



Peça com repetições

[*Play with Repeats*, 1989]

de Martin Crimp

Tradução | Paulo Eduardo Carvalho

Encenação | António Durães

Cenografia | João Sotero

Figurinos | Manuela Ferreira e Victor Gonçalves

Desenho de luz | Nuno Meira

Interpretação | João Cardoso

Paulo Moura Lopes

Rute Pimenta

João Pedro Vaz

Rosa Quiroga

Músicos

saxofone, controlador de sopro midi e arranjos para saxofone |

Rui Azul

piano | José Espanha

baixo | José Lima

teclados e teclado | Pedro Trêpa

Assistência de encenação e de produção | João Pedro Vaz

Direcção técnica | João Cardoso

Construção e montagem do cenário | Carpintauto

Costureira | Branca Elísio

Programa | João Pedro Vaz e Paulo Eduardo Carvalho

Design | Cristina Lourenço e Mariana Mattos

Fotografia de cena | João Tuna

Direcção de produção | Rosa Quiroga

Produção | ASSÉDIO

Porto, 11 a 28 de Novembro, 1999

Auditório Nacional Carlos Alberto

Lisboa, 11 a 14 de Outubro, 2000

Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém

Ficção com repetições,

João Pedro Vaz

Este espectáculo é o primeiro de dois textos do jovem dramaturgo inglês Martin Crimp que vamos produzir. *(A)tentados*, o segundo, estreia em Setembro de 2000.

Numa escrita toda ela contaminada pelo concreto, um pouco surreal é certo, mas ainda assim concreto, há aqui algo de estrutura profunda (*carpintaria* se diz, como que a sugerir um trabalho artesanal que faz as peças encaixarem umas nas outras, peças nem de propósito).

Um texto como este, pontuado de breves(?) silêncios e ligeiras(?) gargalhadas, é o terreno de trabalho ideal, depois de dois espectáculos feitos de um único fôlego, de uma única respiração intensa, sem intervalo.

Assim, para baralhar e voltar a dar as regras do jogo (jogos), convidámos António Durães a partilhar as ficções das nossas repetições e a fazer a sua leitura do texto (leia-se modo de passagem, encenação) e assim abrir ao grupo dos criativos e intérpretes (também eles alargados) uma via de trabalho, um caminho, ou vários.

Este trabalho fica de algum modo aqui, neste ponto essencial, entre a procura de identidade própria de um grupo, e a partilha de universos de entendimento. Um pouco como os personagens *crimpianos*, falta de redenção à parte.

Repetições, portanto.

- *Répétitions*.

" - O que é isso?

- É francês.

- Sim, eu sei. Mas o que é que significa?"

- *Répétitions*? Significa ensaios, significa simplesmente ensaios...

... ou seja, modos de diariamente se poderem aferir e sintetizar ficções e deslumbramentos - nossos, sobre nós, para nós - modos de se fazer perceber, de uma vez por todas, em actos o que se pensou, se disse, se repetiu, se gritou, até ao desgaste. Quem diz actos, diz acções, por um lado, e modos de estruturar textos, por outro. A dúvida mantém-se: quem não conhece as didascálias, poderá algum dia adivinhar o gesto pensado? Quem não sabe das ficções, poderá algum dia dizer que elas existiram desde o início, e até identificá-las?

Uma contemporaneidade que investigasse, menos ideologias ou catequismos, e mais experiências, corpos, diálogos, reflexões desabridas, emoções, pequenos moralismos individuais, exaltações particulares, faltas de afecto, partes de um todo que nos constitui como seres actuantes do nosso território, mais ou menos doméstico, mais ou menos social. Investigar o espaço que o teatro pode ocupar entre essas sensações e reflexões. Fazer do teatro um corpo operativo e não um objecto distante estética e linguisticamente.

" - O que somos nós, você e eu?

- Calma aí, não me meta nisso

- Somos seres humanos.

- Não me meta nisso.

- E talvez eu me esteja a repetir, mas para os seres humanos tudo deveria ser possível."

Reafirmando a ficção inicial, a ficção das ficções, ela necessariamente tem de ser articulada com o quotidiano. E aqui surgem os problemas e as dificuldades:

- ajustar a declaração de intenções às nossas próprias limitações. Muitas das vezes, só invadindo os espaços de tranquilidade pessoal é que se chegam a reais capacidades de resposta pessoal e artística, verdadeiras formalizações em cena do que mentalmente foi estruturado, e esse é um trabalho de delicado equilíbrio de energias.

- vencer os desafios de um grupo em que a capacidade estrutural depende das capacidades estruturais de cada um, e não de reais condições logísticas de funcionamento.

- encontrar essa massa de público com a qual se quer dialogar, fora do contexto estritamente artístico.

A nossa *história* foi feita de dois espectáculos que, cremos, na sua dimensão, puderam contribuir para despoletar um primeiro universo de interpelações e contactos. É nossa ideia agora enriquecer essas possibilidades, abrir outras hipóteses de discussão, e assim darmos o nosso pequeno contributo à *galáxia irrequieta* do panorama teatral portuense e nacional.

" - Não sei se já lhe tinha dito isto. É que eu sei que tenho este hábito, sei que tenho o hábito de me repetir.

- Ainda não tinha dito.

- Ótimo, isso é ótimo. "

Um mundo em declínio: O espelho e o eco em obras,

António Durães

É ainda a primeira imagem que nos assalta, o primeiro impulso que permanece. Ainda. E apesar disso, esse momento já foi, já aconteceu, e é ainda válido. E todavia deslocámo-nos, escolhemos, fizemos, trilhámos caminhos. E contudo, o tempo passou por nós e pela vontade de ver, o tempo acoplou às memória outras imagens, outros impulsos, outras sabedorias. E mesmo assim, aí está a primeira ideia, intransigente, teimosamente presente. Teimosamente. Coração independente.

Um teatro no centro do mundo; que permanece; que está; um mundo construído à nossa imagem e semelhança, onde as coisas, as casas, as árvores, nascem dele, são expressão dele; um teatro que não tem de se mexer para mudar a página de um espectáculo que não é banda desenhada, mas que tenta existir como se o fosse; uma personagem que é o centro de um universo quadrado como a maçã quadrada, como o próprio pecado; personagem nos limites

da resistência, nos limites da obsessão, envolvido num jogo do tudo ou nada, ou voltar atrás ou morrer; uma personagem num teatro que não se move, num teatro que terminou a viagem e que procura reflectir essa viagem, uma personagem estática, quase à procura da posteridade de pedra, uma personagem exemplar, única, que deixa que seja o mundo a mover-se à sua volta, um pequeno sol sem brilho à roda do qual se move a terra, a lua e todos os planetas; um teatro que é um céu estrelado inteiro, uma viagem na garganta da cincia, não o carrossel aristotélico, mas o planetário brechtiano; um teatro cirúrgico, pedaços de carne viva retirados do corpo que o teatro há-de analisar; um teatro da segunda oportunidade em permanente ensaio geral que morre na praia, nos limites da estreia. Começa no ponto preciso em que acaba; acaba no momento em que se vai reiniciar.

duas coisas. dois minutos. tenho apenas dois minutos para explicar duas coisas. o inexplicável. dois minutos. duas coisas. não tenho medo. há 18 anos que estou metido nisto. não tenho medo. na verdade, não é tão complicado assim. duas coisas, ou melhor; uma coisa: primeira e única: sou só um actor no meio de actores; segunda: só havia mesmo uma coisa.

A partir de uma mancha, de um monte de serradura no meio da cena, de uma nódoa que nos identifica, de um pedaço de cada um que se verte no chão; a partir de um eco, a partir de um fragmento de teatro que ecoa nas montanhas da sala, que recorda o momento que passou, que sublinha pequenos fragmentos do que foi dito; a partir de um espelho que se descobre numa dobra da parede, pelo qual vemos o quarto onde estamos, a mesa, as cadeiras, objectos invertidos, vertidos de encontro a nós, ou à imagem que julgamos que somos nós, carne viva de nós que não passa, ela mesma, da nossa imagem, um fragmento de luz, apenas.

De que é que se arrepende? De que é que te arrependes. Se pudesses voltar atrás e repetir algumas cenas da tua vida, o que é que farias diferente? Seria, porventura, a tua vida uma permanente repetição, tal qual aconteceu, uma vida perfeitinha... Que verosimilhança há entre o cartão do senhor Lamine e o recorte de jornal que grita ao mundo a vaga aberta para supervisor na fábrica Bobinas Lda?

As vírgulas impostas pelo autor, são espaços para se crescer. São pequenas clareiras abertas no texto, sítios para se encher o peito e crescer para a emoção seguinte, depois de ter sido vagamente anunciado nos ditos anteriores. É uma estação de serviço que abre a horas certas, perante velocidades precisas.

Quem sabe alguma coisa do mundo onde, como Toni, apenas se acumula sabedoria? Só sabedoria! Só memória! Alguém diz, a dado passo, que passamos a vida a encher a cabeça "de sabedoria para depois chegarmos à conclusão de que já é muito tarde para a aplicarmos". E mais adiante: "vivemos tempos do remorso e do

arrependimento", para logo a seguir rematar: "mas também os tempos da infinita possibilidade". Infinita possibilidade. É importante ter algo que legar a alguém quando "já é muito tarde" para aplicarmos a sabedoria que acumulámos? Que energias se perdem, se é que se perdem energias, quando esse tempo nos atropela? E se pudéssemos voltar atrás? Não podemos? E quando fazemos ou dizemos coisas com a sensação de já o ter feito?

Um teatro e um texto que é uma partitura musical, talvez mais rítmica que musical, que obriga a um esforço hercúleo para, apesar da rigidez quase marcial do ritmo, lá introduzirmos a emoção que falta, o grito que apetece soltar e não se solta, a representação em suma. É possível? Porque não?

