

DRAMATURGIAS

26

Revista do Laboratório de Dramaturgia
(LADI) da Universidade de Brasília

Ano: 2024

ISSN: 2525-9105



Dossiê:

Elfriede Jelinek

DRAMATURGIAS

26

Revista do Laboratório de Dramaturgia
(LADI) da Universidade de Brasília

Ano: 2024

ISSN: 2525-9105





Apresentação

Enchentes, queimadas – inesquecíveis meses do segundo semestre de 2024...

Enquanto a natureza agredida segue seu curso, as obras de revitalização do Teatro Nacional de Brasília avançam e novamente temos como capa da Revista Dramaturgias n.26 a presença desse espaço/equipamento cultural que continua fechado há mais de 10 anos.

Grande parte deste número é dedicada ao conjunto de textos (ensaios, traduções) em torno da escritora austríaca Elfriede Jelinek. O dossiê foi organizado pela professora Anabela Mendes, da Universidade de Lisboa, que já colaborou conosco em outras oportunidades, como as traduções de textos de Wassily Kandinsky (*Dramaturgias n. 9, de 2018*) e na condução dos trabalhos do dossiê sobre Bauhaus (*Dramaturgias n. 20, de 2022*).

Nesse sentido, é louvável o esforço de Anabela Mendes e seus colaboradores de trazer para os multiversos da língua portuguesa subsídios de primeira ordem para o acesso à multifacetada obra de Elfriede Jelinek, que se estende entre diversas formas escriturais como peças de rádio, roteiros cinematográficos, prosa de ficção, poesia, traduções, libretos de ópera, ensaios e peças teatrais. Mesmo a autora tendo sido premiada com o Nobel de literatura em 2004, há pouco textos seus traduzidos no Brasil: “O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades”, foi publicado pela Temporal Editora, em 2023. Além desse texto teatral, que dialoga com o de Ibsen, temos os romances *Os excluídos* (Asa Editores, 2008) e *A pianista* (Tordesilhas, 2011), *Desejo* (Tordesilhas, 2013).

Para a *Revista Dramaturgias* e para o público de língua portuguesa é um privilégio entrar em contato com uma escrita coralizada, musical, que transita na trama de vozes e silêncios, experimentando as tensões e encontros entre o mais antigo e o mais contemporâneo.

Seguindo as trilhas da dramaturgia, apresentamos, na seção “Textos e Versões”, duas traduções de colaboradores regulares: primeiro temos o melodrama distópico *R.U.R. Robôs Universais Rossum*, do escritor tcheco Karel Čapek (1890-1938), que estreou em 1920. Foi daí se popularizou o vocábulo “Robot/robô”, relacionado ao trabalho forçado, realizado por humanoides em fábricas. Este texto foi traduzido pelo professor e tradutor Carlos Alberto Fonseca, da Universidade de São Paulo.

Ainda, temos a tradução de “Sete crianças judias – uma peça por Gaza” da veterana dramaturgia britânica Caryl Churchill, que estreou em 2009, na qual crianças pais israelitas tentam explicar a seus filhos fatos históricos desde o Holocausto até os ataques a Gaza, ocorridos em 2008-2009. Como Elfriede Jelinek, é uma dramaturga com poucos textos traduzidos no Brasil. Fernando Villar, diretor e dramaturgo, professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília traduziu o texto, como também o fizera com outra obra da autora, “Garotas de Ponta (*Top Girls*)”, publicado na *Revista Dramaturgias* n. 23, de 2023.

Boas leituras!

Brasília, 26 de Setembro de 2024

Marcus Mota

Editor-Chefe da *Revista Dramaturgias*

Este número contou com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília.



Sumário

Dossiê Elfriede Jelinek (2012-2024)

- 13 **Dossier Elfriede Jelinek**
Org.: Anabela Mendes
- 27 **A cidadã Elfriede Jelinek e o Terror das Guerras**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 36 **A censura gera monstros**
Julya Rabinowitch, Tradução Anabela Mendes
- 38 **Jamais Um Ou O Outro**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 44 **Die Schutzbefohlenen (Os Protegidos)**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 105 **Textos subsidiários se Elfriede Jelinek como expansão de Os Protegidos. Os Protegidos. Apêndice.**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 127 **Os Protegidos. Coda.**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 145 **Os Protegidos. A defesa da Europa. Cresce agora por aí fora! (Epílogo no terreno)**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 173 **Os Protegidos. Fim.**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 178 **Os Protegidos. Filémon e Baucis.**
Elfriede Jelinek, Tradução e notas Anabela Mendes
- 191 **Ensaio de Jelinek para uso quotidiano**
Tradução Anabela Mendes
- 197 **Moda**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 200 **Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes

- 203 **Sofro com quem tem medo**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 205 **Anotação para o drama secundário**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 208 **A propósito de “Carnival of Souls”**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 210 **É falar e sair**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 216 **O drama parasitário**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 223 **Escrita Dramatúrgica para *Os Protegidos***
Tradução Anabela Mendes
- 229 **Que país é este que nos acolhe e nos repele?**
Anabela Mendes
- 231 **Entre o Pedro e mim**
Anabela Mendes
- 237 **Texto dividido pelos actores como ensaio de resposta e contra-resposta na formação da coralidade**
Pedro Alves, Anabela Mendes e Maria Carneiro
- 239 **Os Protegidos de Elfriede Jelinek**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 247 **Diário de Transbordo**
Pedro Alves
- 328 **Uma memória descritiva da cenografia d'OS PROTEGIDOS de Elfriede Jelinek, encenação de Pedro Alves, uma produção *teatromosca***
Pedro Silva
- 331 **Estudo para a cenografia. Desenhos.**
Pedro Silva
- 336 **Estudo para a cenografia. Maquete.**
Pedro Silva, Catarina Lobo

- 339 **Desenho de luz**
Carlos Arroja
- 350 **Vivo numa época que chama a escuridão de luz ou
Fazer amor com as palavras**
Rita Morais
- 354 **Os Figurinos d' "Os Protegidos", de Jelinek e encenação de Pedro Alves**
Catarina Graça
- 359 **Saber o que não sabemos**
Maria Carneiro
- 365 **Texto e imagens de divulgação do espetáculo Sobre o proteger e o
suplicar – "Os protegidos" de Elfriede Jelinek**
Anabela Mendes, Maria Carneiro e Pedro Alves
- 377 **Os Protegidos de Elfriede Jelinek. Produção *teatromosca*, 2023**
Teatromosca
- 379 **A Morte e a Donzela - I (*Branca de Neve*)**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 388 **A Morte e a Donzela - II (*A Bela Adormecida*)**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 396 **A Morte e a Donzela - III (*Rosamunda*)**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 407 **A Morte e a Donzela - IV (*Jackie*)**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 425 **A Morte e a Donzela - V (*A Parede*)**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 445 **A Princesa no mundo inferior**
Elfriede Jelinek, Tradução Anabela Mendes
- 450 **Entrevista RTP2**
Programa *Literatura Aqui*
- 452 **A Morte e a Donzela - Montagem**
João Maio Pinto

- 497 **A Morte e a Donzela I - V (Lisboa, 2015 - Almada, 2018)**
Alexandre Pieroni Calado, Paula Garcia
- 528 **A Morte e a Donzela, de Rogério de Carvalho: crítica genética, arquivo das artes performativas e a prática como pesquisa**
Alexandre Pieroni Calado
- 545 **Entre a luz e as trevas. Variações sobre *A morte e a donzela* de Elfriede Jelinek**
Vera San Payo de Lemos
- 552 **Vozes, porta-vozes, mensageiros. Conceitos da estética teatral de Elfriede Jelinek**
Vera San Payo de Lemos
- 568 **Tesoura invisível - objecto imprescindível. Aproximações a Elfriede Jelinek**
Anabela Mendes
- 588 **Seja quem for e por quem for. Duetto performático**
Anabela Mendes, Pedro Alves
- 601 **Onde começa e acaba uma princesa?**
Anabela Mendes
- 605 **Da intransparência do ser e de como ele se desoculta. O batimento cardíaco em Elfriede Jelinek**
Anabela Mendes
- 623 **A serenidade por que elas anseiam nos intervalos da respiração em *A Morte e a Donzela* de Elfriede Jelinek**
Anabela Mendes
- 635 **O giz, o linóleo e a parede – breves considerações sobre uma cartografia do salto em *A parede* de Elfriede Jelinek**
Anabela Mendes
- 650 **Todas as emoções fazem do corpo um teatro Büchner, Müller e Jelinek. Breves travessias de fundo e uma lateralidade**
Anabela Mendes
- 667 **Refletir com Jelinek. Para a Água Negra - Elfriede Jelinek Breves travessias de fundo e uma lateralidade**
Anabela Mendes

