essência, uma crítica da sociedade. Todas as civilizações se fundam, como Freud bem mostrou, sobre a repressão sexual. A educação deve necessariamente seguir este caminho e tanto pior se alguns nele perecem. É, poder-se-ia dizer, a pedra de toque que a sociedade apresenta ao indivíduo.

Sadger Notemos que Wendl não tem pai. Conheceu apenas o amor homossexual pela mãe e tem inveja da amiga a quem o pai bate. Quer ser batida é, para ela, querer uma relação heterossexual. O próprio chicote é um símbolo do pénis, pontiagudo e flexível. Quer isso dizer que deseja ser acariciada por um pai. Na etiologia do masoquismo a carícia vem em primeiro lugar.

Heller Não estou de acordo com a afirmação de Kahane de que o *struggle* sexual seja um meio de selecção social. Pode-se perecer por causa de uma coisa qualquer ou conseguir dominá-la, mas entre os dois extremos existem muitos graus. Não há quase ninguém que saia desta provação sem cicatrizes e não são sempre os piores que lá deixam a pele.

Federn De todos os grandes psicólogos entre os escritores modernos, Dostoiévski, Musset, Jacobsen, etc., Wedekind foi o único que reconheceu a importância da sexualidade infantil: talvez seja um sinal dos tempos, talvez os tem-

pos estejam amadurecidos. O trabalho de Wedekind desempenha sem dúvida um papel positivo na cura dos tormentos que a sexualidade inflige ao mundo.

Adler Nunca considere Wedekind um poeta. É, antes de mais, alguém extremamente astucioso. Na época em que escrevia *O Despertar da Primavera*, vivia em Zurique no deboche e era tido por um depravado. Quando se lhe perguntava o que fazia, respondia: “Ocupo-me a morrer”. É o estado de espírito que lhe permitiu dar uma solução aos problemas da peça. No seu caso, não se pode dizer que seja o material reprimido que encontra uma expressão poética... ele *sabe*, a bem dizer, tudo o que existe para saber. Veja-se, por exemplo, como ele faz da masoquista Wendl ao mesmo tempo uma sádica que satisfaz os seus instintos de crueldade ocupando-se de obras de caridade. Acrescento que, contrariamente ao que Rank diz, Wedekind não é um exemplo típico da minha teoria.

Hitschmann É de facto muito forte mostrar Melchior a troçar das actividades caritativas de Wendl. Porque – é a minha verdade – num processo de sedução é importante para o homem combater os valores morais da mulher. Quanto à educação escolar, se bem me recordo da minha, devo dizer que um rapaz que tivesse uma sexualidade normal seria expulso da escola, como acontece em Wedekind.

Reitler Penso que nada na discussão invalida a minha interpretação da última cena. Trata-se, de facto, do debate entre o auto-erotismo e a sexualidade normal.

Freud Gostaria de acrescentar, pelo que toca ao conceito de auto-erotismo, que Havelock Ellis emprega o termo quando há *uma só pessoa* em jogo (assim, por exemplo, utiliza-o igualmente a propósito dos sintomas histéricos) enquanto que, pelo meu lado, o emprego quando *não há objecto*. Assim, masturbar-se com produção de imagens (*Bilderonanisten*) não é em minha opinião auto-erotismo.

Depois desta última intervenção de Freud terminou a sessão. ■

* Esta Sociedade tornar-se-á em Abril de 1908 a Sociedade Psicanalítica de Viena. É das suas *Minutas* que provém a intervenção de Freud e as que a acompanham. Estas *Minutas*, redigidas por O. Rank, foram confiadas por Freud em 1938 a P. Federn, e legadas por este a H. Nunberg. Só foram editadas em inglês (três volumes, 1962-1974, International Universities Press, New York). Esta minuta, a décima terceira do conjunto, figura no primeiro volume, pp. 111-118. Das diferentes intervenções na discussão transcrevem-se apenas as passagens mais importantes; só a intervenção de Freud foi integralmente transcrita.

In *Teatruniversitário*. Coimbra: Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra. 1983, nº9.



no divã (2)

→ Jacques Lacan

O Despertar da Primavera*

Assim um dramaturgo aborda em 1891 o problema que é para os rapazes fazer amor com as raparigas, anotando que estes não pensariam nisso sem o despertar dos seus sonhos.

Notável que o tenha encenado como tal: demonstrando não ser satisfatório para todos, confessando mesmo que, se isso falha, falha para cada um.

Antes dizer que é do nunca visto.

Mas permanece ortodoxo no que diz respeito a Freud – entendo: ao que Freud disse.

É a prova de que mesmo um hanovriano (pois inferi primeiramente, é necessário que o confesse, que Wedekind era judeu), que mesmo um hanovriano, digo e não é dizer demais?, é capaz de achar isso. De achar que há uma relação do sentido com o gozo.

Que este gozo seja fálico é a experiência que responde.

Mas Wedekind é uma dramaturgia. Que lugar atribuir-lhe? O facto é que os nossos judeus (freudianos) que se interessam por ela, encontrarão a prova neste programa.

É preciso dizer que a família Wedekind tinha errado pelo mundo, participando numa diáspora, idealista esta: tiveram que deixar a terra-mãe devido ao revés de uma actividade “revolucionária”. Terá sido isto que levou Wedekind, falo do nosso dramaturgo, a imaginar que era de sangue judeu? Pelo menos é o que testemunha o seu melhor amigo.

Ou é uma questão da época, visto que o dramaturgo, na data que anotei, antecipa Freud e largamente?

Já que podemos dizer que, na dita data, Freud cogita ainda o inconsciente e no que diz respeito à experiência que instaura o seu regime, nem mesmo na altura da sua morte a terá posto de pé.

Coube-me a mim o dever de o fazer, antes que alguém me substitua (não mais judeu, talvez, do que eu).

O que Freud reparou no que se chama a sexualidade que cava um buraco no real é que, mesmo se ninguém se safá dela, ninguém se preocupa.

É no entanto uma experiência ao alcance de todos. O pudor designa-a privada. Privada de quê?, do facto que o púbis não chega ao público, pois afixa-se como um objecto de desvelamento.

Que o véu levantado não mostre nada, eis o princípio da iniciação (às boas maneiras da sociedade pelo menos).

Indiquei a ligação disto tudo com o mistério da linguagem e com o facto que é propondo o enigma que se encontra o sentido do sentido.

O sentido do sentido é que se liga ao gozo do rapaz como interdito. Não para interditar a dita relação sexual, mas para a coagular na não-relação em que vale no real.

Assim é o que se produz efectivamente que faz função de real: o fantasma da realidade ordinária. Através do qual escorrega na linguagem o que este veicula: a ideia de *tudo*, à qual todavia faz objecção o menor encontro com o real.

Não há língua que não se force, lamuriando de fazer o que pode, para dizer “sem excepção”, ou avolumar-se de um numeral. Mas é só nas nossas línguas que se vai direito a isso, ao tudo – a tudo e a ti, se ousar dizer.

Moritz, no nosso drama, consegue no entanto ser uma excepção, razão pela qual Melchior o qualifica de rapariga. E tem razão, pois a rapariga é apenas uma e quer continuar a sê-lo, o que no drama se torna um ás.

O que resta é que um homem faz-se Homem situando-se como Um-entre-outros, por entre (à *s’entree*) os seus semelhantes.

Moritz, exceptuando-se, exclui-se no para-almém. É só aí que se conta: não por acaso entre os mortos, enquanto que excluídos do real. Que o drama o faça aí sobreviver, porque não?, se o herói está antecipadamente morto.

É no reino dos mortos que “os não-enganados pelo pai erram” (*les non-dupes-errent*), dizia num título que illustrei.¹

E é por isso que não errarei mais seguindo em Viena, no grupo de Freud, as pessoas que decifram do avesso os signos traçados por Wedekind na sua dramaturgia. Salvo, talvez, retomando-os no sentido em que a rainha poderia bem não ser descabeçada se o rei não lhe tivesse tirado o par normal, de cabeças, a que teria direito.