Um teatro à medida do eco. ("Nós somos actores. O mundo é um palco"). Um teatro de permanentes contaminações. Um teatro de espelhos. Não o espelho comum, mas o espelho da feira popular onde o gordo é magro, o alto baixo, o feio bonito. Imagem e reflexo são o inverso um do outro.

Há uma viagem desenhada em "Peça Com Repetições". Importa desvendar essa viagem? Que acrescentamos à viagem, se a descrevermos? Toni é apenas casualmente o protagonista deste espectáculo. No momento da opção, o autor avançou por Toni, como poderia ter avançado por qualquer uma das outras personagens. Toni trabalha há dezoito anos numa fábrica, onde enrola bobinas para altifalantes de alta qualidade. Bruno, o supervisor, tem de se reformar com problemas cardíacos e é nesse afastamento que tudo principia, ou, pelo menos, que tudo começa a andar. Curiosamente, é à personagem que não existe (fisicamente) que é dada a honra de empurrar a acção. Casualidade? A empresa prepara um concurso para a contratação de um novo supervisor e, por isso, põe um anúncio no jornal. Toni, que encontra por acaso o anúncio, sente-se desiludido (mais tarde ostracizado) porque entende que ao fim de tanto tempo de carreira, deveria ser ele o substituto. Um problema de ascensão na carreira. E este é o arranque para "Peça Com Repetições". Depois, tudo o que acontece, sendo mais importante na narrativa que este episódio, existe porque existiu este "antes" antes de todos os outros. E todos os outros são: a incapacidade de Toni em reivindicar perante o patronato o que supõe ser um direito seu; muitas idas ao bar onde, em silêncio, bebeu e observou ("natureza humana"). E foi lavar camisas numa lavandaria *self-service* daquelas que já vão havendo por cá. E, finalmente, do contacto com Lourenço Berne, nasce tudo o resto. Bruno, o supervisor ausente e Lourenço Berne, são os pontos cardeais deste Toni que inventámos. Bruno de uma forma passiva; Lourenço Berne de uma forma obsessiva.

Um teatro de balanços múltiplos. O balanço da meia vida, metade cumprida, metade por cumprir. A crise dos quarenta. O que faria se pudesse voltar atrás?

Aquele grito poderia ter existido? Aquele acidente de automóvel?
Aquele personagem assim desenhado? (Estava-se mesmo a ver
que aquilo não levava a lado nenhum.) Aquele espectáculo.

Numa arte onde a lei do efémero predomina, que faria se pudesse
voltar atrás?

Posso repetir?

Martin Crimp: Nota bibliográfica

1956

Nasce em Dartford a 14 de Fevereiro de 1956

1975-78

Estudos na Universidade de Cambridge

1982

Living Remains, Orange Tree Theatre, Richmond

1984

Four Attempted Acts, Orange Tree Theatre, Richmond

1985

A Variety of Death-Defying Acts, Orange Tree Theatre, Richmond

Three Attempted Acts, peça radiofónica, direcção de John Tydeman;
vencedora do Giles Cooper Award; Methuen

1986

Definitely the Bahamas, peça radiofónica, direcção de John
Tydeman; vencedora do Radio Times Drama Award

1987

Definitely the Bahamas, Orange Tree Theatre, Richmond, encenação
de Alec McCowen

1988

Dealing with Claire, Orange Tree Theatre, Richmond, encenação de
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,
Richmond, encenação de Sam Walters; Nick Hern Books

1990

No One Sees The Video, Royal Court Theatre Upstairs, encenação
de 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, encenação de 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; Public Theatre, Nova
Iorque; encenação de Lindsay Posner; vencedora do John Whiting
Award; Nick Hern Books

1996

The Misanthrope, versão do original de Molière, Young Vic,
encenação de Lindsay Posner; com Ken Scott; 1999, Classical Stage
Company Theatre, Nova Iorque, com Uma Thurman e Roger Rees;

Faber and Faber

1997

Escritor residente do Royal Court

Attempts on Her Life, *(A)tentados*, Royal Court, encenação de Tim
Albery; Nick Hern Books; Faber and Faber

The Chairs, tradução da peça de Eugène Ionesco, Royal Court
Theatre / Theatre de Complicite; Faber and Faber

Roberto Zucca, versão inglesa da peça de Bernard-Marie Koltès,
Royal Shakespeare Company, encenação de James MacDonald;
Methuen

1999

The Maids, tradução da peça de Jean Genet, Young Vic, encenação
de Katie Mitchell

The Triumph of Love, versão inglesa da peça de Marivaux, The
Almeida Theatre, encenação de James MacDonald

2000

The Country, Royal Court Theatre, encenação de Katie Mitchell;
Faber & Faber

Plays One (*Dealing with Clair*, *Play with Repeats*, *Getting Attention*,
The Treatment), com uma introdução do autor, Faber & Faber
(Contemporary Classics)

Linhas de fuga: Desbobinando um território dramaturgico,
Paulo Eduardo Carvalho

"*Alceste*: Escuta: se tens de escrever uma peça,
ajudaria não só teres algo a dizer,
mas também um modo de o dizer que nos cative,
nos comprometa e desafie."

Martin Crimp, versão de *O Misanthropo* de Molière⁽⁰⁾

Martin Crimp é um jovem (43 anos) dramaturgo ingls, com uma
obra que inclui dez peças escritas para o palco, duas peças
radiofónicas e cinco traduções de peças francesas. A diversos
níveis, trata-se de um típico produto das muitas oportunidades
criadas pelo sistema teatral ingls, apostado (com variações
históricas e desequilíbrios vários) na criação dramaturgica original:
no seu caso, foram primeiro as oficinas e seminários de escrita e
os pequenos espectáculos em um acto, apresentados à hora do
almoço, promovidos pelo Orange Tree Theatre, em Richmond (onde
Crimp, em 1988, beneficiou do estatuto de "escritor residente",
no âmbito de um programa da Thames Television); foram depois as
experincias de "residência" artística em Nova Iorque, em 1991, já
no âmbito de um programa de intercâmbio com o Royal Court para
novos dramaturgos, e, a partir de 1997, no próprio Royal Court
Theatre. Este tipo de experincia parece ter como vantagens
inegáveis a aproximação do dramaturgo à realidade quotidiana da
criação teatral, integrando-o na dinâmica, exigências e preocupações
que lhe são próprias, potenciando a natureza (desejavelmente)
colectiva do gesto teatral.

Depois de ter concluído os seus estudos sobre literatura inglesa
em Cambridge, em 1978, Martin Crimp surge como dramaturgo
intimamente associado à actividade do pequeno Orange Tree
Theatre, em Richmond (um pouco a norte de York), onde, entre

1982 e 1989, estreou as suas primeiras seis peças (das quais, as duas últimas foram publicadas): *Living Remains*, *Four Attempted Acts*, *A Variety of Death-Defying Acts*, *Definitely the Bahamas*, *Dealing with Clair* e *Play with Repeats* (*Peça com repetições*). Pelo meio, escreve duas peças radiofónicas, com as quais conquista dois prémios. A partir de 1990, o seu destino como dramaturgo surge associado à actividade do Royal Court, onde estreia mais quatro peças: *No One Sees the Video*, *Getting Attention*, *The Treatment* e *Attempts on Her Life*.

O conjunto de peças publicadas, produzidas entre 1988 e 1993, permite a identificação de uma coerência temática e estilística (diríamos, dramaturgicamente) só rompida em 1997 com a estreia de *Attempts on Her Life* (que a ASSÉDIO irá produzir em Setembro do próximo ano com o título *(A)tentados*), a peça que, curiosamente, parece ter finalmente despertado o interesse dos teatros europeus pela sua obra⁽¹⁾. Até essa data, a carreira de Martin Crimp surge uniformemente caracterizada por uma sistemática, ainda que peculiar, exploração combinada da comédia de maneiras (prolongando, assim, uma tradição britânica com cultores tão diversos como Noel Coward, Joe Orton e Harold Pinter) e da comédia de ideias. O ambiente e as personagens são de classe média, a superfície do texto surge povoada por reproduções de tipos e tiques reconhecíveis, a intriga obedece a uma lógica interna, a peça é (requeintadamente) "bem feita". Outra inscrição pacífica de Crimp na tradição dramática britânica recente resulta da temática das suas peças, nunca muito distante das preocupações do realismo social, simbolicamente consagrado a partir de 1956 (curiosamente, o ano do seu nascimento) com a estreia de *Look Back in Anger*, de John Osborne (diversamente traduzido entre nós por *O tempo e a raiva* e *Olhando para trás com raiva*).

Dealing with Clair (1988) explora já um tema que voltará a estar presente em *Peça com repetições*: o da natureza anónima da grande cidade, simultaneamente libertadora e ameaçadora. O ambiente social de fundo da peça é o do aumento crescente dos preços dos bens imobiliários: Claire é uma agente imobiliária, que apresenta ao casal Mike e Liz o comprador ideal para a sua casa, James, um homem civilizado e endinheirado (na estreia, interpretado por Tom Courtenay); Claire acabará manipulada pela ganância dos vendedores e pelo fascínio sexual que desperta tanto nos vendedores como no comprador. Assim resumida a peça, não parece possível dar conta do sentido tangível de desconforto que dela emana, dos encontros habilmente traduzidos por um diálogo esparso, aparentemente naturalista, mas rigorosamente controlado, entre o divertido e o desconcertante. Exactamente o mesmo tipo de características formais que encontramos em *Peça com repetições*, que, na sua estreia em 1989, motivava a Charles Spencer, nas páginas do *Daily Telegraph* o seguinte comentário: "Aquilo que parece ser uma narrativa normal e sem surpresas dobra-se de repente sobre si mesma e o hermético mundo de Crimp torna-se progressivamente mais arrepiante e violento".