- 671 Breves notas sobre outras encenações de obra de Elfriede Jelinek
- 673 Primórdios em torno de 2021 com Capital Fuck - Os contratos do comerciante. Uma Comédia Bancocrática para a ribalta
Encenação de Emanuel de Sousa. Tradutora Helena Topa
- 677 Capital, valores, acções - Na tua cara, na tua cara
Maria Carneiro
- 681 Outras traduções para português da obra de Elfriede Jelinek
-

Ideias e críticas

- 685 Entretelas pandêmicas: Aventuras autobiograficcionais com uma turma de Interpretação Teatral 1 à distância
Adriana Lodi e Fernando Pinheiro Villar
-

Textos e versões

- 708 R. U. R. ROBÔS UNIVERSAIS ROSSUM. Um melodrama fantástico em três atos e um epílogo
Karel Čapek. Tradução Carlos Alberto Fonseca
- 832 Sete crianças judias - uma peça por Gaza
Caryl Churchill. Tradução Fernando Villar
-

Musicografias

- 848 A canção perfeita. Ciclo de canções para voz e piano
Marcus Mota
-

Lista de realizações do LADI-UnB



Dossiê

Elfriede Jelinek

Dossiê

Dossiê Elfriede Jelinek¹

Org.: Anabela Mendes

Resumo

Conjunto de textos em torno de diversos aspectos da produção artística do dramaturgo e romancista austríaca Elfried Jelinek, prêmio nobel de literatura em 2004.

Palavras-chave: Dramaturgia, Elfried Jelinek, Coralidade.

Abstract

A collection of texts on various aspects of the artistic production of the Austrian playwright and novelist Elfried Jelinek, winner of the Nobel Prize for Literature in 2004.

Keywords: Dramaturgy, Elfried Jelinek, Choralilty.

1 Nota do Editor da *Revista Dramaturgias*: Este conjunto de textos é resultado de um esforço coletivo captaneado pela professora, pesquisadora e tradutora Anabela Mendes, da Universidade de Lisboa. Para que as especificidades da edição do dossiê sugerida por seus autores fosse respeitada, ele aqui se apresenta como um arquivo único.

Anotações que inspiram o dossier

- Conceber, organizar, desenvolver - Anabela Mendes, Maria Carneiro.
- Juntar e associar obra de Elfriede Jelinek presente em www.elfriedejelinek.com
- Seguir imagens seleccionadas pela autora.
- Apor-lhe outras imagens.
- Trabalhar, sob a forma de ensaio, produção literária de Elfriede Jelinek - Alexandre Pieroni Calado com e sem Paula Garcia, Ângela Orbay, Vera San Payo de Lemos, Pedro Alves, Anabela Mendes e Pedro Silva.
- Montar e desmontar imagens e outras coisas mais - João Maio Pinto, João Ferro Martins, Pedro Silva, Carlos Arroja, Maria Carneiro, Anabela Mendes, Rita Morais, Catarina Graça.
- Encenar - Pedro Alves, Alexandre Pieroni Calado, Nuno Carinhas, Emanuel de Sousa.
- Escolher créditos fotográficos de © Catarina Lobo, © Sebastião Salgado, © Nuno Felix da Costa, © João Maio Pinto, © João Pedro Leal, © Hugo Martins
- Traduzir e editar obra de Elfriede Jelinek em Portugal.

Apontamento bio-bibliográfico e nomeação de co-criadores

Nascido em Lisboa, em 1975, **Alexandre Pieroni Calado** é licenciado em Teatro pela Escola Superior de Teatro e Cinema (Instituto Politécnico de Lisboa), mestre em História e Filosofia da Ciência pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa e doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes (Universidade de São Paulo). Dirigiu *Dramas de Princesas: A Morte e a Donzela* (2015), *Woyzeck 1978* (2014), *Húmus: Tríptico#2* (2014), *Quarteto* (2013), *Pregação* (2012), *Mecânica das Paixões* (2012), *Tête de Meduse* (2010), *da beleza ou o sistema nervoso dos peixes* (2009), e *Miss Puss / Mestre Gato* (2007). No teatro trabalhou com Ivica Buljan, Rogério de Carvalho, Amândio Pinheiro e Anabela Mendes, entre outros. É membro do Centro de Investigação em Artes e Comunicações (Universidade do Algarve / Instituto Politécnico de Lisboa).

Anabela Mendes (1951) é germanista. Ao longo de cinquenta anos ensinou Literatura e Cultura de Expressão Alemã, Estética e Filosofia da Arte, Estudos de Teatro. É tradutora literária, dramaturgista, escreveu e encenou textos teatrais. Dedicou à estética radiofônica na República de Weimar e no nacional-socialismo a sua dissertação de doutoramento. É viajante de longo curso.

Ângela Orbay é Designer Têxtil/Mestra de Guarda Roupas/Professora e Investigadora. Actuando em diversas áreas e projetos em ambientes multidisciplinares. Em construção de Guarda-Roupa para Teatro, Música e Dança, Televisão, Cinema e Publicidade. Para instituições, empresas e privados, nomeadamente; Media Capital, RTP2, Ambar filmes, Granular, Instituto ciência Viva, Boca de cena produções Teatro Musical entre outros. Em Conservação / Restauro de tapeçaria Antiga e Indumentária. Formadora de identificação de tecidos e malhas/ Curso de design de Moda Modatex Lisboa. Como investigadora de têxteis nas artes performativas, coloca os "Têxteis em Foco" desenvolvendo um caminho de desvendamento e questionamento, teórico/prático / filosófico e Artístico. É formada em Têxteis artísticos (Escola de Arte Massana). E Design Têxtil/ Moda (Modatex Porto/ Lisboa).

Carlos Arroja. Formado como Técnico de Som e Iluminação. Frequentou um Seminário Internacional de Formação Teatral, Curso de Luminotecnia, com Baltazar Patiño, do Teatro Galán. Técnico e operador de luz e som em várias companhias e festivais em Portugal e no estrangeiro. Formador em diversas áreas técnicas. Exerceu o cargo de responsável técnico da EGEAC no Fórum Lisboa e Cinema São Jorge. Em 2008 lecionou na Universidade de Évora, a disciplina Desenho de Luz. Atualmente leciona no Quorum Ballet. É diretor técnico e membro da direção do *teatromosca*.

Catarina Graça. Figurinista e cenógrafa. Frequentou o Mestrado de Ensino em Artes Visuais na Universidade de Lisboa. Licenciada em Teatro ramo Design de Cena pela ESTC. Frequentou o curso de Alfaiataria na Modatex. Figurinista do espetáculo "O Impromptu de Versalhes" de Molière com encenação de Miguel

Loureiro e “A Origem das Espécies” a partir de Charles Darwin apresentados no Teatro Nacional D. Maria II.

João Maio Pinto nasceu no Caramulo, em 1974. Licenciou-se em Design de Comunicação, na Faculdade de Belas Artes do Porto e, desde então, tem desenvolvido uma carreira como ilustrador e designer gráfico, colaborando com diversas publicações e editoras: *Observer, Internazionale, Blitz, Silva!Designers, Público, Groovie Records, gráfica M2, Rock Bar Sabotage, Abysmo, Terratreme, Equations/Lovers & Lollypops*, entre outros. É também professor no departamento de Design da Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha.