Não será para lhas restituir (supondo a face escondida) que serve aqui o Homem dito mascarado. É este que põe termo ao drama, não somente pelo papel que Wedekind lhe reserva, o de salvar Melchior dos ataques de Moritz, mas porque Wedekind lhe dedica a sua ficção, tida por nome próprio.

Para mim leio aí o que recusei expressamente àqueles que apenas se autorizam a falar entre os mortos: ou seja de lhes dizer que entre os Nomes-do-pai há o do Homem mascarado.

Mas se o Pai tem tantos e tantos que não há Um que lhe convenha, senão o Nome do Nome do Nome. Não há Nome que seja o seu Nome-Próprio, senão o Nome como ex-sistência.

Isto é, o simulacro por excelência. E “O Homem mascarado” diz isto relativamente bem.

Pois como saber o que ele é se está mascarado, e o actor não usa uma máscara de mulher?

Só a máscara ex-sistiria no lugar vazio onde coloco *A* mulher. O que não quer dizer que não haja mulheres.

A mulher como versão do Pai só se figuraria na perversão-do-Pai (*Père-version*).

Como saber, segundo a fórmula Robert Graves, se o próprio Pai, o nosso pai eterno, não é um Nome entre outros da Deusa branca a que, no seu dizer, se perde na noite dos tempos a ser a Diferente, a Outra, para sempre no seu gozo – como as formas do infinito das quais apenas podemos começar a enumeração sabendo que é ela que nos suspenderá. ■

* Texto escrito para o programa de *L’Éveil du Printemps*, de Wedekind, encenado por Brigitte Jacques, retomado na edição do texto da peça (Gallimard, 1974) e republicado por J.-A. Miller em *Ornicar?* N° 39 (Navarin, 1986).

¹ Título do Seminário de 1973-74.

Jacques Lacan – “O Despertar da Primavera”. In *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.

Frank Wedekind

(1864-1918)

→ Nota biográfica

Frank Wedekind (nome literário de Benjamin Franklin Wedekind) nasceu em Hanover, filho de um médico que esteve dez anos ao serviço do sultão turco, em 1848 foi deputado da primeira Assembleia liberal alemã, emigrou e casou em S. Francisco com uma atriz alemã. Wedekind teve uma educação liberal e democrática, e passou a infância no castelo de Lenzburg, no cantão suíço de Aargau. Frequentou o liceu entre 1879 e 1884, iniciou neste ano os estudos de Germanística em Lausanne, e depois de Direito em Munique e Zurique. Interrompeu ambos os cursos. Começou a escrever em revistas dos círculos naturalistas e em jornais suíços e alemães, trabalhou como chefe de publicidade e secretário de uma companhia de circo. Em 1888 fixa-se em Berlim e aproxima-se do grupo naturalista dos irmãos Hart, e nos anos que se seguem é dramaturgista, actor e encenador em Leipzig e Munique, viaja por Londres e Paris e é secretário do pintor, escultor, falsário e aventureiro dinamarquês Willy Grégor. Colabora desde 1896 na revista satírica *Simplicissimus*, o que o leva a cumprir uma pena de prisão por crime de lesa majestade em 1899-1900. A partir de 1901 começa a cantar as suas próprias canções em cabarés literários de Munique e Berlim, primeiro no célebre “Die elf Scharfrichter” (Os Onze Carcascos), depois no “Überbrett!” de Ernst Wolzogen em Berlim, entre outros. A notoriedade surge em 1904, com a encenação de *O Despertar da Primavera* por Max Reinhardt, embora a peça tivesse sido proibida, depois desta estreia, até 1912. Wedekind entra em 1905 para o elenco de actores de Max Reinhardt, e representa em vários palcos papéis de peças suas, juntamente com a mulher, Tilly Wedekind. Durante a Primeira Grande Guerra a censura proibiu quase todas as suas peças.

→ Obra

1887 – Escreve *O Despertar de Elin*, peça nunca representada.
1889 – Escreve a primeira peça, *Arte e Mamão*, só representada em 1916 em Munique.
1890 – Escreve *O Espirito da Terra*, publicada no ano seguinte.
1895 – Publica *O Espirito da Terra*, primeira parte da trilogia *Lulu*.
1896 – Começa a escrever regularmente na revista satírica e erótica *Simplicissimus*.
1897 – *O Espirito da Terra* é representado em Leipzig pelo Ibsen Theater. Wedekind estreia-se como actor, no papel do Dr. Schön.
1899 – Escreve, na prisão, o romance *Mine-Haha*, ou *Sobre a Educação Corporal das Raparigas*. São também deste ano as peças *O Elixir do Amor* e *O Cantor de Câmara*.
1901 – *O Marquês de Keith* é representado em Berlim. Escreve *O Rei Nicolau ou Assim é a Vida*.
1902 – Representação, sem êxito, d’ *O Marquês de Keith* em Munique. *O Espirito da Terra* é apresentado por Max Reinhardt no seu Kleines Theater. *O Rei Nicolau* é também encenado na Associação Académica e Dramática de Munique.
1904 – Escreve *Hidalla ou Ser e Ter e A Caixa de Pandora* (segunda parte da trilogia *Lulu*).
1905 – Várias peças de Wedekind sobem à cena neste ano em vários palcos (Nuremberga, Estugarda, Viena, Berlim e Munique), nomeadamente *Hidalla* e *Lulu* (na versão original, em cinco actos), a *Caixa de Pandora* e *O Marquês de Keith*. Escreve *A Dança da Morte. Três Cenas* (mais tarde publicada sob o título *A Morte e o Diabo*, epílogo da trilogia *Lulu*).
1906 – Escreve a peça *Música*, representada em 1908 em Nuremberga.
1907 – Escreve a peça *A Censura*, apresentada em 1909 no Schauspielhaus de Munique, com Wedekind e Tilly nos principais papéis.
1908 – A peça *O Mundo Novo* (segunda versão de *Crianças e Loucos*, de 1891) vai à cena em Munique. Escreve *Oaha, a Sátira da Sátira*, peça que nunca chegou a ser representada.
1909 – Escreve *A Pedra Filosofal*, representada em 1911 em Viena.
1910 – *Fritz Schwitterling*, peça de 1892, vai à cena em Kassel, com Wedekind no protagonista. Escreve a peça *O Castelo de Wetterstein*, representada em Zurique em 1917.
1911 – Escreve a comédia *Francisca*, representada em 1912 em Munique.
1913 – Escreve o poema dramático *Sansão ou Vergonha e Ciúme*, representado pelo Lessing-theater de Berlim no ano seguinte.
1915 – Escreve *Bismarck*.
1917 – Escreve a peça *Hércules*, apresentada positivamente em Munique em 1919. Igualmente póstumas são as obras de ficção *Marianne* (1920) e *Rabbi Esra* (1924).

→ Auto-retrato

(No “Livro das Confissões”, em casa de Maximilian Harden, actor e jornalista, grande admirador de Wedekind)

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 x 2 = 4

→ Bertolt Brecht

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.

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 actores 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 director 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 acto. 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.