As peças seguintes de Crimp prolongam a atenção social e as características peculiares do seu perturbador território dramático. *No One Sees the Video* (1990) é, novamente, uma peça fria, dura

e ferozmente divertida sobre a nossa era consumista, desenvolvendo uma intriga em torno das pesquisas de mercado, em que a personagem central se vê, forçada pelas circunstâncias, a defender tudo aquilo que mais detesta; na introdução à publicação da peça, o próprio Crimp define-a como "uma peça 'pós-consumista', isto é, descrevendo "um mundo no qual a identificação entre consumo e felicidade já não é debatida, tendo-se tornado tão simplesmente axiomática para a vida de todos os dias como a mecânica newtoniana"⁽²⁾. *Getting Attention* (1991), por seu lado, "tenta cartografar", também nas palavras do autor, as "passagens de negação, brutalidade e profunda confusão humana - o labirinto emocional que rodeia as crianças vítimas de maus tratos e de abusos"⁽³⁾; as suas características estratégias elípticas servem uma cadeia de acontecimentos, que começam com a mais tranquila exibição de normalidade, evoluindo para o domínio do pesadelo. De pesadelo é a visão dominante na última peça deste ciclo, *The Treatment* (1993), que encena a história de Anne em fuga do seu marido que a mantém fechada no seu apartamento, encontrando refúgio em Manhattan, onde dois produtores cinematográficos se oferecem para comprar a sua história, acabando por comprar também o seu corpo e o seu espírito; o universo directamente retratado é o do funcionamento implacável de Nova Iorque (esta é a peça que resulta da residência artística do dramaturgo naquela cidade em 1991), com uma sátira feroz ao mundo do espectáculo, mas associada a uma exploração da natureza (involuntariamente) fáustica da relação entre artista e objecto. Não obstante a recorrente presença de uma motivação de crítica social, esta breve apresentação do conjunto constituído por estas peças de Crimp sugere já aquilo que pode distinguir o seu universo peculiar.

A obra de Martin Crimp foi desde cedo comparada à de Harold Pinter. Não obstante a sensibilidade de Pinter às questões de poder, traduzida num comentário social "obscurecido" pela ilogicidade, presente logo nas peças dos anos 50 e 60, a abertura a temas de natureza política mais imediata é relativamente tardia, impondo-se sobretudo a partir dos anos oitenta, com peças como *One for the Road* (1984), *Mountain Language* (1988) e *Party Time* (1991), dominadas por preocupações concretas ligadas à guerra nuclear, ao desrespeito pelos direitos humanos e à crueldade governamental. Se este tipo de topicalidade surge como próxima de alguns dos pontos de partida das referidas peças de Crimp, as principais razões para a legitima aproximação dos dois universos são, sobretudo, de ordem formal e técnica. Os textos de Crimp mostram-se claramente seduzidos pela extrema sofisticação da natureza elíptica dos diálogos "pinterescos", num equilíbrio tecnicamente muito controlado entre o natural e o estranho, ou oblíquo, sendo notória a dívida formal na utilização musical e dramática das pausas: na sua primeira peça publicada, *Dealing with Clair*, Crimp inclui, a abrir o texto, a seguinte nota de abertura: "As indicações já muito estafadas de 'pausa', 'pequena pausa', etc, surgem substituídas por uma simples vírgula numa linha separada. A duração exacta de cada hiato deverá ser determinada pelo contexto"; em *Peça com repetições*, o texto seguinte, a nota é simultaneamente mais breve e mais contundente: "É sugerida uma pausa através da colocação de uma vírgula numa linha separada.

Esta indicação deve ser tão respeitada como uma pausa numa partitura musical." Numa evolução peculiar, o texto abre-se assim a uma notação musical, assinalada por pausas, dramaticamente exploráveis como momentos de hesitação, pontos de crise ou espaços a serem preenchidos pelo não-dito⁽⁴⁾.

Uma outra dimensão que as peças de Crimp partilham com o universo dramático de Pinter é a extrema sofisticação, quando não originalidade, da técnica narrativa. Pensamos sobretudo numa peça como *Betrayal* (de 1978), construída ao contrário, isto é, com uma sucessão de cenas na ordem cronológica inversa, narrando uma relação adúltera, mas eliminando, assim, o mistério dos motivos; mas também na sua adaptação ao cinema do romance *The Go-Between* (para o filme realizado por Joseph Losey, estreado em 1971), argumento no qual Pinter faz co-existir os planos temporais, esbatendo as distinções entre passado e presente. Uma das características mais fascinantes de *Peça com repetições* é a sua construção narrativa extraordinariamente hábil, tirando partido dramático das possibilidades oferecidas pelo jogo com os planos temporais e o jogo de ecos e repetições, intrínseco a qualquer gesto compositivo, mas aqui promovido a um plano que, ao mesmo tempo, reflecte a própria escrita dramática (e a prática teatral) e promove uma imagem do mundo⁽⁵⁾.

Neste esforço (deliberadamente incompleto, pela exclusão provisória da sua obra mais recente, *(A)tentados*) de situar a obra de Martin Crimp no contexto da produção dramática britânica contemporânea, falta uma referência à variedade e vitalidade de dramaturgos que, ao contrário de Crimp, surgiram nesta última década, também eles revelados sobretudo pelo Royal Court (a partir de 1995, sob a direcção de Stephen Daldry), mas também por outros teatros como o Bush, o Hampstead, o Tricycle, e companhias como a Out of Joint (dirigida por Max-Stafford-Clark, que entre 1979 e 1993 foi director do Royal Court) e o próprio National Theatre, em Londres, o Birmingham Repertory Theatre, ou o Traverse, em Edimburgo. Muitos destes autores são já conhecidos do público português, merc da sua presença recorrente nas temporadas do Teatro Aberto ou da curiosidade e iniciativa de outras companhias: é, respectivamente, o caso de Jim Cartwright, Nick Grosso, Kevin Elyot, Patrick Marber, Conor McPherson, e de Martin McDonagh, Mark Ravenhill... Outros nomes ainda menos conhecidos entre nós são os de Jez Butterworth, Joe Penhall, David Elridge, Peter Whelan, Sarah Kane (este ano revelada em França), Ayub Khan-Din, Anthony Nielson, Jonathan Harvey, etc. Muito do sucesso internacional destas peças deve-se em parte à centralidade das questões (e das situações sexuais) que tematizam e configuram, frequentemente acompanhadas de uma extrema violência que parece traduzir uma raiva sincera e visceralmente poderosa contra a sociedade herdadas do thatcherismo. Num jogo nem sempre claro de actualização de "raivas" já antigas e de renovação da capacidade interpelativa da expressão teatral, as frentes de combate são o materialismo, a decadência social, a falta de idealismo, a ausência de valores morais, o racismo, a xenofobia, a homofobia, numa mistura ainda pouco clara de, na formulação de Michael Billington, "cólera, consternação e desilusão"⁽⁶⁾. Sarah Kane (que se suicidou em Fevereiro passado)

e Mark Ravenhill são talvez os melhores exemplos daquilo a quem já alguém chamou uma "estética alucinada"⁽⁷⁾, associada a um (eu acrescentaria, muitas vezes decepcionante) realismo de situação, que parece apostada em tocar o público na carne através de electrochoques cénicos, numa concretização possível de um novo teatro da crueldade⁽⁸⁾.

Peça com repetições é, claramente, anterior à emergência desta nova geração de jovens dramaturgos, embora a produção do seu autor, contemporânea destas novas tendências, não pareça revelar qualquer sedução particular pela sua vertente mais sensacionalista, que, contudo, prolonga o protesto moral que caracteriza tanto do teatro britânico. Curiosamente, nos últimos quatro anos, à excepção da já referida estreia de *(A)tentados* em 1997, a presença de Martin Crimp na actividade teatral londrina tem sido sobretudo na qualidade de tradutor e adaptador de autores franceses, clássicos e contemporâneos: Molière, Marivaux, Ionesco, Genet, Koltès. Num conjunto de declarações recentemente prestadas à *Time Out*, o dramaturgo reconheceu as consequências libertadoras que tem tido para a sua própria obra este trabalho de tradução⁽⁹⁾. Contudo, por agora, mais do que explorar a inventividade formal efectivamente inaugurada por *(A)tentados*, a peça que se seguiu à brilhante adaptação de *O Misanthropo* de Molière (matéria para uma próxima reflexão), impõe-se registar a sinalização de um conjunto de afinidades electivas que, claramente, apontam para um reconhecimento da sedução pela sátira moral e pela complicada filigrana linguística do teatro clássico francês (caso da peça de Molière e de *O Triunfo do Amor*, de Marivaux, a última das suas traduções estreada em Setembro deste ano no Almeida Theatre), bem como pelo universo do teatro absurdo de raiz francesa (caso de *As Cadeiras* e de *As Criadas*, de Ionesco e Genet, respectivamente), prolongada por essa extraordinária reinvenção de processos dramáticos e narrativos que constitui o *Roberto Zucco* de Koltès (traduzido em 1997 para a Royal Shakespeare Company). Embora o teatro do absurdo (da irrisão ou do insólito, como alguns lhe preferem chamar) tenha em Inglaterra uma história relativamente acidentada (onde pontuam os nomes de Pinter, novamente, de N. F. Simpson, mas também de Stoppard), *Peça com repetições* afasta-se da sua origem cultural e da sua tradição dramática imediatas, abrindo-se a uma mais explícita universalidade de referências compositivas, merc, sobretudo, dos traços absurdistas que, embora com muito distanciamento, encontramos na sua composição⁽¹⁰⁾. O "sentido tangível de desconforto" que caracteriza este universo (bem como o das restantes peças referidas) emerge como devedor da combinação tragicómica diversamente esboçada por Ionesco, Beckett e tantos outros. (Jean-Pierre Sarrazac fala de uma "inquietante estranheza"⁽¹¹⁾.) Além da sinalização das pausas já referidas, um outro dos sintomáticos recursos formais característicos de *Peça com repetições* (embora já inaugurado em *Dealing with Clair*) é a utilização recorrente de uma didascália - *faint laugh* - sofrivelmente traduzida por "ligeira gargalhada", que parece sintetizar o tom e a atmosfera deste território dramático; é a imagem do esgar, entre o escárnio involuntário, o sorriso impossível e a perplexidade.