Maria Carneiro (1988) licenciada em Estudos Artísticos variante Artes do Espetáculo pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, estagiou no The Centre for Performance Research. Concluiu o Mestrado em Teatro – Encenação, Produção na Escola Superior Artística do Porto. Foi assistente de encenação de Kirsten Delholm na companhia Hotel Pro Forma. Entre 2016 e 2022 foi coordenadora de produção do Teatro da Trindade INATEL, e assessora da direção, a partir de 2019. Em 2019 completou o Master of Management in International Arts Management. Desde 2014 colabora com o *teatromosca* em diferentes funções.

Paula Garcia, atriz e criadora portuguesa. Em teatro, cinema e televisão, trabalhou com Rogério de Carvalho, Alexandre Pieroni Calado, Nuno Cardoso, António Augusto Barros, Sílvia Brito, Paulo Lage, Sofia Lobo, Ágata Pinho, Joana Linda, Renata Sancho, Wagner Borges, Tiago Boto, Alison Murray, Atom Egoyan, Inês Oliveira,, André Godinho, João Nicolau, Marco Pontecorvo, Patrick Mendes, Mariana Gaivão, Leonardo António, Carlos Conceição, Manuel Pureza, Ivo Ferreira e Simão Cayatte, entre outros.

Pedro Alves (1979) cofundador e codiretor artístico do *teatromosca*, onde tem desempenhado funções de ator, encenador e produtor. Licenciado em Estudos Artísticos, na variante de Artes do Espetáculo, e Mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Colaborou companhias de dança na função de dramaturgista e na direção artística. No *teatromosca*, dirigiu, mais recentemente, os espetáculos “Moby-Dick”, “O Som e a Fúria”, “Fahrenheit 451”, “Kif-Kif” e o projeto “MODOS DE VER”, “Ned Kelly”, vencedor do Prémio Autores para Melhor Trabalho Cenográfico da SPA – Sociedade Portuguesa de Autores, e nomeado como Melhor Texto Português Representado. Em 2021 escreveu e encenou o espetáculo “Maridos” a partir do filme “Husbands” de John Cassavetes.

Pedro Silva. Mestre em Teatro – Especialização Design de Cena (2015) pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Desde adolescente que ambicionava ser arquitecto ou algo parecido que envolvesse o desenho, não esperando que o seu percurso académico o conduzisse à Cenografia. Míope por natureza, o observar é uma atividade que pratica no dia-a-dia, procurando “focar” o mundo que o rodeia e pensar sobre o que vê. Nos mais pequenos detalhes. Pois é neles que se encontra o diabo. Recebeu o Prémio Autores 2021,

atribuído pela Sociedade Portuguesa de Autores, na categoria de Artes Visuais, com o Melhor Trabalho Cenográfico pelo projeto “NED KELLY”, uma produção do *teatromosca*.

Rita Morais. Estudou Interpretação no Balleteatro (2006-2009), licenciou-se em Actores na Escola Superior de Teatro e Cinema em 2012 e fez um Mestrado em Teatro na RITCS em Bruxelas (2014/2015). Participou em inúmeras produções em Portugal e no estrangeiro (Bélgica, Austrália, Alemanha, Polónia, Itália, França, Espanha, Suíça e Brasil). Funda o coletivo SillySeason, onde trabalha como codiretora e atriz de 2012 a 2016. Recentemente foi encenadora/criadora e atriz em “Showroom” (2022) e “Mitos, Lendas e Folclore” (2022). Trabalha regularmente com Joana Cotrim (“Noite e Dia”, “A Família”, “Três Irmãs”), com quem gere a estrutura artística O Clube desde 2018.

Vera San Payo de Lemos, investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). Docente de Alemão, Didáctica, Tradução e Estudos de Teatro na FLUL (1975-2021). Tradutora e dramaturgista de ópera e dramaturgia contemporânea no Teatro Aberto em Lisboa (1980 até hoje). Prémio da Crítica (2003), Medalha Goethe (2006).

Co-criadores que trabalharam a obra teatral: *Der Tod und das Mädchen I-V Prinzessinnendramen* [A Morte e a Donzela I – V Dramas de Princesas] de Elfriede Jelinek

Alexandra Viveiros
Alexandre Pieroni Calado (versão dramaturgica, encenação e interpretação)
Anabela Mendes (tradução)
Gustavo Salinas Vargas
João Chicó (Direcção técnica)
João Ferro Martins (concepção plástica e espaço sonoro)
João Seiça (realização vídeo)
Marta Rema (produção Artes e Engenhos)
Miguel Pacheco Gomes (desenho de comunicação)
Paula Garcia
Sandra Hung
Simão Pamplona (assistência de encenação)
Sofia Dinger

Co-criadores que prepararam *Die Schutzbefohlenen* [Os Protegidos] da referida autora austríaca

Anabela Mendes (tradução e dramaturgia)
Pedro Alves (direcção artística)
Maria da Rocha (banda sonora original)
João Pedro Leal
Philippe Araújo
Rafael Barreto
Rita Morais
Pedro Silva (cenografia)
Catarina Graça (Figurinos)
Esther Latorre e Hugo Pereira (direcção de movimento)
João Henriques (| Apoio de voz e texto)
Carlos Arroja (direção técnica, desenho de luz e operação)
Diogo Graça (apoio técnico)
Inês Oliveira (direção de produção)
Maria Carneiro e Milene Fialho (assistência de encenação)
Catarina Lobo (fotografia e produção executiva)
Rosário Balbi (costureira)

Nota sobre direitos de autor e outras indicações²

Encontram-se presentes neste dossier ensaios e outros textos de Elfriede Jelinek que extrapolam o âmbito de selecção dos textos dramáticos escolhidos para encenação em Portugal e que estiveram sujeitos a legislação sobre direitos de autor e direitos conexos. Esses outros textos a que se alude, estão associados a fins pedagógicos e dramáticos, sendo, portanto, de utilização restrita.

Acresce, no entanto, dizer que, tal como acontece com os textos dramáticos, estas escolhas extra-cénicas e independentes das encenações são também objecto de tradução para português, como aliás tudo o que tem a ver com este dossier, uma vez que o conhecimento da língua alemã não é opção da maioria dos leitores e espectadores de obra de Jelinek em Portugal. O estudo das criações desta autora é maioritariamente feito através de tradução.

Considerando que este critério – uso de outra língua que não a original – se transforma num factor de valorização dos textos de Elfriede Jelinek, e considerando também que a maioria dos tradutores prescinde de direitos de

² Anabela Mendes escreve segundo o anterior acordo ortográfico.

autoria e de representação, encontramos uma invulgar situação muito colaborativa entre tradutores e artistas, a partir da escrita da autora austríaca e associada à capacidade de alcançar extraordinárias soluções-milagre na produção textual de Jelinek em língua portuguesa.

Tendo à sua disposição um pequeno Arquivo Jelinek, em língua portuguesa, que abarca o período de 2012 a 2024, e que diz respeito a distintas opções de abordagem da obra da autora austríaca, verifica-se que o acesso de estudantes, académicos, artistas, curiosos leitores a este material acontece de forma livre.

No estrito respeito por uma legislação em vigor, igualmente a nível internacional, a nossa posição nesta matéria inspira-se num modelo dual que procura reforçar, quer a tradução, quer a representação, justificando uma abordagem das obras em estudo e a dois tempos. Existe um pressuposto oficial que é seguido em direitos de tradução e de representação, sem que sejam postos em causa os diferentes conjuntos de outros textos de uso mais ou menos restrito, e que permitem naturalmente alargar o conhecimento sobre o que a autora pensa e escreve.

