



(A)tentados

[Attempts on Her Life, 1997]

de Martin Crimp

Tradução | Paulo Eduardo Carvalho

Encenação | João Pedro Vaz

Cenografia | ASSÉDIO e João Sotero

Figurinos | Bernardo Monteiro

Desenho de luz | Nuno Meira

Interpretação | Cecília Fernandes

João Cardoso

João Pedro Vaz

Jorge Mota

Nicolau Pais

Rosa Quiroga

Susana Barbosa

Vozes off | Alberto Magassela, Ana Margarida Vaz,
Bernardo Monteiro, Nuno Meira, Paulo Eduardo Carvalho
e os actores do espectáculo

Assistência de encenação e adereços | Ana Margarida Vaz

Direcção técnica | João Cardoso

Música (cena 14) | Pedro Pires Cabral

Guitarra eléctrica | Paulo Furtado

Vídeo de cena | Apiarte

Fotografia | João Tuna

Execução de figurinos (vestidos) | Fernanda Resende

Montagem de cenário | Raul Constante Pereira

Tradução para ronga (cena 7) | Alberto Magassela

Tradução para castelhano (cena 16) | Marta Saracho

Operação de luz | Nuno Meira

Operação de som | José Fernando Almeida

Operação de vídeo | Apiarte

Coordenação do programa | Paulo Eduardo Carvalho
e João Pedro Vaz

Imagem gráfica (cartaz) | Sissa Afonso

Layout gráfico (programa) | Pã Design

Direcção de produção | Rosa Quiroga e João Pedro Vaz

Co-Produção | ASSÉDIO

Centro Cultural de Belém

com a colaboração da Culturporto

Porto, 22 a 24 de Setembro,
Grande Auditório do Rivoli Teatro Municipal

Lisboa, 4 a 7 de Outubro,
Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém

Viana do Castelo, 20 de Outubro,
Teatro Sá de Miranda

ProAssédios, (A)tentados e outras possibilidades de relação,

João Pedro Vaz

1. De ASSÉDIO em ASSÉDIO se constrói uma relação

Amo desgraçadamente os amigos que são tristes com cinco dedos de cada lado
Os amigos que enlouquecem e estão sentados, fechando os olhos,
com os livros atrás a arder para toda a eternidade..
Não os chamo, e eles voltam-se profundamente dentro do fogo.
Temos um talento doloroso e obscuro.
Construímos um lugar de silêncio.
De paixão

Aos Amigos, de Herberto Helder

Um dos princípios motivadores, inauguradores, e tantas vezes reafirmado por esta *estrutura de produção teatral* (definição envergonhada do que deveria tranquilamente auto-designar-se uma companhia de teatro) foi o de investigar *as possibilidades de interpelação do real* e o *espaço social* que o teatro ainda proporciona. E com essa intenção criar um *corpo dramaturgico* que nos percursos mais ou menos sinuosos da contemporaneidade (contemporaneidade! contemporaneidade!) interagisse profundamente.

Hoje, quatro produções próprias passadas (*O falcão*, *Belo?*, *Peça com Repetições* e *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*) e duas colaborações com o Dramat/TNSJ (*Sexto Sentido* e *Supernova*) em quase três anos de actividade, há já um pequeno grupo cada vez maior que nos *ouvê*, nos decifra as imagens, nos entende e reconhece a manutenção de uma lógica, um raciocínio continuado, alguns conceitos, uma prática e ainda várias utopias.

Esse reconhecimento tem sido manifestado num variado espectro de temperaturas e colorações, do entusiasmo mais emocionado até ao maior ou menor cepticismo, com descobertas deliciosas e dúvidas sinuosas, enlevos e irritações, e, portanto, mais do que tudo, com diálogo(s) profundo(s). Cremos ser desse conjunto de reacções e da sua salutar incorporação que tiramos boa parte da magia quotidiana de *re-presentar*, sem discursos redentores, mas antes com a consciência profunda de que, ou se é compreendido, ou isso não acontece, e, de algum modo, emudecemos. Chavões, certamente, mas para os quais se tentam encontrar verdadeiras traduções processuais.

Foi com este realismo entusiasmado que construímos o nosso percurso e é com o exercício desta consciência aguda que iremos continuar, século XXI adiante.

Diz um dos nossos protagonistas preferidos que "às vezes o milagre acontecia". É verdade.

2. (A)tentei

"Dais uma peça? Então dai-a em pedaços!
Com tal guizado não tereis fracassos:
fácil de servir, de imaginar.
De que vos serve um todo apresentar?
O público desmembra-o sem remorsos."
Fausto de Goethe, Prólogo no Teatro, fala do Director
(tradução de João Barrento)

E se a ASSÉDIO vem investigar o *espaço social* que o teatro pode ainda proporcionar, eu diria que, cito, no contexto de um mundo pós-radical, pós-*humano* onde os *gestos* do radicalismo assumem um novo significado numa sociedade na qual o gesto radical é simplesmente mais uma forma de divertimento, isto é, mais um produto - neste caso um objecto artístico - para ser consumido, fim de citação, este espectáculo vem investigar o *espaço surreal* do texto em aberto.

Porque é de um texto sem barreiras que se está a falar. E do exercício de lhe encontrar uma bússola, uma espécie de rosa-dos-ventos cénica capaz de orientar um grupo de actores (cito, cuja composição deve reflectir a composição do mundo fora do teatro, fim de citação) numa ficção partilhada que pretende levar-nos a todos numa viagem por um universo (ou deveria dizer universos?) dramaturgico(s).

Há aqui, nitidamente, a tentativa de abarcar de um só fôlego as preocupações, anseios, desejos e contradições de um ser global multifacetado. Se se fala frequentemente no mundo em que vivemos de uma *aldeia global*, raramente se falou no teatro que fazemos de uma *personagem global*. E esta Anne/Annie/Anny/Anhuska vem como que sintetizar uma *woman of the world*, alguém que se pode facilmente metamorfosear naquilo que vê, ouve, sente, compra, mata, conhece. Como que se refaz o ciclo de vida do ser humano no final de século/milénio, e se coloca, entre os dois pólos da vida e da morte, o essencial e o supérfluo, o milenar e o inovador, a publicidade, o terrorismo, o genocídio, a xenofobia, a política, a ironia, o humor. Porque, cito, existe um lado divertido em tudo isto, fim de citação. Bem, aparentemente, não, mas no fundo sim. E, pensando bem, o sorriso cai mais cedo ou mais tarde. Como, mais cedo ou mais tarde, cai o pano.

Portanto...

... primeiro e inevitavelmente, sempre, o texto. Depois, nele, ou na sua periferia imagética, a busca de 17 argumentos para ensaios, com todos os criativos (por criativos entenda-se também os actores) a busca de um *dispositivo* que, interior e/ou paralelamente ao texto, concedesse às imagens dramaturgicas possibilidades de respiração, pela clarificação de alguns dos enigmas mais ou menos rebuscados de uma narrativa em efabulação permanente.

E foi da efabulação permanente que se foi (a)tentando um espectáculo que me parece, irá reflectir, como os peixinhos dos Monty Python no, cito, significado de tudo isto, fim de citação.

P.S. Este espectáculo só é encenado por mim, agora, porque esta *estrutura de produção teatral* reconhece a necessidade da afirmação tranquila de espaços criativos. E eu, *despudoradamente*, gostava de dedicá-lo às pessoas com quem o criei e nele trabalho diariamente. Porque só acreditam em milagres pessoas com fé.

Martin Crimp: Nota biobliográfica

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 Zucco, 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)

Da (Im)possibilidade do Teatro: (A)tentados,, Paulo Eduardo Carvalho

"Bem, eu acho que isso é um comentário indesculpavelmente frívolo sobre algo que é claramente uma obra que marca uma época. É comovente. É oportuna. É perturbadora. É engraçada. É doentia. É sexy. É profundamente séria. É divertida. É esclarecedora. É obscura. É altamente pessoal e ao mesmo tempo levanta questões vitais sobre o mundo em que vivemos."