São muitas as características da peça que permitem o jogo de filiação proposto:

- o valor simbólico da personagem central e da circularidade da própria ficção por si protagonizada;
- a insistência no discurso sobre a natureza humana (de que Toni, pateticamente, afirma ter um "conhecimento muito profundo") e nas suas sisifianas, porque repetitivas e inúteis, rotinas e automatismos quotidianos: Toni fala, seguindo exactamente o mesmo tipo de padrão com que dobra as suas camisas e executa o seu trabalho de enrolar bobinas; Nico e Tina passam todas as noites no mesmo bar;
- a obsessiva redução da história do século XX, encarnada por Lourenço Berne, à sucessão de tragédias e injustiças que assolaram o século, com insistência nos diversos conflitos mundiais, associada a uma profunda desconfiança em relação à própria cultura como capaz de ultrapassar os limites pessoais, impostos pela sociedade: a Batalha do Somme, a Guerra Civil de Espanha, Guernica, Dresden, o Holocausto, os crematórios da Europa, a Bomba Atómica, Hiroshima; "cidades em ruínas, ou corpos humanos empurrados por escavadoras para dentro de valas comuns"; "A cada passo tropeçamos em ossos"; "E, no meio de tudo isto, voltamo-nos para a cultura, em busca de um sentido, mas acabamos por concluir que aquilo a que chamamos cultura não passa de um conjunto hesitante de sinais de perigo que emanam da ruína das nossas convicções"^[12];
- a solidão e o vazio que parecem caracterizar a existência de praticamente todas as personagens: "E mesmo que uma pessoa estude a vida, mesmo que uma pessoa escreva livros sobre ela, pode mesmo assim acabar na lavandaria, não para lavar a roupa, mas só para se proteger do frio";
- as dificuldades comunicativas experimentadas em diversos momentos da peça, os equívocos e os desencontros de linguagem: "as palavras que utilizamos são simplesmente a sombra de uma linguagem que perdemos";
- finalmente, a dimensão reflexiva, meta-teatral, do dispositivo da repetição proposto pelo texto (tão genialmente concretizado na imagem da bobina que Toni está condenado a enrolar).

Estes são apenas alguns dos traços facilmente reconduzíveis às características que muitas vezes servem para caracterizar o universo variado de textos que ainda designamos por "absurdo". Grande parte da originalidade, muito britânica, do texto de Crimp reside no equilíbrio (de muito difícil, mas sedutora, concretização teatral) entre um aparente naturalismo de situação e a estranheza que rodeia todos os encontros e personagens, bem como a imprevisibilidade do desenlace de cada situação. A principal razão, contudo, para essa originalidade está sinalizada no título e traduz-se na, já referida, sofisticada construção do texto, no extremo rigor com que as repetições enunciadas pelo título surgem disseminadas e, efectivamente, erguem a ficção, articulando-a discretamente com a metáfora teatral que a própria ideia de repetição encerra. Combinada com as múltiplas repetições (de dimensão variada) surge uma confusão de planos temporais, com uma sequência subitamente invertida de acontecimentos (o encontro de Toni com Lourenço na lavandaria parece, cronologicamente, ser o episódio inaugurador da história do

protagonista), seguida de uma repetição só em aparência (a segunda cena do bar), com um diferente tipo de resolução. A alienação de Toni surge parcialmente como consequência da sua subtracção ao presente, dada a preocupação do personagem com as resoluções futuras, que passam por revisitações do passado. Lamine oferece a Toni simplesmente a possibilidade de refazer a "flecha do tempo", acompanhada de duas parábolas onde deixa, cinicamente, clara a perda de identidade do ser humano na selva urbana (a identidade surge simplesmente como resultado de uma sinalização exterior) e a inelutabilidade do tempo do mundo visível, traduzido na figura da Morte^[13]: o tempo "tem uma direcção que nunca se inverte; todos os seres e todas as coisas, à excepção dos corpos celestes, avançam diante dos nossos olhos para a desintegração"^[14].

A referida dimensão meta-teatral da peça é primeiro enunciada pela actriz Tina, nas suas citações shakespearianas: "Todo o mundo é um palco. / Nós somos actores. O mundo é um palco. / Pavoneamo-nos. Agitamo-nos. / É uma história contada por um idiota. / Que não significa nada". A reacção de Toni prolonga o referente shakespeariano, reproduzindo o ingénuo equívoco hamletiano da possibilidade de distinção entre viver e representar, entre ser e parecer: "Não, desculpe, mas ela não tem razão. Como é que ela pode ter razão? Isto não é uma representação. Isto sou eu. Eu estou aqui. Estou a tomar decisões. (...) Um actor representa um papel, mas isto é diferente, isto é completamente diferente."^[15] O facto, incontornável para o espectador, é que efectivamente Toni existe na pele de um actor que está a "representar" um papel, repetindo-o, não só no decurso daquela noite, mas na sucessão de noites que constituem a carreira do espectáculo.

Este pendor reflexivo do texto surge tematizado no próprio título, que anuncia e explicita a sua condição dramática e teatral, construída com base em repetições. Em teatro, a ideia (e o acto) da repetição tem tradução concreta, simultaneamente, na tarefa de criação do espectáculo e na sua apresentação ao público, que assiste à repetição, sempre desejavelmente renovada, de uma forma. No final do seu influente livro de 1968, *O espaço vazio*, Peter Brook sugeria que a palavra francesa *répétitions*, equivalente ao *rehearsal* inglês (e ao *ensaio* teatral português), embora sublinhasse o lado mais mecânico do processo criativo, resumia a "contradição essencial da forma teatral": "Para evoluir, tudo precisa de ser preparado e a preparação implica muitas vezes percorrer o mesmo caminho uma e outra vez. Uma vez completado, isto precisa de ser visto e pode evocar uma exigência legítima de ser repetido uma e outra vez. Nesta repetição, reside a semente do declínio"^[16]. Mais recentemente, Georges Banu, numa inspiradora introdução a uma revisão dos momentos mais marcantes da arte da encenação no nosso século, através do prisma das *répétitions*, prolonga a sugestão de Brook, articulando-a com a simultaneidade de planos temporais inerentes à própria experiência: "Através da declinação linguística do termo, encontramos a dualidade contraditória que funda o paradoxo da 'repetição': ela é, primeiro, uma prática da criação e, segundo, um acto de reminiscência, uma descoberta e depois uma memória, um fazer e um re-fazer. Anima-a uma dupla interrogação: como encontrar e como fixar"^[17]. Curiosamente, aquilo que, logo no

início da peça, Toni recusa, ao recusar o facto de estar a "representar um papel", é a modalidade de "renovação da vida"; ao ingénua e desesperadamente reafirmar ("repetir") a sua identidade ("Isto sou eu"), Toni está a negar o presente renovado da "re-presentação". Nega, afinal de contas, aquilo que o público, vindo de um universo essencialmente repetitivo, busca no teatro: um momento de mais clareza e intensidade, nem que seja para reflectir, com hiper-visibility, a própria repetição existencial que o gesto de assistir ao espectáculo parece suspender. Talvez isto seja levar muito longe o alcance da metáfora elaborada pelo dramaturgo, mas é também narcísica oportunidade para reflectir sobre os processos de escolha e as passageiras vivências comunitárias, aquilo que fica do que se faz e que marca cada nova experiência teatral. Poderá a experiência teatral ser ainda o "altifalante de qualidade" a que se destinam as bobinas que Toni enrola com tanta "especialização"? Conseguiremos nós desfazer a espiral, desbobinar a inelutabilidade que a ficção dramática propõe com tanta ironia e delicadeza?

Notas

[0] Molière, *The Misanthrope*, numa versão de Martin Crimp. Londres: Faber & Faber, 1996. (A tradução deste passo, bem como a de todas as outras citações de textos estrangeiros que acompanham este meu texto, é de minha inteira responsabilidade, excepto quando diversamente assinalado.) Estreada em 1996 no teatro Young Vic, em Londres, esta extraordinária re-imaginação contemporânea de um clássico foi já objecto de uma produção nova-iorquina, pela Classic Stage Company, entre Fevereiro e Março deste ano, com Uma Thurman e Roger Rees nos protagonistas.

[1] *Attempts on Her Life* tem sido, efectivamente, produzida um pouco por toda a Europa: Alemanha (seis produções), Dinamarca, Holanda, Bélgica e Itália. De destacar a encenação da jovem encenadora britânica Katie Mitchell para o Piccolo Teatro de Milão, estreada em Março deste ano.

[2] Martin Crimp, Introdução a *Getting Attention: Two Plays and a Fiction* (*No One Sees the Video, Getting Attention e Stage Kiss*). Londres: Nick Hern Books, 1991, s/p.

[3] *Idem, ibidem*.

[4] Na sua versão, já citada, de *O Misanthropo* de Molière (pp. 19-20), Crimp inclui uma divertida referência a este aspecto do seu trabalho, num diálogo entre o amigo do protagonista e o crítico aspirante a dramaturgo: "John: ... Eu gostei particularmente da pausa. // *Covington*: Não acha demasiado parecido com Pinter?".

[5] Outra experiência britânica, mais recente, assente no jogo de planos temporais, é *Arcadia*, de 1993, de Tom Stoppard, num exercício mais virtuosístico, mas também mais narcísico, de reflexividade.