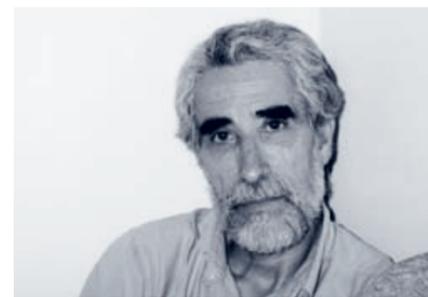
Vi-o e ouvi-o pela última vez há mês e meio atrás, na festa de encerramento do seminário de Kutscher. Parecia de perfeita saúde, discutiu animadamente e, a nosso pedido, já tarde depois da meia-noite, cantou à viola três das suas mais belas canções. Enquanto o não vir enterrado, não posso acreditar que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



Nuno Cardoso

ENCENAÇÃO

Nasceu em 1970, em Canas de Senhorim. É actor, encenador e director artístico do Teatro Carlos Alberto. Inicia o seu percurso no teatro no início da década de 1990, no contexto do teatro universitário, integrando o CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. Os primeiros trabalhos como actor acontecem em espectáculos encenados por Paulo Lisboa (*Os Olhos do Gato*, de Moebius e Jodorowski/1993; *O Processo*, a partir de Franz Kafka/1994; *As Criadas*, de Jean Genet/1995). Em 1994, foi um dos fundadores da Visões Úteis, companhia em que foi responsável pelas encenações de *As Aventuras de João Sem Medo*, a partir da obra homónima de José Gomes Ferreira, *Casa de Mulheres*, de Dacia Maraini, e *Porto Monocromático*, criação colectiva. Ainda neste período dirigiu, para o TAUP – Teatro Académico da Universidade Portucalense, *Crimes Exemplares*, de Max Aub. Em 1997, inicia uma colaboração regular com o TNSJ, tendo encenado, com Fernando Mora Ramos, *Sexto Sentido* (1999), de Regina Guimarães, Abel Neves, António Cabrita e Francisco Mangas; *Antes dos Lagartos* (2001), de Pedro Eiras, ambos projectos Dramat – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do TNSJ, e os espectáculos músico-cénicos *Pas-de-Cinq+1* (1999), de Maurício Kagel, e *Coiso* (2001), revisitação das músicas para cena de Albrecht Loops. Encenou também *Paysage Choisi* (1999), a partir de textos de Federico García Lorca, *De Miragem em Miragem Se Fez a Viagem* (2000), de Carlos J. Pessoa, e *Antígona* (2001), a partir de Sófocles. Como actor, destacam-se as participações em *O Subterrâneo*, de F. Dostoiévski (enc. Paulo Castro, Visões Úteis), *Projecto X.2 – A Mordaça*, a partir de Eric-Emmanuel Schmitt (dir. Francisco Alves, Teatro Plástico), *Gato e Rato*, de Gregory Motton (enc. João Paulo Seara Cardoso, Visões Úteis), e *Na Solidão dos Campos de Algodão*, de Bernard-Marie Koltès (enc. Nuno M Cardoso, Teatro Só). Nos seus últimos trabalhos contam-se, como actor, a participação em *Gretchen* (2003), a partir de *Urfaust*, de Goethe, encenação Nuno M Cardoso, e as encenações de *Purificados* (2002), de Sarah Kane, *Valparaíso* (2002), de Don DeLillo, e *Parasitas* (2003), de Marius von Mayenburg, que marcam o início da sua colaboração com o Ao Cabo Teatro. ■



João Barrento

TRADUÇÃO

Nasceu em Alter do Chão, Alentejo, em 1940. Foi Leitor de Português na Universidade de Hamburgo e professor de Literatura Alemã e Comparada, na Faculdade de Letras de Lisboa e na Universidade Nova de Lisboa. Presidente da Assembleia Geral do PEN Clube Português. Colaborador regular do jornal *Público* e da maior parte das revistas literárias portuguesas. Ensaísta e tradutor, publicou treze livros de ensaio e crónica, crítica e teoria da tradução, e traduziu dezenas de autores de língua alemã, desde o Barroco, em particular poesia do século XX, e ainda Goethe (*Fausto*, *Ifigénia*, *Tasso*, *Viagem a Itália*, prosa narrativa e científica, poesia), Hölderlin, Kleist, Grabbe, Hugo von Hofmannsthal, Kafka, Peter Handke, Thomas Bernhard, Christa Wolf, Heiner Müller, Marius von Mayenburg; e ainda os filósofos Max Stirner e Walter Benjamin. Recebeu vários prémios e distinções, entre outros os prémios de ensaio da Associação Portuguesa de Escritores e da Associação Internacional de Críticos Literários, o Grande Prémio de Tradução do PEN Clube e da Associação Portuguesa de Tradutores, a Cruz de Mérito da República Federal da Alemanha e a Medalha Goethe. ■



F. Ribeiro

CENOGRAFIA E ADEREÇOS

Nasceu em Lisboa, em 1976. Iniciou a sua formação artística na área da Pintura com o pintor Alexandre Gomes, em 1992, tendo completado, em 1999, o curso de Realização Plástica do Espectáculo, na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Tem igualmente o curso de Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa e o curso de Ilustração da Fundação Calouste Gulbenkian. Nos últimos anos, a sua actividade nas artes plásticas desenvolve-se em vertentes distintas: cenografia, pintura, instalação, ilustração, desenho e animação. No teatro, concebeu cenários e/ou adereços para espectáculos encenados por Andrzej Sadowski, António Fonseca, Denis Bernard, Fernando Moreira, José Ananias, José Carretas, José Miguel Braga, Luís Assis, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, Pierre Voltz e Rogério Nuno Costa, para estruturas como o Teatro da Cornucópia, Teatro Nacional de São Carlos, Teatro Nacional São João, Teatro Circo, Teatro Universitário do Minho, Reino Verde, Núcleo de Criação Teatral, Teatro da Comuna, Rivoli Teatro Municipal, Quarto Período – O do Prazer, entre outros. É autor de diversos cartazes para espectáculos de teatro como *Errata: Onde Se Lê Sonho Deve Ler-se Mata*, *Cyrano de Bergerac*, *Anti-natura*, *O Beijo no Asfalto*, *O Lamento por Arthur Cleary* e *Gimme 5*. Expôs individualmente o seu trabalho em Pintura em espaços como Galeria-Bar Imprevisto e Joke Bar, tendo trabalhado igualmente na área da instalação, nomeadamente no Auditório do Teatro Universitário do Minho. Em televisão, fez manipulação, ilustração e assistência de realização para programas infantis da RTP. Realizou diversas acções de formação: Iniciação à Realização Plástica do Espectáculo, Expressão Plástica, Confecção de Fantoches, Confecção de Máscaras e Confecção de Moldes Faciais. ■



Paulo Mendes

CENOGRÁFIA E ADEREÇOS

Artista plástico de formação, comissário de exposições e produtor de projectos culturais. Apresenta o seu trabalho individualmente e em colectivo desde o início da década de 1990, destacando-se as exposições: *Imagens para os anos 90* (1993/Fundação de Serralves e Cultur-ge-st), *Do it yourself/Faça você mesmo* (1993/Galeria Quadrum), *Made in Portugal – Visite o Ambiente Modelo* (1993/Galeria Graça Fonseca), *Espectáculo, Exílio, Deriva, Disseminação: Um Projecto em Torno de Guy Debord* (1995/Metalúrgica Alentejana), *Lisboa Fora de Horas* (1995/Instalações numa casa particular, Lisboa), *Peninsulares* (1995/Galeria Antoni Estrany, Barcelona), *Greenhouse Display* (1996/Estufa Fria), *Mais do que ver* (1996/III Jornadas de Arte Contemporânea do Porto/Moagens Harmonia), *X-Rated* (1997/Galeria ZDB), *Index 3* (1998/Galeria João Graça), *Sensibilidade Apocalíptica* (1999/Festival Atlântico/Galeria ZDB) e *Karaoke Life Project/#2 Kaleidoscope Frenzy* (1999/Galeria João Graça). Comissariou, entre outros projectos, *Anatomias Contemporâneas* (1997/Fundição de Oeiras), *(A)Casos (&)Materiais* (1998/Círculo de Artes Plásticas de Coimbra – CAPC), *WC Container e In.transit* (1999 a 2004/Edifício Artes em Partes), *Plano XXI – Portuguese Contemporary Art* (2000/Glasgow) e *Urbanlab.bienal maia_2001*. Na sequência do desenvolvimento do carácter performativo do seu trabalho apresentou, no âmbito da programação da Porto 2001, a instalação/performance *Copy.Paste* (concepção conjunta com João Galante), integrada no projecto *Elogio da Loucura* (2001/Hospital Conde Ferreira). Projecto conjunto com António Olaio, a performance *ON/OFF* foi apresentada em 2002 nos Encontros Imediatos no âmbito da programação das Danças na Cidade (Lisboa), no A8 Artes em Curso (Torres Vedras), no Fiar – Festival Internacional de Artes de Rua (Palmela) e, em 2003, no TNSJ, no âmbito da programação do brrr – Festival de Live Art. O vídeo *Only real life is better* é um dos vários trabalhos que realizou recentemente com o coreógrafo e intérprete Miguel Pereira para a sua exposição *Schizolife Systems*. O seu trabalho encontra-se representado em diversas colecções privadas e públicas, nomeadamente da Fundação de Serralves ou do Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) em Badajoz, Espanha. ■