(*A)tentados*, "11. Sem título (100 palavras)"

O exercício realizado no programa de *Peça com repetições*⁽¹⁾ de situar os textos de Crimp no contexto de uma complexa tradição dramática (numa confluência singular de filiações no teatro absurdista de raiz francesa, no realismo social britânico e no modelo dramático de Harold Pinter) fica seriamente mais complicado com (*A)tentados (Attempts on Her Life, 1997)*: trata-se, na realidade, de uma proposta surpreendente, que se apresenta desde logo como sintoma da busca determinada de uma forma capaz de expandir e dar voz ao conjunto de preocupações cujo efeito cumulativo parecia progressivamente desafiar as estruturas até então exploradas. Na sua versão de *O Misanthrope* de Molière, estreada em 1996 (no ano anterior a (*A)tentados*), Crimp coloca na boca do seu protagonista (um dramaturgo) uma observação reveladora das suas próprias preocupações criativas: "*Alceste*: Escuta: se tens de escrever uma peça, // ajudaria não só teres algo a dizer, // mas também *um modo de o dizer* que nos *cativa*, // nos *comprometa e desafie*." ⁽²⁾

A mais radical novidade deste texto, no percurso do autor, é a eliminação de personagens, fazendo dessa opção o próprio núcleo compositivo de um texto menos "dramático" e muito mais próximo de uma renovada fórmula de epicidade: Anne (Annie, Annushka, Anya ou Anny) é a "personagem" de que falam as diversas vozes previstas no texto, nenhuma delas com estatuto de personagem, meras enunciativas de ficções em torno desse referente marcado pela ausência. Para além da eliminação de personagens arrastar consigo qualquer hipótese de intriga, são os próprios contornos

da identidade de Anne que surgem como que estilhaçados, pulverizados, numa disseminação de hipóteses contraditórias quanto à sua idade, biografia, nacionalidade, profissão, etc: Anne é alternadamente apresentada como terrorista, como a filha afogada de pais sofredores, como uma artista, uma cientista, uma criança de vestido às riscas cor-de-rosa e, a dada altura, até mesmo como um novo modelo de carro. Neste sentido, cada um dos "17 argumentos para teatro" que integram esta peça são "tentativas" (um dos sentidos do *attempts* do título), deliberadamente conflituosas, de composição de uma identidade, Anne; mas porque são conflituosas, porque diversos dos cenários esboçados remetem para um universo de violência, abuso e manipulação, e porque uma das identidades propostas para Anne é a de terrorista (de esquerda ou de direita), tratam-se também de "atentados" contra a vida dela, de Anne.

Fica assim exposto o desafio colocado à tradução deste título, tão bivalente, e que, noutras línguas, tem sido diversamente resolvido mantendo quase sempre uma referência explícita a Anne (caso do título italiano, *Tracce di Anne*). Optei por jogar, ainda que de forma assumidamente sofrível, com aquilo que me parece a verdadeira "marca" da proposta deste texto de Crimp, sublinhando a dimensão mais violenta com os "atentados" e deixando, numa forma verbal passiva e menos eloquente, a sugestão das tentativas, através da outra leitura possível do título, eliminando o parêntese: "tentados". Uma outra via possível para a justificação deste título, que concentra o carácter enigmático original, é a de remeter para o difícil papel cometido ao espectador, simultaneamente sujeito de uma realidade para cuja consciencialização o texto apela, e objecto de um exercício original de permanente composição e recomposição ficcional.

Se em *Peça com repetições*, Crimp questionava com singular subtileza as noções de causalidade, em *(A)tentados* é a própria possibilidade da existência identitária que surge problematizada. Tal como sugere David Edgar, num artigo recente sobre a herança brechtiana, "Crimp acredita que nós não temos nenhuma personalidade para além daquela que nos é imposta - por sujeitos igualmente suspeitos - do exterior."⁽³⁾ Crimp reapropria-se assim, e de forma surpreendente, do palco como espaço exemplar de exposição das contradições entre a personalidade e as circunstâncias, na convicção de que tal exercício mobilizador nos poderá conduzir à alteração dessas circunstâncias.

Durante os dias em que escrevia estas palavras, recebi uma mensagem electrónica enviada por uma colega brasileira (Catarina Sant'Anna, da Universidade de Salvador), que não resisto a reproduzir, por me parecer que, na coincidência do facto e na veemência do apelo, ela traduz exemplarmente as ameaças aterradoras do universo globalizado que se desprende dos "argumentos" de Crimp: "Como todos devem estar sabendo, vai ser votado no Congresso um projecto que reduzirá a área da Floresta Amazônica em 50% do que ela é hoje, podendo ser autorizado o desmatamento de até 80% de suas matas. A área a ser desmatada é de quatro vezes a extensão de Portugal e, teoricamente, deve ser aproveitada para a agricultura e a pecuária.

Toda a madeira será vendida no mercado externo em forma de serragem, por companhias madeireiras e nós, brasileiros, obviamente jamais veremos a cor desse dinheiro. Essa é mais uma manobra do nosso Governo para agradar às elites, às custas do nosso património. A verdade é que, sem a floresta, o solo amazônico não serve para nada. O solo é ácido e a região está sujeita a cheias periódicas, que impedem a agricultura. Actualmente, 160.000 km já devastados com esse objectivo encontram-se abandonados e em processo de desertificação."

O gesto, aparentemente demagógico, de trazer para esta reflexão dado tão imediato do nosso real, foi-me sugerido, e parece-me imediatamente justificado, por um dos mais memoráveis "argumentos" de *(A)tentados*, "3. Fé em nós próprios", um diálogo anónimo no decurso do qual o rosto de Anya nos surge apresentado como inscrição da história de um povo, protagonista de uma ficção apocalíptica: "Todas as crianças que nascem neste vale têm uma árvore de fruto plantada em seu nome. ... As árvores por outras palavras têm nomes. // Têm nomes tal como os habitantes têm nomes. Há a pessoa e há a árvore. Há Anya a mulher e Anya a árvore. // 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 de erva têm nomes. É algo que nós dificilmente conseguimos *compreender*. // Nós dificilmente conseguimos compreender esta vida sagrada, este sentido de inteireza está para além do nosso entendimento, este sentido de espanto é-nos humilhante. // Mas agora, devastação. ... Tudo destruído. Um modo de *vida* destruído. Uma relação / com a *natureza* destruída."

O fôlego que anima este empreendimento de Crimp é precisamente esta hesitação entre o espanto e a humilhação. E por isso, a forma coral da sua peça, tão cinicamente recebida em Inglaterra como "ultra-moderna"⁽⁴⁾, se impõe como busca de um correlativo adequado às circunstâncias, ou ao modo de as sentir: Quem talvez melhor expressou esta "justeza", de um modo mais genuinamente perplexo e sensível, foi April de Angelis (uma dramaturga britânica contemporânea de Crimp), ao denunciar a importância que ela própria reconhece à articulação entre a forma e o mundo. Assumindo a parte de si que sempre duvida de uma noção tradicional de personagem baseada no conflito entre o interior e o exterior, a autora exprime a sensação de "alívio" e de apreensão que teria sentido ao assistir à representação de *(A)tentados* no Royal Court em 1997: "Graças a Deus, não existem pessoas nesta peça! Pareceu-me tão incrivelmente refrescante. Mas também me pareceu aterrador: se não existem pessoas, então quem raio são eles, e quem somos nós? A peça não define a ideia de personagem: diz-nos que não podemos continuar a trabalhar com uma forma artística que nos mente e diz-nos que este tipo de pessoas existe e, por isso, também nos diz: 'Vocês não são quem vocês pensam que são...' E o dramaturgo acredita que vivemos numa era não humana, numa era de globalização, numa nova capital multinacional, numa era de superficial ausência de profundidade - vivemos num anúncio."⁽⁵⁾ E, por isso, Anne diz aos pais, quando criança: "Sinto-me como um *écrã*. ... Como um *écrã* de televisão", diz ela, 'em que tudo pela frente parece real e vivo, mas por trás

só existe pó e alguns fios" ("6. Mãe e Pai"). Com uma sempre hábil distanciação crítica, Crimp recupera, assim, um dos temas recorrentes do nosso tempo: a consciência de que a nossa experiência do real terá sido substituída por formas "naturalizadoras" da representação, protagonizadas sobretudo pelos impérios mediáticos vários que dominam o nosso quotidiano.