[6] Cf. Michael Billington, "Grande-Bretagne: L'engagement des jeunes dramaturges", in *1^{er} Forum du Théâtre Européen 1996, Du Théâtre*, fora de série, nº 6, Fevereiro de 1997, p. 69.

[7] Cf. Nicole Boireau, "Le paysage dramatique en Angleterre: consensus et transgression", in *Alternatives Théâtrales*, 61, *Écrire le théâtre aujourd'hui. Dossier* coordenado por Joseph Danan e Julie Birmant, Julho de 1999, p. 9.

[8] A violência não é, aliás, propriamente uma novidade no teatro britânico das últimas décadas: basta lembramo-nos de *Saved* de Edward Bond (1965) ou de *The Romans in Britain* de Howard Brenton (1980).

[9] Cf. "Play on Words: Martin Crimp on the Art of Translating", *Time Out*, 30 de Junho de 1999.

[10] Esta universalidade, explicitada pela nota do dramaturgo, "o lugar é Londres, mas podia ser qualquer outra cidade", levou-nos (tradutor, encenador e elenco) a legitimar a atribuição de nomes portugueses aos personagens, não tanto com a intenção de os reconduzir a um espaço português, o que iria no sentido da adaptação, mas antes de eliminar o ruído introduzido pela assunção (pronunciada) dos nomes ingleses.

[11] Jean-Pierre Sarrazac, "Absurde (le théâtre de l)", in *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, org. Michel Crvin. Paris: Bordas, 1991, pp. 2-3.

[12] Valerá a pena sublinhar a dimensão paródica do discurso de Lourenço Berne, que retoma muitas das imagens e formulações de recorte nitidamente reportável ao universo dramaturgíco de Edward Bond, em textos como, por exemplo, *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (já produzido entre nós pelo Teatro da Cornucópia e pelo Teatro Nacional S.João).

[13] A história de Lamine é uma espécie de formulação paródica e parabólica de um dos mais célebres passos de *À espera de Godot*, de Beckett, na voz do Pozzo cego do Acto II da peça: "[*Subitamente furioso*] Voc ainda não fez outra coisa senão atormentar-me com o seu maldito tempo! É abominável! Quando? Quando? Um dia, isso não lhe chega, um dia como todos os outros dias, um dia ele ficou mudo, um dia eu fiquei cego, um dia ficaremos surdos, um dia nascemos, um dia morreremos, o mesmo dia, o mesmo segundo, isso não lhe chega? (*Mais calmo*) Dão à luz ao lado de um túmulo, a luz brilha durante um instante e depois é mais uma vez noite." *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, org. geral de James Knowlson, Vol. I: *Waiting for Godot*. com um texto revisto, organizado e com uma introdução e notas de Douglas McMillan e James Knowlson. Londres: Faber & Faber, 1993, p. 81.

[14] K. Pomian, "Tempo/temporalidade", in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 29: Tempo/Temporalidade. Lisboa, 1993, p. 78.

[15] Cf. William Shakespeare, *Hamlet*, tradução de Sophia de Mello Breyner Andresen. Porto: Lello & Irmão, Editores, 1987, p. 21: "Parece não, senhora, é; não conheço o 'parece'. (...) Pois os sinais parecem, // Podem ser representados e fingidos, // são apenas a veste e o aparato de luto. // Mas o que está em mim excede o gesto."

[16] Peter Brook, *The Empty Space*. Penguin Books: 1968, p. 155.

[17] Georges Banu, "La répétition ou autoportrait de metteur en scène avec groupe", in *Alternatives Théâtrales*, 52-53-54, Dezembro 96/Janeiro 97: *Les Répétitions: un siècle de mise en scène. De Stanislawski à Bob Wilson.*, p. 7.

Conversa sem repetições

Alexandra Moreira da Silva

Carolina Leite

José Luís Ferreira

João Pedro Vaz

O lugar é Porto, mas podia ser qualquer outra cidade. O tempo pode ser adequadamente descrito como o presente, 15 de Outubro de 1999, 11.30. O local: Auditório Nacional Carlos Alberto.

À volta da mesa: **Alexandra Moreira da Silva** (investigadora, professora da Faculdade de Letras da UP), **Carolina Leite** (socióloga, Professora da Universidade do Minho), **José Luís Ferreira** (responsável pela Documentação e Relações Internacionais do TNSJ, programador) e **João Pedro Vaz** (Assédio) a encontrarem pistas de discussão de um texto.

Depois de eliminadas algumas repetições, fica aqui o registo do essencial.

Começando, como na peça, por uma pergunta...

Assédio Carolina, a leitura de textos dramáticos é uma leitura que faz regularmente?

Carolina Leite Não. É uma leitura que nunca faço. Talvez por nunca ter tido acesso a textos que tivesse achado particularmente interessantes. E há também uma rejeição à própria disposição gráfica dos textos. Daí ser uma literatura que desconheço em absoluto. Ler esta peça, e sobretudo fazer uma leitura que me permitisse falar dela com pessoas ligadas ao teatro, foi um exercício completamente novo.

Assédio E o que encontrou de particularmente interessante neste texto?

CL Numa primeira leitura, acho que ainda estava muito presa ao exercício proposto de *ter* de ler. E houve um certo desencanto em relação ao texto, achei que o tom geral é de um grande desencantamento, como se o frio a que se faz referencia estivesse lá desde o início, fosse dominante e tomasse conta de nós. Essa foi a primeira sensação. E, na segunda leitura, começaram a aparecer outras coisas.

Assédio Por exemplo...

CL Eu acho que há uma ideia muito crítica da cultura. Como se a História do século XX fosse uma sequncia de tragédias e a cultura prolongasse essa ideia de tragédia, de desmembramento, de mutilação. No fundo, uma ideia que já vem do pós-guerra, essa ideia de que a cultura reproduz pessimismo.

Assédio E o autor defende essa ideia ou ironiza sobre esse pessimismo?

CL Ironiza sobre esse pessimismo, parece-me.

Assédio José Luís, a tua sensação é também de desencantamento?

José Luís Ferreira Por um lado, sim. O desencantamento é um tema quase obsessivo do teatro contemporâneo e está claramente presente aqui. Agora, vejo-o tratado aqui com uma complexidade maior do que em outros textos. Isto é mais uma peça sobre a solidão radical das pessoas na sociedade contemporânea, onde não há diálogos, ou os diálogos são sempre desencontros que fazem da linguagem uma coisa externa, emperrada, que não funciona, que é deficiente, impura, que é só uma parte do que está dentro das pessoas, uma parte que consegue sair mas que é sempre desajustada das realidades à volta. Esta é uma possibilidade. Mas acho que há uma outra possibilidade de leitura deste texto: a possibilidade de ele ser um grande tratado sobre a esquizofrenia. A determinada altura, dada a contaminação de memórias de umas cenas para outras, de transmigrações de experiencias de umas personagens para outras (que é visível, por exemplo, na identificação do discurso do Tony com o discurso do Lawrence) e a própria hipótese de reversibilidade do tempo, que é das coisas mais curiosas deste texto, tudo isto pode remeter-nos para um universo que é puramente mental, muito próximo da loucura. Os comportamentos são quase sempre imprevisíveis, tudo se passa num registo muito estranho. Antes de começarmos, falavas de um *thriller*, acho que sim, mas como subgénero, um *thriller* psiquiátrico.

Assédio Alexandra, desta vez ler o texto proporcionou-te prazer?

Alexandra Moreira da Silva Sim, muito. Desta vez gostei muito de ler, aliás li-o de uma só vez, o que é significativo. Eu estou de acordo com o José Luís, quando ele aborda estas duas leituras do texto que, na minha opinião, são também bastante nítidas e sobretudo, possíveis. Normalmente, quando leio um texto faço dois trabalhos muito conscientes, que acho que toda a gente faz: antes de ler, tento perceber para onde remete o título, e, quando o leio, tento encontrar ligações deste texto com outras coisas, sejam textos, peças, músicas. Foi isso que fiz com o *Belo?*, e foi isto que fiz com este texto. O título, *Peça com Repetições* - e eu acrescentaria *ou evocação da solidão urbana* - remeteu-me inevitavelmente para a música. Depois, quando li o texto, achei que realmente tem uma construção muito musical. Ou seja, tal como na música, há uma repetição constante com variações. Acontecem variações ao nível das personagens, da solidão das personagens (são todas personagens solitárias, mas são solidões diferentes) e ao nível da própria estrutura do texto (o fim é uma repetição, com variações, do início). Eu acho que estamos no domínio da música, é de facto uma estrutura completamente musical. E isto levou-me para uma reflexão sobre o vosso trabalho que é também, neste sentido, um trabalho com uma estrutura muito musical, ou seja, desde *O falcão* até este texto, acabo por fazer um trabalho à volta de um tema com variações, o tema da solidão/incomunicabilidade, muito presente nos trs textos; não sei se é uma trilogia, mas surgiu-me

esta reflexão. Achei que a estrutura do texto é muitíssimo bem pensada, tão bem pensada que legitima a outra possibilidade de leitura: um texto sobre a loucura e as esquizofrenias. O que de alguma forma remete para o mesmo tema da solidão, da incomunicabilidade. Subjacente a isto, está uma outra questão: a da passividade das pessoas em relação ao que as rodeia, ao passado, à possibilidade de futuro. Para mim, há duas falas-chave no texto que sintetizam tudo. Uma, do Lourenço: "Acumulamos sabedoria para depois chegarmos à conclusão de que já é muito tarde para a aplicarmos", creio que isto é a síntese da questão da passividade, que arrasta consigo o sentimento incómodo de se ter falhado. Outra, do encontro do Toni com a Irene em que ela diz: "As palavras que utilizamos são simplesmente a sombra de uma linguagem que perdemos", e o que perdemos foi a capacidade de comunicar.