José Álvaro Correia

DESENHO DE LUZ

Nasceu em Lisboa, em 1976. Concluiu o bacharelato em Design de Luz e Som na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, em 1999. Iniciou o seu percurso teatral no projecto *Quarto Período – O do Prazer*, orientado por António Fonseca. Foi responsável pelo desenho de luz de diversos espectáculos produzidos pelo Teatro Bruto, Teatro Plástico, Teatro Universitário do Minho, Ao Cabo Teatro, Jilástico, Ensemble – Sociedade de Actores, Teatro Aberto e As Boas Raparigas... Trabalhou com os encenadores António Fonseca, Rogério de Carvalho, Mário Barradas, Luís Assis, José Carretas, Marcos Barbosa, Pierre Voltz, Andrzej Sadowski, Afonso Fonseca, João Lourenço, entre outros. Desde 2001, trabalha regularmente com Nuno Cardoso: *Antígona*, a partir de Sófocles, *Antes dos Lagartos*, de Pedro Eiras, *Purificados*, de Sarah Kane, *Valparaíso*, de Don DeLillo e *Parasitas*, de Marius von Mayenburg. Orientou vários *workshops* e acções de formação na área de iluminação para espectáculos. ■



Sérgio Delgado

MÚSICA E SONOPLASTIA

Nasceu em Moçambique, em 1972. A sua formação incluiu órgão e teoria musical na Escola Matos Ferreira, e bateria e piano na Escola do Hot Clube de Portugal. Como músico/compositor, a sua carreira iniciou-se em 1996 no Teatro da Garagem, tendo colaborado em diversos espectáculos dirigidos por Carlos J. Pessoa. Em 2002, compôs as bandas sonoras dos espectáculos *Valparaíso*, de Don DeLillo, enc. Nuno Cardoso; *Frankenstein*, a partir de Mary Shelley, enc. Bruno Bravo, e *Amok*, de Jacinto Lucas Pires, a partir de Stefan Zweig, enc. Luís Gaspar. Em 2003, foi responsável pelas bandas sonoras de *Parasitas*, de Marius von Mayenburg, enc. Nuno Cardoso; *Loucos por Amor*, de Sam Shepard, enc. Ana Nave; *O Homem do Pé Direito*, de Miguel Castro Caldas, enc. Bruno Bravo; *Coimbra B*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Marcos Barbosa, e *Nevoeiro*, concepção e direcção de Sandra Faleiro e Paula Castro. Colaborou em televisão no programa *Triunfo dos Porcos* (2001), compondo dez temas na rubrica “Crónica”, da autoria de José Maria Vieira Mendes, e compôs a banda sonora para a curta-metragem *Conto de Natal* (2001), de Jacinto Lucas Pires, realizada por Gil Ferreira. Realizou trabalhos na área da publicidade e integra a banda pop/rock Clark. ■



Miguel Flor

FIGURINOS

A sua formação incluiu o curso técnico-profissional de Artes e Técnicas de Tecidos da Escola António Arroio (Lisboa), o curso técnico-profissional de Design de Moda da Escola Secundária Aurélia de Sousa (Porto) e o curso de Design de Moda da Academia de Moda (Porto). Estagiou na Maison Martin Margiela, em Paris, tendo trabalhado na produção de *Book’s* das linhas de *Homem e Senhora Primavera/Verão’99*. Participou em diversas exposições, de entre as quais se destacam *Mode Portugaise*, *La Révélation* (Paris/1999); *Bienal da Maia’99*; *Meeting Point*, no âmbito da *Experimenta Design’99* (Lisboa); *Re(f)use – Cultural Connections* (Holanda/2000), na qual continuará a participar, até 2005, em diversos países; *Arkhétypon: Artefactos de Design de Moda para Reflexão*, organizada pelo Centro Português de Design (Lisboa e Matosinhos/2000; Barcelona/2001); *Voyager*, no âmbito da *Experimenta Design*, em parceria com o designer de mobiliário Henrique Ralheta (Milão, Londres, Lisboa/2001; Barcelona/2002); *A Cidade Vestida*, no âmbito da programação da Porto 2001, e *+Portugal*, promovida pela Moda Lisboa (Barcelona/2002). Concebeu os figurinos para os espectáculos da compositora Marianne Amacher apresentados no Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Recebeu vários prémios: *Melhor Jovem Criador*, no Concurso *Sangue Novo* (Moda Lisboa/1996), *Melhor Colecção Masculina Outono/Inverno 1999/2000* (Moda Lisboa), *Prémio Criador Revelação 1998* (Look Elite Portugal), *Prémio Workshop* (Paris/1999), *Melhor Colecção Masculina Primavera/Verão 2000* (Moda Lisboa), *Casabo – Univers Homme* (Paris/2000) e *Melhor Criador – Optimus da Moda 2000*. É professor da disciplina de *Informação de Moda* na Academia de Moda e, desde 2003, director artístico da marca Torre. ■



Loup Abramovici

APOIO AO MOVIMENTO

Nasceu em 1979, em Aix-en-Provence, França. Tem formação em dança clássica pela Escola Superior de Dança (Lisboa), Conservatoire Marius Petipa (Paris) e Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt, e em dança contemporânea pelo Centre National de Danse Contemporaine – Angers e Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Roussillon. Participou nos seguintes projectos: *Come out et Haftling*, coreografia Alban Richard para o Ensemble Abrupt, *Morceau e Masse*, coreografias de Loïc Touzé para a Compagnie 391, *Les fables à La Fontaine*, nas coreografias de Bertrand Davy (*Le Corbeau et le Renard*) e Salia Sannou (*La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Boeuf*) e *Objets trouvés*, coreografia de Germaine Civera para a companhia Inesperada. Actualmente, participa em *Visitors Only*, coreografia de Meg Stuart para a companhia Damaged Goods, estreada em 2003 e em digressão ao longo deste ano. ■



João Henriques

ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO, PREPARAÇÃO VOCAL E ELOCUÇÃO

É licenciado em Ciência Política – Relações Internacionais. A sua formação artística incluiu o Curso Superior de Canto na Escola Superior de Música de Lisboa, na classe do Prof. Luís Madureira, e a pós-graduação com Distinção em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres), onde também obteve o diploma LRAM para o ensino do Canto. Com *Hamlet* (enc. Ricardo Pais/co-produção Ensemble/TNDMII/TNSJ/Teatro Viriato – CRAEB/IPAE/ANCA/2002), realiza o seu primeiro trabalho enquanto assistente de encenação no âmbito de um estágio de formação patrocinado pela Casa da Música. Seguiram-se *Três Extravagâncias* (enc. Paulo Ribeiro/co-produção Casa da Música/Estúdio de Ópera do Porto/Rivoli Teatro Municipal/2002) e *Dois Óperas de Câmara* (enc. Cornelia Geiser/produção Casa da Música/2002). Em 2003 encenou o espectáculo *Ma Mère l’Oye*, com os pianistas Fausto Neves e Pedro Burmester, para o Serviço Educativo da Casa da Música, e comissariou o concerto músico-cénico *Inez-Eléctrica*, apresentado no Salão Nobre do TNSJ. Seguiram-se as assistências de encenação de *Castro, um Hamlet a mais* (encenações Ricardo Pais/produção TNSJ/2003) e do espectáculo músico-cénico *Rua! Cenias de Música para Teatro*, tendo neste último participado também como cantor. Em Novembro, encenou, para o Serviço Educativo da Casa da Música, o espectáculo *A Menina do Mar*, a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen, com música de Fernando Lopes-Graça. Actualmente exerce, no Teatro Nacional S. João, as funções de assistente de direcção artística, colaborador nas actividades do Salão Nobre e professor residente de voz e elocução. ■



