

TeCA
TEATRO CARLOS ALBERTO

MP O

ADOS



Assim se passaram 5 anos...

→ NUNO CARDOSO

Entre a estreia do espectáculo *O Falcão*, de Marie Laberge, com o qual a companhia se deu a conhecer ao público, e a estreia de *No Campo*, de Martin Crimp, a ASSÉDIO construiu um percurso teatral único, baseado quase exclusivamente na pesquisa e divulgação das dramaturgias contemporâneas.

É, pois, com uma enorme alegria que o renovado Teatro Carlos Alberto se associa à comemoração deste aniversário, co-produzindo o espectáculo *No Campo* e acolhendo uma nova versão de *(A)tentados*, um espectáculo referência do panorama teatral dos últimos anos.

Bem-vindos, mais uma vez, ao Teatro Carlos Alberto.

Um arriscado esboço de auto-estima

→ JOÃO CARDOSO + ROSA QUIROGA

É com sentida emoção que, cinco anos volvidos, estamos de regresso ao TeCA, digno sucessor do ANCA, sem cujo apoio não teria sido possível, em 1998, a realização da nossa primeira produção, *O Falcão*. E talvez também, assim, não tivesse sido possível a aventura da ASSÉDIO.

Graças à actual direcção do TeCA e do TNSJ, ocuparemos este *velho* espaço, agora magnificamente remodelado e equipado, durante todo o mês de Outubro, com duas peças de Martin Crimp – talvez o autor mais emblemático da *ficção* teatral lançada pela ASSÉDIO –, *No Campo* e *(A)tentados*. (Esta última estreará exactamente no mesmo dia em que, há cinco anos, iniciámos o nosso percurso público: 22 de Outubro de 1998.)

Talvez não seja mais do que uma atitude romântica, este gesto celebratório, já que, para a afirmação de uma estrutura desta natureza, cinco anos é quase um *ano zero*. Porque temos a consciência aguda do tempo que é necessário para aprender e para partilhar, *experiências* e *expectativas*, junto do público que nos vê e que é, no fim de contas, a razão primeira do nosso labor quotidiano.

Em cinco anos visitámos (e, algumas vezes, revelámos) os territórios dramaturgicos contemporâneos de Marie Laberge, Gerardjan Rijnders, Martin Crimp, Brian Friel, Luigi Lunari, Wallace Shawn, Harold Pinter, Caryl Churchill, Conor McPherson e Marie Jones, com uma única, mas orgulhosa, experiência no domínio do repertório clássico, Marivaux, e tímidas incursões pela dramaturgia nacional, com Abel Neves, António Cabrita, Francisco Duarte Mangas, João Tuna e, noutro registo, Maria Gabriela

Llansol. Esforçámo-nos sempre por fazer acompanhar tais incursões por um trabalho artístico consequente e outros suportes capazes de prolongar a experiência teatral: programas, livros, conversas.

Apostámos, desde o início, num delicado projecto de conciliar a necessária autonomia artística com uma, talvez ainda mais necessária, abertura aos *outros*, fossem eles tradutores, encenadores, cenógrafos, figurinistas ou actores. Depois de nos termos *lançado*, numa espécie de núcleo duro, com o Paulo Eduardo Carvalho, o João Pedro Vaz e a Cristina Costa, fomos alargando a rede de cumplicidades, experiências e afectos, com as colaborações preciosas do Nuno Meira, do Bernardo Monteiro, do Nuno Carinhas, da Alice Prata, do Francisco Leal, do João Tuna, da Rute Pimenta, do Paulo Freixinho, da Lígia Roque, do António Durães, da Alexandra Gabriel e do Nicolau Pais, que nos permitiram crescer, com novas competências, talentos, ideias e também inquietações. (E referimos só aqueles que continuam a fazer parte activa do nosso presente, pois são muitos mais aqueles que integram o nosso património pessoal ou artístico e com quem gostaríamos de voltar a trabalhar.)

Mas não é só de material humano que se alimenta uma *estrutura de produção*, uma vez que, dada a sua condição forçadamente *nómada* e *dependente*, tudo isto teria sido impraticável sem os acolhimentos, as co-produções, enfim, a confiança no nosso trabalho demonstrada por entidades (também elas dirigidas por pessoas) tão diversas – como o ex-ANCA, o Rivoli, o TNSJ, o Dramat, a Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão, o CCB ou os Artistas

Unidos –, na medida das suas próprias possibilidades, estratégias, entendimentos e sensibilidades.

Os projectos surgem e (sobre)vivem porque há um núcleo, sempre oscilante, de pessoas que os conseguem renovar com os seus anseios, as suas necessidades (íntimas e colectivas), as suas competências, os seus talentos, *dolorosos* e *obscuros*, mas também com uma persistência feroz e uma atitude de trabalho e atenção quotidianas. E porque, como se diz em *(A)tentados*:

«Existe um lado divertido em tudo isto.

Um quê?

Um lado. Um lado divertido.

Oh sim. Existe definitivamente um lado divertido». ♦

NO CAMPO

The Country (2000), de **MARTIN CRIMP**

tradução

PAULO EDUARDO CARVALHO*

encenação

JOÃO CARDOSO

cenografia

SISSA AFONSO

JOÃO CARDOSO

figurinos

BERNARDO MONTEIRO

desenho de luz

NUNO MEIRA

sonoplastia

FRANCISCO LEAL

elenco

ALEXANDRA GABRIEL

(Rebecca)

JOÃO CARDOSO

(Richard)

ROSA QUIROGA

(Corinne)

assistente de encenação

RENATA LOBO

coordenação técnica

EMANUEL PINA

direcção de cena

LILIANA ABELHO

operação de som

ANTÓNIO BICA

operação de luz

PEDRO CARVALHO

JOSÉ RODRIGUES

ANDREIA AZEVEDO

maquinaria de cena

ANTÓNIO QUARESMA

CARLOS BARBOSA

PAULINO MARTINS

IVO CASTRO

electricista de cena

JÚLIO CUNHA

construção de cenários

TUDO FAÇO

co-produção

ASSÉDIO e TNSJ

ESTREIA NACIONAL

09 > 18 OUT'03 TeCA

terça-feira a sábado 21h30

domingo 16h00

* Esta tradução segue a versão "final" do texto de *The Country*, tal como estreado no Royal Court Theatre, Londres, a 11 de Maio de 2000, disponibilizada pelo autor, e não a versão publicada pela Faber and Faber, em 2000, que corresponde ao texto utilizado ainda em fase de ensaios.

A banda sonora do espectáculo inclui temas tratados a partir dos originais:

"Adagio Sostenuto" do *Concerto para Piano e Orquestra, N.º2 em Ré Menor, Op. 18*, de Sergei Rachmaninov
interpretação da New York Philharmonic,
dirigida por Leonard Bernstein,
e Gary Graffman ao piano

"Vorrei spiegarvi, oh Dio! – Ah conte, partitel!"
Ária para Soprano e Orquestra, K. 418,
de Wolfgang Amadeus Mozart
interpretação da Berliner Philharmoniker,
dirigida por Claudio Abbado,
e Christine Schäfer



Alexandra Gabriel

Sem folhas

→ JOÃO CARDOSO

O que sempre me fascinou nos textos dramáticos de Martin Crimp é aquilo que toscamente caracterizaria como uma espécie de mecânica bem oleada, próxima da minuciosa precisão da relojoaria. São textos que se apresentam como partituras de uma eficácia assustadoramente exacta. Ritmos precisos que nos conduzem e nos deixam sentir o lado mais obscuro das palavras que lemos ou ouvimos.

Em *No Campo*, tudo isto volta a ser verdade, acompanhado de uma economia que conforma o nosso trabalho com o texto, na procura desse tal lado *obscuro*. Porque aqui, as palavras surgem mais explicitamente utilizadas como arremesso, como arma de defesa ou como um instrumento destinado a retardar as acções e as tomadas de consciência.

A condução deste trabalho foi feita, sobretudo, a partir *de dentro*, do interior da cena, potenciando o meu próprio envolvimento como intérprete. Ao encenador ficou a responsabilidade pela orquestração da atmosfera necessária para que o texto pudesse surgir aos *olhos* do espectador com as doses certas de intensidade, objectividade e subtilidade.

O celeiro da família de Corinne e Richard foi concebido como uma espécie de ilha. Uma ilha que Corinne adoptou a custo e que Richard aproveitou como jangada para não perder Rebecca. Desligada desse espaço efémero onde evoluem as personagens, impôs-se uma janela. Que nos permitisse o vislumbre de uma paisagem que se altera com a passagem das horas e das estações. Alterações capazes de melhor sublinhar a aparência das mudanças no clima interior.

Porque estas são personagens sem folhas. Condenadas – como nós, seus intérpretes – a simular o amor. «O quê?» Sim, que simulam o amor muito bem, que simulam o amor imaculadamente. No que se revelam de uma competência capaz de assustar todos aqueles que se proponham dar-lhes espaço, respiração, corpo e voz. ♦



Rosa Quiroga e João Cardoso

(A)TENTADOS

17 ARGUMENTOS PARA TEATRO

Attempts on Her Life (1997), de **MARTIN CRIMP**

tradução

PAULO EDUARDO CARVALHO*

encenação

JOÃO PEDRO VAZ

cenografia

SISSA AFONSO

figurinos

BERNARDO MONTEIRO

desenho de luz

NUNO MEIRA

som

FRANCISCO LEAL

vídeo

APIARTE

elenco

IVO ALEXANDRE

JOÃO CARDOSO

LÍGIA ROQUE

NICOLAU PAIS

PAULO FREIXINHO

ROSA QUIROGA

RUTE PIMENTA

vozes off

ALBERTO MAGASELA

JOÃO TUNA

SISSA AFONSO

BERNARDO MONTEIRO

NUNO MEIRA

PAULO EDUARDO CARVALHO

e os actores do espectáculo

música (cena 14)

PEDRO PIRES CABRAL

guitarra eléctrica

PAULO FURTADO

tradução "ronga" (cena 7)

ALBERTO MAGASELA

tradução castelhano (cena 16)

ROSA QUIROGA

É exibido um excerto do filme

To Catch a Thief/Ladrão de

Casaca (VO, 1954)

de Alfred Hitchcock,

com Cary Grant e Grace Kelly,

entre outros.

coordenação técnica

EMANUEL PINA

direcção de cena

LILIANA ABELHO

operação de som

ANTÓNIO BICA

operação de luz

PEDRO CARVALHO

JOSÉ RODRIGUES

ANDREIA AZEVEDO

FERNANDO COSTA

operação de vídeo

FERNANDO COSTA

maquinaria de cena

ANTÓNIO QUARESMA

CARLOS BARBOSA

PAULINO MARTINS

IVO CASTRO

electricista de cena

JÚLIO CUNHA

construção de cenários

TUDO FAÇO

produção

ASSÉDIO

REMONTAGEM**

22 > 31 OUT'03 TeCA

terça-feira a sábado 21h30

domingo 16h00

* Esta tradução segue a versão "final" do texto de *Attempts on Her Life*, tal como estreado no Royal Court Theatre, Londres, a 7 de Março de 1997, disponibilizada pelo autor, e não a versão publicada pela Faber and Faber, em 1997, que corresponde ao texto utilizado ainda em fase de ensaios.