Assédio Porqu a escolha deste tipo de personagem para *pivot* da acção?

CL Provavelmente, porque ele representa algumas dessas coisas que a Alexandra acaba de referir, como a passividade: ele prefere não pensar, reproduzindo uma série de comportamentos, ele trabalha repetindo o mesmo gesto desde as 8 da manhã. Portanto, parece-me que está bem para articular a entrada de outras coisas.

Assédio Uma espécie de folha em branco onde se pode escrever?

CL Não sei se gosto muito da ideia da folha em branco, porque ela na verdade está escrita com os lugares-comuns todos. Ela tem inscrições muito fortes, mesmo que se traduzam pela passividade, pela não-acção, pela sujeição. É como se fosse uma espécie de negativo, mas com inscrições fortíssimas. Essa ideia de esquizofrenia de que o José Luís fala é aquela com que nos confrontamos todos: sempre neste jogo de termodinâmica, sempre à procura de calor. No fundo é o que andamos todos a fazer. E somos confrontados com o frio, o frio da paisagem urbana. A ideia de situar a possibilidade de um diálogo quente numa paragem de autocarro parece-me notável, paragem de autocarro que, por acaso, é provisória, deslocada para um sítio mais escuro, de maior sombra, onde a possibilidade de calor é posta quase no escuro total. Essa esquizofrenia é a de toda a gente, é a nossa, é a de cada um, no dia-dia, nessa luta incessante por mais luz, por mais calor. O que me parece é que esse *pivot* parece chamar a si soluções, há réstias de alguma coisa que ele vai buscar sem saber muito bem o que fazer e como fazer.

Assédio Coisas que ele não consegue alinhar ou articular bem?

CL Parece-me. Mas ele vai chamá-las. Ele faz aí uma ponte com dimensões que nos chegam de outras personagens. Quer o cego, quer a mulher, entram muito bem nessa ideia de reversibilidade do tempo porque o passado e o futuro confundem-se completamente. Ela vai buscar calor ao passado, nas casas antigas que diz frequentar, e ele, o Lourenço, fala do futuro no presente. Mas não me parece mais esquizofrénico do que a nossa vivência permanente: uns vão buscar coisas ao futuro, outros ao passado.

JLF Uma coisa que não podemos esquecer ao ler este texto é que ele se situa num plano não naturalista. A Alexandra foi sensível à estrutura musical, e muito bem, a mim ressaltou-me a estrutura teatral, a estrutura especificamente teatral do texto, que é muito forte. A começar pelo título: embora *Peça com Repetições* tenha uma conotação musical tem também uma óbvia conotação teatral. Outras duas coisas muito curiosas: na enunciação das personagens, a agregação de algumas delas, que supostamente deverão ser feitas pelos mesmos actores; por outro lado esta peça, sendo um excelente exercício teatral com divisão em actos, cenas, didascálias, etc, tem também uma ambição, que eu não sei se correctamente classificaria como literária, que é de ser uma glosa dentro da linguagem especificamente teatral, desta epígrafe que é fantástica ["Se voltares atrás tudo será igual a antes ou pior... Tens de compreender que as hipóteses são limitadas; ninguém tem hipóteses ilimitadas. E nunca saberás quando usaste a tua última hipótese. A nossa infelicidade é que nos arrastamos como gatinhos cegos em cima de uma mesa, sem nunca sabermos onde é que ela acaba" - epígrafe incluída na edição original de *Play with Repeats*]. E, portanto eu não sei se estou de acordo com a ideia passividade ou não-acção, porque independentemente de pensarmos neste Toni como alguém que desenvolve a sua acção num plano puramente mental, tudo gira à volta dele, tudo se projecta dele e tudo reverte a ele nesta peça. Muito para além da passividade, ele tenta consecutivamente ensaiar novos futuros, novas possibilidades. Eu faço esta interpretação: num universo, ele não teve coragem de falar com a Berta e, portanto, não tenta sequer conseguir o emprego; noutra universo paralelo ele falou com ela, mas durante a conversa, chegou à conclusão de que não era para ele; noutra universo ainda, ao falar com a Irene, ele afinal aceitou e é encarregado. Nesta última hipótese, ele pode simplesmente estar a mentir, mas este facto torna-se consistente com a teoria dos universos paralelos que nos remete para aquilo que eu acho que é o grande tema desta peça: o tempo. Uma variação teatral sobre o tempo. No início, o texto instala-se num tempo linear até à segunda cena. Eles encontram-se no bar, ele vê o cartão, telefona ao Lamine, vai lá, e de repente, a meio dessa cena, dá-se uma transgressão completamente surrealista, uma espécie de ponto de não-retorno. Quando o Lamine lhe diz "Precisa de voltar atrás" e "Se é isso que quer não há problema", o texto desorganiza-se completamente e começamos a rever, como se fosse possível voltar atrás no tempo e reensaiar as cenas, outras possibilidades de desenvolvimento dessas mesmas cenas. Achei ainda notável a grande tirada do Lamine a contar a história da morte, porque isto é uma reescrita desta epígrafe com uma piada fantástica. De facto, a peça é de um pessimismo absoluto, parte do princípio que não há redenção. Mesmo que pudéssemos ensaiar de novo o passado, se pudéssemos fazer dele presente e voltar a construí-lo como futuro, se calhar o resultado era pior. Aquela muito humana esperança de "se eu tivesse outra vez dezoito anos e soubesse o que sei hoje" é completamente vã, porque volta-se aos dezoito anos e até se pode saber o que se sabe hoje, mas comete-se um erro pior. Eu acho que Borges está aqui muito presente, neste conceito, nesta ambição um pouco alucinada de que se pode manipular o tempo, de que se pode voltar atrás e fazer de novo.

Assédio Todos estes fenómenos de repetição (de estrutura, de texto, de personagem) não podem funcionar como um divertimento?

JLF Não, eu acho que isso reforça o pessimismo. Uma ideia também muito *borgesiana* é a de que no tempo infinito acontece tudo e o contrário de tudo, acontece tudo o que pode ser bom e tudo o que pode ser mau indiferenciadamente. E isso é pessimista.

AMS Eu acho que sim, acho que há uma insistência no pessimismo. Eu, quando falo da passividade, não falo da passividade das personagens, mas da passividade como tema. Quando, por exemplo, a Heather diz que não está minimamente preocupada com o que se passou no passado, com as guerras, as atrocidades, que o melhor é não pensarmos na fealdade da vida. Mas os que tentam recusar e denunciar essa passividade (Lourenço/Toni) também estão condenados à solidão. Penso que este sentimento de inevitabilidade conduz a actos de desespero, como o recurso à metafísica.

JLF E aí o autor é perfeitamente impiedoso com as personagens. Não há redenção nenhuma.

AMS Como disse há pouco, relacionei imediatamente este texto com a música. e uma das relações que estabeleci, foi, precisamente, com a pop britânica e com um grupo que esteve há pouco tempo em Portugal, os Divine Comedy, que tm letras, por vezes, muito próximas deste texto. Há uma música deles que fala de um indivíduo cuja única paixão é uma pessoa que v todos os dias no comboio, só isso, só a v todos os dias no comboio, não fala com ela, não sabe de onde vem, nem o que faz, nada, v-a no comboio todos os dias e isso é quanto basta, ou seja, e como disse a Carolina, procuramos o calor, mas o frio da paisagem urbana -e o comboio, o metro e o autocarro são apenas um prolongamento da paragem- bloqueia todo e qualquer instinto de aproximação. A relação destas pessoas, nomeadamente em toda a primeira parte do texto, entre o Tony e o casal no bar, funda-se num discurso muito entrecortado, numa linguagem muito monossilábica e que eu penso que nos leva logo à partida para um grande desencanto e, mais do que isso, uma grande dor de viver. Eles recusam falar do que quer que seja que lhes toque profundamente.

JLF A mecânica interna do texto é complexa e pode ser um divertimento para quem a está a analisar, ao localizar as contaminações. Mas, ao mesmo tempo, o texto não recusa a sua vocação de peça de teatro. Uma peça de teatro é algo que se dá aos bocados, que se vai dando através de um acto físico que é a fala dos actores. O espectador não tem as didascálias sequer, não faz ideia do tipo de organização do texto. O leitor tem-nas, mas o texto depois propõe o seu próprio funcionamento, que é herdar toda uma realidade complexa, toda uma memória, toda a dor, toda a solidão através, pura e simplesmente, daquilo que é verbalizado pelas personagens. E, nesse aspecto, o facto de a peça ser muito bem construída faz com que funcione plenamente com o espectador, funcione como uma peça de teatro deve funcionar, com pontos de conflito, de *suspense*, de desenvolvimento. Nesse sentido, é também exemplar: a matéria é coincidente com a forma.

Assédio Há aqui uma tentativa de não localizar especificamente este universo urbano. Isso é conseguido?

CL Da leitura que faço, não o sinto como um espaço localizado. Podia ser um qualquer centro urbano ou uma qualquer periferia urbana em qualquer sítio do mundo. Se é Londres ou Almada é rigorosamente igual.

JLF O mundo da globalização.

Assédio Há a intenção do autor de conseguir metaforizar um qualquer espaço urbano, seja ele qual for?

JLF Mais do que uma metáfora é uma vivência concreta. Isto é uma história urbana.

Assédio E estas figuras são figuras-tipo a mais, figuras demasiado desenhadas?

CL Há uma tipificação que me parece inevitável, mas pareceram-me figuras de grande subtilidade, nomeadamente o Toni, que não pára de fazer essas tentativas frustradas que o remetem para uma grande passividade interior, continuo a sentir que são tentativas que não o deslocam, ele está no mesmo sítio, na mesma paisagem interior, apesar dessas tentativas mais ou menos desesperadas, aliás sempre geradoras de equívocos.