Ana Vargas

ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO

Nasceu no Porto, em 1980. Em 1998 ingressa na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, no curso de Interpretação, no âmbito do qual desenvolve trabalho em diferentes áreas teatrais. Trabalhou com vários encenadores, nomeadamente José Topa, António Capelo, Polina Klimovitskaya, Denis Bernard, Carlos J. Pessoa, Alan Richardson, Richard Stourac, António Durães e Álvaro Correia. Em 2001, inicia a actividade profissional integrando o elenco do espectáculo *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, encenação de José Wallenstein (TNSJ/2001), a que se seguiram as participações nos espectáculos *A Viagem de Pedro*, *O Afortunado*, de August Strindberg, encenado por Fernanda Lapa (TNDMII/2002), e *Quando Eu Era Pequena Querria Ser Talhante*, *Hoje Sou Vegetariana*, dirigido por Cristiana Rocha. Em 2003, completa a licenciatura em Estudos Teatrais na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, cujo projecto final de curso foi o espectáculo *Quatro em Beckett*, encenado por Álvaro Correia. ■



Cristina Hora

ASSISTÊNCIA DE FIGURINOS

Nasceu em 1976, no Porto. É licenciada em Artes Plásticas/Escultura. Coordenou o *workshop* de Máscaras de Carnaval na Fundação para o Desenvolvimento do Vale de Campanhã (1999), e um atelier promovido pelo CRAT – Centro Regional de Artes Tradicionais (2000). Em 2001, participou na montagem da exposição do Arquitecto Fernando Lanhas, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, da exposição itinerante *Squatters*, coordenada pela mesma instituição, e do Salão Internacional de Banda Desenhada do Porto, no Mercado Ferreira Borges. No mesmo ano, participou no *workshop* *Manifestações de Luz*, orientado por Caty Olive e promovido pela Fundação Ciência e Desenvolvimento. Em 2002, integrou uma exposição colectiva nos Maus Hábitos – Espaço de Intervenção Cultural, e deu apoio a Miguel Flor na concepção de figurinos para os espectáculos da compositora Marianne Amacher apresentados no Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Entre 2001 e 2003, leccionou a disciplina de Educação Visual e Tecnológica. ■



Alberto Magassela

Saca-Logo, O Senhor Disfarçado
Nasceu em Maputo, Moçambique, em 1966. Aí trabalhou como actor residente no Teatro Avenida com os grupos M'Beu e Mutumbela Gogo. Em 1995 vem viver para Portugal, tendo trabalhado com os encenadores Rogério de Carvalho (*Escapes/1996*), Nuno Carinhas (*O Grande Teatro do Mundo/1996*, *O Belo Indiferente/1997*, *A Ilusão Cómica/1999*), Ricardo Pais (*A Tragico-média de Dom Duardos/1996*, *Noite de Reis/1998*, *Arranha Céus/1999*), Giorgio Barberio Corsetti (*Os Gigantes da Montanha/1997*, *Barcas/2000*), José Caldas (*A Menina de Lá/1997*), Paulo Castro (*Vermelhos, Negros e Ignorantes/1998*, *Carícias/2002*), Fernando Mora Ramos (*Combate de Negro e de Cães/1999*), Lúcia Roque (*Os Considerados*, inserido no projecto “Os Sons, Menina!... – teatros radiofónicos”/1999), Ulysses Cruz (*Pérricles – Príncipe de Tiro/2000*), Fernando Moreira (*O Espantalho Teso/2001*), José Wallenstein (*A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros/2001*), João Grosso (*Barcas/2002*), Miguel Seabra (*Mar me Quer/2001*) e Natália Lúiza (*Mundau/2003*). Frequentou a Oficina de Escrita dirigida por António Mercado em 1999/2000, e o seminário Viagem pela Dramaturgia de Expressão Alemã das Décadas de Oitenta e Noventa, orientado por Vera San Payo de Lemos, iniciativas promovidas pelo Dramat – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do TNSJ. Foi responsável pela encenação das peças *Minha Conto*, a partir de *A Varanda do Frangipani*, de Mía Couto, *Sonâmbulos*, a partir de Mía Couto, *Tarará*, a partir de Pirandello, *Os Malefícios do Tabaco*, a partir de Tchekov, e *Três Peças Roubadas a Mía Couto*, a partir de Mía Couto. No cinema, trabalhou com os realizadores João Maia, Carlos Assis, Fernando Vendrell, Allison Mary, Sol de Carvalho, Camilo de Sousa e Jorge Marecos. ■



António Júlio

Lämmermeier, Gaston, Moca-Grossa, Pastor Barriga-Careca
Nasceu em Vila Nova de Gaia, em 1977. Em 2002, concluiu o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Do seu trabalho como actor consta a participação em espectáculos como *Falar Verdade a Mentir*, de Almeida Garrett, encenação de Roberto Merino (1999); *Causa e Efeito*, coreografia de Joana Providência (2000); *Rei Ubu*, de Alfred Jarry, encenação de Roberto Merino (2001); *Óculos*, apresentado no âmbito do Festival Fazer a Festa, encenação de Miguel Hernandez (2002), e *Beckett's*, a partir de Samuel Beckett, encenação de João Paulo Costa (2002). Em 2003, integrou o elenco de *Histórias com Pés e Mãos*, de Regina Guimarães, direcção de Joana Providência; *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, encenação de Kuniaki Ida; *Os Meteoros*, de Regina Guimarães e Saguenail, encenação de Pedro Mendonça, e *Pioravante Marche*, de Samuel Beckett, criação de Joana Providência. ■



Catarina Requeijo

Thea, Sra. Gabor
Nasceu em 1973, em Angola. Tem o curso de Formação de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema. Iniciou o seu percurso de actriz no Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), onde trabalhou com os encenadores Manuel Sardinha, Jorge Fraga, Rogério de Carvalho e João Grosso. Profissionalmente trabalhou, entre outros, com Konrad Zschiedrich (*Leôncio e Lena*, 1995), Luís Castro (*Paz 29*, 1997), Tiago Rodrigues (*O Menino de Belém*, 1998) e Luís Miguel Cintra (*Amor, Enganos*, 2000). Co-encenou e interpretou, com Joana Seixas, *In-ter-va-lo* (1999), de Jaime Salazar Sampaio, e com Luís Gaspar, *Morrer* (1999), de José Maria Vieira Mendes, a partir da novela homónima de Arthur Schnitzler. Dos seus mais recentes trabalhos fazem parte as participações em *Amok* (2002), de Jacinto Lucas Pires, a partir de Stefan Zweig, encenação de Luís Gaspar; *Parasitas* (2003), de Marius von Mayenburg, encenado por Nuno Cardoso, e *Coimbra B* (2003), de Jacinto Lucas Pires, encenação de Marcos Barbosa. Para além do teatro, participou ainda em séries, no programa televisivo *Portugalmente*, e desenvolve um trabalho regular na área da poesia, participando e organizando recitais. Colabora regularmente com o Centro de Pedagogia e Animação do Centro Cultural de Belém, no qual desenvolve um trabalho dirigido ao público infantil. ■