** A primeira versão de *(A)tentados* estreou a 22 de Outubro de 2000, no Rivoli Teatro Municipal, numa co-produção ASSÉDIO/Culturporto/CCB, com tradução de Paulo Eduardo Carvalho, encenação de João Pedro Vaz, cenografia de João Sotero e ASSÉDIO, figurinos de Bernardo Monteiro, desenho de luz de Nuno Meira, vídeo Apiarte, e com as interpretações de Cecília Fernandes, João Cardoso, João Pedro Vaz, Jorge Mota, Nicolau Pais, Rosa Quiroga e Susana Barbosa.

O regresso a um texto*

17 novos argumentos para ir ao teatro

→ JOÃO PEDRO VAZ

Uma das mais inglórias lutas do teatro é travada com a nossa **memória**. Uma regra aceite deste jogo efémero de emissão/recepção é a de que o tempo presente do que se faz resolve-se em passado no exacto momento em que acontece. Por mais registos visuais ou sonoros que se façam, os espectáculos antigos lutam sempre na nossa memória por um espaço de conservação e nenhum fica integralmente intacto.

Da nossa primeira (a)tentativa – que, juro, não revisei para este regresso – guardo a ideia de um espectáculo fluido e “ligeiro”, muitas vezes contemplativo, que se deixou fascinar pelas imagens, em que a violência cerebral ficou revestida num cor de rosa mais ou menos desmaiado, várias outras cores e alguns sorrisos amarelos ao som da pop inglesa do momento.

Desta vez quis fazer um espectáculo mais “estranho”. Escrevo, como de costume, a meio dos ensaios – neste momento apetece-me que os momentos de constrangimento sejam enviados para sinistros silêncios, a ironia apareça sem medo, a fluidez entre cenas desapareça e haja um constante *on/off* narrativo, mais áspero, a destacar os 17 “argumentos para teatro” um a um, revelando assim mais contundente e até friamente as inúmeras máscaras da nossa velha amiga **Anne**, personagem ausente de quem toda a gente fala mas ninguém verdadeiramente conhece.

Continuo a achar que esta mulher, que muda de personalidade e de forma história a história, é mais uma metáfora, uma «ausência de personagem seja lá o que for que isso significa», um ecrã onde se

projectam ficções invariavelmente angustiantes sobre os chamados dias de hoje: publicidade, pornografia, terrorismo, tragédias de amor e ideologia, devastações, tentativas de suicídio.

Uma das qualidades mais curiosas do texto é este seu recurso à violência. Mas, contrariamente a outras propostas contemporâneas mais *trendy* – em que a suposta paranóia colectiva em que todos vivemos é sempre explícita –, Martin Crimp aposta mais na nossa inteligência como espectadores: apenas sugere sucessivos ambientes desconsolados, avança só com pistas para a sua reconstituição e deixa-nos a nós a montagem do filme. Dá-se-nos a ler. ♦

* Este espectáculo é, obviamente, dedicado a Cecília Fernandes, Jorge Mota e Susana Barbosa.

No dia de estreia destes *(A)tentados* – 22 de Outubro de 2003 – passam cinco anos exactos sobre a estreia de *O Falcão* – primeiro assédio de todos – no então ANCA. É um espectáculo que não trava grande luta com a minha memória: lembro-me bem de ficar encostado ao muro a ouvir o *Peace Piece* do Bill Evans enquanto o público entrava, de passar muito tempo sozinho no início até ver entrar, cada um na sua vez, a Rosa Quiroga e o João Cardoso; lembro-me de, no dia da estreia, ler alto o “Aos Amigos” do Herberto Helder – epígrafe obscura – num camarim onde também estavam o Paulo Eduardo e o Nuno Meira. Permitam-me abusar publicamente deste momento para deixar um abraço de parabéns a estas pessoas com quem tenho passado alguns dos melhores momentos da minha vida.



Ivo Alexandre

(A)TENTADOS e NO CAMPO, de Martin Crimp: simulacros, simulações e outras inquietações

→ PAULO EDUARDO CARVALHO

«Nós somos os homens vazios
Somos os homens empalhados
Apoiados uns nos outros
A cabeça cheia de palha. Ai!
As nossas vozes secas, quando
Juntos sussurrámos
São serenas e sem sentido (...).»
T.S. Eliot



Tendo nascido em 1956, em Dartford, e completado a sua formação universitária em 1978 (em Literatura Inglesa, na Universidade de Cambridge), Martin Crimp estreia-se como dramaturgo no início da década de oitenta, com *Living Remains* (1982), no Orange Tree Theatre, de Richmond, nos arredores de Londres. Este teatro acolherá, até 1989, a estreia de todas as peças seguintes do dramaturgo: *Four Attempted Acts* (1984), *A Variety of Death-Defying Acts* (1985), *Definitively the Bahamas* (1987), *Dealing with Clair* (1988) e *Play with Repeats* (1989). Pelo meio, acrescente-se a experiência premiada do teatro radiofónico, com *Three Attempted Acts* (1985) e *Definitively the Bahamas* (1987), o início da publicação das suas peças pela Nick Hern Books, com *Dealing with Clair*, e a sua primeira “residência” como dramaturgo, no Orange Tree, em 1988.

1990 fica marcado pelo início da sua colaboração com o mais prestigiado Royal Court Theatre, em Londres, estrutura que continuará a assegurar as primeiras produções das suas originais propostas dramáticas: *No One Sees the Video* (1990), *Getting Attention* (1991), *The Treatment* (1993), *Attempts on Her Life* (1997), *The Country* (2000) e *Face to the Wall* (2002). Em 1990, o dramaturgo beneficia de uma bolsa de escrita para teatro atribuída pelo Arts Council; em 1991, faz uma residência artística em Nova Iorque, no âmbito de um programa de intercâmbio com o Royal Court, experiência da qual resultará a escrita de *The Treatment*; em 1997, é escritor residente naquele Teatro.

Definitivamente consagrado à escrita para cena, durante toda a década de noventa, Crimp completará a sua actividade com a tradução e/ou adaptação de um conjunto expressivo de peças francesas, em colaboração com diferentes companhias (Almeida Theatre, Royal Shakespeare Company, Théâtre de Complicité, Young Vic) e encenadores (James Macdonald, Katie Mitchell, Simon McBurney), assim melhor explicitando um muito particular território dramático, que passa pelos clássicos (Molière, Marivaux) e por uma criteriosa selecção de contemporâneos (Ionesco, Koltès,

Genet): *The Misanthrope* (1996), *The Triumph of Love* (1999), *The Chairs* (1997), *Roberto Zucco* (1997) e *The Maids* (1999). Editado pela Faber and Faber desde 1996, o dramaturgo viu publicado em 2000 o primeiro volume do seu teatro, reunindo *Dealing with Clair*, *Play with Repeats*, *Getting Attention* e *The Treatment*.

Compensando o seu moderado, mas sólido, sucesso em Inglaterra, Martin Crimp vem confirmando a sua crescente reputação de «verdadeiro escritor europeu» (Dromgoole, 2000: 62), sendo representado e apreciado por toda a Europa. Merecem destaque a encenação de *Attempts on Her Life* por Katie Mitchell, para o mítico Piccolo de Milão, em 1999 (*Tracce di Anne*), e a mais recente encenação de *The Country* por Luc Bondy, numa co-produção do Teatro de Zurique e do Berliner Ensemble (*Auf dem land*), produção que, em Novembro de 2002, revelou o dramaturgo ao público francês, numa passagem do espectáculo pelo Théâtre de la Colline. Em Portugal, foi a ASSÉDIO que, entre 1999 e 2000, com razoável sucesso crítico, produziu duas das suas peças, encenadas, respectivamente, por António Durães e João Pedro Vaz – *Peça com Repetições* e *(A)tentados* (ambas publicadas, num só volume, pela Campo das Letras) –, às quais acrescenta agora a produção de *No Campo*, encenada por João Cardoso.

*

Embora tenha iniciado a sua actividade no início da década de oitenta, Martin Crimp é contemporâneo da geração dos “novos jovens irados” britânicos, que marcaram toda a década de noventa do século passado, paradigmaticamente representada pelos nomes, desigualmente conhecidos entre nós, de Sarah Kane e de Mark Ravenhill, e ainda, entre figuras presentes e ausentes dos nossos palcos, Jim Cartwright, Patrick Marber, David Harrower, Martin McDonagh, Mark O’Rowe, Antony Neilson, Jez Butterworth, Phyllis Nagy, Joe Penhall ou Rebecca Prichard. *The Treatment* (Royal Court, 1993), com uma cena de sexo oral e uma outra em que os olhos

de um homem são arrancados com um garfo, é talvez a sua peça que mais superficialmente se aproxima da violência explícita e da “estética alucinada” deste “in-yer-face theatre”. Trata-se de uma caracterização genérica que agrupa propostas dramáticas muito diversas, mas que identifica como traços comuns a essa enorme variedade de textos o recurso a uma imagética neo-expressionista, uma certa tendência para a montagem simbólica de histórias fragmentárias, a rejeição da psicologia tradicional na concepção das personagens e uma ostensiva obliteração da fronteira entre a representação da experiência interior e a realidade externa (cf. Zimmermann, 2002: 197; e Sierz, 2001: 3-35). Mas aquilo que mais solidamente aproxima Crimp desta geração será sobretudo um idêntico questionamento das normas morais e uma intensa revisão das estruturas dramáticas, face a uma fundamentalmente sentida falência dos modelos teatrais disponíveis. A assumida topicalidade presente em algumas das suas primeiras peças permite ainda a sua inscrição numa espécie de novo realismo, com uma sátira talvez mais dura e uma mais profunda, ou renovada, exploração das ambiguidades morais associadas às problemáticas abordadas: o mercado imobiliário em *Dealing with Clair* (1988), o mundo irreal das pesquisas de mercado em *No One Sees the Video* (1990), os maus tratos e o abuso de crianças em *Getting Attention* (1991), a exploração mediática em *The Treatment*, e a alienação urbana em *Peça com Repetições* (*Play with Repeats*, 1989).