Assédio Cada cena traz consigo a sugestão de uma situação dramática, de um ambiente. Esses ambientes funcionam como metáforas também?

CL A situação da lavandaria, o sítio onde se vai buscar calor, onde as pessoas se vão abrigar, é também um cenário urbano ou suburbano que substitui o fogo, o lar, a ideia mais remota de espaço abrigado. O que se ia buscar a esse espaço fundador, primitivo, encontra-se agora na lavandaria. A imagem do universo produtivo passa também ali rapidamente "Dá-se amendoins, temos macacos" definição do universo produtivo que, ao primeiro olhar, passa despercebido na paisagem urbana, porque é preciso entrar nele e ver como se trabalha lá, qual é o ritmo, o que é pedido às pessoas. E o que se pede é muito pouco: que elas sejam capazes de repetir gestos com a maior eficácia possível. Há também aqui uma leitura política, embora muito pouco ideológica no sentido doutrinário.

Assédio Há uma outra referência política, quando a Heather define o Lawrence como um pessoa de esquerda.

CL Mas que destrói imediatamente a ideia de se ser de esquerda. Quando a Heather fala dele explica logo como entende as relações entre os homens e as mulheres, esse homem de esquerda. É tão rígida como uma posição conservadora. É rígida na forma como v a História e rígida na forma como v as relações entre as pessoas.

JLF O Toni não é claramente uma personagem tipo. As outras são um bocadinho mais, porque nós tendemos a defini-las através

dele, através da relação que estabelecem com ele, através das projecções que ele faz nelas. Em termos políticos ou ideológicos, o texto é muito difuso, porque nos propõe, como conteúdo para essas solidões, ou nada (como o casal que está no bar e não fala, uma presunção de que se é *cool* e se está bem e já não se fala para isso não ser posto em causa) ou uma ideia sectária, como a do Lourenço, um professor de esquerda que acredita em espíritos e processos metafísicos. Eu acho que isto é um bocadinho milenarista, apesar de o texto já ter dez anos: as vozes sozinhas a pregar no deserto, cada uma a pregar a sua verdade, umas a contaminarem-se às outras, mas sem se tocarem.

Assédio Personagens com um discurso próprio impenetrável pelos discursos dos outros?

JLF Sim.

Assédio Não vs nenhuma excepção?

JLF À primeira vista, não.

Assédio O próprio Toni não é uma excepção?

AMS Eu acho que não.

JLF Quando muito, ele cola o discurso do Lourenço, porque precisa de um discurso. Precisa de um discurso que possa fazer, mas ninguém o ouve, ele não está a falar para ninguém. Está a procurar os outros para lhes contar a sua história, mas não chega a estabelecer a comunicação.

AMS Há aqui uma ideia recorrente e muito contemporânea: a ideia de que falhar é a coisa mais horrível do mundo e de que se a sociedade nos v como falhados, automaticamente somos marginalizados, que é o que acontece aos falhados que povoam este texto. E o facto de se sentirem falhados, contribui também para esse isolamento e para essa solidão. Depois arranjam modos de preencher esse vazio interior. Quando o Toni vai ver o espírito para falar dos problemas que tem (profissionais e emocionais) começa por dizer que está tudo bem: tem um micro-ondas, tem equipamentos, vive num quarto, não pode levar para lá ninguém, mas tem uma série de objectos. Essa ideia de preencher o exterior e assim ocultar o vazio interior é muito presente e muito subtil. Por outro lado, ele diz outra coisa muito importante "Eu vivo sozinho mas não escolhi". Eu acho que este tipo de pequenas coisas no texto são as mais fortes, ele diz isto uma vez, mas acho que é fundamental.

Assédio E diz um pouco mais do que isso "Eu vivo sozinho o que tem funcionado muito bem mesmo muito bem, porque foi uma coisa que aconteceu em larga medida sem ser por escolha". Ele no fundo também diz que se pudesse escolher talvez não funcionasse tão bem. Optimista exteriormente, mas muito pessimista em relação a si próprio. Isto também é pertinente?

JLF Estas experiências existem ao nosso lado.

Assédio E o pessimismo só se pode resolver no trabalho e no espaço afectivo. A proposta do autor é um horóscopo, duas secções de possibilidade?

CL O que o autor quer dizer é que há provavelmente um espaço de redenção, que não está aqui, nem no trabalho, nem no relacionamento mais imediato. E, se calhar, nem numa terceira coisa que é a cultura, a História. Há algo de muito crítico, de muito irónico, em relação à visão oficial da História que se calhar também serve para a cultura.

Assédio Mas que não serve para resolver os problemas desta gente.

CL Sim.

Assédio E de nenhuma gente.

CL E de nenhuma gente.

JLF Eu não sei se o problema está no trabalho ou no amor, na vida afectiva.

Assédio Mas são essas as duas únicas situações a repetir.

JLF Mas isso é interno. O vazio existe. Portanto, as pessoas, ao sentirem-se vazias, procuram preencher-se com qualquer coisa, com caixas que lhes garantam não só uma segurança mínima a nível social, mas também uma auto-justificação. É evidente que hoje, à medida que as pessoas se tornam cada vez mais sós, ficam encurraladas num tipo de vida normalizada, em que mais de metade do tempo é dedicado ao trabalho e a cumprir as tarefas que lhe estão associadas, e o resto do tempo é dividido na partilha ou aparência de uma partilha com alguém, ou não. São de facto duas preocupações muito presentes na cabeça de qualquer pessoa que foi empurrada para um *ghetto* solitário, por algum processo produtivo, económico e social em que a riqueza interior é virtualmente nula e as pessoas só existem em função daquilo que produzem, naquilo que funcionam para fora, e no discurso oferecido sobre essas coisas.

Assédio Alexandra, como contextualizarias esta peça na dramaturgia contemporânea?

AMS Eu acho que é um texto de grande actualidade, que evoca temas comuns à dramaturgia contemporânea ocidental. Dentro da dramaturgia britânica contemporânea, vem muito na sequência dos trabalhos feitos nos últimos vinte anos. Esta ideia da *selva das cidades*, um teatro que coloca questões éticas fundamentais de uma forma mais ou menos irónica e um teatro que pretende perturbar as certezas do espectador, um teatro que evoca constantemente o mundo contemporâneo. É, neste sentido, um texto que se reconhece automaticamente dentro da dramaturgia contemporânea. Por outro lado, penso que é um texto que alia um certo realismo situacional -como disse José Luís, estas situações existem ao nosso lado- a uma estética quase alucinatória, evocando duas grandes tendências do teatro contemporâneo.

Assédio E como um texto inglês?

AMS Eu acho que sim. Ou seja, eu acho que tem algumas piadas que são tipicamente britânicas, por exemplo a história da caixa marcada com giz, a história da morte. Por outro lado, é um texto com uma actualidade quase universal.

JLF Eu diria que é britânico, como o Gregory Motton é britânico mas não como o Steven Berkoff é britânico. Na história recente da Assédio, o *Belo?* é um texto muito mais inglês, mais *angry young men*. Se há uma diferença em relação àquilo que eu conheço da dramaturgia inglesa, é na forma e na ambição literária da peça, comum, como característica, ao Motton, mas não a boa parte dos dramaturgos ingleses que são muito mais directos e trabalham só sobre o diálogo mais imediato.

Assédio A dramaturgia contemporânea, para além das questões da incomunicabilidade, tem outras possibilidades de abordagem? Ou está ela própria emperrada neste tema?

AMS Eu acho que é um tema pertinente. E não acho que a dramaturgia contemporânea recorra só a esse tema. Há outros temas muito presentes e igualmente importantes. Há uma grande tendência para falar de universos femininos, de homossexualidade. Este é um tema pertinente, mas não é o único.

JLF E não é o único neste texto. A incomunicabilidade é um contexto, não é um tema. E isso, se calhar, vale para outros textos que abordam ou vivem na incomunicabilidade. Nós vivemos nas sociedades da comunicação, segundo a propaganda, portanto é absolutamente pertinente discutir onde estão os limites da comunicação, onde a comunicação se torna incomunicação. Se aquilo que para nós são os pressupostos clássicos da comunicação, a interactividade real ou a fingir, a interdependência, se continuam a verificar nas sociedades da comunicação. Provavelmente não, e elas são sociedades da incomunicação. Mas eu insistia que uma das razões pelas quais eu não acho que este texto seja completamente inglês, e que invade até uma zona mais latina, é, por um lado, o facto de haver uma invasão de surrealismo nestas manobras com o tempo, nesta possibilidade de reviver com variações e, por outro lado, o facto de o grande tema ser o Tempo. Isto faz-me lembrar autores latinos com um conjunto de preocupações eminentemente latinas. O Tempo como um labirinto vertiginoso, o Tempo como as águas de um rio que se deslocam e nunca estão no mesmo sítio, uma imagem clássica, que nos leva a conclusões plasmadas neste texto como, por exemplo, a confusão que se estabelece na ordem das coisas quando se introduzem variações. A imprevisibilidade que se introduz e que vai ao encontro desta epígrafe "Volta-se atrás mas não se sabe qual é o resultado". E ao voltar-se atrás, perde-se sempre qualquer coisa: um cartão, que de repente deixa de lá estar, só lá está o anúncio, isto na cena final que conduz a uma sequência trágica. E, noutro exemplo de uma projecção: quando o Terry fala numa fantasia com a Franky na tal festa de Natal em que supostamente ele a teria *comido*, como ele diz. Essa mesma memória está no Tony quando ele reencontra a Heather, ele projecta essa fantasia em si próprio e

encosta-a à parede. Tudo isto são coisas que acontecem quando se começa a brincar com o tempo. Quando se rebobina, há sempre uma parte da fita que se apaga.