Cátia Pinheiro

Wendla
Nasceu no Porto, em 1980. Foi finalista do curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo em 2000. Como actriz participou nos seguintes espectáculos: *Num Mar Interior*, de Edward Bond, encenação de António Fonseca (Caixa Negra/2000); *No Dia em Que a C+S Fez*, texto e encenação de Marcantonio Del-Carlo (TNSJ/2001); *Purificados*, de Sarah Kane, encenação de Nuno Cardoso (TNDM II, Teatro Helena Sá e Costa, Ao Cabo Teatro/2002); *No Fundo, No Fundo*, de Jacinto Lucas Pires, encenação de Marcos Barbosa (.lilástico, ANCA, Citemor, CAPA, Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão, TNSJ/2002); *Parasitas*, de Marius von Mayenburg, encenação de Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro, TNDMII/2003), e *Gretchen*, a partir de *Urfaust*, de Goethe, encenação Nuno M Cardoso (Cão Danado e Companhia, TNSJ/2003). ■



Daniel Pinto

Robert, Helmuth, Reitor Insolação
Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo, no âmbito do qual desenvolveu formação com António Capelo, João Paulo Costa, Joana Providência, Teresa Lima, Luís Madureira, Kuniaki Ida, Rogério de Carvalho, Alan Richardson, entre outros. Inicia o seu percurso profissional no espectáculo *Limites/Possibilidades*, de Howard Barker, encenação de Rogério de Carvalho (*As Boas Raparigas.../1998*), a que se seguiram as participações em *Get off my garden*, criação e encenação de Alan Richardson (*Diabo a Quatro/1999*), *Um Mundo Muito Próprio*, tributo a Buster Keaton com direcção de Alan Richardson (*Diabo a Quatro/2000*), *A Respeitosa*, de Jean-Paul Sartre, reposição da encenação de Norberto Barroca estreada em 1998 (Teatro Experimental do Porto/2000), *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, encenação de José Wallenstein (TNSJ, Teatro Só/2001), *Ponte dos Sonhos*, espectáculo de rua inspirado na tragédia da Ponte das Barcas (Academia Contemporânea do Espectáculo, Porto 2001), *Linha 18*, encenação de Alan Richardson (Teatro Bruto/2001), *Alice no Jardim das Delícias*, criação colectiva dos profissionais do curso de especialização de Artes de Rua (2001), *Alice no País de Cá*, criação e direcção de Elsa Aleluia (Projecto Buh!/2002), e *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, encenado por Kuniaki Ida (ACE/Teatro do Bolhão, TNSJ/2003). ■



Gilberto Oliveira

Georg, Ruprecht, Quebra-Ossos
Nasceu no Porto, em 1980. Tem o curso de Teatro (opção de Interpretação) da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, onde participou em projectos com vários encenadores e criativos como António Capelo, Carlos J. Pessoa, Alan Richardson, Richard Stourac/Fiona McPeake, António Durães, Denis Bernard, entre outros. No âmbito da prova final de licenciatura, participou no espectáculo *Quando Eu Era Pequena Queria Ser Talhante, Hoje Sou Vegetariana*, dirigido por Cristiana Rocha. Integrou o elenco de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, encenação de José Wallenstein (TNSJ/2001), *Carícias*, de Sergi Belbel, encenação de Paulo Castro (Seiva Trupe/2002), *Chuva de Verão*, a partir de Marguerite Duras, encenação de Afonso Fonseca (Companhia de Teatro de Braga e Associação Cultural Francisco Sá de Miranda/2002). Participou ainda na ópera *Punch and Judy*, de Harrison Birtwistle, encenação de José Wallenstein (TNSJ/Casa da Música – Estúdio de Ópera do Porto/2002) e *1000 e 1 Acqua*, de Tiziana Arnaboldi (Companhia de Dança de Almada/2003). No cinema, participou em *Kuzz*, realizado por José Pedro Sousa, e *Dispersão*, realização de André Martins. ■



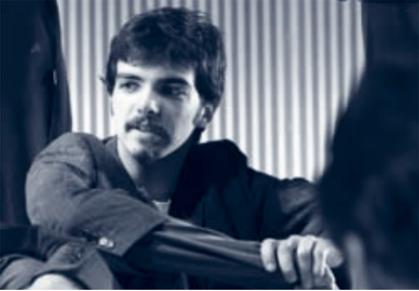
Isabel Queirós

Martha, Ina
Nasceu no Porto, em 1977. Iniciou a sua formação na Escola de Dança Ginásio e no Balletatro Escola Profissional do Porto, tendo sido dirigida por Né Barros, Isabel Barros, Hugo Rodas, Jorge Levi e Águeda Sena. Concluiu o segundo ano do curso de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, tendo posteriormente ingressado na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, onde concluiu o Bacharelato do curso de Interpretação. Enquanto aluna da ESMAE trabalhou com encenadores como António Durães (*Esta Noite Improvisa-se*, de Luigi Pirandello), António Capelo (*Sangue no Pescoço do Gato*, de R. W. Fassbinder), Carlos J. Pessoa (*Castro*, de António Ferreira), e Richard Stourac/Fiona McPeake (*O Dragão*, de Jevgeny Schwarz). Ainda durante a sua formação participou no espectáculo *Édipo Rei*, de Sófocles, encenação de Peter Kripps para o Teatro Universitário do Porto. Como actriz profissional participou em *Alletsator – XPTO.Kosmos.2001* (2001), de Pedro Barbosa, enc. João Paulo Costa, dir. musical Virgílio Melo; *Montras de Solidão* (2001), de Marcos Barbosa e José Carretas, enc. Marcos Barbosa; *Os Saltimbancos* (2003), de Chico Buarque, encenação de Gabriel Villela; *Teatro do Futuro*, de Eduardo R. Santos e Joaquim A. Ferreira, enc. Junior Sampaio (2003), e na leitura encenada de *Estrela da Manhã* (2002), de António Ferreira, vencedor do Concurso Novas Dramaturgias promovido pelo Dramat. Faz dobragens de séries de animação e imagem real. ■



Ivo Alexandre

Sr. Gabor, Dr. Pírolito
Nasceu no Porto, em 1977. Fez o curso de Teatro no Balletatro Escola Profissional, Porto. Como actor, trabalhou com os encenadores João Paulo Seara Cardoso, José Wallenstein, Paulo Castro, Jorge Silva Melo, João Pedro Vaz, Manuel Wiborg, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, Ana Luísa Guimarães, Fernando Moreira e Carlos Avilez. Trabalhou pela primeira vez com o Teatro Nacional S. João em *Arranha Céus* (Dramat/TNSJ/Teatro Bruto/1999) e posteriormente nos espectáculos *Barcas* (TNSJ/2000), *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros* (TNSJ/Teatro Só/2001), *O Caos é Vizinho de Deus* (Produções Paulo Castro/ANCA/TNSJ/2001), *Hamlet* (Ensemble/TNDMII/TNSJ/Teatro Viriato – CRAEB/IPAE/ANCA/2002), *Auto da Visitação* (TNSJ/2002), *O Triunfo do Amor* (ASSÉDIO/TNSJ/2002), *Castro* (TNSJ/2003) e *Os Dias de Hoje* (.lilástico/TNSJ/2003). Mais recentemente, participou na remontagem de (*A)tentados*, de Martin Crimp, enc. João Pedro Vaz. Encenou *O Meu Caso* e *Mário ou Eu Próprio-O-Outro*, ambos de José Régio, e *O Mundo Acaba Ontem*, baseado em textos de Millôr Fernandes. No cinema, participou no filme *Cães Raivosos*, de Paulo Castro, bem como em várias curtas-metragens. Na televisão, integrou o elenco de várias séries televisivas, nomeadamente *Major Alvega* e *A Hora da Liberdade*. ■