No seu assumido radicalismo, este texto de Crimp ocupa um lugar singular no contexto teatral de que emana. Confira-se a qualidade mais universalizante da sua raiva (para a qual o individualismo e o novo puritanismo thatcherista dos anos oitenta já não são uma conjuntura tão facilmente convocável): "...porque o vale de Anya é o *nosso* vale. As árvores de Anya as *nossas* árvores. A família de Anya a *nossa* família à qual todos pertencemos. // Então é uma coisa universal / *obviamente*. // É uma coisa universal na qual nos reconhecemos, estranhamente nos reconhecemos a nós próprios. O nosso próprio mundo. A nossa própria dor. // A nossa raiva" ("3. Fé em nós próprios"). A consciência histórica que atravessa a diversidade dos seus "argumentos" é como uma projecção das angústias obsessivas do Lawrence Bött de *Peça com repetições*, entre a memória romanesca e cinematográfica da Guerra Fria e os cenários sempre renovados da ameaça nuclear ou das repetidas manifestações do terrorismo.

Tal como o subtítulo da peça sugere, muitos dos diálogos são orquestrados como se as vozes estivessem efectivamente a compor um argumento de recorte cinematográfico: muitas das cenas reúnem os "ingredientes básicos" de uma situação ou história, capazes de nos dar a ver aquilo que, só paradoxalmente, não nos é mostrado. Trata-se de uma estratégia teatralmente arriscada, mas coerente com um programa estético que tem na mediatização e no "pornográfico" esvaziamento da eloquência das imagens os seus principais objectos de crítica. Assim, o argumento "7. O novo Anny" parodia o discurso publicitário, visual e verbal, espaço exemplar da acção das "estruturas patriarcais capitalistas deste final do século XX", nas operações de naturalização dos gestos mais sexistas, racistas, xenófobos e conservadores que subsistem na nossa sociedade: "Não existe lugar no Anny para as raças degeneradas... // ...para os mentalmente deficientes... // ... ou os fisicamente imperfeitos. // Não existe lugar para os ciganos, os árabes, os judeus, os turcos, os curdos, os negros, nem nenhuma dessa escumalha ... Ninguém no Anny, mente, aldraba ou rouba." Espaço invasor do nosso quotidiano, a publicidade é também o instrumento mais subtilmente condicionador de uma imagem "segregadora" do mundo. (O sucesso e a polémica associadas às campanhas da Benetton colocam exemplarmente esta e outras questões, mas devem-se sobretudo à ousada, ou oportunista, articulação de muitos temas e realidades que o universo idealizado pela publicidade "naturalmente" recusa, e que se prendem geralmente com temas tabu como a violência, a doença e a morte.)

Crimp volta a dotar a sua fragmentada ficção dramática de pistas interpretativas, de sinalizações auto-reflexivas, destinadas não só a facilitar a viabilização das suas propostas, mas também, e sobretudo, a situar tais opções no quadro de expectativas do

espectador. É assim que a Anne infantil de "Mãe e Pai" "diz que não é uma personagem real, não uma personagem real, como se encontra num livro ou numa televisão, mas uma *falta* de personagem, uma *ausência*, diz ela, ... da personagem. // Uma ausência de personagem, seja lá o que for que *isso* significa..." Em "16. Pornó", a voz que está a ser traduzida e nos fala de alguém que assume o uso e abuso do seu corpo, acrescenta: "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." Num outro dos argumentos mais sugestivos da peça, "11. Sem título (100 palavras)", a discussão sobre a natureza, alcance e limitações das artes visuais no final do século XX cria o espaço possível para a verbalização paródica de um diagnóstico e a enunciação de um desígnio: "É teatro - exacto - para um mundo no qual o próprio teatro morreu. Em lugar das convenções ultrapassadas do diálogo e das chamadas personagens arrastando-se para os embaraçosos desenlaces de *teatro*, Anne oferece-nos um puro diálogo de objectos: de couro e vidro, de vaselina e aço; de sangue, saliva e chocolate. Ela oferece-nos nada mais nada menos do que o espectáculo da sua própria existência, a *pornografia* radical - se é que posso utilizar esta muito estafada palavra - do seu próprio corpo partido e abusado - quase crístico."

A discussão paródica contida neste episódio, em torno das propostas criativas de uma artista, quase parece reacção tónica à já histórica exposição *Sensation (Young British Artists from the Saatchi Collection)*, promovida pela Royal Academy of Arts, entre 18 de Setembro e 28 de Dezembro de 1997 (o ano de estreia de *(A)tentados*) e que ficou como principal símbolo da "BritArt", a nova vaga de artistas que ganharam visibilidade nessa década. Esta polémica exposição alargou o debate sobre arte ao grande público, amplificando a voz tanto daqueles que viam em muitos dos novos radicalismos meras expressões de mau gosto e manifestações de hábil auto-publicidade, como aos outros que continuavam a defender que o propósito da arte seria sempre o de provocar e testar os limites da sua capacidade de aceitação. Reactivando alguns dos gestos radicais dos anos 60 e 70, muitas das propostas artísticas dos anos 90 voltaram a passar pela insistência no corpo, e nos seus fluidos, uma prática então associada, pós-modernisticamente, a um mais ousado esbatimento das antigas categorias e divisões entre formas de expressão.

Entre os diversos artistas cujas obras poderíamos facilmente convocar como intertextos para a descrição das propostas da protagonista de "11. Sem título (100 palavras)", refira-se Helen Chadwick (1953-96), pioneira na utilização de partes do corpo e de material orgânico (bifes crus em cima de lâmpadas, em *Meat Lamps*; modelos em gesso de urina na neve, em *Piss Flowers*) ou Tracey Emin (n. 1963), que combinou a convocação de tópicos íntimos da sua infância e adolescência com uma estratégia professionalista (caso da tenda intitulada *Everyone I've Ever Slept With*, de 1995, onde expunha provas das experiências sugeridas

pelo título)^[6]. Um outro nome que merece ser referido, sobretudo pela extraordinária notoriedade mediática cedo alcançada, é Chris Ofili (n. 1968), Prémio Turner em 1998. A mediatização de que foi objecto ficou a dever-se sobretudo a opções como a utilização de excrementos de elefante (*Shithead*, 1993), como forma ostensiva de integração de algo verdadeiramente africano na obra de um artista negro dos anos 90, ou a justaposição de fotografias de genitais femininos recortados em revistas pornográficas com a imagética religiosa cristã e o padrão obsessivo inspirado em pinturas rupestres africanas (*The Holy Virgin Mary*, 1996) num desafio aos preconceitos sociais e à simplificação das identidades culturais. Exemplos, sem dúvida, de um gesto já visto, "Mas não visto de novo, não visto agora, não visto no contexto de um mundo pós-radical, pós-humano onde os gestos do radicalismo assumem um novo significado numa sociedade na qual o gesto radical é simplesmente mais uma forma de divertimento, isto é, mais um produto - neste caso um objecto artístico - para / ser consumido. // O teatro não tem nada a ver com isto..."

O texto de Crimp surge povoado por referências ou imagens que permanentemente articulam a dualidade esquizofrénica de um mundo dividido entre "cidades cheias de galerias de arte, lâmpadas de halogéneo, cafés encantadores e sapatos atraentemente expostos" e uma realidade de bombardeamentos, barreiras policiais, "espingardas e machados". No argumento "9. A ameaça do terrorismo internacionalTM", o autor contrapõe exemplarmente os "actos de violência aleatória e indiscriminada" com o "terrorismo" capitalista que lhes está intimamente associado: "...o vidro da montra da sapataria estala no mais absoluto silêncio e as pequenas figuras cinzentas desfazendo-se e espalhando-se pelo ar no mais absoluto silêncio com os seus minúsculos minúsculos sapatinhos voadores são seres humanos reais misturados com vidro. Ninguém consegue descobrir / qual era a sua verdadeira motivação." O mundo prismático reflectido pelos sucessivos "argumentos" de *(A)tentados* é uma confusão, um mundo completamente "lixado", cujas dificuldades de representação, num esforço de fidelidade aos múltiplos mecanismos que o conformam, surge como o equivalente das próprias dificuldades de o habitar. O gesto "desconstrucionista" da estratégia compositiva da peça só é possível através de uma extrema diluição de pontos de vista, de recorrentes paródias dos muitos discursos que re-presentam essa realidade e que *tentam* e *atentam* contra a sua progressiva virtualidade. A recorrente misantropia e pessimismo de Crimp surgem articulados por uma extraordinária inventividade e uma revisitação crítica, ambigualmente distanciada e empenhada, capaz de demonstrar a inesgotável capacidade de conformação de um real cada vez mais evanescente e, por isso, crescentemente incontrolável. Que seja ainda o teatro, num namoro atento às outras expressões artísticas suas contemporâneas, a reivindicar um espaço de visão e discussão dos propósitos que a todos nos animam, é razão bastante para apostar na apropriação de um projecto que, nas suas múltiplas singularidades, nos permite visitar o aqui e agora das nossas determinações.