Tem sido, contudo, com um dramaturgo de uma geração muito anterior à de Crimp que a sua produção dramática tem sido comparada, muitas vezes, numa imerecida acusação de fácil epigonismo. Na realidade, o papel modelar exercido por Harold Pinter vem sendo explicitamente assumido pelo próprio autor de *No Campo*: «Sempre me senti muito atraído por Beckett e por Pinter, em particular pelos seus últimos trabalhos» (Crimp, 2002). Em 1999, no Royal Court, Crimp assumiu mesmo a direcção de uma leitura encenada de *Old Times* (1971; *Velhos Tempos*, ou *Há Tanto Tempo*, na tradu-

ção portuguesa disponível). E não terá sido sem ironia que o mais jovem dramaturgo incluiu, na sua versão de *O Misanthropo*, de Molière, um comentário a este aspecto recorrente na recepção crítica do seu labor dramático, quando a um cínico elogio da utilização da “pausa” feito pelo protagonista, um crítico de teatro com ambições de dramaturgo acrescenta: «Não acha demasiado parecido com Pinter?» (Crimp, 1996: 20). Crimp recupera, efectivamente, diversas estratégias compositivas associadas às “comédias de ameaça”, como ficaram conhecidas as primeiras peças do autor de *The Birthday Party* (1958; *Festa de Aniversário*, ou *Feliz Aniversário*), criando situações que, pelo seu ostensivo recorte enigmático, podem ser facilmente, embora superficialmente, descritas como “pinterescas”. Convicções mais fundas, como o entendimento da linguagem como uma espécie de máscara, ou mecanismos formais, como o modo como a informação é gerida, numa hábil, e muitas vezes obsessiva, orquestração musical dos diálogos, sujeitos a supressões, omissões e repetições várias, parecem ser, contudo, dimensões mais legitimamente aproximáveis aos caminhos abertos pelo escritor do mais recente *Ashes to Ashes* (1996; *Cinza às Cinzas*), com que *No Campo* não deixa de dialogar de forma muito produtiva.

Tais considerações não devem, contudo, ofuscar a profunda originalidade da escrita e das ficções dramáticas criadas por Martin Crimp, um dramaturgo singularmente, quando não torturadamente, consciente da sua condição de herdeiro da “crise do drama”, com o desaparecimento das «formas e das estruturas [dramáticas] garantidas, que existiram até finais do século XIX», obrigando à necessidade contemporânea de «para cada texto, [ser] preciso inventar a sua própria estrutura» (Crimp, 2002). Mais uma vez, é o Alceste do seu *Misanthropo* quem, de forma mais eloquente, dá forma a este imperativo: «Escuta: se tens de escrever uma peça, // ajudava não só teres algo a dizer, // mas também um modo de o dizer que // nos cativa, nos comprometa e desafie» (Crimp, 1996: 23). Esta funda cons-

ciência ajuda-nos a compreender melhor não só a variedade dos caminhos trilhados por Martin Crimp, mas também o obsessivo perfeccionismo dos seus textos, a meticulosa rede de motivos e ecos verbais, de repetições, paralelos e ligações que eles entrecetam, assegurando um conjunto de princípios unificadores, mesmo quando a estrutura de superfície se apresenta fragmentada, como acontece em *(A)tentados*, ou deliberadamente enigmática, como em *No Campo*.

*

Extremando jogos com a narrativa, previamente ensaiados em *Peça com Repetições*, e a exploração da condição identitária na nossa comum, mas problemática, pós-modernidade, *(A)tentados* permanecerá como um dos mais radicais textos (pós)dramáticos dos anos noventa, sobretudo pela deliberada desintegração de praticamente todas as categorias associadas ao género dramático, tais como a personagem, o diálogo, a acção, a história e o conflito. Apresentado como «uma espécie de grotesca nota de rodapé a *The Treatment*» (Crimp *apud* Taylor, 2000), cuja protagonista se chamava já Anne, *(A)tentados* acabou por ter o destino de muitas notas de rodapé: engoliu o original. Anne surge agora pulverizada em Anne, Annie, Anya, Ann, Anny, Annuska, alternadamente apresentada como a heroína de um argumento cinematográfico, intérprete de *performance art*, terrorista, consumidora típica, funcionária de uma organização humanitária, guia turística, membro de um grupo utópico-fascista defensor do regresso à terra, vítima de uma guerra civil, estrela porno, marca de carro, etc. Convertida numa espécie de galeria de espelhos, esta “ausência de personagem” é utilizada como reflexo da condição humana contemporânea, do estado da nossa sociedade e das próprias artes que a reproduzem, exprimem ou interpelam.

(A)tentados reúne 17 “argumentos para teatro” (numa clara assunção do modelo cinematográfico, também já sugerido por *The Treatment*), desprovidos de quaisquer didascálias, sem atribuição de

réplicas, numa desenfreada alternância de registos discursivos – entre o diálogo, a narração, a descrição, o comentário, a citação, a canção, a tradução, etc. –, oferecendo-se como um gesto teatral radical «para um mundo no qual o próprio teatro morreu»: «É claro que não existe nenhuma *história* para contar (...) nem personagens. Certamente que não num sentido convencional. Mas isso não quer dizer que não seja necessária alguma habilidade. Uma vez que nós continuamos a precisar de sentir que aquilo que vemos é real. Não é só representação. É de facto mais exactidão do que representação – pela simples razão de que está realmente a acontecer» (Crimp, 2000a: 192-210). Aleks Sierz chamou-lhe «uma extravagância pós-moderna que pode ser lida como uma série de sugestões provocatórias para a criação de um novo tipo de teatro» (Sierz, 2001: 33).

É através do jogo da fragmentação, sustentado por uma sólida estrutura, que Crimp explora a ausência de identidade do sujeito pós-moderno, a dificuldade (ou até mesmo a impossibilidade) de representação da verdade histórica, a incontornável mediatização e virtualização do real, num gesto renovadamente brechtiano, ao insistir na visibilidade do acto de representação e na recusa da ilusão. As afinidades da proposta de Crimp com o “simulacro” desenvolvido por Baudrillard são óbvias: uma vez que o real se reduz àquilo que é já “reproduzido”, a única crítica possível será a crítica das representações, dos diferentes meios de expressão e reprodução que nos apresentam versões virtuais da realidade. Tal postulado, aplicado com alguma distância irónica, surge, contudo, articulado com uma sobrevivente importância reconhecida ao texto e ao poder imaginativo das palavras. (Para mais desenvolvimentos sobre *(A)tentados*, veja-se Carvalho, 2000: 24-36.)

*

Há dois momentos em *(A)tentados* em que é já possível identificar uma crítica feroz à idealização contemporânea do campo como lugar de har-

monia, “congruência” e estabilidade: «As árvores têm nomes e também as folhas, as folhas da erva. Porque a vida é tão preciosa, a vida é tão *sentida*, as coisas estão tão *vivas*, são tão *sagradas*, que até mesmo as folhas da erva têm nomes. É algo que nós dificilmente conseguimos compreender. (...) Não conseguimos compreender esta vida sagrada, este sentido de inteireza está para além do nosso entendimento, este sentido de espanto é-nos humilhante» (Argumento 3: “Fé em nós próprios”, Crimp, 2000a: 147); «E acaba por se revelar que ele, a Annie e os miúdos estão a começar esta nova, quê? Bem, *vida*. Eles estão a começar esta sua nova, sim, vida fora da cidade. Plantando coisas. Apanhando coisas. Escavando debaixo da terra em busca de água pura e límpida. Educando os seus próprios *filhos*» (Argumento 10: “Como que engraçado”, *idem*: 183). O primeiro dos exemplos descreve, num misto de horror e cinismo, a destruição de todo um modo de vida associado à terra; o segundo é parte de um corrosivo monólogo em que “Annie” nos surge como líder de um movimento fascista que advoga simultaneamente o regresso à terra e uma “cruzada” contra todas as formas de “degeneração” provocadas ou consentidas pela sociedade organizada.

No Campo encerra, sem dúvida, mais topicamente, uma desconstrução crítica desse amor burguês pelo campo, dessa espécie de glorificação promovida também por grupos alternativos e que, no contexto da peça, surge historicamente associada ao ideal campestre – «A harmonia... a ordem das coisas, a cultura ordeira das coisas» (Crimp, 2000c: 35) – e ao estilo pastoral que o exprime e que tem, na cultura ocidental, uma história que remonta à antiguidade, mais precisamente a Teócrito e a Virgílio. Tendo surgido como uma idealização da vida dos pastores, associado a uma imagem de existência pacífica, a fortuna do estilo “pastoral” atravessa praticamente todos os grandes momentos da cultura europeia, muito particularmente a inglesa, cultivado por escritores como Sidney e Spenser, revelando-se decisivo em mui-

tas das comédias românticas de Shakespeare, até à importante e influente poesia romântica inglesa, como acontece, por exemplo, na preocupação revelada por Wordsworth com a destruição da vida campestre, em reacção aos efeitos da precoce industrialização inglesa; facto responsável, na opinião do próprio Crimp, pela transformação do campo inglês num «objecto fantasmático» (Crimp, 2002). Este ideal campestre traduz-se na busca de uma vida simples, afastada da cidade, longe da corrupção, da competição, da guerra, alimentado por uma utópica crença na recuperação da inocência perdida. É isto que está presente na descrição que Corinne oferece ao seu marido, Richard, da tarde passada sentada numa velha cadeira, debaixo de uma árvore, na margem do riacho, a contemplar a paisagem – «A paisagem estava maravilhosa. As colinas todas a ondular e as nuvens todas a desmarranhar-se...» –, embora Crimp, certamente, leve a sua personagem a associar todo este cenário idílico ao universo dos contos de fadas: «Senti-me como aquela menina no conto de fadas. Era o quê aquela menina no conto de fadas? // – Uma pastora» (Crimp, 2000c: 11).