Luís Araújo

Hänschen Rilow, Reinhold, Professor Barriga-de-Fome

Nasceu no Porto, em 1983. Durante a formação no curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo trabalhou com António Capelo, João Paulo Costa, João Pedro Vaz, Joana Providência, Tilike Coelho, Kuniaki Ida, Rogério de Carvalho, Sandra Mladenovich e Natália Luiza. Em 2003, no âmbito do SITE – Semana Internacional de Teatro, co-organizado por Coimbra, Capital Nacional da Cultura e TNSJ, trabalhou com Raimondo Cortese e com a companhia italiana Teatrino Clandestino. Profissionalmente, integrou espectáculos encenados por Luís Mestre (*Sickness*, de Raimondo Cortese/2002, *American Buffalo*, de David Mamet/2003, e *Some Voices*, de Joe Penhall), e Manuel Sardinha (*Galileu*, a partir de Bertolt Brecht/2003). No cinema, participou no vídeo-documentário *O Homem-Teatro*, de Edgar Pêra. Em 2002 fundou, com Miguel Bonneville e Vanda Cejejo, a associação cultural O Animal Perfeito, que tem como objectivo a produção, criação e divulgação de espectáculos de teatro e artes performativas. ■



Marta Nunes

Ilse, Sra. Schmidt (parteira)

Nasceu no Porto, em 1980. Em 1998, terminou o curso de Teatro do Balletteatro Escola Profissional, onde trabalhou com Teresa Lima, João Paulo Seara Cardoso, Paulo Castro, Roberto Merino, Marcantonio Del-Carlo e com o Théâtre du Mouvement. A sua formação inclui ainda um estágio com a Proteus Theatre Company, Londres. Em 1998, no âmbito de Olharapos, projecto de animação permanente da Expo'98, trabalhou com Madalena Vitorino, Joana Providência, Cândido Ferreira, Jorge Laurentino, Sérgio Pelágio e Kot Kotecki. Em 1999, integra o Teatro de Marionetas do Porto, participando nos seguintes espectáculos encenados por João Paulo Seara Cardoso: *Nada ou o Silêncio de Beckett* (1999), *Óscar* (1999), *Os Três Porquinhos* (2000), *Macbeth* (2001), *O Polegarzinho* (2002), *O Princípio do Prazer* (2003), *História da Praia Grande* (2003), e como assistente de encenação em *Paisagem Azul com Automóveis* (2001). Encenou e interpretou, com Martinho Silva, o espectáculo *Sono'lento* (1999). Desde 2003 é monitora do Serviço Educativo da Fundação de Serralves. ■



Martinho Silva

Otto, Diethelm, Mata-Moscas

Nasceu em Penafiel, em 1979. Iniciou os seus estudos teatrais em 1995 no Balletteatro Escola Profissional do Porto. Estagiou com a Proteus Theatre Company no Queen Mary's College, em Basingstoke, Inglaterra. Na sua formação artística salienta-se o trabalho desenvolvido com Jack Souvant (técnica de andas), Claire Heggen – Théâtre du Mouvement, Eugénio Roque e William Hobbs (esgrima), Paulo Ribeiro, Né Barros, Peter Michael Dietz, entre outros. Participou na animação cultural da Expo'98 no espectáculo permanente *Peregrinação*, concebido e dirigido por João Brites/O Bando, e no projecto que o integrava *Máquina-Homem (Clone Fighters)*, concebido e encenado por João Paulo Seara Cardoso/Teatro de Marionetas do Porto. Trabalhou como actor em espectáculos encenados por João Paulo Seara Cardoso (*Quedas*, de Gregory Motton), Paulo Castro (*Horácio*, de Heiner Müller), Isabel Barros (*Acidente de Automóvel Cor de Laranja 10 Vezes*, e *Delete*, solo pelo Balletteatro Companhia), Roberto Merino (*Conto de Inverno*, de William Shakespeare), José Wallenstein (*A Metamorfose*, de Franz Kafka), Nuno Carinhas (*A Ilusão Cómica*, de Pierre Corneille), Ana Luísa Guimarães (*O Boticário*, ópera de Joseph Haydn, com direcção musical de Bertrand Brouder), Ricardo Pais (*Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires), Giorgio Barberio Corsetti (*Barcas*, a partir de Gil Vicente), Nuno Cardoso (*De Miragem em Miragem se Fez a Viagem*, de Carlos J. Pessoa), Maria Emília Correia (*Auto da Cananeia*, de Gil Vicente; *A Maçã no Escuro*, de Clarice Lispector; *Menino ao Colo*, de Armando Silva Carvalho), Marcantonio Del-Carlo (*No Dia em Que a C+S Fez*, de Marcantonio Del-Carlo), Claudio Hochman (*Cyrano*, de Edmond Rostand, e *O Navio dos Rebeldes*, de Margarida Fonseca Santos) e Jorge Fraga (*Viriato*, de Diogo Freitas do Amaral). Participou ainda na coreografia *1000 e 1 Acqua*, de Tiziana Arnaboldi, e em *Lua!*, espectáculo de Novo Circo, dirigido por André Gago. Criou e interpretou, com Marta Nunes, *Sono'lento* (1999), e com Sérgio Praia, a convite de Cristina Grande, *Carta da Flor do Sol*, a partir de Al Berto. Em televisão, integrou os elencos da telenovela *Nunca Digas Adeus* e da série *Super Pai*, tendo ainda colaborado em dobragens de diversas séries. ■



Miguel Rosas

Ernst, Língua-Presa

Nasceu no Porto, em 1978. Concluiu o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo em 2000. No teatro, participou nos espectáculos *Encarnado* e *Maldizeres*, produções do Teatro Bruto (1998); *Nós Todos 3*, espectáculo musical da companhia Arte Pública – Artes Performativas de Beja, autoria e encenação de Gisela Cañamero (1999); *Caleidoscópio*, de Vânia Cosme, encenado por Ana Luena e Paulo Freixinho (Teatro Bruto/2000); *Don Juan*, de Bertolt Brecht, encenação de Rogério de Carvalho (Teatro Bruto/2000). Integrou ainda os elencos de *Azul*, encenação de João Paulo Costa a partir de textos de Marguerite Duras; *Amarelo*, encenado por João Meireles; *Vermelho*, de Vânia Cosme, encenação de Pedro Mendonça, e *Primárias*, de Vânia Cosme, direcção Teatro Bruto, espectáculos apresentados em 2001 no âmbito do projecto Círculo da Cor do Teatro Bruto. Em 2003, participou em *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, encenação de Kuniaki Ida, co-produção ACE/Teatro do Bolhão e TNSJ, e em *Os Meteoros*, de Regina Guimarães e Saguenail, com direcção de Pedro Mendonça, produção Teatro Bruto. No cinema, foi protagonista de *Pano Cru*, curta-metragem de Pedro Caiano, exibida na edição de 2002 do Fantasporto. ■



Patrícia Brandão

Sra. Bergmann

Nasceu no Porto, em 1974. É licenciada em Estudos Teatrais pela Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, onde obteve também o bacharelato em Interpretação. Tem o bacharelato do curso de Comunicação Social da Escola Superior de Jornalismo do Porto. Na ESMÁE, trabalhou com os encenadores Alan Richardson, António Pires, Denis Bernard, António Durães, Rogério de Carvalho, João Brites, João Mota, José Topa, Julio Castronuovo, Maria Villacis, entre outros. No âmbito da prova final de bacharelato, integrou o elenco de *As Troianas*, de Jean-Paul Sartre, encenação de Nuno Cardoso, e no projecto final de licenciatura participou em *Quatro em Beckett*, a partir de Samuel Beckett, encenação de Álvaro Correia. Trabalhou técnicas vocais com Luís Madureira, Maria Luís França, Maria Repas, Inês Vicente e João Loio, e técnicas de movimento com Cristiana Rocha, Mariana Rocha, Joana Providência, Luca Aprea e Claire Binyon. Como actriz profissional, integrou espectáculos encenados por Manuel Geraz, Alberto Grilli, entre outros. ■