A estreia em 2000, no Royal Court, de *The Country* (o mais recente texto original de Martin Crimp) veio provar, se tal fosse necessário, que a visão redentora ironicamente atribuída à polimorfa Anne permanece sem concretização: "Anne vai salvar-nos da ansiedade do nosso século ... // ...e conduzir-nos a uma era na qual o espiritual e o material... // ...o comercial e o trivial... // ...a onda e a partícula... // ... serão finalmente reconciliadas." *The Country* surge como uma espécie de variação sobre um dos "argumentos" de *(A)tentados*, "10. Como que engraçado", onde o regresso ao campo, à terra, aparece tingido de manifestações fundamentalistas, numa espécie de cruzada reaccionária contra todo o tipo de "degeneração". Nesta sua última peça, é o renovado mito pastoral do campo, como espaço de ordem, harmonia e identidade, que está sob ataque, na figura de três personagens representativos de uma muito contemporânea manifestação de desespero burguês. Se os traços "pinterescos" voltam efectivamente a ser mais nítidos, é também verdade que a estratégia compositiva assenta novamente no enigma, que o espectador é uma vez mais convidado a decifrar, embora a figura aqui não seja a do mosaico estilizado. Não obstante o regresso a uma intriga, a resistência formal a um fechamento volta a manifestar-se na heterodoxa disposição formal das réplicas, sem a indicação do nome do personagem, convertendo o próprio acto da leitura num gesto compositivo, e como que sugerindo que mais do que a atribuição inequívoca de cada uma das falas, o mais importante é a sua orquestração.

Orquestração é uma metáfora justa para a tarefa de tradução deste texto de Martin Crimp. A tradução de um qualquer texto, mais profundamente do que o acto atento da leitura, permite, porque o exige, aferir da precisão e rigor característicos da sua composição. Com variações e idiossincráticas manifestações, tenho para mim que uma das principais especificidades da escrita para cena reside precisamente na orquestração de tempos e motivos de respiração, num jogo, sempre diferente em cada universo dramaturgicamente, de ecos e repetições. Se *Peça com repetições* exigira, sobretudo, o respeito pelo rigor e precisão, num trabalho quase precioso de relojoaria, associação tão mais pertinente quanto aí a questão dos tempos de enunciação parecia tão importante como o conteúdo desses mesmos enunciados, *(A)tentados* articulou tais cuidados com a exigência de uma fórmula mais lúdica de inventividade formal a que poucas vezes este tradutor se sentiu obrigado. Casos exemplares desta nova exigência são os "argumentos" "5. A câmara ama-te" e "14. A rapariga da porta ao lado", textos onde determinadas dimensões formais, como a rima, e a associação imprevista de imagens desempenham um papel fundamental no jogo previsto para a própria representação. A experiência de familiarização com o universo de um autor como Martin Crimp facilitou a decifração de códigos e estratégias, mas também potenciou a sensação dos muitos anéis, sobretudo intertextuais, que resistem a uma exploração mais justa das múltiplas operações de auto-referencialidade que marcam as suas criações. É, contudo, minha convicção que o espectáculo a que este texto se destina pode contribuir para enriquecer e alargar o nosso conhecimento da variedade de experiências do repertório dramaturgicamente contemporâneo.

Notas

^[1] Cf. Paulo Eduardo Carvalho, "Linhas de fuga: desbobinando um território dramaturgico", in Programa de *Peça com repetições*. Porto: ASSÉDIO, 1999, pp. 12-17.

^[2] Molière, *The Misanthrope*, numa versão de Martin Crimp. Londres: Faber & Faber, 1996, p. 23. (Tradução e itálicos meus.) Esta versão do clássico de Molière funciona, aliás, como antecipação da auto-ironia com que Martin Crimp expõe as suas opções criativas e da sua invulgar capacidade paródica, qualidades demonstradas em *(A)Tentados*.

^[3] David Edgar, "Each Scene for Itself", *London Review of Books*, Vol. 21, Nº 5, 4 de Março de 1999. Acrescente-se que David Edgar, além de autor de uma das mais significativas obras da dramaturgia britânica contemporânea, é também professor de Escrita Dramática na Universidade de Birmingham.

^[4] Cf. Paul Taylor, *The Independent*, 17 de Maio de 2000.

^[5] April de Angelis, "About Then: History Plays", in *State of Play: Playwrights on Playwriting*, org. David Edgar. Londres: Faber & Faber, 1999, p. 78.

^[6] Mais recentemente, o colecionador Charles Saatchi adquiriu *My Bed*: uma cama com lençóis sujos, uma garrafa de vodka vazia e um preservativo usado, onde a polémica artista britânica se deitou durante dias a pensar no suicídio.

Tentativas de Descongelamento

Carolina Leite

Pedro Eiras

Regina Guimarães

Paulo Eduardo Carvalho

No dia 10 de Julho, à volta de uma mesa, não, como habitualmente, da sala de ensaios da peça em questão, mas, desta feita, de uma mesa da sala do Instituto de Literatura Comparada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (por pura e simples conveniência de espaço), juntaram-se **Carolina Leite** (socióloga, Professora da Universidade do Minho), **Regina Guimarães** (tradutora, dramaturga, cineasta, docente da FLUP), **Pedro Eiras** (investigador de literatura portuguesa, dramaturgo) e **Paulo Eduardo Carvalho** (tradutor de *(A)Tentados*), para trocarem algumas ideias sobre este segundo texto de Martin Crimp produzido pela ASSÉDIO, depois de *Peça com repetições*, em 1999. O renovado objectivo destas conversas (que vão já na sua quarta edição), que tomam como único objecto de discurso o texto, é lançar pistas, sugestões, prolongamentos, capazes, num primeiro tempo, de alimentar o trabalho do encenador, actores e restantes criadores envolvidos no levantamento do espectáculo, e, depois, num segundo momento, de retomar o diálogo com o futuro espectador de *(A)Tentados*, com as suas próprias ideias, opiniões e sensações.

Paulo Eduardo Carvalho Estes painéis costumam começar sempre por uma pergunta muito impressionista e emotiva: qual foi a vossa reacção à leitura do texto?

Regina Guimarães Eu fiquei bastante surpreendida, ainda agora

tenho alguma dificuldade em estabelecer um elo, digamos que racional, em relação ao trabalho do dramaturgo. Depois, aquilo que mais me obcecou na leitura deste texto foi gerado por uma afirmação inicial do autor: "Esta peça deve ser feita por uma companhia de actores cuja composição deve reflectir a composição do mundo fora do teatro." Foi um pouco à luz desta didascália que eu, quase sem querer, fui lendo o texto. E depois perguntei a mim própria se, a páginas tantas, não há uma colisão entre a tipologia dos textos - porque de facto cada cena ou cada sequência aponta para tipos textuais diversos - não há colisão entre essas vozes que proferem esses textos extremamente codificados e, depois, essa outra dica de que isto é para uma companhia de teatro "cuja composição deve reflectir a composição do mundo fora do teatro". Como é que isto dramaturgicamente se resolve eu não sei, mas parece-me ser a partir daí, desta espécie de incómoda questão que se levantam algumas das questões mais interessantes do texto. Ou seja, sendo este um texto evidentemente interessante, parece-me ser mais interessante ainda o fazer do texto do que o próprio texto. Por outro lado, há outras questões que são apaixonantes: levar desta forma a narrativa para o teatro, e, no fundo, levar para o teatro algumas das problemáticas que têm sido mais do romance do que propriamente do género dramático.

PEC Carolina, sei que também experimentaste alguma perplexidade, algo, aliás, que já tinha acontecido com *Peça com Repetições*. E avançaste uma primeira caracterização de que o texto disparava em muitas direcções, não é assim?