Caberá justamente a Rebecca, a jovem intrusa e toxicodependente, mas também a “portadora da verdade” e estudante de História – «O contrário da História é seguramente – perdoe-me – a ignorância» (Crimp, 2000c: 34) –, esclarecer criticamente a ancestralidade cultural do ideal campestre e do estilo pastoral, recorrendo mesmo à citação de um passo final do Livro IV das *Geórgicas* de Virgílio: «Do cultivo dos campos cantava eu // e do cuidado a ter-se com o gado // como também com árvores enquanto // o grande César lança contra Eufates // toda a força da guerra e, vencedor, // dá leis às pessoas que desejam tê-las...» (Virgílio, 1999: 134). A referência a Virgílio surgirá já numa cena anterior, quando Corinne relata ao marido a visita de Morris – uma outra personagem “ausente” cuja ameaçadora e quase omnisciente “presença” atravessa toda a peça –, o qual começara, subitamente, a “salmodiar” em latim; como o próprio teria depois expli-



cado a Corinne tratava-se de um poema de Virgílio, sobre abelhas: precisamente o tema de que se ocupa quase exclusivamente todo o Livro IV das *Geórgicas*, que Rebecca citará mais tarde. Este é um bom exemplo do tipo de sofisticadas ligações propostas pelo dramaturgo para sugerir as mais misteriosas, ou inconfessadas, relações entre as personagens que habitam a sua ficção.

No entanto, esta mais recente peça de Martin Crimp não fica a dever o seu principal fascínio à circunstância tematicamente organizadora da sua ficção. Desde logo porque, na cuidadosa orquestração de motivos verbais, tão característica das estratégias compositivas do dramaturgo, esta convocação histórica surge articulada com outros sentidos da palavra “história”: a história pessoal e a história clínica de, pelo menos, duas destas personagens, uma das quais, Richard, é um médico. Talvez mais do que qualquer outra anterior peça do dramaturgo, *No Campo* é, efectivamente, sobre pessoas e relações pessoais, e aquilo que mais parece interessar ao dramaturgo nesta moderna idealização campestre é explorar a ilusão de fuga à história pessoal. A esse propósito, convém recuperar aqui o poema “Na Cidade”, de Konstandinos Kavafis, referido pelo próprio Crimp numa entrevista, como ilustração de que «onde quer que estejamos, transportamos os nossos problemas conosco» (Crimp, 2002), cujos versos encerram mesmo alguns motivos ou imagens recuperadas pelo dramaturgo na composição do seu próprio texto:

«Disseste; “Vou partir para outra terra, vou partir para outro mar.

Uma outra cidade melhor do que esta encontrar-se-á.

Cada esforço meu um malogro escrito está;

e é – como morto – enterrado o meu coração.

A minha mente até quando irá ficar nesta estagnação.

Para onde quer que eu olhe, para onde quer que fite por aí

ruínas negras da minha vida vejo aqui,

onde tantos anos passei e dizimei e dei em estragar”.

Lugares novos não vais encontrar, não encontrarás outros mares.

A cidade seguir-te-á. De volta pelos caminhos errarás

os mesmos. E nos bairros os mesmos envelhecerás;

e dentro destas mesmas casas cobrir-te-ás de cãs.

Sempre a esta cidade chegarás. Para os noutra parte – esperanças vãs –

não há barco para ti, não há partida.

Assim como dizimaste aqui a tua vida

neste pequeno recanto, em toda a terra a vi estragares» (Kavafis, 1988: 3).

A estrutura quase clássica de *No Campo* não podia ser mais distinta da pública coralidade de *(A)tentados*. De um modo sugestivamente produtivo, o seu autor atreve-se a classificar o texto anterior como uma peça “fria”, por oposição ao mais recente que seria uma peça “quente” (Crimp, 2002). Embora não seja, talvez, consensual a aplicação desta ideia de “calor” a uma ficção dramática em que o desejo e o desespero surgem tão meticulosamente dissecados, a oposição proposta encontra suficiente fundamento do ponto de vista dramático. Organizada em cinco *rounds*, opondo unicamente duas personagens de cada vez – o que permite ao escritor abandonar, na página, o ruído provocado pela indicação repetida da autoria das réplicas: «um casal, para mim, é sempre como um animal» (Crimp, 2002) –, esta peça prolonga não só a resistência do dramaturgo a uma qualquer essencialização identitária – e, por isso, só a eloquência articulada do corpo dos intérpretes poderá resgatar estas personagens da diversa fragmentação, o que é distinto de esquematismo, a que estão condenadas –, mas também a recusa de fechamento narrativo. Explorando pela primeira vez a acção retrospectiva – que sempre tanto fascinara o dramaturgo, nas experiências tardias de Beckett e Pinter –, *No Campo* justifica a estratégia quase

“policia” ou detectivesca utilizada na exposição da história destas personagens como condição para uma renovada investigação da intrigante complexidade das motivações do ser humano.

A subtil gestão da informação que estas personagens vão prestando (e sonogando) exige do espectador uma atenção crítica e um tipo de envolvimento em tudo semelhantes àquele exigido por *(A)tentados*. Além disso, a extrema formalização adoptada pelo dramaturgo em *No Campo* resgata a sua natureza mais conservadora, do ponto de vista dramático – devido ao regresso assumido às «convenções ultrapassadas do diálogo» e às «chamadas personagens arrastando-se para os embaraçosos desenlaces do teatro» (Crimp, 2000a: 192) –, forçando o espectador à permanente consciência de estar a assistir a uma “representação”. Não por acaso a palavra “personagem” é por diversas vezes utilizada ao longo do texto, reaparecendo nas réplicas finais, com um propósito claramente autorreflexivo: «Oh, claro – claro que és uma personagem – definitivamente uma personagem – mas uma personagem muito diferente» (Crimp, 2000c: 81). Se *(A)tentados* trabalhava, sobretudo, sobre o “simulacro”, *No Campo* parece recuperar a crença na viabilidade da “simulação”, sem deixar de, repetidamente, sublinhar a condição artificial da representação proposta.

Confessadamente seduzido pelo gosto de «ouvir as pessoas falar», pelo «gosto das vozes», da «palavra dita no espaço» (Crimp, 2002), o escritor consegue nesta peça transformar uma espécie de ambição hiperrealista – é particularmente notável a sua sensibilidade ao modo não linear como as pessoas falam – em verdadeira, e minimalista, poesia cénica. O discurso emprestado pelo dramaturgo às suas personagens revela uma extrema economia – o texto parece quase escrito com um número pré-definido de palavras –, assegurando ao diálogo simultaneamente essa impressão de artística reelaboração do real e a atmosfera de insuportável enigma que atravessa cada um dos “encontros” entre as três personagens. Não deixa de ser reve-

ladora a caracterização proposta por Luc Bondy, encenador de *Auf dem land*, confessada ao próprio autor: «A sua peça tem uma fragilidade muito bela. Não é completamente faladora. É um ideal de teatro: uma economia de palavras e uma grande precisão» (Bondy, 2002).

Exemplo paradigmático do minimalismo e da economia que caracterizam este texto é o conjunto de objectos que Crimp vai buscar a um jogo infantil – «uma peça é sempre um jogo» (Crimp, 2002) –, e que surgem discretamente referidos na página final de cada cena: a tesoura, o papel e a pedra. A primeira cena abre com Corinne recortando figuras de folhas de papel, rasgadas de revistas, munida de uma tesoura, a qual acabará por lhe provocar um ligeiro ferimento. A mesma tesoura reaparecerá nas mãos de Rebecca e mais uma vez dará origem a um ferimento, desta vez na mão de Richard. A tesoura serve ainda como metáfora para um dos mais característicos traços estilísticos do diálogo crimpiano: as contínuas sobreposições, ou melhor, as múltiplas instâncias em que uma personagem, literalmente, *corta* a frase da outra, imprimindo ao texto uma velocidade muito particular, capaz de melhor contrastar com as minuciosas “pausas” que pontuam o diálogo: «Nesta peça, os pensamentos das personagens avançam muito rapidamente, porque cada uma delas mente imenso» (*Ibidem*).

Sem surpresa, a linguagem surge diversas vezes tematizada no discurso das personagens, seja através da interrogação do sentido exacto de algumas palavras (“solícito”, “solicitar”...), da identidade precisa de algumas referências (o “videiro”, a “pastora”...), ou do sentido reconhecido a determinadas caracterizações (“alerta”, “pobre”, “decadente”...), seja através da discussão dos limites da linguagem: «[Richard] Porque há um limite... para aquilo que nós podemos... para aquilo que nós os dois podemos... dizer. Sim, para aquilo que nós podemos – exactamente – conseguir / por palavras. // [Rebecca] Não há nenhum limite para o que pode ser dito, mas sim um limite para o nível de honestidade que estamos dispostos a atin-

gir» (Crimp, 2000c: 55). A mesma Rebecca acusará Corinne de que «quanto mais falar, menos diz» (*idem*: 39). Ecoa por esta equação crítica das limitações, poderes e potencialidades da linguagem a lúcida reflexão de George Steiner sobre as capacidades “dissimuladoras” reveladas na utilização humana das palavras: «A capacidade humana de enunciar o que é falso, de mentir, de negar o que é, reside no coração da linguagem e das relações mútuas entre as palavras e o mundo. É possível que a “verdade” seja o termo mais limitado, mais especial da alternativa. Somos um mamífero que pode prestar falso testemunho» (Steiner, 2002: 249).

A pedra é outro objecto que assume um poderoso valor simbólico ao longo das cinco cenas da peça: segundo Richard, Rebecca teria entrado para o seu carro para ver uma pedra; a mesma Rebecca inicia o seu encontro com Corinne com a referência a uma cadeira de pedra, que lhe teria proporcionado uma espécie de “congruência”; o delírio, provavelmente alucinogénio, de Rebecca será retomado por Corinne quase no final, num registo mais onírico, relatando um passeio pelo campo, convertido em pesadelo, no qual assume especial protagonismo uma cadeira de pedra: «Sinto que não me consigo mexer e esta pedra está a devorar-me o coração. E se, quando eu me levantar desta pedra, o meu coração tiver desaparecido? O que é que eu vou fazer se tiver de passar o resto da minha vida a *simular o amor?*» (sublinhado meu).