O exercício de tradução comum a todos os textos orienta-se, aliás, pela necessidade e pela oportunidade exercidas em função de determinadas unidades textuais que servem a pedagogia, a dramaturgia, a encenação ou qualquer outro desígnio que a escrita de Jelinek inspire. Deste ponto de vista, os direitos de autor e direitos conexos dão lugar a uma figura não jurídica neste contexto: **a da troca de bens**. Trata-se de um procedimento com raízes medievais que tentamos recuperar, quando o dinheiro tinha outra avaliação.

Assim, a documentação que diz respeito à ensaística de Elfriede Jelinek e que aqui se encontra, por exemplo, para lá dos textos dramáticos escolhidos e utilizados em encenações, aparecerá também sob a designação de ©, copyright, seguida pelo nome da autora, pelo correspondente título e data de produção, tal como é apresentada na sua página da internet. <https://original.elfriedejelinek.com>.

Todas as imagens visuais e/ou auditivas, vídeos e outros materiais com autoria explícita e conhecida, e que sejam utilizados nesta edição, serão indicados sempre para que deles haja conhecimento.

A este respeito salienta-se a presença de obra fotográfica de Sebastião Salgado, Nuno Felix da Costa, Catarina Lobo, João Maio Pinto, João Ferro Martins e de outros artistas-fotógrafos, cuja identificação se oculta em nome qualquer, ou em anónimo jeito de obra publicada, exposta ou proveniente de arquivo, e que integrará maioritariamente as secções dedicadas a *Die Schutzbefohlenen* [Os Protegidos] e a *Der Tod und das Mädchen I-V: Prinzessinendramen* [A Morte e a Donzela: I-V: Dramas de Princesas] entre outras, quer como escolha de Elfriede Jelinek, quer como opção dos colaboradores deste dossier.

As imagens visuais escolhidas para figurarem nesta publicação valem por si e projectam também sentido, quando associadas a textos ensaísticos e teatrais da autora, ou quando se tornam presentes na produção escrita e oral dos investigadores e artistas portugueses ligados a este volume.

Não esqueçamos, porém, que opções estéticas e formais já anteriormente tomadas no uso de imagem em obra publicada, podem reflectir, por exemplo, como um caso de sobreposição de artes se torna num exercício de composição. Veja-se o que demonstra o artista José Miguel Reis, que apresenta trabalho fotográfico sobre fotografia da actriz Alexandra Viveiros na peça *Branca de Neve*, da série das Princesas. O que acontece é resultado de uma acção colaborativa entre artes e sem que haja intervenção de direitos autorais. Impera o bom-senso neste gesto criativo.

O diálogo que se foi estabelecendo entre texto e imagem como princípio comum resultou de uma prática informativa de cedência geral dos direitos de autoria. Essencialmente aos fotógrafos mencionados foi pedido que aceitassem partilhar com outros artistas e investigadores o espaço do dossier através dos objectos da sua específica arte. A todos agradecemos a generosa colaboração. Gostaríamos de contactar por escrito Sebastião Salgado, apesar de muitas das suas imagens, que também e obviamente figuram em livro, se encontrarem na Internet.

É de considerar, no contexto desta publicação, que o que se poderá alcançar como valoração articulada entre textualidade, visualidade e oralidade deriva da liberdade de acção e execução dos respectivos autores ao celebrarem com Elfriede Jelinek um caminho científico, artístico e pedagógico resultante do que se dá e do que se recebe em cada tomada de posição e de decisão. Integra esta metodologia a possibilidade de livremente se poder visualizar e escutar materiais produzidos no seio dos diversos trabalhos artísticos e que guardam sobretudo as encenações em fases de ensaio ou como registos definitivos após a estreia do espectáculo. A abertura à circulação destas unidades composicionais é expressão do que poderá vir a ser objecto de troca num contexto de bens disponíveis.

Questões relacionadas com o domínio autoral das produções apresentadas, dependem exclusivamente da vontade dos encenadores, suas equipas e teatros envolvidos. Prevê-se que Alexandre Pieroni Calado e Pedro Alves disponibilizem cópias das produções encenadas ou materiais substitutos das mesmas. Para os restantes encenadores, Emanuel de Sousa e Nuno Carinhas, facultam-se contactos com os próprios ou com os lugares onde foram apresentados os respectivos espectáculos.

Importa por fim referir que Elfriede Jelinek tem hábitos peculiares no que concerne à apropriação de imagens visuais e outras, como é o caso, por exemplo, de citações, que integram há muito a generalidade das suas produções. À autora basta apenas dar a ver uma ideia através de imagem visual como reforço do que pretende explorar com inquietante escrita. À visualidade junta-se a utilidade do que se capta e que é representativo do anónimo, do horizonte dos que sofrem (a sua compaixão é incomensurável) e que são uma massa de gente em risco, sem rostos nem corpos firmes e que a imagem visual fixa. Imagens deste tipo, retiradas não sabemos de onde, povoam as primeiras ver-

sões de *Os Protegidos* mas também outras obras como imagens-fetichê, talvez como uma referência que ajusta a partitura escrita às partituras visual e sonora, quando é o caso. Cada nova versão textual traz consigo visualidade e sonoridade próprias, complementos do texto em desenvolvimento, que entram e saem com alguma dificuldade, se apresentam com e sem legendas, exibem ou não autoria. De forma livre Elfriede Jelinek ajusta as suas obras ao que lhe é caro e necessário, jogando a seu favor com o que está disponível em mercado global, muitas vezes num registo crítico, como é o caso do que a autora pensa do seu país de origem.

Na sua página pessoal, acima indicada, Elfriede Jelinek resolveu cruzar fotografias de autoria não identificada dos acontecimentos relacionados com o episódio dos refugiados, em 2012, na Áustria, com outras imagens de pintura europeia, com e sem legenda, e que assim legitimou através de um outro olhar sobre um assunto à época actual e que assim se mantém.

Dispersas entre os textos suplementares dedicados a *Os Protegidos*, as imagens escolhidas não expressam a regular necessidade de reconhecimento de autoria. Em alguns casos a questão dos direitos de autor não se colocará dada a antiguidade das obras e sua representação exposta. Noutros casos, porém, a informação sobre a imagem está presente e reforça o seu reconhecimento como objecto. O diverso tratamento projectado nas imagens, sem qualquer preocupação explícita associada à dimensão autoral que as mesmas possam requerer, atribui-lhes um lugar funcional mais do que jurídico. O código de citação de obra de outros e os direitos de autoria de imagem são para Elfriede Jelinek um espaço de apropriação, encontro e integração em obra própria.

No final de cada texto dramático aparecem, geralmente e de forma solta, os títulos de obras e autores que a inspiraram. *Os Protegidos* terminam assim:

Ésquilo: As Suplicantes Ministério do Interior, Secretariado de Estado
para a Integração: Viver em conjunto na Áustria
Ovídio: As Metamorfoses
E uma pitada de Heidegger, é obrigatória, pois sozinha não chego lá.

Em tom doméstico e sarcástico a autora estende sobre a relva a toalha e por cima dela o que a alimentou. Familiarmente. Sem quaisquer barreiras.

E se estas páginas não bastaram para implementar e defender a figura da **troca de bens** que apoiamos, podemos sempre recorrer ao indicativo da revista *Dramaturgias*, abaixo exposto, e que salvaguarda veementemente o acesso pleno à publicação, como o confirma o seu director, o Professor Marcus Mota da Universidade de Brasília.

Uma vez mais recebemos, da parte do nosso ilustre colega e amigo, o benefício de podermos organizar um dossier temático no seio da revista *Dramaturgias*. Desta vez manifestámos o interesse de dedicar a Elfriede Jelinek e a parte da sua obra o tempo e o espaço que a fizeram circular, entre 2012 e 2024, por Portugal, e que talvez prevejam a continuidade desse entendimento.

Queremos, assim, estabelecer diálogo com leitores e espectadores no Brasil, e em outros territórios deste planeta, onde o português seja língua franca e não apenas oficial. Será a esses anónimos falantes, a todos eles, que desejamos transmitir as nossas escolhas e experiências com obra da escritora austríaca e prémio Nobel da Literatura em 2004.