Carolina Leite Sim. E trata-se de uma perplexidade que, se calhar, é um bocadinho mais profunda do que a das outras pessoas que estão aqui, já que nestas questões eu sou ignorante, sinto-me aqui a representar o público ignorante, no sentido em que conheço pouco a literatura dramática. E a perplexidade que tive quando li a primeira peça (*Peça com Repetições*) repetiu-se agora, mas por razões diferentes. Eu nem coloco tanto a questão do ponto de vista da tradução disto em termos dramaturgicos, porque esse exercício não o faço, é só no entendimento, ou na tentativa de entendimento desta narrativa. Dei também atenção a essa afirmação do início, porque acho que o texto revela uma espécie de ambição de tocar em tudo. Há dezassete cenas, mas nessas dezassete cenas dispara-se para imensas coisas, pareceu-me um telejornal dos grandes temas da actualidade, que tanto poderiam servir para a literatura como para o teatro, uma espécie de actualidade, de listagem de temas, sendo que nenhum se assume concretamente como o tema a ser desenvolvido por toda a narrativa. É uma narrativa de fragmentos com esses temas, essa multiplicidade de temas. O que fazer, então, dessa diversidade da composição? É uma falta de centro, uma dificuldade em centrar a narrativa. Afinal qual é o tempo? Estamos onde?

PEC E tu, Pedro?

Pedro Eiras Eu gostei francamente. Na primeira leitura, na segunda leitura, nas pequenas leituras de fragmentos. Achei a peça extremamente cativante e acho que é uma peça sobre o cativante,

cuja estrutura lança esse desafio de tentar cativar-nos. O que é engraçado no cativar aqui é que nós vemos tudo através de véus, e cada um dos 17 argumentos teatrais implica uma nova estrutura de destapar e tapar ao mesmo tempo. Ou se calhar quando se puxa o lençol para um lado para destapar, ele está a cair no outro lado e tapa outra coisa. Acho isso muito curioso. Acho que isso nos impede a discussão sobre a peça. Acho que é uma peça sobre o indizível da peça, ficamos cegos, e aprendemos a ficar cegos perante o que se está a passar, ou não, dentro deste universo dramaturgicamente. Não podemos definir a personagem Anne, nem aqueles que falam sobre ela, nem o onde, nem o quando, nem o como. E, curiosamente, eu que sou o terceiro a falar aqui nesta conversa, reconheço-me muito nesta hesitação que passa por todos os nossos discursos, em relação ao género da peça. A Regina falou da introdução do narrativo, a Carolina do telejornal e do disparo em muitas direcções, ou dos fragmentos, e eu considero que realmente a peça é um bocadinho disso tudo, e se calhar ainda outras coisas. Porque ela tem uma certa "bruteza" de trabalho, que eu não sei como o encenador vai resolver, e que passa também por nós não poderemos parafrasear algo que nunca é totalmente dito. A peça cativou-me porque me sinto convidado a ser voyeur, num muito bom sentido da palavra, porque há aqui realmente uma invisibilidade e um desejo imenso de prolongar os fios que são só um bocadinho puxados aqui e acolá. Logo, sim, há uma empatia em relação ao texto. Um parêntesis só: eu não gostaria de ser o encenador de um texto assim, porque dormiria muito mal durante alguns meses.

RG O que é forte aqui é este eu que escreve. E este eu que escreve encontra nessa ausente, que é a personagem Anne, esse duplo fantasmático. Eu acho que essa é a história da peça. E acho que isso é que é difícil levar à cena. Tu, o que a todo o momento ouves é este eu, que é um eu ferido. Ferido, por exemplo, pelo telejornal. Isto poderia ser uma espécie de derramar pela escrita de todos os discursos que permanentemente agridem os muitos eus que nós somos, sob forma de peça de teatro. É como deitar cá para fora todo esse discurso que circula principalmente pelos media, mas não só. É uma espécie de derrame. E nesse derrame, quem tu ouves é sempre este eu ferido, através da história de uma espécie de criatura mais ou menos heróica, anti-heróica, vitimizada.

PEC Tentando estabelecer uma ponte com Peça com Repetições, parece haver aqui uma retoma, um desdobramento de uma visão da cultura e da história relativamente catastrofista. Em Peça com Repetições, isso acontecia no discurso do Lawrence Bott, Lourenço Berne na nossa versão.

CL Sim. Só que agora é mais em flashes temáticos, em zooms sobre várias questões como, outra vez, a cultura, a obra de arte, o consumo, e até o radicalismo que, seja ele qual for, vai ser rapidamente absorvido como um objecto de consumo, quer sejam questões políticas, ecológicas ou outras.

PEC Mas em que medida é que isto é diferente de um telejornal? É que isto de facto, como diz a Regina, retoma, parasita e regurgita discursos, os muitos discursos com que nos fazem o mundo: os

discursos da informação, da publicidade, da arte, etc.

RG E todos os delírios interpretativos acerca do comportamento das pessoas. Inclusivamente os chamados delírios alternativos. E isso é que é interessante. É interessante ele terminar a peça com aquela coisa dos congelados. Ele faz uma peça como a Peça com Repetições, que é um objecto teatral irrepreensível, de uma construção matemática, e depois faz isto em cima, que no fundo é um arrepiar de caminho, para tentar fazer qualquer coisa que não está congelada. A partir de um mundo congelado, em que todos os discursos se equivalem, mostrar o ferimento desse mundo, aquilo que é acção, que não parece ser acção, mas que é acção porque é a nova forma de sofrimento, que tem alguma coisa de passivo, mas que de facto é onde esse sofrimento nos leva. É uma tentativa de falar sobre isso. Com um objecto que é difícil de situar, que está longe de ser perfeito, está longe de ser "acabadinho".

PE Ao mesmo tempo, parece-me que é isso e que é a miragem disso, é a falência de um projecto que se tenta sempre atingir e que nunca está lá, um pouco como se esta peça fosse sobre outra peça que está a decorrer na sala ao lado, da qual nós recebemos apenas os ecos, os ecos de algo que é realmente o objecto desejado pelo autor. Tudo é diferido, vemos sempre a sombra de tudo o que deveria acontecer, e é uma sombra ferida.

PEC Na cena "11. SEM TITULO (100 PALAVRAS)", em que se sugere um ambiente de galeria de arte, com um discurso sobre uma suposta exposição, a dada altura uma das réplicas diz: "É teatro - exacto - para um mundo no qual o próprio teatro morreu. Em lugar das convenções ultrapassadas do diálogo e das chamadas personagens arrastando-se para os embaraçosos desenlaces do teatro, Anne oferece-nos um puro diálogo de objectos". E neste, como noutros momentos do texto, parece encontrarem-se pistas para a sua, não direi chave interpretativa, mas proposta formal, em que é a própria produção anterior do Martin Crimp, nomeadamente *Peça com Repetições*, que está a ser posta em causa.

PE Mas até que ponto podemos levar a sério essa frase?

PEC Concordo. A frase é ambivalente.

PE Ela pode significar o contrário do que parece. Esse texto termina com um parágrafo: "Visto - talvez. Mas não visto de novo, não visto agora, não visto no contexto de um mundo pós-radical, pós-humano onde os *gestos* do radicalismo assumem um novo significado."

PEC Uma frase que diz, dentro de um texto dramático, que o próprio teatro morreu é óbvio que não pode ser interpretada literalmente. Mas isto serve para ilustrar a sugestão da Regina de que este texto implicou uma ruptura, por parte do dramaturgo, com uma construção absolutamente perfeita, como tinha feito antes. E aqui como que tudo flutua e dança e entra em rota de colisão. E isto do "puro diálogo de objectos", que tipo de sugestão pode ter sobre a estrutura, se é que tem?

RG Ainda por cima, nessa cena, a gente está-se a ver lá. Estamos a ver-nos numa galeria especializada em arte neo-conceptual com uma instalação. Vemo-nos lá e o problema aqui é que tudo isto é completamente a sério e, evidentemente, a própria forma como está descrita a instalação leva-nos a distanciar-nos em relação a isto. O que significa que face a qualquer objecto, qualquer que seja a tensão do objecto artístico, estamos naturalmente condenados a distanciarmo-nos em relação a ele. Porque ele está a falar do fazer, seja ele qual for, do fazer artístico, do gesto artístico, e da sua irrisão. Esta é apenas uma das múltiplas versões das soluções da vida desta senhora e não é nem mais nem menos válida do que ela no quarto de hotel, ou ela a encomendar *pizzas*, a transformar-se em terrorista, a colocar bombas. Esta equivalência é que é a profunda ferida, a profunda ferida de que estamos a falar. E o que aqui é profundamente comovedor, e isso é que é difícil levar ao palco, é que essa ferida não seja paralisada, ou seja que ele tenha escrito uma peça de teatro. Se houver um erro de percurso no tratamento dramático, isto fica um congelado, o tal telejornal de que estavas a falar. Mas é extremamente difícil, porque tudo isto é ao mesmo tempo discurso directo e indirecto, é tão complicado. Isso é a primeira coisa de que eu falei porque essa é que é a grande complicação: obedecer a essa didascália e fazer disto qualquer coisa que não seja um congelado ou um enlatado. Porque o grande risco é que isto seja uma espécie de polifonia, nem é o problema de ser estéril, mas uma polifonia, porque isto é divertido, além do mais.