Claro que o irrespirável ambiente conjugal encenado por esta peça nos pode fazer lembrar algumas das mais memoráveis ficções bergmanianas, mas há um género pictórico que julgo caracterizar com justeza esta experiência dramática de Crimp, e que tem um lugar muito especial num dos mais tocantes filmes de Luchino Visconti, conhecido em português (imitando os franceses...) por *Violência e Paixão*. O título italiano original é, precisamente, a tradução possível do nome atribuído aos quadros que o protagonista se entretém a coleccionar, no seu refúgio longe da sociedade humana, num luxuoso apartamento romano: *Grupo de famiglia in un*

interno. A expressão inglesa é “conversation piece” e designa tanto um tipo ou género de pintura que envolve um retrato em grupo num cenário natural ou doméstico, como um qualquer assunto que funcione como tópico de conversa, dada a sua reconhecida estranheza. *No Campo* pode ser lido como uma subtil revisitação desta convenção da “conversation piece”, hipótese reforçada não só pelo desafiador estatismo para que remete, mas também pela natureza simultaneamente “familiar” e enigmática da ficção que nos propõe. Tudo nesta peça, seja a história da toxicod dependência, sejam as mais mínimas situações quotidianas, como beber um copo de água – «talvez que este sabor a nada seja aquilo que tu sentes» (Crimp, 2000c: 5) –, os problemas financeiros ou a disposição interna de uma casa, ganha uma fascinante ressonância que tece um *quadro* poderoso de desolação emocional, de seres placidamente condenados a uma luta subterraneamente violenta e desesperada pela existência, presos numa teia muito frágil de relações.

No não menos enigmático texto que escreveu à laia de introdução do primeiro volume que reúne algumas das suas primeiras peças, Crimp ensaia uma quase esquizofrénica cisão entre a voz que escreve aquelas palavras e a sua condição de escritor, revelando uma torturada consciência do tipo de perversidade e de desolação que habita as suas ficções dramáticas. “Martin Crimp” vê-se subitamente invadido, “habitado”, por um escritor, e quando interrogado sobre o que acha da obra do Escritor, confessa:

«Já ouvi algumas coisas sobre aquilo em que ele se mete, já folheei algumas páginas e, muito francamente, aquilo não me parece o meu tipo de coisa. Como pode alguém que passa tantas horas a ver as árvores a mudar de cor ou as crianças a saltar à corda, exibir toda aquela dor e brutalidade? Não é perverso? Eu posso estar morto por dentro, mas se me sentar àquela janela, eu sei que verei o mundo a uma luz completamente diferente. Não escarneerei nem vociferarei. Mantereirei as coisas simples. Seria capaz de perder um dia inteiro, uma semana

inteira, se tivesse de ser, tentando descrever a trajectória de uma folha a cair – ou o modo como uma criança, ao contrário de um adulto, desata a correr por simples prazer» (Crimp, 2000b: ix-x).

Como sugere, mais uma vez, Luc Bondy, é, de facto, «inquietante e perturbador» o universo que «se esconde sob as palavras» escolhidas e organizadas pelo dramaturgo (Bondy, 2002). Os seres que habitam as suas ficções dramáticas, sejam a pulverizada Anne de *(A)tentados* ou as três personagens de *No Campo*, são “homens vazios”, habitantes de uma espécie de “terra devastada”, para prolongar os ecos eliotianos. O universo de Crimp parece oscilar entre uma mais lírica pulsão metafísica, sensível à maldade e à perversidade que existem no mundo e à irremediável solidão humana, e a mais cínica frieza do analista social, capaz de elaborar ficções críticas do seu tempo histórico. Independentemente das nossas próprias sensibilidades, inegável será o reconhecimento do extraordinário sentido formal revelado pelo dramaturgo, na exploração de renovados modelos teatrais, numa articulação justíssima entre as perspectivas enunciadas e o conteúdo efectivo das suas ficções. A quase poética precisão dos seus textos constitui um estimulante desafio teatral justamente porque, ao mesmo tempo que desafia a rudeza e a trivialidade da prática teatral, faz depender dela uma mais funda e ambicionada ressonância. ♦

Referências bibliográficas

Todas as traduções utilizadas no texto, excepto quando surja nesta breve lista indicação em contrário, são da minha responsabilidade.

- CARVALHO, Paulo Eduardo (2000), “Martin Crimp: Um universo dramaturgico em expansão”, in Martin Crimp, *Peça com Repetições e (A)tentados*, Porto, Campo das Letras, pp. 9-36.
- CRIMP, Martin (1996), *The Misanthrope*, London, Faber and Faber.
- CRIMP, Martin (2000a), *Peça com Repetições e (A)tentados*, trad. Paulo Eduardo Carvalho, Porto, Campo das Letras.
- CRIMP, Martin (2000b), “Four Imaginary Characters”, in *Plays One*, London, Faber and Faber, pp. vii-xiii.
- CRIMP, Martin (2000c), *The Country*, London, Faber and Faber.
- CRIMP, Martin, Luc Bondy *et al* (2002), “Après la répétition”, in programa de *Auf dem land*, Paris, Théâtre National de La Colline, s/p.
- DROMGOOLE, Dominic (2000), *The Full Room: An A-Z of Contemporary Playwriting*, London, Methuen.
- KAVAFIS, Konstandinos (1988), *25 Poemas*, trad. Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis, Lisboa, Edições Cotovia.
- SIERZ, Aleks (2001), *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London, Faber and Faber.
- STEINER, George (2002), *Depois de Babel: Aspectos da Linguagem e da Tradução*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d’Água.
- TAYLOR, Paul (2000), “The World According to Crimp”, *The Independent*, 10 de Maio.
- VIRGÍLIO (1999), *Bucólicas, Geórgicas e A Eneida*, trad. Agostinho da Silva, Lisboa, Temas e Debates.
- ZIMMERMANN, Heiner (2002), “Martin Crimp, *Attempts on Her Life*: Postdramatic, Postmodern, Satiric?”, in Margarete Rubik e Elke Mettinger-Schartmann (eds.), *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*, Trier, Wissenschaftlichen Verlag Trier, pp. 105-124.



Depois do ensaio

→ UMA CONVERSA ENTRE MARTIN CRIMP, LUC BONDY E O TEATRO DE ZURIQUE, REALIZADA A 31 DE AGOSTO DE 2001.*

Luc Bondy Quando enceno uma peça de um autor contemporâneo – e não há muitas peças contemporâneas que eu ache boas –, não gosto de ser o primeiro. Porque, nesse caso, tenho tanto respeito pelo autor que isso não é bom para o texto, não me sinto livre. Quando descubro um novo autor – e Martin Crimp é para mim uma dessas descobertas – só sinto verdadeiramente a peça quando os intérpretes começam a dizer aquelas palavras. É unicamente quando os actores enunciam o texto da peça que se começa a perceber o universo perturbador e inquietante que se encontra sob as palavras, o húmus a partir do qual a linguagem se elabora. Compreendemos que as frases constituem os pontos finais ou culminantes de coisas que não são ditas imediatamente. Gostaria também de lhe colocar esta questão: quando escreve uma peça, esta peça em particular, “ouve” as personagens?

Martin Crimp Essa é a razão pela qual comecei a escrever para teatro. Gosto de ouvir as pessoas falar, gosto das vozes, da palavra dita no espaço. Quando escrevo, eu próprio leio em voz alta, digo aquilo que escrevo. É extremamente difícil porque não existem regras, não existe uma forma aplicável a uma peça de teatro. Começa-se a partir do nada. Ou melhor, eu acho que é com a língua falada que se começa. Eu escuto ritmos falados e desenvolvo-os à minha maneira. É o meu ponto de partida. Sim, desde o início, é uma questão de texto dito e não de texto literário.

LB Eu sinto perfeitamente que se trata de algo dito. Quando é que ouviu o seu texto dito pela primeira vez pelos intérpretes? Penso que a primeira vez terá sido na rádio?

MC Sim, essa foi a primeira vez, e não fiquei contente. Existiam ainda muitas coisas que eu não tinha descoberto e que me apareceram depois. Mas o primeiro ensaio da peça num teatro teve lugar em Londres. Estávamos sentados à volta de uma mesa, com o encenador e toda a equipa, cada um lendo o seu papel. Esses momentos são muito interessantes.

LB Os intérpretes ingleses fizeram muitas perguntas?

MC Sim, fizeram muitas perguntas. Numa peça deste tipo, cujas frases, como o Luc Bondy referiu, surgem como as partes mais à tona e visíveis de um *iceberg*, sente-se que existe por baixo toda uma área para descobrir. Os intérpretes sentem-se desiludidos quando procuram e acabam, talvez, por descobrir que por baixo não há nada. Mas neste caso concreto, isso parece que funciona. Escrevi esta peça após um longo período de reflexão. Conhecia o universo da peça, só tinha que juntar os fragmentos.

LB Aquando da nossa primeira leitura, em Berlim, os intérpretes não tiveram nada para perguntar. Compreenderam muito rapidamente que, nesta peça, os diferentes pontos de vista sobre a acção não se substituem uns aos outros. Mas a novidade da peça, a sua modernidade, é o final: ela termina com uma “história”. Durante toda a peça colocam-se diversos temas, como numa partitura musical, atribuem-se esses temas a diferentes pessoas; e é no final que eles se focalizam sobre uma única pessoa, como os fragmentos de um sonho. Subitamente, tudo se reúne sobre uma pessoa.

Não sei se essa era a intenção, mas é interessante que a personagem de Corinne, aquela que aparece como mais “real”, seja aquela que, no final, produz uma grande visão. Ela torna-se então a personagem mais alucinante, a mais onírica.

MC Para mim, foi uma espécie de experiência. Sempre me senti muito atraído por Beckett e por Pinter, em particular pelos seus últimos trabalhos. Aquilo que lhes aconteceu é muito singular. À medida que foram envelhecendo, estes autores deixaram de escrever acções narrativas inscritas no presente. Toda a acção tornou-se retrospectiva. Eu achei isso sempre perigoso para uma peça de teatro e sempre tive muito cuidado em manter uma acção capaz de avançar em frente. Mas quando os imitei, resolvi avançar com uma nova versão. Em *No Campo*, permiti-me, pela primeira vez, contar histórias de um modo retrospectivo. Este tipo de *story-telling* conduz a uma outra dimensão. Facto que me deixou a mim próprio surpreso. (...) É uma peça curiosa, talvez atípica. Não sei se leu a minha peça anterior, *(A)tentados (Attempts on Her Life)*. Eu diria que é uma peça “fria”. *No Campo* é uma peça “quente”. Eu acho assaz angustiante e não sei de onde vem esse calor...

Teatro de Zurique *(A)tentados* é uma peça mais artificial, o tema é mais reflexivo, é toda uma outra forma. Mas existe um ponto comum: nenhum desses dois textos acredita na identidade biográfica, na existência da verdade de uma pessoa.