Partilhamos, assim, com quem criamos encontro e através do acto de traduzir, o acesso a obras que nascem noutra língua e que se nos tornam universais pelos temas e assuntos que reconhecemos na literatura e nos mitos da Europa. Jelinek sabe como ninguém dar tratamento à literatura antiga, convocando-a para trama actual e que com ela se confunde.

O que resultou dos nossos encontros com a escrita de Elfriede Jelinek poderia ter-se tornado numa ignorância nossa, poderia ter ficado como um rasgão no tecido das obras dela. Infelizmente e apesar de termos desejado ter tido um encontro com ela - uma extraordinária mulher -, tal nunca aconteceu. Transformámo-nos apesar de tudo. Por nós e por ela.

Anabela Mendes 11.4.2024

Política de Acesso Livre

Esta revista oferece acesso livre, gratuito e imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização do conhecimento em nível internacional. Assim, não será aplicada qualquer taxa quer a leitores, quer a autores.

Os artigos disponibilizados pela revista, exceto quando houver indicação expressa do contrário, estão licenciados sob uma **Licença Creative Commons** do tipo atribuição BY-NC.

<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/about>

A abrir...

Aqui se expõe o que nos une e nos distingue de uma forma simples, se considerarmos que um índice pode ser tão útil quanto limitador. Arriscamos dar a ver um índice que opera entre o caos e a ordem, mas que indicia a apresentação sequenciada de todas as matérias de forma adequada. Os diversos lugares ocupados por Elfriede Jelinek na tradução, dramaturgia, encenação, representação e de forma destacada no espaço experimental da academia têm sido claramente opções que agora figuram no nosso índice e que permitem total aproximação a algumas das obras da autora no espaço cênico-literário português. Fizemos destaques, incluindo, por exemplo, o que pensa Jelinek sobre guerra, e até reduzimos a importância de encenações que não acompanhámos ou não vimos. Ao longo de 12 anos (2012-2024) passámos a poder confiar num índice que ajudámos a construir e que traçámos como caminho.

E no índice delegámos o nosso entendimento acerca das diferentes obras da escritora austríaca com as quais escolhemos trabalhar. E o que foi acontecendo ganhou porte porque as motivações bem diversas em cada um foram por nós animadas e bem recebidas na dificuldade que consiste em matizar de forma incerta caos e ordem.

Experimentámos ao longo de todo este tempo Jelinek na academia, Jelinek em colóquios e mesas-redondas, Jelinek como assunto em entrevista para televisão, Jelinek em palco, Jelinek na mesa de trabalho de cada um e em mesas várias, Jelinek em vídeo e e-mails, ao telemóvel, em viagens de comboio e automóvel, na praia e na montanha, numa chávena de chá, num sumo natural.

Poderíamos hoje já ser analistas-especializados sobre o que pensa e escreve Jelinek. Ao contrário disso, continuamos, alguns de nós, a demanda pelos velhos e pelos novos textos da autora e que, uma vez escritos e dados por finalizados, o que nem sempre acontece como se espera, nos mobilizam como questão destinada a fazer-nos compreender o que tanto nos inquieta, e a ela também. Assim acreditamos, vindo de realidades que nos chocam (ataques terroristas, crises bancárias, tragédias de refugiados, guerras em curso, alterações climáticas, dor de se ser cinza, tudo assuntos que nos submergem e desorientam, e sobre os quais Jelinek escreve de forma disciplinada. Nós, os incapazes de olhar em frente, os perdidos no meio de crescente infelicidade que captamos à distância, optamos por reduzir a dimensão dos problemas com que Jelinek se debate e para os quais está sempre a requerer a nossa atenção. Ao serem contempladas interiormente, as coisas devolvem o olhar, as coisas interpelam-nos até que deixem de nos contemplar e de nos interpelar. Perante a dimensão estremada daquilo que está a acontecer, já aconteceu ou retorna sob um manto de sombras inexpugnável, Jelinek não pára de tomar o pulso a realidades múltiplas, quase incontrolláveis e profundamente questionáveis. Um índice armazena o narrar e a sua antítese.

E é assim que olhamos para a nossa autora, sempre inquieta, sempre comprometida, muito orientada, talvez porque a sua natureza se multiplica em variantes que nela inscrevem a música, a formação musical, a execução instrumental infindável como a escrita que dá voz a questões graves, e sobre as quais Jelinek avança, em primeiríssimo lugar, condicionando a própria realidade que lhe é superior. Mas como é que isso acontece? Como descansa ela? Como se matizam nela o caos e a ordem?

Quase arriscaríamos dizer que estamos em presença de alguém que não desiste nem resiste, embora saiba que desistir é apenas uma suspensão. É como se a pudéssemos contemplar no lugar de porta-bandeira de uma luta sem fim. A sua voz faz-se ouvir num tom acima dessa própria realidade e acima dela mesma.

Gostaria de ter confiança em mim mesma para finalmente poder sair de mim mesma. Mas estou sempre a evitar isso e muitas vezes confio essa confiança às personagens do teatro. Então não ficarei tão decepcionada se elas, como se diz, confiarem?, se abusarem dela. Neste caso, isso significa que elas confiam em mim, mas ainda assim não fazem o que eu quero. Ou elas não confiam em mim, então no final de tudo o que posso fazer é confiar em mim mesma, o que não tem nada a ver com autoconfiança. Não tem mesmo nada a ver. O caos irrompe, não, não irrompe, ele está aí. Então o caos está aí, quer dizer que estava aí, e agora é o querido caos, que eu não suporto, mas talvez outros gostem dele, você gosta?, pode tê-lo aqui!, ou seja, acolá. Ele vem a correr, à vontade por aqui, foi isto que percebi do caos. Ainda há muito caos. Quem já leu um artigo como este sabe: é demais, é demais. A arte deveria agora finalmente criar ordem, porque eu isso não faço, é qualquer coisa que me é realmente estranha: ordem.³

Aconteceu no Doclisboa do ano passado a exibição de um filme da realizadora Claudia Müller sobre Elfriede Jelinek. Chama-se a obra *Elfriede Jelinek - Language Unleashed* [Linguagem desenfreada], no original em alemão *Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen* [Soltar da trela a linguagem]. Em ambas as opções o título consagra o lugar da liberdade a que a linguagem tem direito, sem que esta seja posta de lado como livre associação de ideias. No filme de Claudia Müller o espectador vê transferido para a tela o que Jelinek rejeita a propósito de uma certa Áustria transfigurada e alvo de grande desonra pública através de animalidade, boçalidade, obscenidade. (Ver trailer do filme)

³ Es ist Sprechen und aus [É falar e sair], excerto de ensaio curto de © Elfriede Jelinek, Saudações ao congresso de aniversário dos 125 anos do Burgtheater (11 a 13 de Outubro de 2013).

E é justamente em nome desta representação da Áustria que não aguenta ter em Jelinek uma premiada com o Nobel da Literatura em 2004, que a autora é apresentada não por relações causais mas porque as coisas são assim e não de outra maneira. Como uma espécie de caos em movimento nasce um seu retrato, a fortes pinceladas e em registo caricatural: «Criança prodígio, autora escandalosa, fúria teatral, feminista, amante de moda, comunista, pessimista, terrorista da linguagem, rebelde, génio, artista vulnerável.»⁴

Entre o caos e a ordem trabalham Jelinek e Müller por camadas, por processos associativos, montando obra que é em si contraditória, tal como acontece com a própria Áustria, o lugar em que a morte avança a galope de todos os lados ao mesmo tempo.



© Sebastião Salgado, fotografia de três crianças, da série Êxodos, 2000

4 Claudia Müller, Elfriede Jelinek - Language Unleashed, Áustria |Alemanha, 2023, 97'. <https://tinyurl.com/5b6tsjke>

Dossiê Elfriede Jelinek

A cidadã Elfriede Jelinek
e o terror das guerras¹

Escritores pedem aos russos:
“Digam a verdade.”