PEC Pois, é profundamente lúdico.

RG É divertido como a lata do atum Toneca, mas não é só isso, é outra coisa. Esta coisa de disparar em todos os sentidos... Se virmos os primeiros filmes do Godard, e até os mais recentes, embora nestes a coisa seja mais esteta, mas se virmos os primeiros, ficamos de boca aberta. Ao mesmo tempo, estás a assistir ao nascimento de um estilo, e a veres um tipo a recusar fazer escolhas. Noutro contexto, é um pouco o que se passa aqui. Há, curiosamente, nesta peça (de 1997) muito das preocupações que foram dos anos 70, do discurso sobre o triunfo da sociedade de consumo. É óbvio que estando em 97, já não é a mesma coisa, mas é um pouco esse mesmo estado de pânico.

PEC E que é eventualmente paralelo ao retomar, até ao nível das artes plásticas, de um discurso sobre o mundo que surge aqui, o retomar de algumas das estratégias dos anos 70, nomeadamente no espaço inglês, o regresso do corpo...

CL O que eu acho que é diferente dos anos 70 é que, na altura, ainda era possível algum optimismo, havia, muito claramente, um contra-discurso. E, portanto, podia facilmente ser-se contra os enlatados, em nome de várias propostas que estavam em cima da mesa, possíveis naquela altura; podia ser-se militantemente contra a sociedade de consumo.

PEC Propostas em cuja viabilidade se acreditava.

CL Exacto. Ou em cujas virtualidades se podia ainda procurar

alguma coisa. Só que tudo isso já está esgotado, todas essas alternativas possíveis dos anos 70, em que havia sempre uma redenção possível (de natureza política, ideológica ou cultural, porque se podia sempre fazer um pós qualquer coisa, o pós-figurativo que resulta na conceptual, etc) esgotaram-se. Agora, já nenhuma dessas alternativas parece viável, se calhar já nem o teatro, e por isso é que eu acho que há um risco de paralisia. Não só para o autor como para o espectador, porque de alguma forma é lúdico, porque passamos de uma coisa para a outra, mas não se vê nenhuma saída possível. É mais difícil encontrar uma alternativa...

RG Mas o que eu acho que ele também pretende dizer é que aquela Anne que está atrás, a personagem que está escondida por este barulho, por estes barulhos, por esta chuva de discurso, ela existe. Eu acho que ela existe. Ela existe quanto mais não seja porque nos ocorreu, como se alguma personagem pudesse ser outra coisa senão isso.

PE Mas eu não sei se ela existe tanto como estas "vozes".

CL A dor dele existe. A dor dele está lá. E isso é que fica conosco. E por isso é que isto é radicalmente diferente de um telejornal. Isto só é formalmente uma espécie de produto quase mediático, chama-nos para ler várias coisas, para entrarmos em vários espaços: entramos numa galeria, num cenário de uma bomba que explode, num cenário mais ou menos suicidário, entramos numa série de cenários que passam de um para outro, constantemente. Mas há essa dor, há uma dor que atravessa isto tudo, que é a dor que ele passa ou transfere para a personagem da Anne. Apesar de isto ser muito lúdico, eu não cheguei ao fim muito divertida, porque esta dor passa por nós e interroga-nos, eu acho, no mais profundo de nós. Porque há esgotamento, nomeadamente quando se fala da arte...

PE Eu estou de acordo, e ao mesmo tempo pergunto-me se esta Anne, que acabo por nunca conhecer, está à procura de alguma salvação. Ela sente dor, mas nunca a vejo como alguém que tem um desespero suficiente para tentar encontrar uma salvação possível. Ela tem esta miríade de metamorfoses...

PEC Eu acho é que a Anne surge a certa altura como uma hipótese de salvação. Há aliás um ponto do texto em que se fala dela nesses termos: "Anne vai salvar-nos da ansiedade do nosso século... e conduzir-nos a uma era na qual o espiritual e o material... o comercial e o trivial... a onda e a partícula... serão finalmente reconciliadas."

PE Mas as próprias vozes que vão definindo a Anne não me parecem capazes de desespero. Elas são demasiado neutras e tenho de esperar muito tempo até vir ao de cima um qualquer momento de subjectividade. É quase tudo neutro e positivista. Até que, de repente, há um nadinha, um juízo de valor, uma partícula entre vírgulas, que faz vir ao de cima um bocadinho de matéria da voz que fala. Mas eu não sei se estas vozes vindas do completo nada estão, por sua vez, à procura de alguma coisa. E mesmo quando há

interrogatórios de um género mais ou menos policial ou jurídico, não sei muito bem o que elas querem definir, por que estão tão fascinadas por esta personagem.

PEC O problema é que estas vozes são completamente despidas de identidade. O texto todo joga nisso. E por isso é que eu me atrevo a caracterizá-lo como pós-moderno, porque acho que ele conforma algumas das teorizações esboçadas em torno do pós-modernismo, nomeadamente a nível de uma construção em que a noção de personagem está completamente estilhaçada, porque as vozes, as que falam da personagem central, não têm identidade, o texto é abertíssimo em termos de quem assume estas vozes, não há nada nas didascálias do autor que estabeleça uma receita prescritiva sobre como distribuir isto pelo elenco. Além disso, a personagem que efectivamente cada um dos argumentos constrói, é uma personagem que, cena após cena, é definida e ao mesmo tempo "indefinida". Ela é só uma proposta de retrato, mas prismática. Esta personagem é o mais evasivo e o mais avessa a qualquer percurso canónico de construção de personagem que se possa imaginar.

PE No final da minha primeira leitura, eu não sabia se era apenas uma Anne. Fiquei com a ideia de que poderiam ser uma, cinco, dez, dezassete, tantas quantos os argumentos, ou até mais do que dezassete.

PEC É que curiosamente até os nomes da Anne variam: Anne/Annie/Anny/Anuskha, cinco, seis variações.

RG Mas, ao mesmo tempo, aquilo que dá força a estas personagens não identificadas é que elas são - precisamente por o seu discurso ser muito neutro, muito tom de cabeleireiro ou o que quisermos, muito mundano, muito de pessoas que sabem melhor do que as outras tudo sobre os sentimentos - tudo isso é a tentativa de reduzir a nada uma coisa irreduzível, que é a Anne que sai de casa com o seu saco de pedras. E todos esses valores, toda essa imensa agressividade, que não se mostra de uma forma agressiva, mas que de facto o é, não consegue, apesar de tudo, fazer desaparecer completamente a personagem. E isso é que é forte. E acho que, pelo contrário, esta personagem até é mais forte do que muitas das personagens, supostamente de carne e osso, que pões em cima de um palco. O desafio aqui é fazer com que ela seja mais forte do que essas vozes todas, do que aquilo que dela dizem essas vozes todas.

PEC E que diz aos pais, nessa cena de que falavas, esta coisa absolutamente fulgurante: "Sinto-me um écrã". É uma personagem global, uma personagem globalizada?

RG Pois, mas quando ela diz isso, ela também está a dar uma chave daquilo que ela é em relação ao seu criador, ao autor que a escreveu, que eu acho que a quer, a quer mesmo, irreduzível. E por isso é que a sujeita a esta prova verdadeiramente qualificante que é resistir a todo este discurso explicativo sobre dela. Isso é que é forte na peça, acho eu.

PE Isso explica as duas metades. Parece-me que as vozes funcionam para/com e contra a Anne e vice-versa. Isto está cheio de inversões, e neste sentido também é um tempo matemático, por assim dizer. É mesmo quiasmático, porque nós temos um mínimo de caracterização das vozes e um máximo de presença, pois elas são tudo o que existe, e o contrário: a Anne tem a maior ausência possível e o máximo de caracterização, tudo é sobre ela, ou para ela, etc, etc. E aí há qualquer coisa de contrapontístico, e de terrível, porque é um exercício de visão, de imaginação, de conseguir ver para lá do dito, de juntar, através da memória, aquilo que os dezassete quadros vão desvendando. E as vozes anulam-se.