MC Para mim é difícil perceber ou descrever a relação que existe entre os meus textos. Seria útil conhecer as diferenças: seria então talvez mais sim-

ples escrever o texto seguinte. Nunca tive a sensação de que os meus textos fossem como elementos de uma construção, em que um me conduziria ao seguinte. Uma das razões que me levaram a escrever *(A)tentados*, peça sem atribuição de personagens nem didascálias, foi o facto de reflectir sobre Samuel Beckett, sobre o controle que ele exerceu sobre o texto de teatro e a influência que continua a exercer ainda hoje. Isso levou-me a libertar-me de todas as indicações: as descrições de cenários e de personagens, as indicações sobre o aspecto dos diferentes quadros ou sobre quem fala quando. Queria escrever algo de muito livre, já que quanto mais me envolvo na prática teatral, mais tenho a nítida impressão de que se trata de um processo assaz desordenado e trivial. É um processo que é preciso aceitar e apreciar, já que não é bom escrever para teatro se não se está disposto a abandonar o texto, a passá-lo aos actores e ao encenador.

LB Há a gravação de uma emissão de televisão em que se pode ver Beckett durante um ensaio no Schillertheater. Quando Beckett encenava as suas próprias peças, o resultado era demasiado geométrico, não suficientemente humano. As suas encenações eram secas, faltava-lhes vida. Ele encenava como se tivesse de encontrar uma solução matemática. Os actores tinham, evidentemente, um tal respeito por Beckett que não estavam abertos. Tudo era muito teórico. Quando Beckett encenava, tornava-se uma espécie de Brecht – embora eu ache que Brecht era mais aberto. É espantoso que Beckett não tenha compreendido até que ponto os actores eram artificiais e inautênticos. Eles transportavam o texto à sua frente. Não saíam dos seus corpos. Havia uma disparidade absurda entre o que ele escrevia e a maneira como encenava. Porque os textos de Beckett são muito humanos, muito vivos. Peter Brook contou-me um dia que Beckett não tinha o sentido da respiração. Ele não suportava que um actor em cena respirasse durante um silêncio. Ele não queria que se ouvisse a respiração. Ele não suportava, portanto, que alguém em cena

continuasse a existir quando não estava a falar. Mas o Martin Crimp acabou de dizer que tem a sensação de que a peça que está a escrever será sempre a última. No meu caso, eu tenho sempre a sensação de fazer a minha primeira encenação. As boas peças forçam sempre um encenador a encontrar novas vias, novos modos de trabalho. O mundo de um dramaturgo pode conduzir-nos a outras experiências. Mas são necessárias novas técnicas para lá chegar. Sonhamos sempre em ver os actores a representar no palco como se não reparássemos que se trata de teatro. A sua peça coloca um enorme desafio aos actores. As frases são muito curtas. É preciso evitar trabalhar com uma técnica de televisão. Tudo deve estar presente na totalidade do corpo. Existem muitos signos no corpo que explicam porque razão uma pessoa pronuncia uma dada frase num dado momento. É difícil porque é extremamente real. A escrita parece-me restituir qualquer coisa de muito real. Essa é a razão pela qual gostaríamos de obter esse mesmo real em cena. Bem entendido, temos igualmente necessidade de uma forma, mas, em qualquer dos casos, de alguma coisa artificial. Quando leio os seus diálogos, tenho de reflectir demoradamente antes de saber se as personagens se olham, em que momentos se olham, durante quanto tempo se olham, ou se não se olham. Deve existir sempre uma relação entre aquilo que eles dizem e aquilo que faz o corpo, e essa relação deve ser justa. A sua peça tem uma fragilidade muito bela. Não é completamente faladora. É um ideal de teatro: uma economia de palavras e uma grande precisão.

Há um objecto obsessivo na sua peça; falo da tesoura. Digo para mim, incessantemente, que as frases são, também elas, como tesouras.

MC Acaba de descobrir o que significam verdadeiramente aqueles traços oblíquos no texto: *corta-se* a frase do outro...

LB Muitas vezes, alguém diz uma coisa e o outro começa por dizer «O quê?». Eu expliquei aos acto-

res que se começa por dizer «O quê?» quando se quer ganhar tempo.

MC Acho que isso é verdade. Nesta peça, os pensamentos das personagens avançam muito rapidamente, porque cada uma delas mente imenso. A uma tal velocidade as personagens têm dificuldade em ajustar os seus pensamentos, em situar o seu corpo. A maior parte do tempo não ouvem verdadeiramente o outro, imaginando uma outra coisa na sua própria cabeça. O «O quê?» de que se servem incessantemente é um modo de ganharem tempo antes de responderem. (...) Dizem, muitas vezes, a verdade, simplesmente porque, muitas vezes, estão a mentir. Mentem imenso, porque a verdade é, muitas vezes, difícil de suportar. Richard dirá a Rebecca que eles não têm palavras suficientes para exprimir a verdade. Rebecca responderá a Richard que eles têm palavras que cheguem, mas não as querem utilizar porque isso seria demasiado doloroso.

LB Há nesta peça um universo de seres humanos que eu não consigo classificar. Não consigo dizer que tipo de médico é Richard, um médico que trabalha no campo, ainda por cima toxicómano. As pessoas não apresentam uma pertença clara a uma classe: pobre ou rica, burguesa ou não burguesa. Nós vivemos actualmente numa sociedade na qual não conseguimos determinar de onde vêm as pessoas, porque está tudo muito misturado. É assim que vê estas personagens?

MC Esta questão da mobilidade social é uma coisa que me preocupa fortemente. Acho que eu próprio faço parte desse movimento. Os meus pais não frequentaram a universidade. Actualmente, eu sou escritor, as minhas peças são representadas em diferentes países. Para eles, isso é estranho. Este modelo de ausência de classe é algo que me preocupa fortemente e sobre o qual penso muito. Na Grã-Bretanha, as pessoas estão ainda relativamente marcadas pelas diferenças de classe, porque estas são reconhecíveis pela pronúncia, pelo modo

como falam. Eu tentei não me deixar arrastar por isso. Penso que isso é algo recorrente nos meus textos. Há muitas vezes encontros entre desconhecidos. É o caso em *No Campo*, quando Corinne se confronta com Rebecca. Dois seres oriundos de mundos completamente diferentes que incorrem num completo equívoco sobre a origem uma da outra. Rebecca é uma jovem que Richard recolheu, inconsciente, e Corinne deduz que ela é necessariamente estúpida. Ora, revela-se que ela é uma estudante, que fala latim e que é muito inteligente.

LB Para mim, ela é uma dessas jovens americanas cultas que fazem uma longa viagem pela Europa. A combinação do seu aspecto *junkie* e da sua formação intelectual é perturbadora. Corinne parece-me talvez mais primitiva?

MC Não diria que Corinne é mais primitiva, mas antes que ela chega a uma determinada região, encontra-se numa determinada situação em que não se reconhece. Ela é confrontada com uma força com que nunca antes se defrontara. De acordo com a cultura britânica – não sei se isso significará a mesma coisa na cultura alemã ou suíça – eu vejo em Rebecca a figura de uma “portadora da verdade”, uma verdade que não gostamos de ouvir, mas à qual não conseguimos escapar. Essa é a sua função e é isso que faz a sua força. É ela que faz quebrar a ilusão: a ilusão na qual Corinne vive, persuadida de que está tudo bem e que eles vieram para ali para viver no campo. Mas ela destrói também a ilusão na qual vive Richard, a ideia de que ela sentiria alguma coisa por ele. No final, ela explica-lhe que não é esse o caso ou, de certa maneira, que já deixou de o ser. Ela está em posição de punir as pessoas.

TZ De onde vem esse médico, Richard, que vive actualmente no campo?

MC Eu vejo o Richard como um médico de cidade que, por diferentes razões, começa a injectar heroína. Muitos médicos e dentistas são toxicó-

manos porque têm acesso a produtos puros. A profissão de clínico geral, pelo menos na Inglaterra, é muito fatigante. Têm em média um novo paciente de quatro em quatro minutos. A heroína relaxa imenso. Quando apresentámos a peça em Londres, um médico veio falar com os actores. Eles pensavam que os *junkies* são sempre pessoas pobres que dormem na rua. Ficaram todos muito espantados porque o médico lhes disse que a heroína, se for pura, não é nociva. Pode-se tomar regularmente, mas isso acaba por ter efeitos nocivos de um outro modo: a pessoa começa a comportar-se de um modo estranho e suspeito, esconde coisas e mente, porque não quer que os outros saibam. Para além do facto de a heroína adormecer a libido, não há à partida qualquer razão para que ela destrua uma pessoa.

LB Porque é que nunca indica o nome das personagens antes das réplicas?

MC Há duas razões para isso. Desde logo, porque esta peça é constituída por casais. Richard e Corinne são um casal, Richard e Rebecca são igualmente um casal. Um casal, para mim, é sempre como um animal. Os sons provêm de um mesmo e único animal, e eu não queria dissociá-los. A outra razão é puramente prática, não queria estar a ler constantemente aqueles nomes sobre a página. É inútil, aliás, porque se tratam de verdadeiros diálogos, e não é necessário explicar quem diz o quê.

TZ O que significa o tema do “campo”. Tem algo a ver com o tema da vida no campo na cultura inglesa contemporânea?

MC Eu acho que este mito já não desperta tantos fantasmas como antigamente. Mas muitos londrinos sentem a necessidade de abandonar a cidade para viver no campo. As pessoas têm filhos e sentem, então, a necessidade de viver no campo. Acho isso muito singular. Eu vivi a minha adolescência no campo e esqueci tudo isso, não me sinto

minimamente ligado a essa experiência. Mais tarde, os meus pais retiraram-se para uma pequena cidade onde eu continuei os meus estudos. Sinto-me verdadeiramente aterrado pelo facto de aquela pequena cidade ter podido, naquela época, constituir todo o meu universo. Quando lá voltei, não precisei de mais de cinco minutos para percorrer a cidade de uma ponta à outra. Fui tomado por um sentimento de revolta: como é que se pode deixar crescer uma criança no meio de nada, no isolamento total? Essa experiência explica em parte o facto de, ao trabalhar sobre a peça, eu ter tido uma ideia muito precisa do que significa estar completamente isolado e afastado de tudo. É a minha história pessoal, se quiser, transportei a minha paisagem pessoal para esta peça, habitada por pessoas terrivelmente isoladas.