Elfriede Jelinek
Ucrânia em russo, alemão e português

Hino do Okrug Autônomo da Jamália-Nenétzia¹

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Anthem_of_Yamalo-Nenets_Autonomous_Okrug.ogg

Consta desta subsecção¹ um conjunto de documentos que organizam um dos percursos mais vibrantes e sentidos de Elfriede Jelinek sobre o fenómeno da guerra. Participando numa iniciativa solidária entre escritores de várias proveniências e posturas (<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/warum-wir-gerade-jetzt-russisch-sprechen-muessen-17852681.html>), que se insurgem contra a invasão da Ucrânia pela Rússia, a escritora austríaca alia-se a esta iniciativa e manifesta através de uma carta-manifesto o seu repúdio por um conflito assim, colocando dois textos em desdobramento na sua página pessoal na Internet, um mês depois do início do enfrentamento. O primeiro desses textos está es-

¹ Excepcionalmente nesta secção são apresentados em russo, alemão e português os respectivos textos que dizem respeito ao conflito entre a Rússia e a Ucrânia.

critico em russo, e é provavelmente tradução do original alemão devido à dramaturgia, sendo dedicado a todos os que entendem essa língua e por ela são capazes de responder. Com verdade. A língua não pode nem deve esconder o falante. Ela existe exactamente para que este se torne fiel e verdadeiro a si mesmo, contrarie o que à verdade dos factos se oponha e por ela responda. O texto seguinte é o mesmo testemunho em alemão do que ficou expresso em russo, escrito por Elfriede Jelinek, e que terá, por certo, outros leitores. Todos, porém, são convidados a subscrever o que oferecem estas duas línguas, e através das quais os signatários do manifesto (escritores de várias nacionalidades) esperavam desmascarar o Efeito do Mal – Putin, um ser sem verdade. São, portanto, dois os textos feitos de inquirição e que a autora dedica àqueles que têm na revolta o peso da paz que não alcançam. Quem poderá parar a guerra da Rússia contra a Ucrânia, iniciada em 24 de Fevereiro de 2022, e ainda em curso? Na sua perspectiva, o alcance de um pensamento verdadeiro, em duas línguas (o russo e o alemão desprotegeram-se historicamente como sabemos), é hoje em dia uma referência em outras línguas disponíveis. Parece que não chega querer dizer de que lado está a verdade, o que poderia valer muito mais do que as secretas e duras batalhas na linha da frente. Ou como ajuizamos que haja batalhadores que se entregam em corpo e ideologia ao Mal com Efeito? Condenadas em última instância a estropiarem-se e a tornarem-se cadáveres de ambos os lados, as tropas cumprem ordens sem transgressão. Como irão as pátrias sobreviver a tamanha hecatombe? Restará para breve o recomeço? Reconstruir, reconstruir, reconstruir... E como? Para quem? Para os mortos e para os vivos.

À proposta textual de Elfriede Jelinek que tem como mandatária a Ucrânia, junta-se ainda nesta subsecção o pequeno testemunho da escritora e dramaturga, de origem russa, Julya Rabinovitch (Leninegrado, 1970), emigrada da União Soviética com os pais e a viver na Áustria desde 1977. Deverá pertencer a esta autora a tradução para russo do original alemão aqui incluído. Tanto Jelinek como Rabinovitch mantêm entre si uma relação de amizade inspirada em princípios e valores comuns que questionam a qualidade democrática do país em que vivem.

Rabinovitch tem trabalhado profissionalmente, desde 2006, com refugiados e migrantes, aproximando-a essa experiência de um dos interesses políticos e dramáticos de Jelinek.

Украина

Мне нужно говорить с русской, с русским, которых я не знаю. Я говорю в пустоту, но я знаю, что там есть люди, которые понимают, что я говорю. Ваш вождь Путин как раз разрушает европейскую цивилизацию. Я неохотно употребляю такие высокие слова, маленькие любят помогать мне больше,

потому что во времена пропагандистских сражений у них меньше работы и они не должны всё время так пыжиться. Но сейчас уместны именно высокие слова, мне надо с ними подружиться и с Вами тоже, но тут есть некая преграда, которую нам в данный момент не преодолеть. Кажется, что мы движемся в разных направлениях, но это не должно происходить таким убийственным образом, как это происходит сейчас. Вы, русские, Вы, живущие в России, Вас обманывают и Вам лгут. И если Вы думаете, что должны верить в то, что Вам лжёт пропаганда Вашего вождя, то Вы не лучше его. Я знаю, что сейчас в Вашей стране доступ к свободной информации очень затруднён и здесь слишком мало места дать Вам правильную картину, вырвать Вас из полных вранья рамок, куда Вас вставил Ваш политический предводитель, и дать Вам истинную картину происходящего. Уже после захвата Крыма, который многие из Вас приветствовали так же, как многие приветствовали в 1938 году захват Австрии гитлеровской Германией: в какой-то момент они оценили это по-другому, но было уже поздно. Тогда Красная Армия была нашей спасительницей. Вечная ей за это благодарность. Голос разума был едва слышен в те времена, разума, который возражал присоединению территории чужого государства как ни в чём не бывало к своему. Это ликование - наша историческая вина, которую мы должны нести. На захват Крыма я не молчала, но и не принимала особенного участия, это моя вина. Хотя я была возмущена, но не высказала открытой солидарности. Как это красиво называется? Что я могу одна поделать! Но на этот раз я могу что-то сделать, я могу Вам кое что сказать.

Когда я вижу смелых женщин и мужчин, по большей части женщин, вижу, как они демонстрируют на улицах русских городов против разрушений на Украине, когда я вижу этих готовых пожертвовать своей свободой людей, восстающих против уничтожения соседней страны под предлогом её освобождения, тогда мне хочется Вас поддержать. Украине противостоит огромная мощь, которой она несмотря на своё героическое сопротивление брошена на погибель, это уничтожение однако официально представлено как спасение и всячески приукрашено, в то самое время, когда отчаивающиеся украинцы погибают на своей земле.

К Вам, лично к каждому я хочу обратиться, но это нелицеприятные истины, которые я произношу. К сожалению, я не Илья Эренбург (место рождения Киев), который в своё время страстно призывал к убийству фашистов. Я против убийства, но Вам должно быть ясно, что о насилии, исходящим от Вашей страны, Вам лгут и Вас обманывают, блокируют и цензура в действии, что критические источники массовой информации распущены и социальные сети задушены, чтобы ни в коем случае не были показаны русские военнопленные и разрушенные города. Может ли это действительно исходить от Вашего имени? Короче: то, что Вам показывают, неправда. Картины лгут, им не хватает слов. Я не арендовала истину, я только плачу квартплату за неё, но у меня есть доступ к свободной информации, чего я

Вам тоже желаю. До этих пор я могу только сказать, если Вы мне верите, что я только временная попутчица и у меня нет никакого оружия: протестуйте, говорите правду. И Вашей стране придётся истекать кровью. Это не националисты или даже неонацисты, как утверждает Ваш вождь, которые воюют **в войсках** Украины и все добровольцы, многие из которых впервые держат оружие в руках. И на Вашей стороне много молодых людей, которые не знают, что они делают. Молодые новобранцы Вашей армии думали, что их призвали на манёвры, вместо этого они должны были стрелять в людей. Западные державы не используют Украину, как Вам всё время внушается, в качестве инструмента против Вашего вождя, который олицетворяет и защищает одну единственную власть, а именно свою собственную. Рядом с ней не может быть никакой другой.