PEC Em relação a todas estas questões da actualidade, e mesmo partindo do modo como tu, Carolina, te colocas em relação ao texto, como uma leitora inocente em relação à escrita dramática, isto é um discurso artístico, é uma proposta artística, numa miríade de muitas outras. Para alguém que normalmente se confronta com muitas outras propostas para além do texto dramático (cinema, livros, etc), o que te dá isto, como te colocas perante este texto, o que te traz este outro suporte?

CL A leitura para mim é desafiadora, não só na sua estrutura, porque ela me escapa e apetece-me perceber um pouco mais, e por isso é óptimo ouvir-vos falar sobre isso, mas, para além disso, é desafiadora também nos conteúdos...

PEC É aí que eu queria chegar. Para nós, ASSÉDIO, este texto constitui uma espécie de felicidade imensa - e sublinho a palavra *felicidade* no contexto todo de *dor* de que já se falou aqui em relação ao mundo - em encontrar um texto que como que concretiza algumas das ficções com que a ASSÉDIO se atreveu a apresentar-se. A ASSÉDIO surgiu como querendo constituir um repertório contemporâneo, querendo interpelar o aqui e agora, e, de repente, este texto, parece-me que muito mais do que qualquer outro texto que já tenhamos feito, concretiza uma série de anseios que foram expressos só ficcional ou programaticamente. E tu, como sublinhaste tanto a questão da actualidade, vens de encontro a um conjunto de preocupações. É como se tivesse existido alguém a escrever este texto dentro da ASSÉDIO.

CL Eu acho que é nisso tudo que ele pega, em tudo aquilo que nos querem fazer crer que é a actualidade. E não é por acaso que há esta ideia do écrã, porque ela recebe tudo aquilo que querem absolutamente convencer-nos que é a actualidade, e que recebes quer queiras quer não, quer se veja muita televisão quer não, e isto aos mais variados níveis. E se formos falar de um registo mais erudito, a contemporaneidade vai ser definida por uma tipologia qualquer, *pós*, *neo*, *neo-pós*, o que se revela outra vez num discurso sobre aquilo que é ou deve ser a actualidade. Pode vir dos *media* para as massas, ou das artes plásticas para o pequeno grupo que consome esses produtos. E ele obriga-nos a passar por isso tudo e a fazer de conta que estamos a fazer essa viagem da contemporaneidade, como se ela fosse um estado físico com características muito próprias, e com aqueles acontecimentos. E a Anne está um bocado aflita na sua ausência. Esconder-se de quê? Do mundo? Esconder-se do mundo? Quer deixar de ser écrã, mas...

PEC Isso é logo no início nas mensagens do atendedor de chamadas...

CL Exacto. "Então o que é isto? Um grito de ajuda?" Ela tem, de facto, alguma realidade. E, ao mesmo tempo, essa dor de que a Regina falava é agreste, essa passagem a que ele nos obriga é assim como um raspão muito agreste por estas coisas todas.

PEC Este texto vem explicitado como "17 argumentos para teatro". Regina, e esta pergunta é inevitavelmente para ti, que tipo de referente ou de estratégia cinematográfica é que vês aqui utilizada, se é que vês alguma?

RG Isso depende do entendimento que nós temos do que é cinema. Se entendermos o cinema num sentido pós-godardiano, um cinema que tira toda a sua riqueza da ruptura e não da continuidade, sim. Isto é uma montagem feita de rupturas. Agora, essa referência acaba por ser um pouco ténue. Isto é teatro, é mesmo teatro, e dificilmente eu imagino isto... quer dizer, evidentemente tudo pode ser feito em termos cinematográficos.

PEC Esta questão é um pouco impressionista. Porque, por exemplo, na cena "2. TRAGÉDIA DE AMOR E IDEOLOGIA", eu senti tudo aquilo como uma espécie de guião, a cena dela com o homem no quarto...

RG Evidentemente, isso remete para o cinema. Mas há uma grande confusão na cabeça dos autores de teatro, acho eu. É que uma coisa é o facto de determinadas ficções ou descrições remeterem imediatamente para referentes cinematográficos, isso é uma coisa. É comum dizer-se que parece uma cena de cinema, mas isso nada tem a ver com o *ser* do cinema. Aquilo que é mais o *ser* do cinema aqui, mas de um certo tipo de cinema, é esta aposta na montagem de rupturas, e que no cinema resultaria de outra forma. Algumas destas cenas, por viverem muito de imagens, e até porque falam muito de objectos e de cenários, de locais, elas só são cinematográficas na medida em que nós vivemos num mundo onde já existe cinema há cem anos e, portanto, o cinema é o referente na cabeça das pessoas. Mas isso não faz da cena cinematográfica; na nossa cabeça é que ela é cinematográfica. Isto é uma reflexão sobre a escrita, porque de repente já não te apresentam a vida como um projecto mas a vida como irremediavelmente vivida. Portanto, isto é uma espectacularização do vivido e não da vivência. É uma proposta de qualquer coisa que não é tão habitual assim no teatro. Já não a vivência, mas o vivido.

PE Nesse sentido, acho que estamos nos antípodas do teatro clássico ou daquele modelo existencialista sartriano em que o essencial é o momento de bifurcação, a escolha do herói. Aqui não há escolhas, elas já estão todas feitas, e se calhar mortas, e já deram frutos ou não, e nós só descobrimos as ruínas ou a floresta que nasceu dali.

RG Mas, ao mesmo tempo, podemos não estar tão longe assim de algumas possibilidades de leitura do teatro clássico, do teatro grego, onde as personagens falam dos seus sentimentos como

se eles estivessem a ser inventados naquele preciso momento. No teatro clássico, não é bem assim, há essa quota-parte do vivido, e há uma enorme quota-parte no teatro clássico da acção, existe acção no teatro clássico. Aqui só temos uma parte do teatro clássico, digamos. Mas pode ler-se todo o teatro clássico como tendencialmente mais para o vivido do que para a vivência, depende depois do que lá vemos.

PE Deixa-me pegar numa pista muito curiosa que levantaste, quando dizes que a peça é sobre a escrita. Eu acrescentaria que a peça é também sobre a teorização sobre a escrita, isto é, uma peça em segundo grau, ou talvez em terceiro ou quarto grau, uma peça sobre a teorização sobre a escrita de outra peça, que por sua vez é a vida de uma mulher, etc, etc. O que acho tremendamente maquiavélico num texto destes é que, se é um texto sobre o comentário, tudo aquilo que nós os quatro estamos a fazer à volta desta mesa é prolongar o gesto teórico desta peça. Agora, entramos também dentro de um determinado jogo muito discutível em falamos de Anne e falamos do próprio Martin Crimp, que é um dos graus desta estrutura muito esquisita. Nós fazemos também parte de tudo isto e estamos também a gerar um discurso sobre um determinado mundo única e simplesmente composto de palavras. Logo, sinto-me mais do que cativado, sinto-me cativado-cativo, no sentido em que eu estou também preso na rede-colante, e não posso fugir. Acho que o meu fascínio passa também por aí.

RG Esse desejo está presente em qualquer objecto de escrita, esse desejo que tu agarras.

PE Mas neste objecto muito em particular, eu sou colocado dentro da peça, é-me conferido um papel de comentador, de pensador, de reflector, de *écrã*, porque eu também sou *écrã* desta peça e este mundo também é o meu, e realmente identifico-me, como dizia a Carolina, em termos de convivência com o mesmo mundo. Também há aqui muito do meu vivido, de forma que algures uma didascália dirige-se-me muito em particular.

PEC Era precisamente por aí que iria. Nós estamos aqui no papel de leitores e de futuros espectadores. Este texto coloca ou não desafios particulares ao papel do espectador na construção de todos estes sentidos? E penso nisto a propósito da sequência dos textos que fizemos, que me parecem representar diferentes articulações, diferentes propostas ao espectador, em termos de trabalho de construção do sentido. Existem, pelo menos desde *Belo?*, e até *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*, desafios diferentes ao papel, mais ou menos, activo do espectador na construção dos sentidos abertos pelo espectáculo. Ou seja, trata-se de não pressupor uma recepção tranquila, se ela alguma vez o pode ser, em que os sentidos nos são oferecidos de bandeja, sugerindo antes uma participação mais desafiadora. Neste sentido, esta peça surge como extraordinária e estimuladamente política: política, na medida em que pressupõe o espectador como participante extremamente activo dos jogos que a peça prevê. E isto não só porque contempla na sua construção temas da actualidade, porque isso passa-se nos telejornais, numa diversidade de discursos ou de suportes. É, antes, como se esta

peça, além de nos dar a consciência de um conjunto de questões que condicionam e caracterizam o nosso viver aqui e agora, reeditasse, actualizasse, uma espécie de proposta brechtiana. Política, porque não deixa o espectador tranquilo na recepção; bem pelo contrário, empenha-se em envolvê-lo na construção.