Assédio Em que outros contextos colocaria este texto, Carolina?
CL Eu acho que vejo mais pintura do que música. Até porque me parece que o tema com variações já não é muito do agrado dos compositores contemporâneos. Já foi, já deu, mas não me parece que seja a estrutura mais tratada de alguns anos a esta parte. E alguma desconstrução que tem a ver com o tempo, fez-me pensar muito mais nas artes plásticas. Mas, por outro lado, eu pergunto-me se isto não é apenas uma parte da contemporaneidade. Há uma espécie de procura desesperada de estruturas, de linhas, desde que a forma se começou a perder e a desconstrução a ganhar terreno. As coisas complicam-se e a incomunicabilidade surge mais facilmente, porque a figuração desaparece e o território de indefinição aumenta. Mas o que eu me interrogo é se isto não é só uma parte do que é a nossa sociedade, e do que é a contemporaneidade. Há uma série de temas recorrentes que, se calhar, não faziam parte da comunicação anterior, como uma certa disposição para falar da relação entre os homens e mulheres. Há, se calhar, mais alguma vontade de verdade do que a que existia. Podem faltar aqui dimensões que nos aproximam da comunicação, mesmo que ela seja fragmentária, escassa, em grupos restritos, mesmo que não passe para o espaço público e não seja mediatizada, mesmo que ainda não tenha entrado nos canais da globalização. Mas muitas destas pequenas ilhas temáticas, como a homossexualidade, já passam, portanto acho que falta aqui outra coisa. E, por isso, este texto não é completamente desesperante. Há aqui algo que nos diz que se somos capazes de ser irónicos em relação à cultura e a uma certa visão da História que serve para a cultura também. E, provavelmente, o sentido não está na cultura, porque hoje a cultura é uma indústria como as outras, tem *lobbies*, tem bolsas, aposta-se neste ou naquele, está muito sujeita a uma espécie de ordem que se deslocou da ordem económica, um sistema produtivo sujeito às mesmas leis. Se se é tão crítico desta forma de se fazer a cultura, tem de se encontrar outra coisa. Esse intervalo, que é a ironia, entre o que existe e o que eu vejo, tem de originar um novo olhar; é uma forma de resistência à industrialização da cultura.

Assédio Esse intervalo de ironia é um intervalo de esperança?

CL Eu leio assim.

JLF Isso levava-nos a uma enorme discussão sobre o que é a cultura, o que é a indústria cultural, e o que é a arte no meio disso tudo, e a poesia depois de tudo isso.

CL E, em última análise, será que é aí que temos a possibilidade da redenção?

JLF É óbvio que isto é uma peça destinada a ser trabalhada numa equipa de pessoas que depois gera repercussões, estas restritas, conhecidas, outras mais alargadas, para o público, e aquilo que o teatro propõe para mim é exactamente uma ruptura com a

incomunicação da sociedade da comunicação. Ou seja, propõe cumplicidades, propõe estratégias de proximidade, propõe partilha de actos ao vivo, opõe-se a uma série de mediatizações que são a norma hoje em dia. E portanto, aí eu tenho alguma dificuldade em aceitar que a cultura, ou aquilo que se possa entender como cultura, se tenha transformado só numa indústria com um funcionamento economicista. No discurso de senso comum generalista, e também nalgum discurso político de gestão sobre a cultura, há é uma grande confusão entre o que é cultura, lazer e turismo. Quem está mais próximo, ainda que externamente, do mundo da produção artística, acho que pode perceber que se há possibilidade de redenção é através do exercício artístico. E o exercício artístico, tal como nós o entendemos contemporaneamente, nasceu dessa desconstrução; deixou de ser social, de ser canónica, passou a ser subversiva, passou a ser a afirmação do *eu*. Por isso, é que chegamos a pontos em que já não se sabe definir Arte, há uma fronteira muito ténue entre o criador genial e o louco a que ninguém liga.

Assédio Que possibilidades de interpelação tem este texto?

AMS É provável que este texto estabeleça relações de maior proximidade com o público do que o *Belo*? Penso que aqui a questão da solidão é mais directa.

CL Também me parece.

JLF Eu acho que não deve ambicionar interpelar o público. E acho que se essa redenção se pode fazer através da arte é por processos tão subtis que ninguém os domina, nem os autores, nem os encenadores, nem os actores, nem os espectadores. Produzem-se ou não se produzem. Procurar aquilo que metafisicamente se pode chamar a verdade artística deste texto e procurar uma verdade artística própria, pessoal, dentro deste texto, é o trabalho. Se isso acontecer, a interpelação acontece por metástase. Pode correr-se o risco de se pensar no político ou no ideológico, que isto pode ser utilizado como instrumento para atingir um fim ou um público identificáveis. Isso nem me parece ser possível, nem desejável.

Assédio José Luís, da tua experiência nos *Cadernos bis* do S. João, notas algum tipo de preocupação recorrente de análise dos textos ou espectáculos?

JLF A ideia, ao trabalharmos nos *Cadernos bis*, era a de qualquer pessoa poder discutir sobre uma fruição artística, quer se trate de um quadro, uma peça musical ou uma peça de teatro. Por falta de canais de discussão, o teatro perdeu muito público em determinada altura (este *boom* tem cinco ou seis anos) tornou-se uma coisa sombria, ideologizada, fechada em si. E o discurso crítico, crítico no sentido grego, tornou-se um monopólio dos ditos críticos profissionais de teatro, que cada vez menos respondem ao termo no sentido grego, cada vez mais fazem outra coisa qualquer que não se percebe o que é, mas que não é nada que muitas vezes ajude sequer o espectador a reflectir sobre aquele espectáculo, resvalando muito mais para um discurso

avaliativo, que não é necessariamente o da função crítica. A ideia era tentar despoletar uma função crítica, até em pessoas que não estavam ligadas directamente a teatro. O que eu verifiquei é que esse discurso se liberta e, libertando-se, torna-se felizmente caótico. Não sei se há preocupações estruturantes, mas cria-se o hábito de se falar livremente, menos numa perspectiva de análise, que num reconhecimento emotivo (se é que posso usar a palavra) das linhas de força que o trabalho lhes transmite.

CL Essa ideia de abrirem o teatro e levarem o texto a mais pessoas, criando uma abertura da conversa mesmo não se sendo crítico, acho que é muito importante para o público menos habituado, como eu. Esse é pelo menos um caminho que abre para a comunicação, já não digo exaltação, mas pelo menos para a comunicação.

JLF Nós não podemos fazer o trabalho de reflexão que queremos que o público faça. Podemos é mimá-lo e esperar que o exemplo se propague. E produzir mais um material a que as pessoas tenham acesso mais tarde.

Assédio O que *exiges* que este espectáculo tenha a partir do momento em que leste o texto?

JLF Que ele respeite a máquina teatral que o texto é. O próprio texto quando propõe deslocções de espaço não o faz aleatoriamente, propõe uma certa sequncia que é desconstruída no fim o que me faz pensar que haveria outras se a peça continuasse, se não parasse aí, na terceira cena do segundo acto. E que respeite, entretanto, o carácter misterioso e surrealista que há dentro deste texto, o que o torna uma máquina que funciona muito bem por si.

AMS Está tão bem respondido que eu não tenho mais nada a dizer. Eu acho o texto fabuloso, é exactamente isso, uma máquina teatral em potencia.

Assédio Que imagem lhe apetecia ver construída com este texto?

CL Isso é pedir muito.

JLF Isto podia ser feito com o Tony parado no centro do palco e a realidade mover-se à volta dele, um cenário em contínuo movimento estando ele sempre parado, as coisas é que lhe chegam às mãos.

Assédio Última ronda de comentários.

AMS Eu fico muito contente por terem escolhido este texto e este autor, penso que é significativo do vosso trabalho e do vosso percurso teatral. Só mais uma reflexão sobre o texto. O autor faz um aproveitamento inteligentíssimo de chavões, chavões que utilizamos todos os dias, muitas vezes sem pensarmos muito bem no que dizemos, e que aqui tm um sentido brutal. Por exemplo quando se fala no "falhanço", ou no "não se olhar para as coisas feias", ou de "algo que nos tira a luz toda", ou da luz artificial, diz-se uma daquelas coisas que se ouve todos os dias: Nós não temos que nos preocupar muito, porque *O futuro é das crianças*. Uns

agarram-se a frases feitas, outros compram micro-ondas. Todos procuram iludir o vazio que, aos poucos, se foi instalando

CL O meu último comentário é que gostaria de ler outras coisas deste autor.

Assédio Fica já o convite. No próximo ano produzimos outro texto dele: *(A)tentados*.

JLF Pegando nas palavras da Alexandra, eu também fico *muito contente* por terem escolhido esta peça, como fico *muito contente* por terem escolhido a Marie Laberge, apesar de não ter gostado, como fico *muito contente* por terem escolhido o Rijnders. E fico também *muito contente* de a Assédio ter compreendido que os projectos nesta área podem ser projectos globais e fazer acompanhar o trabalho especificamente teatral destas discussões, da publicação delas, e da publicação dos textos tanto quanto possível, embora saiba que não tm meios próprios para o fazer]. Conseguiram-no com o *Belo?* e julgo estarem já assegurados os dois Crimp. E isso é um trabalho raro em Portugal, e não só, e que contribui também para essa cultura de público, a "culturação" de público se é que se pode dizer assim, para se fornecerem chaves através de um conhecimento direccionado do que é a dramaturgia contemporânea. Eu suponho que um espectador, mesmo que nunca tivesse ido ao teatro, se for acompanhando as produções da Assédio começa a criar uma ideia de teatro e isso é um excelente elogio, acho eu, para se fazer a uma companhia que só vai na sua terceira produção.