Такой великий культурный народ, как русский, литературой которого я всегда восхищалась, не должен застыть в этой неуклюжей лжи, он должен говорить правду. Так же, как говорили правду Ваша замечательные поэтессы и поэты, Ваши писатели и мыслители, ставшие таким образом достоянием человечества. Не дайте исключить себя из этого общества, говорите каждому слушающему Вас правду о том, что эта захватническая война против такого независимого государства как Украина должна быть закончена, сию минуту. Ваш предводитель имеет власть при помощи ядерного оружия, которым он уже однозначно пригрозил, уничтожить нас всех. Тогда мы все окажемся в небытие, из которого даже нет попутки вернуться назад. Говорите сейчас! Говорите, если Вы можете, во имя Вашей, во имя жизни всех нас!



Ukraine

Ich soll zu einer Russin, einem Russen sprechen, die ich nicht kenne. Ich spreche ins Leere hinein, aber ich weiß, daß dort Menschen sind, die verstehen, was ich sage. Ihr Führer Putin ist dabei, die europäische Zivilisation zu zerstören. Ich verwende nicht gern so große Worte, die kleinen helfen mir auch lieber, weil sie in Zeiten der Propagandaschlachten weniger zu tun haben und sich nicht immer so aufplustern müssen. Aber hier sind große angebracht, ich muß mich mit ihnen anfreunden, und auch mit Ihnen täte ich das gerne, doch da ist eine Schranke, die wir derzeit nicht überwinden können. Wir scheinen in verschiedene Richtungen zu gehen, aber das sollte nicht auf diese mörderische Weise geschehen wie derzeit. Sie, Russen, die Sie in Rußland leben, werden belogen und betrogen. Und wenn Sie glauben, etwas glauben zu müssen, das die Propaganda Ihres Führers Ihnen vorlügt, dann sind Sie nicht besser als er. Ich weiß, daß freie Information in Ihrem Land derzeit schwer zu bekommen ist, und der Platz hier reicht nicht aus, Sie ins Bild zu setzen, Sie aus dem verlogenen Rahmen Ihres politischen Anführers herauszuschneiden und ins richtige Bild zu setzen. Schon nach der Annektion der Krim, die von vielen bei Ihnen begrüßt wurde, so wie viele 1938 die Annektion Österreichs durch Hitlerdeutschland begrüßt haben: Irgendwann wußten sie es besser, doch da war es zu spät. Damals war die Rote Armee unsere Retterin. Dafür gebührt ihr ewiger Dank. Man hat die Stimmen der Vernunft damals nur sehr leise gehört, einer Vernunft, die sich dagegen ausgesprochen hat, fremdes Staatsgebiet einfach ins eigene einzugliedern. Das bejubelt zu haben, ist unsere historische Schuld, die wir tragen müssen. Zur Annektion der Krim habe ich zwar nicht geschwiegen, mich aber auch nicht sonderlich engagiert, das ist meine Schuld. Ich war zwar empört, habe aber auch keine große öffentliche Solidarität gezeigt. Wie heißt es so schön? Was kann ich allein schon ausrichten! Doch diesmal habe ich Ihnen etwas auszurichten.

Wenn ich die tapferen Frauen und Männer, hauptsächlich Frauen, sehe, die auf den Straßen der russischen Städte gegen die Zerstörungen in der Ukraine demonstrieren, wenn ich also diese Menschen sehe, die sich, unter Einsatz ihrer eigenen Freiheit, gegen die Vernichtung eines Nachbarlandes und seiner Bewohner unter dem Vorwand der Befreiung stemmen, dann möchte ich mich Ihnen gern zur Seite stellen. Die Ukraine steht einer gewaltigen Übermacht gegenüber, der sie trotz tapferer Gegenwehr ausgeliefert ist. Diese Vernichtung aber wird offiziell als Rettung ausgegeben und beschönigt, während die verzweifelten Ukrainer im Boden ihres eigenen Landes zugrundegehen. Sie, jeden einzelnen von Ihnen möchte ich ansprechen, doch es sind keine ansprechenden Wahrheiten, die ich ausspreche. Ich bin leider kein Ilja Ehrenburg (geb. in Kiew), der einst leidenschaftlich zum Töten der Faschisten aufgerufen hat. Ich bin gegen das Töten, aber es muß Ihnen klar sein, daß Sie über die Gewalt, die von Ihrem Land ausgeht, belogen werden, betrogen, daß zensiert und blockiert wird, daß kritische Medien aufgelöst und soziale Medien erdrosselt werden, damit nur ja keine russischen Gefangenen

und zerschossene Städte gezeigt werden. Kann, darf das wirklich in Ihrem Namen geschehen? Klar gesagt: Was Ihnen gezeigt wird, stimmt nicht. Die Bilder lügen, es fehlen ihnen die Worte. Ich habe die Wahrheit nicht gepachtet, ich zahle nur Miete für sie, aber ich kann mich frei informieren, dasselbe wünsche ich mir auch für Sie. Bis dahin kann ich nur sagen, falls Sie mir glauben, ich bin ja nur eine gelegentliche Mitfahrerin, und Waffen habe ich auch keine: Protestieren Sie, sprechen Sie die Wahrheit aus. Auch Ihr Land wird bluten müssen. Es sind keine Nationalisten oder gar Neonazis, wie Ihr Führer behauptet, die in der Armee der Ukraine und mit all den Freiwilligen kämpfen, von denen viele zum ersten Mal ein Gewehr in der Hand halten. Und auch auf Ihrer Seite sind es auch oft junge Männer, die selbst nicht wissen, was sie da tun. Junge Rekruten Ihrer Armee haben geglaubt, ins Manöver zu ziehen, stattdessen mußten sie auf Menschen schießen. Westliche Mächte, wie Ihnen die ganze Zeit eingeredet wird, verfügen über die Ukraine keineswegs als Werkzeug gegen Ihren Führer, der eine einzige Macht verkörpert und verteidigt, nämlich seine eigene. Eine andre darf es daneben nicht geben. Ein großes Kulturvolk wie das russische, dessen Literatur ich immer bewundert habe, darf nicht in diesen plumpen Unwahrheiten erstarren, es muß die Wahrheit sprechen. So wie Ihre wunderbaren Dichterinnen und Dichter, Ihre Schriftsteller und Denker, die Wahrheit gesagt haben und damit zum Eigentum der Menschheit geworden sind. Lassen Sie sich aus dieser Gemeinschaft nicht ausschließen, sagen auch Sie jedem die Wahrheit, der Ihnen zuhört, daß dieser Angriffskrieg gegen einen souveränen Staat wie die Ukraine beendet werden muß, sofort. Ihr Anführer hat die Macht, mit einem nuklearen Krieg, mit dem er schon unmissverständlich gedroht hat, uns alle auszulöschen. Dann landen wir alle im Nichts, und von dort gibts nicht mal Mitfahrgelegenheiten zurück. Sprechen Sie jetzt! Sprechen Sie um Ihr, um unser aller Leben, wenn Sie können!

Ukraine © 2022 Elfriede Jelinek
<https://original.elfriedejelinek.com>



Ucrânia

Tenho de falar com uma russa ou com um russo que não conheço. Estou a falar em direção ao vazio, mas sei que há pessoas por aí que entendem o que estou a dizer. O vosso líder, Putin, está prestes a destruir a civilização europeia. Não costumo usar com prazer palavras grandes, também prefiro as palavras pequenas que me ajudam melhor, porque em tempos de batalhas de propaganda têm menos que fazer e nem sempre precisam de assim se emproar. Mas aqui chegaram as grandes, tenho de me habituar a elas, e também convosco gostaria de fazer o mesmo, embora haja uma barreira que não podemos superar agora. Parece que estamos a ir em direções diferentes, mas não deveria ser dessa maneira assassina como o é agora. Vocês russos, que vivem na Rússia, estão a ser enganados e traídos. E se vocês acreditam que têm de acreditar em alguma coisa, como seja o facto de a propaganda de vosso líder não passar de uma mentira, então vocês não são melhores do que ele. Sei que actualmente é difícil ter acesso a informação livre no vosso país e aqui não há espaço suficiente para o esclarecer, para vos enquadrar, para vos recortar da moldura mentirosa do vosso líder político e vos colocar no quadro certo. Já depois da anexação da Crimeia, que muitos de vocês saudaram, tal como tantos saudaram a anexação da Áustria pela Alemanha de Hitler em 1938: em algum momento eles ficaram a saber melhor do que ninguém o que isso era, mas já era tarde demais. Naquela época, o Exército Vermelho foi o nosso salvador. Por isso ele merece agradecimentos eternos. Naquela época, as vozes da razão eram apenas escutadas muito ao de leve, uma razão que se manifestou contra a simples incorporação do território estrangeiro no próprio. Aplaudir foi a nossa culpa histórica e que devemos carregar. Não me calei sobre a anexação da Crimeia, mas também não estive particularmente comprometida, a culpa é minha. Indignei-me, mas também não demonstrei muita solidariedade pública. Como é que eles dizem? O que posso fazer sozinho! Mas desta vez eu tenho alguma coisa para vos dizer.