Para falar mais genericamente do tema do campo, os meus conhecimentos históricos não são muito bons, mas eu acho que a Grã-Bretanha ou o Reino Unido foi o primeiro país europeu a perder a sua estrutura rural. Em Inglaterra, a industrialização da agricultura teve lugar muito cedo. E o campo, muito rapidamente, passou a constituir para os cidadãos um objecto fantasmático: tornou-se a imaginação dos habitantes das cidades. Para mim, o campo não é mais do que ruas sombrias, pessoas em carros muito grandes e a ausência de passeios. Muito belo, mas muito angustiante: uma parte de mim acha a natureza uma coisa assustadora, não sei bem porquê... Sinto-me sempre melhor quando há edifícios nas proximidades ou quando os aviões voam sobre a minha cabeça. Quando as pessoas me contam que se preparam para abandonar a cidade com os filhos para se instalarem no campo, digo sempre a mim próprio: saberão eles que a partir de hoje vão pagar uma fortuna em táxis porque não há transportes colectivos? Em Inglaterra, o campo é um lugar de estranheza. Para mim, tem qualquer coisa de irreal.

TZ Existe em Inglaterra, como de facto existe na Alemanha e na Suíça, essa glorificação do

campo pelos meios alternativos, essa espécie de neo-rousseauismo? É algo que se adivinha em Corinne quando ela se diz maravilhada por ter passado a tarde à sombra de uma árvore.

MC Isso existe de uma certa maneira, mas o amor pelo campo está mais ligado aos desejos burgueses das pessoas. Viver no campo significa simplesmente que se pode comprar mais um terreno e viver numa casa muito maior, etc. É interessante esta diferença entre as representações do campo nas diversas culturas. Em Inglaterra, o campo significa naturalmente as colinas verdes, a erva, as nuvens.

TZ Na sua peça, o campo está também recheado de história, ligado a vestígios históricos, descobertas que parecem ser fósseis de emoções. E o campo começa, assim, a viver de um modo muito mais urbano do que poderíamos ter imaginado. O tema desloca-se, não é sempre idêntico.

MC No meu espírito, a representação é muito simples, é análoga ao poema de Kavafis, “A Cidade”. Ele diz que onde quer que estejamos, transportamos os nossos problemas connosco, uma vez que não podemos abandonar o nosso espírito, nem a nossa rede de relações. A minha peça não é moralizadora, mas contém esse elemento moral. Era importante para mim estabelecer um paralelo entre a História – essa entidade abstracta representada pelas coisas que encontramos no campo – e a “história das pessoas”: o significado médico da palavra “história”. Quando vamos ao médico em Inglaterra e contamos aquilo de que temos sofrido ultimamente, isso chama-se “taking a history”. Também, para mim, havia nesta história três significados da palavra história: aquela que estudamos lendo os livros, a história pessoal e a história clínica.

TZ Trabalha actualmente em algum novo projecto?

MC Tenho escrito muito nestes últimos tempos, mas aquilo que tenho feito ainda não me satis-

faz. Gostaria que existisse um meio de encurtar os caminhos da inspiração e que tivéssemos ainda as formas e as estruturas garantidas que existiram até finais do século XIX. Para cada texto, é preciso inventar a sua própria estrutura. Neste momento, impus-me como estrutura secreta a composição em cinco actos, como acontecia por volta de 1600. *(A)tentados* era composto por dezassete partes. Dezassete é um número primeiro, nunca chegamos ao fundo... Em compensação, *No Campo* é como uma imagem distante de uma peça assaz clássica, na qual o elemento narrativo é mais forte.

TZ Certamente já lhe fizeram esta pergunta muitas vezes: na peça aparecem os elementos do jogo da pedra, da tesoura e do papel. Tratou-se de um método para encontrar a forma?

MC Sim, poderíamos dizer que sim. Isso talvez me tenha ajudado a ter presente que uma peça é sempre um jogo. Ajudou-me a encontrar o modelo da peça que eu tinha dentro de mim. É uma peça constituída por diálogos e, no final de cada diálogo, uma das pessoas é sempre a vencedora e a outra a perdedora.

TZ Também escreve prosa?

MC Não, deixei-me disso. No livro de Peter Handke, *A Tarde de um Escritor*, encontramos esta descrição muito bela: ele nunca se vira como um escritor até ao dia em que, durante algum tempo, não conseguiu escrever. Até esse momento, ele nunca se vira como um homem com esse tipo de etiqueta. Então, subitamente, diz-se: eu sou um autor de peças de teatro, é preciso agora que eu escreva uma nova peça. Mas se temos a possibilidade de escrever qualquer coisa que não seja necessariamente uma peça de teatro, isso torna-se, então, um jogo maravilhoso. ♦

* Entrevista incluída no programa da apresentação de *Auf dem land*, no Théâtre National de La Colline, em Paris, entre 6 e 9 Novembro de 2002, no âmbito do Festival d'Automne. A entrevista foi originalmente conduzida por Stephan Wetzel e Stephanie Carp, em representação do Schauspielhaus Zürich, co-produtor, com o Berliner Ensemble, de *Auf dem land*, com encenação de Luc Bondy, estreado em Zurique a 18 de Setembro de 2001. Tradução de Paulo Eduardo Carvalho, a partir da versão francesa de Olivier Mannoni.



Quatro personagens imaginárias*

→ MARTIN CRIMP

O TEATRO

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

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

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

O ESCRITOR

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

A primeira coisa que ele faz é alterar a disposição dos meus móveis. Arrasta uma mesa para junto

da janela, para escrever. Arranca a alcatifa («suburbana») para poder passear-se sobre as tábuas de madeira com as suas horrendas botas. Escarnece das minhas filas de livros organizadas alfabeticamente («anal») e atira os seus próprios livros directamente das caixas para o chão. Faz troça do meu belo piano antigo («burguês»), adquirido com grande esforço, e durante as suas improvisações brutais e desprovidas de qualquer sentido melódico («o tonalismo está morto»), delicia-se a deixar os seus cigarros acesos sobre as teclas finamente raiadas. O que me teria levado a imaginar que os escritores são calmos e sensíveis? Tudo o que ele faz é grosseiro, rude e perverso. E espera de mim que eu acompanhe todas as suas atitudes. Quando está à janela ocupado com a sua preciosa escrita, eu tenho de estar em absoluto silêncio («desliga essa televisão ou eu dou cabo de ti»). Quando quer sair, eu tenho de aguentar as suas bebedeiras, rir com as suas piadas cínicas, até mesmo ser seu cúmplice nos seus esquemas de engate com as mulheres. Mas o pior é ter de ficar acordado metade da noite a cuidar da sua infinita autocomiseração, à qual ele se refere, assaz gloriosamente, como «angústia» ou «desespero». Comparado com isto, os meus outros deveres são bastante banais: atender o telefone, cortar o seu longo cabelo branco.

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

para conseguirem arranjar uma imagem que fosse razoavelmente humana.

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

O ENCENADOR

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

«Estou a caminho de casa», diz ele. «Tenho andado muito atarefado». Atarefado? Isto não parece adequar-se muito bem a um ano de silêncio. Tento imaginar o atarefado Encenador a dirigir-

se para casa, através das ruas da sua cidade, à noite, mas a minha imaginação, não pela primeira vez, falha. Tudo o que consigo ver é o Danúbio numa manhã de Domingo – ou então não, deve ser um dia de semana, porque o comboio miniatura com o seu singular e magnificamente restaurado interior, *a mais íngreme linha de caminho de ferro de toda a Europa*, transporta alunos para as suas casas, nas imaculadas colinas dos subúrbios, voltadas, a sul, para um campo de concentração desactivado. Aos quinhentos e trinta e sete metros, o comboio atinge o seu terminal superior, onde estradas estreitas e pejadas de folhas contornam uma igreja com duas torres. É Outubro. Os restaurantes e as esplanadas concebidos para absorverem a magnífica e ampla vista do rio parecem fechados, mas, na verdade, estão simplesmente vazios. A luz é amarela e baixa. As árvores parecem iluminadas dos bastidores.

Por muito banal que vos pareça a ideia de “coincidência”, temos de admitir que é estranho que o Encenador tenha escolhido este momento para me telefonar, precisamente quando a introdução para estas peças precisa de ser escrita, porque a imagem na capa é uma fotografia de uma das suas encenações. «O que vais escrever?», pergunta-me ele, sabendo perfeitamente que esta pergunta tem em mim o mesmo efeito que o som de uma broca do dentista e os salpicos de massa dentária nos óculos de protecção. «Não tenho a mínima ideia», digo eu, «Talvez algo sobre o modo como as peças de teatro são como os filhos – parte de nós está impressa em cada uma das células dos seus corpos, uma pessoa continua a sentir-se responsável por eles, mas o facto é que são entidades distintas que vivem vidas separadas. O que te parece?» «Sabes, Martin», diz-me o Encenador, enquanto se dirige para casa através de ruas reconstruídas e bem iluminadas, «eu acho que devias evitar esse tipo de paleio metafórico. Não te importas que eu diga isto, pois não?» «Não, claro que não. Absolutamente». «O que as pessoas querem é um cheirinho do que é escrever peças – não um sabor das peças em si mesmas, porque desejavelmente as peças farão isso por si

próprias –, limita-te a pôr o leitor dentro da tua cabeça por alguns instantes». «Dentro da minha cabeça». «Dentro da tua cabeça, isso mesmo. Faz-lhes uma pequena visita guiada.»

O ACTOR

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

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

Outubro de 1999

* “Four Imaginary Characters”, texto de introdução a Martin Crimp, *Plays One [Dealing with Clair, Play with Repeats, Getting Attention, The Treatment]*, London, Faber and Faber, 2000, pp. vii-xiii. Tradução de Paulo Eduardo Carvalho.