Sérgio Praia

Melchior

Nasceu em 1977. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Em 1999, estreia-se profissionalmente no espectáculo *O Teatro é Puro Cinema*, escrito e encenado por Álvaro Garcia de Zuñiga, e apresentado no Teatro Nacional D. Maria II, tendo posteriormente participado em peças como *Cais Oeste*, de Bernard-Marie Koltès, enc. Rogério de Carvalho (produção Ensemble – Sociedade de Actores), *In(sub)missão*, escrito e encenado por Carlos J. Pessoa (co-produção TNSJ/Teatro da Garagem), *O Tio Vânia*, de Howard Barker, enc. Rogério de Carvalho (produção As Boas Raparigas...), *Antes dos Lagartos*, de Pedro Eiras, enc. Nuno Cardoso (co-produção Ao Cabo Teatro/TNSJ), *Tia Dan e Limão*, de Wallace Shawn, enc. Nuno Carinhas (co-produção ASSÉDIO/ANCA/TNSJ), *O Coração de um Pugilista*, de Lutz Hübner, enc. José Wallenstein (produção TNSJ), *Zaap!*, de Joana Providência, *O Triunfo do Amor*, de Marivaux, enc. João Pedro Vaz (co-produção ASSÉDIO/TNSJ) e *Fédon*, de Platão, enc. Rogério de Carvalho (produção As Boas Raparigas...). Em televisão, integra o elenco fixo da telenovela *Saber Amar*. ■



Tónan Quito

Moritz, Sr. Stiefel

Nasceu em 1976. Fez a sua formação na Escola Superior de Teatro e Cinema, onde concluiu o curso de Formação de Actores. Começou o seu percurso como actor com o Quarto Período – O do Prazer, tendo participado em todos os espectáculos dirigidos por António Fonseca: *Romeu e Julieta*, de W. Shakespeare, *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, *Dia de Marte*, de Edward Bond, *Lisistrata*, de Aristófanes, e *Gimme 5*. Estreou-se profissionalmente no Teatro da Cornucópia, onde participou nos seguintes espectáculos encenados por Luís Miguel Cintra: *O Triunfo do Inverno*, de Gil Vicente (1994), *Um Auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett (1996), *Os Sete Infantes de Lara*, a partir da *Crónica Geral de Espanha de 1344* e de um auto tradicional transmuntano (1997), *O Casamento de Fígaro*, de Beaumarchais (1999) e *O Novo Menozo ou História do Príncipe Tandi de Cumba*, de Jakob Lenz (2001). Na mesma companhia, trabalhou ainda com Christine Laurent em *D. João e Fausto*, de Christian Dietrich Grabbe (2001).

Trabalhou ainda com António Pires em *Peter Pan* (Teatro Mais/1997), Luís Assis em *Uma Casa na Árvore* (Cassefaz/1999), Lúcia Sigalho em *De-dicatórias* (Companhia de Teatro Sensurround/2000), Joaquim Horta em *Ruído* (Artistas Unidos/2000), Paula Diogo em *Diotima* (Teatro Praga/2001), e com o Teatro da Garagem em *Migalhas de um Deus Intratável* (2001) e *Os Donos dos Cães* (2002), textos e encenações de Carlos J. Pessoa. Recentemente, trabalhou em espectáculos encenados por Nuno Cardoso como *Purificados*, de Sarah Kane (TNDM II, Teatro Helena Sá e Costa, Ao Cabo Teatro/2002), e *Parasitas*, de Marius von Mayenburg (Ao Cabo Teatro, TNDMII/2003), e ainda com Nuno M Cardoso em *Gre-tchen*, a partir de Urfaust, de Goethe (Cão Danado e Companhia e TNSJ/2003). ■



Teatro Nacional São João

FICHA TÉCNICA

DIRECTOR

Ricardo Pais

Assistente

Paula Almeida

SUBDIRECTORA (*Administração*)

Francisca Carneiro Fernandes

Assistente

Luísa Archer

SUBDIRECTOR (*Produção*)

Salvador Santos

Assistentes

Liliana Oliveira

Maria João Teixeira

Lucinda Gomes

Secretariado

Maria do Céu Soares

ASSESSORES DA DIRECÇÃO

José Luís Ferreira

Vítor Oliveira

DIRECÇÃO ARTÍSTICA

Teatro Nacional São João

Ricardo Pais

Assistente

João Henriques

Teatro Carlos Alberto

Nuno Cardoso

Assistente

Hélder Sousa

DIRECÇÃO TÉCNICA

Carlos Miguel Chaves

Adjuntos

Rui Simão

Emanuel Pina

Secretárias

Idalina Silva

Manuela Cunha

DIRECÇÃO DE CENA

Pedro Guimarães

Cátia Esteves

Liliana Abelho

Ricardo Silva

DIRECÇÃO DE MONTAGEM

Teresa Grácio

Assistentes

Cláudia Ribeiro (*Guarda-roupa*)

Elisabete Leão (*Adereços*)

Teresa Batista

ADEREÇOS

Guilherme Monteiro

Dora Pereira

Isabel Pereira (*Guarda-roupa*)

GUARDA-ROUPA

Celeste Marinho (*Mestra-costureira*)

Fátima Roriz

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira

SOM

Francisco Leal

Miguel Ângelo Silva

António Bica

LUZ

Rui Simão

Abílio Vinhas

Andreia Azevedo

Filipe Pinheiro

Fred Rompante

João Coelho de Almeida

José Rodrigues

Luís Ribeiro

Pedro Carvalho

MECÂNICA DE CENA

Filipe Silva

Adélio Pêra

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joaquim Marques

Joel Santos

Jorge Silva

Lídio Pontes

Nuno Ferreira

Paulo Ferreira

VÍDEO

Fernando Costa

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

José Luís Ferreira

Promoção e Marketing

Nicolau Pais

José Miguel Abreu

Assistente

Joana Guimarães

Centro de Edições

João Luís Pereira

Cristina Carvalho

Susana Morais

Gabinete de Imprensa

Pedro Sobrado

Assistente

Carla Simão

COLABORADORES

João Faria (*Design Gráfico*)

João Tuna (*Fotografia e Vídeo*)

RELAÇÕES INTERNACIONAIS

José Luís Ferreira

Eunice Basto

Rosário Romão

RELAÇÕES PÚBLICAS

Luísa Portal

Rosalina Babo

Diná Gonçalves

DEPARTAMENTO DE INFORMAÇÃO

E TECNOLOGIA

Vítor Oliveira

Secretária

Susana de Brito

Centro de Informação

Paula Braga

Informática

Paulo Veiga

RESPONSÁVEIS DE BILHETEIRA

Fernando Camecelha (TNSJ)

Conceição Duarte (TeCA)

BILHETEIRAS

Patrícia Oliveira

Sónia Silva

Filipa Roque

Fátima Tavares

Filipe Meira

FRENTE DE CASA

Fernando Camecelha

Conceição Duarte

Jorge Rebelo

FISCAL DE SALA

José Pêra

SERVIÇOS ADMINISTRATIVOS

E FINANCEIROS

Domingos Costa

Ana Maria Dias

Ana Roxo

Carlos Magalhães

Goretti Sampaio

Helena Carvalho

Paula Simões

MANUTENÇÃO GERAL/SEGURANÇA

Joaquim Ribeiro

Abílio Barbosa

Carlos Coelho

Joaquim Rocha

José Pêra

Júlio Cunha

MOTORISTAS

António Ferreira

Carlos Sousa

BAR

Júlia Batista

TÉCNICAS DE LIMPEZA

Adelaide Marques

Beliza Batista

Bernardina Costa

Delfina Cerqueira

Glória Martinho

Lídia Pereira