CL Colocado nesse papel, o espectador ainda será desafiado por mais razões. Nós como leitores fomos à frente, atrás, relemos, e tivemos mais tempo para digerir esta perplexidade. O espectador é confrontado no tempo, naquele tempo e só, quando a coisa acontece já passou, e eu acho que ele não tem outro lugar que não seja esse.

PEC Isto retoma a perplexidade que a Regina exprimiu quando enunciou os riscos inerentes a este texto.

RG Porque se o vivencial passar todo para o lado do espectador, estamos no âmbito das dobragens. E aí o espectador apanha com esta coisa toda e, de facto, ele tem que pôr a cabeça de fora para pensar. Será que não entra num processo de identificação com isto? É mais fácil para o leitor distanciar-se, uma vez que isto não é exactamente o mundo, do que para o espectador, se ele for instalado nesse papel de vivente.

PEC Mas não achas que esse risco já está de algum modo previsto na estrutura do texto, ao abdicar de personagens no sentido convencional, ao romper com uma intriga, ao apelar ao narrativo?

RG Eu acho que esse risco é ainda maior. Acho que é mais fácil tu distanciar-te de uma personagem do que disto. Não quer dizer que não seja possível, mas eu vejo aí a grande dificuldade, porque de facto isto é avassalador; há todo este sintoma de maré de texto. É difícilimo, acho que os riscos são maiores. A distanciação parece-me mais fácil pela leitura, do que no papel de espectador.

PEC Em relação à natureza destas vozes, em relação à visão prismática da Anne, para mim o cerne da questão é a identidade. Isto é, como se isto fosse a demonstração da nossa precária identidade, uma consciência mais clara de como a nossa identidade é sobre-determinada, é o resultado desta manta de retalhos de discursos sobre o mundo, a vida, o vivido, a vivência. Como se fosse a demonstração da impossibilidade de uma identidade tal como nós a entendemos, com recortes mais ou menos inequívocos.

RG Eu acho que essa questão é exaltante. Acho que é exaltante porque no despir dessas preocupações, talvez sofras mais, mas provavelmente te sentes melhor nesta avalanche de discurso.

PEC Ela é um ecrã. E o ecrã é também esse espaço de virtualidade, um espaço a ser preenchido; um ecrã não preenchido, não animado, é uma não existência.

CL Mas ela pode existir, e bem, fora do que é a realidade do ecrã. Se calhar, a identidade está mais aí do que na avalanche do ecrã. O problema é que reste vitalidade para se ir lá, e depois a identidade não é definitiva, mas provavelmente é mesmo fora do ecrã que é

preciso ir procurá-la e construí-la e reconstruí-la todos os dias.

PE Relativamente à questão da pós-modernidade, eu abordava a questão do seguinte modo. Existem duas visões radicalmente contrárias para a mesma palavra. Uma extremamente pessimista: apocalipse do mundo, revelação do final da história, que nem sequer termina, mas pára, o que é muito mais terrível, e perda de todos os valores, desorientação geral de todas as camadas sociais, classes etárias, continentes... Temos uns quantos "profetas" dessa pós-modernidade. Por outro lado, temos uma pós-modernidade eufórica (se calhar até muito eufórica) em que aqueles mesmo sintomas de final do mundo são recuperados e traduzem agora, pelo contrário, uma imensa libertação do sujeito, que deixa de sofrer as ditas meta-narrativas, a prisão do sentido que a filosofia foi criando ao longo de milénios, etc. E o que eu me pergunto é qual das duas pós-modernidades se aplica a esta peça. Porque ao mesmo tempo temos todo esse lixo nervoso que vai passando pela Anne, mas eu não sei se a própria Anne, tal como vai sendo definida, chega a captar e a assimilar tal lixo. Não sei se ela não é só um lugar de passagem da propaganda, da publicidade, dos discursos políticos, do falso amor, por aí adiante, não sei se ela não se limita a gozar com tudo aquilo que recebe, como nós recebemos o correio e deitamos fora mais de metade. Logo, se calhar, sim, isto até é uma peça que ilustra muito explicitamente a pós-modernidade. Agora não me parece sempre, só às vezes, mas não sempre, que a Anne seja uma vítima de tudo aquilo que está a acontecer no mundo agora, num aspecto muito global. Acho que ela conseguiu aprender também a passar pelas coisas e a deixar as coisas passarem por ela sem que as feridas sejam tão profundas. Acho que ela se livra, não é uma questão de salvação, mas de livração, ela livra-se muito bem do mundo.

RG Oh, Pedro! Tu lês o diário da Virginia Wolf e tens exactamente essa impressão, mas o facto é que ela acabou por se suicidar na mesma. Essa é que é a verdadeira dimensão trágica. É tu consegues lidar com aquilo com que não se pode lidar. E teres um tempo de existência, e ela tem-no. Essa superficialidade é a coisa mais profunda que existe.

PEC Essa superficialidade também está nessa frase "Sinto-me um ecrã". Porque é uma superfície, e uma das coisas com que a Anne se debate, e isto prende-se com a questão da identidade, é como se houvesse uma ausência de profundidade nisto tudo, neste mundo que aqui nos é apresentado. É só superfície. A profundidade só está através dessa projecção da voz ou da vivência do autor.

PE A dúvida que eu coloco, e não passa de uma dúvida, é até que ponto, sendo isto tudo tão superficial, não é já a libertação do personagem. Ou seja, para descobrirmos que cada uma destas narrativas é condenável, infrutífera, o que quisermos, primeiro temos de saber quão superficial cada uma delas é. Se calhar, dentro de uma trilogia que começaria com *Peça com Repetições*, esta seria a peça do meio, para a seguir vir uma reconstrução depois da ruína de *(A)tentados*. Provavelmente a Anne suicida-se? Ou não? Fico à espera do terceiro acto.

RG Agora que estávamos a falar disso lembrei-me do filme do Antonioni *A Identificação de uma mulher* que é um filme sobre um ser que escapa . Há uma espécie de tradução para uma ficção com imagens, o que é muito bonito, sobre a relação, porque instaura a relação no plano do mistério, e a identidade só existe na relação. E tu chegas ao ponto de te perguntares se aquela criatura existe, e no filme tu até achas que é irrelevante. Ao colocar toda esta cortina de barulho, de *noise*, entre o espectador e a Anne, a relação é mais difícil, mas ao mesmo tempo mais relação.

PEC Como é que interpretaram o título?

RG *Atentados* como se as palavras fossem usadas como armas de arremesso precisamente para se reduzirem a nada. E o facto de o "(A)" estar entre parênteses, eu interpreto isso como uma tentativa de exprimir que há um fascínio por essa pessoa, Anne.

PEC Carolina...

CL Não pensei nisso, mas imaginei que haveria uma razão para este "(A)" estar entre parêntese.

PEC Mas introduz-te algum sentido? Estabeleceste alguma relação entra o que leste e esse título?

CL Sim, pelos dois lados. Pelos *atentados* e por qualquer coisa que podiam ser *tentativas*, aqueles *flashes*.

PEC Passo a explicar. O título original, em inglês, é uma daquelas coisas intraduzíveis: *Attempts on her life*. E, literalmente, eu posso traduzir isto por *Atentados contra a vida dela* e *Tentativas sobre a vida dela*. Isto coloca uma dúvida e obriga a uma opção. O texto já foi feito em vários países, foi um dos textos do Crimp mais feitos na Europa, e, habitualmente, os títulos optaram quase sempre por coisas do género *Marcas de Anne*, *Traços de Anne* ou *Vestígios de Anne*. Eu tentei outro jogo, daí ter resolvido fazer-vos o teste, para avaliar até que ponto esta solução podia jogar com estes dois sentidos de atentados/tentativas. Claro que não me passou pela cabeça este (A) maiúsculo parentético ser de Anne, mas acho isso maravilhoso!

PE Já agora, acrescento que também se pode formar "A-N-E" com letras do título. Isto é que é delírio total. E se formos buscar o n de Martin dá A-N-N-E. E talvez ainda vos arranje mais qualquer coisa...

PEC Onde eu me fui meter!... Obrigado.