Martin Crimp

MARTIN CRIMP: NOTA BIBLIOGRÁFICA



- 1956** Nasce em Dartford, a 14 de Fevereiro de 1956.
- 1975-78** Estudos de Literatura Inglesa na Universidade de Cambridge.
- 1982** *Living Remains*, Orange Tree Theatre, Richmond.
- 1984** *Four Attempted Acts*, Orange Tree Theatre.
- 1985** *A Variety of Death-Defying Acts*, Orange Tree Theatre.
Three Attempted Acts, peça radiofónica, dir. John Tydeman; Giles Cooper Award; Methuen.
- 1986** *Definitely the Bahamas*, peça radiofónica, dir. John Tydeman; Radio Times Drama Award.
- 1987** *Definitely the Bahamas*, Orange Tree Theatre, enc. Alec McCowen.
- 1988** *Dealing with Clair*, Orange Tree Theatre, enc. Sam Walters; Nick Hern Books.
Escritor Residente no Orange Tree Theatre, no âmbito de um programa da Thames Television.
- 1989** *Play with Repeats (Peça com Repetições)*, Orange Tree Theatre, enc. Sam Walters; Nick Hern Books.
- 1990** *No One Sees the Video*, Royal Court Theatre Upstairs, Londres, enc. Lindsay Posner; Nick Hern Books.
Bolsa de escrita para teatro atribuída pelo Arts Council.
Stage Kiss, ficção; Nick Hern Books.
- 1991** *Getting Attention*, West Yorkshire Playhouse e Royal Court Theatre Upstairs, enc. Jude Kelly; Nick Hern Books.
Residência artística em Nova Iorque, no âmbito de um programa de intercâmbio com o Royal Court para novos dramaturgos.
- 1993** *The Treatment*, Royal Court Theatre e Public Theatre, Nova Iorque, enc. Lindsay Posner; John Whiting Award; Nick Hern Books.
- 1996** *The Misanthrope*, versão da peça de Molière (*O Misanthropo*), Young Vic, enc. Lindsay Posner; 1999, CSC Theatre, Nova Iorque, com Uma Thurman e Roger Rees; Faber and Faber.
- 1997** Escritor Residente no Royal Court Theatre, Londres.
Attempts on Her Life [(A)tentados], Royal Court, enc. Tim Albery; Nick Hern Books; Faber and Faber.
The Chairs, tradução da peça de Eugène Ionesco (*As Cadeiras*), Royal Court Theatre/Théâtre de Complicité, enc. Simon McBurney; Faber and Faber.
Roberto Zucco, versão da peça de Bernard-Marie Koltès, Royal Shakespeare Company, enc. James Macdonald; Methuen.
- 1999** *The Maids*, tradução da peça de Jean Genet (*As Criadas*), Young Vic, enc. Katie Mitchell.
The Triumph of Love, versão da peça de Marivaux (*O Triunfo do Amor*), Almeida Theatre, enc. James Macdonald; Faber and Faber.
Direcção da leitura encenada de *Old Times*, de Harold Pinter, Royal Court.
- 2000** *The Country (No Campo)*, Royal Court Theatre, enc. Katie Mitchell; Faber and Faber.
The Merry Widow, adaptação do libreto de Victor Léon e Leo Stein para a ópera de Franz Lehár (*A Viúva Alegre*), Metropolitan Opera, Nova Iorque, enc. Tim Albery.
Plays One (Dealing with Clair, Play with Repeats, Getting Attention, The Treatment), com uma introdução do autor, Faber and Faber.
- 2002** *Face to the Wall*, Royal Court Theatre, Londres, enc. Katie Mitchell; com *Fewer Emergencies*, Faber and Faber.



Belo?



O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro



Doze Nocturnos em Teu Nome

ASSÉDIO (ASSOCIAÇÃO DE IDEIAS OSCURAS) BREVE HISTORIAL

- 1998** 22 OUT-11 NOV, ANCA, Porto
- 1999** 8-13 SET, Centro Cultural de Belém (CCB), Sala de Ensaio, Lisboa
O Falcão, de Marie Laberge, encenação de João Cardoso
- 1999** 25 FEV, Arquivo Distrital de Vila Real
leituras. garrett, leitura encenada de textos de Almeida Garrett, concepção de João Pedro Vaz em co-produção com a Delegação Regional da Cultura do Norte
- 1999** 23 ABR, ruas do Porto
A Poesia Está na Rua, coordenação de uma iniciativa do INATEL e da Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, com a colaboração de diversas companhias, actores e outras pessoas da cidade
- 1999** 30 JUN-3 JUL, Balleateatro Auditório, Porto
Sexto Sentido, exercício teatral escrito a quatro mãos (Abel Neves, António Cabrita, Francisco Duarte Mangas e Regina Guimarães), direcção cénica de Fernando Mora Ramos e Nuno Cardoso
uma iniciativa do TNSJ/Dramat, a pretexto de Almeida Garrett
- 1999** 22-29 JUL, Rivoli Teatro Municipal, Pequeno Auditório, Porto
1-6 SET, CCB, Sala de Ensaio, Lisboa
- 2001** 25 ABR-3 MAI, Rivoli Teatro Municipal, Pequeno Auditório, Porto
Belo?, de Gerardjan Rijnders, encenação de João Cardoso em co-produção com o CCB, a Culturporto e a Porto 2001
- 1999** 11-28 NOV, ANCA, Porto
- 2000** 11-14 OUT, CCB, Pequeno Auditório, Lisboa
Peça com Repetições, de Martin Crimp, encenação de António Durães
- 2000** 21-22 MAR, Teatro Vila Velha, Salvador da Bahia, Brasil
28 JUN-9 JUL, Teatro Nacional S. João, Porto
- 2001** 15-18 MAR, A Capital (Artistas Unidos), Lisboa
27 MAR (Dia Mundial do Teatro), Teatro Académico de Gil Vicente, Coimbra
O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro, de Brian Friel, encenação de Nuno Carinhas em co-produção com o TNSJ
- 2000** 25 ABR-13 MAI, Teatro Vila Velha, Salvador da Bahia, Brasil
24-28 MAI, Rivoli Teatro Municipal, Grande Auditório, Porto
1-10 JUN, Teatro Garcia de Resende, Évora
16-17 JUN, Teatro Viriato, Viseu
Supernova, de Abel Neves, encenação de Fernando Mora Ramos uma iniciativa do TNSJ/Dramat, em co-produção com o CENDREV e o Teatro Vila Velha/ Companhia Teatro dos Novos, e a colaboração do CAEV de Viseu, da Cena Lusófona e da ASSÉDIO
- 2000** 22-24 SET, Rivoli Teatro Municipal, Grande Auditório, Porto
4-7 OUT, CCB, Pequeno Auditório, Lisboa
20 OUT, Teatro Sá de Miranda, Viana do Castelo
(A)tentados, de Martin Crimp, encenação de João Pedro Vaz em co-produção com a Culturporto e o CCB



Tia Dan e Limão



Cinza às Cinzas



O Triunfo do Amor

- 2001** 17-31 MAI, Balletteatro Auditório, Porto
Três num Baloço, de Luigi Lunari,
encenação de João Cardoso
em co-produção com a Porto 2001/Capital
Europeia da Cultura
- 2001** 29 JUN-3 JUL, Balletteatro Auditório, Porto
Dorme Devagar, de João Tuna,
encenação de Nicolau Pais
em co-produção com o Dramat/TNSJ
(no âmbito da Mostra de Dramaturgias
Emergentes)
- 2001** 17-19 JUL, Rivoli Teatro Municipal, Pequeno
Auditório, Porto
1 OUT, Teatro Académico de Gil Vicente, Coimbra
Doze Nocturnos em Teu Nome, de Maria
Gabriela Llansol (textos) e Amílcar Vasques Dias
(música), direcção cénica de João Pedro Vaz
com o apoio da Culturporto
- 2001** 8-14 DEZ, Teatro do Campo Alegre, Porto
Tia Dan e Limão, de Wallace Shawn,
encenação de Nuno Carinhas
- 2002** 21 FEV-10 MAR, A Capital (Teatro Paulo Claro),
Lisboa
15-27 MAR, Rivoli Teatro Municipal, Pequeno
Auditório, Porto
Cinza às Cinzas, de Harold Pinter,
encenação de João Cardoso e Rosa Quiroga
em co-produção com os Artistas Unidos
e a Culturporto
- 2002** 11-19 JUL, Casa das Artes de Vila Nova
de Famalicão
19-21 DEZ, Rivoli Teatro Municipal,
Grande Auditório, Porto
Distante, de Caryl Churchill,
encenação de João Cardoso
- 2002** 10-27 OUT, Teatro Nacional S. João, Porto
2003 16-17 JAN, Teatro Académico de Gil Vicente,
Coimbra
O Triunfo do Amor, de Marivaux,
encenação de João Pedro Vaz
em co-produção com o TNSJ
- 2003** 12-18 ABR, Rivoli Teatro Municipal,
Pequeno Auditório, Porto
12-15 JUN, Maus Hábitos, Porto
Rum e Vodka, de Conor McPherson,
direcção de Rosa Quiroga
- 2003** 15 e 26 MAI, 7 e 13 JUN, Biblioteca Almeida
Garrett, Porto
Ah! Ruben, leitura encenada de textos
de Ruben A., direcção de António Durães
- 2003** 9-13 JUL, Rivoli Teatro Municipal,
Pequeno Auditório, Porto
Uma Noite em Novembro, de Marie Jones,
direcção de João Pedro Vaz

ASSÉDIO

Rua Nova da Alfândega, 7, sala 202
4050-430 Porto
T 22 338 98 77
assedio@sapo.pt

Apoios

Vitalis
SOLUÇÕES EM SAÚDE

Nela Costa
CASES NELO COSTA, S.A.

VIDEOSTAR
Entertainment & Digital



pedras&pêssegos

**Comboios de Ferro
Portugueses, EP**

inspiro
SOLUÇÕES EM SAÚDE

Jorge Lima

**IMPERIO
SENTILCOS**

João Moura Martins
antiquidades

Apoios à divulgação

antena 3

Jornal de Notícias

Agradecimentos

Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública
British Council
Centro de Saúde dos Carvalhos
Ana Margarida Vaz
Cristina Costa
Manuela Ferreira
Susana Menezes
António Durães
João Paulo Moura
José António Prata
Jorge Azevedo

Edição

Centro de Edições do TNSJ

Coordenação

João Luís Pereira

Design gráfico

João Faria

Fotografia

João Tuna

Karen Kopinski (Martin Crimp)

Imagens capa

Paisagem com Moinho Perto

de Schiedam (1873),

de Johannes Hendrik Weissenbruch

e **GettyImages, Inc.**

Impressão

Rocha AG

TeCA

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 339 50 50 (geral)

T 22 340 19 10 (bilheteira)

F 22 339 50 60

TNSJ

Praça da Batalha 4000-102 Porto

T 22 340 19 10 (bilheteira)

T 22 340 19 00 (geral)

F 22 208 83 03

www.tnsj.pt

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espectáculo.

O uso de telemóveis, *paggers*

ou relógios com sinal sonoro é

incómodo, tanto para os actores

como para os espectadores.