Quando vejo as mulheres e os homens corajosos, principalmente as mulheres, que se manifestam nas ruas das cidades russas contra a destruição na Ucrânia, quando vejo essas pessoas que, arriscando a sua própria liberdade, se levantam contra a destruição de um país vizinho e dos seus residentes a pretexto da libertação, gostaria de estar ao vosso lado. A Ucrânia enfrenta uma tremenda superioridade contrária, estando à mercê da mesma, apesar de corajosa resistência. Mas essa aniquilação é oficialmente apresentada e encoberta como salvação, enquanto os desesperados ucranianos perecem no solo do seu próprio país.

Quero falar com vocês, com cada um de vocês, mas as verdades de que eu falo não são atraentes. Infelizmente, não sou uma Ilja Ehrenburg (nascida em Kiev), que uma vez clamou apaixonadamente pelo assassinato dos fascistas. Eu sou contra matar, mas vocês devem perceber que a violência que emana

do vosso país está a ser logro, censura, bloqueio, os media críticos estão a ser desmantelados e os media sociais estrangulados para que nem sequer um único prisioneiro russo nem cidades bombardeadas sejam mostrados. Isso pode, deve realmente ser feito em vosso nome? Para ser franca, o que está a ser mostrado não é verdade. As imagens mentem, faltam-lhes as palavras. Não aluguei a verdade, só pago aluguer por ela, mas sou livre para me informar, desejo o mesmo para vocês. Até lá, tudo o que posso dizer, se acreditam em mim, não passo de uma passageira ocasional e também não tenho armas: protestem, digam a verdade. O vosso país também irá sangrar. Não são nacionalistas nem sequer neonazis, como afirma o vosso líder, que lutam no exército da Ucrânia e com todos os voluntários, muitos dos quais empunham pela primeira vez uma arma. E do vosso lado, também, muitas vezes há rapazes que nem sabem o que estão a fazer. Jovens recrutas do vosso exército acreditavam que estavam em manobras, mas em vez disso tinham de disparar sobre pessoas. As potências ocidentais, como vos é dito a toda a hora, não têm a Ucrânia como instrumento contra o vosso líder, que encarna e defende um único poder, em particular, o seu próprio poder. Outro não deve haver ao lado do dele. Uma grande nação civilizada como a dos russos, cuja literatura sempre admirei, não deve ficar petrificada nessas inverdades desajeitadas, ela tem de dizer a verdade. Assim como os seus e as suas maravilhosos poetas, os seus escritores e pensadores que falaram a verdade e assim se tornaram pertença da humanidade. Não permitam que vocês sejam excluídos desta comunidade, digam a verdade a todos os que a escutarem, que esta guerra de agressão contra um estado soberano como a Ucrânia deve terminar, imediatamente. O vosso líder tem o poder de usar a guerra nuclear, com que já ameaçou em termos inequívocos, para acabar com todos nós. Então todos nós iremos parar ao nada, donde nem sequer há a possibilidade de boleia de volta. Falem agora! Falem por vocês, por todas as nossas vidas, se puderem!

Dossiê Elfriede Jelinek

A censura gera monstros

Julya Rabinowitch
Skylia & Charybdis, in zackzack.at,
Viena, 12 de Março de 2022
© 2022 Julya Rabinowitch

Traduções de © **Anabela Mendes**
22.4.2022 - 5.5.2022

Eu sei que é assustador enfrentar a verdade. Pronunciá-la. Senti-la. Especialmente quando essa verdade é enfrentada como um perigo: por aqueles que acreditam ter alugado a sua própria verdade e por aqueles que sentem e sabem que a sua própria verdade é uma mentira genuína. Mas uma mentira pode custar a vida ao contradizer a liberdade.

A Rússia está neste momento a separar-se do resto do mundo. Será separada. Cortada como um pedaço de carne: da liberdade de informação, da liberdade de manifestação, da liberdade de escolha. Nós conhecemos isso, foi assim não há muito tempo e pensávamos que não voltaria a acontecer. As imagens dos esqueletos na cidade: também as conhecemos. Corpos rasgados. Vidas Rasgadas. Kiev não tem de se tornar Grozny. A Rússia não é a União das Repúblicas Soviéticas. A censura gera monstros, e os monstros têm o hábito desconfortável de se tornarem imprevisíveis. Está tudo em aberto, incluindo a sobrevivência da humanidade. Eu sei que dantes uma simples piada costumava ser suficiente para fazer desaparecer alguém numa colônia penal. Sou abençoada por ter nascido de parto tardio, nada disso jamais me afetou. Não vivo na Rússia, posso escrever e dizer o que penso sem que me tirem a liberdade. Vocês, os que vivem na Rússia atualmente, não têm esse luxo. Estou dolorosamente ciente disso. E, no entanto, o destino do mundo também dependerá de como vocês reagem. Aquilo em que acreditam. O que vocês estão dispostos a questionar. Eu imploro-vos: perguntem.

Dossiê Elfriede Jelinek

Jamais Um Ou O Outro

Elfriede Jelinek

© Elfriede Jelinek, 2023

Tradução de © Anabela Mendes

Sim, Ernst Jandl¹: Humanidaaaaaade, bem poderíamos precisar um pouco dela. Desde o ataque do Hamas, deixei de saber o que isso significa. Ela torna-se um pedaço de papel no qual muitas coisas boas e bonitas foram escritas e depois incendiadas. Ela torna-se então em cinza, talvez esfregada sobre a cabeça de Arthur Schnitzler² e de sua esposa Olga, os envolvidos, como terá sido o caso, durante o divórcio deles num tribunal rabínico de Munique. Ela chove sobre aqueles agora divorciados para sempre. Uma chuva de cinzas é esta humanidade quando o desejo de viver e de cuidar desta vida depende de alguma coisa que não se baseia na vida em si, embora numa dependência paradoxal da existência de outros, como dominação neste depender, porque para matar é preciso que haja outros sobre os quais se possa vencer. A vida é uma falha que precisa de ser preenchida, e então deixa de ser preciso determinar essa vida. Então é uma falha que alguém simplesmente viva sem acabar por matar outros, a quem chama de inimigos. Podemos remediar esta falha, com armas,

1 Escritor austríaco (1925-2000), conhecido pelo experimentalismo com a linguagem. Ernst Jandl devotou grande parte do seu labor literário à poesia concreta e suas derivações e ao trabalho político através da língua. Jandl insistia frequentemente no facto de os poemas deverem ser ditos em vez de lidos. A poesia nascera com a voz e esse era o tributo que se lhe deveria prestar.

2 Arthur Schnitzler (1862-1931), médico e escritor vienense, estudioso das profundezas do inconsciente, dramaturgo de eleição. Jelinek foca no seu texto, a propósito do ataque dos homens do Hamas a judeus e outros, a situação de dependência que se instala em tal contenda e que determina que o mal seja vencedor pela proporcionalidade. É num único episódio circunscrito ao divórcio de Arthur Schnitzler e de sua mulher Olga, ambos judeus, que o ritual das cinzas sobre as cabeças é convocado como tradição da cultura judaica. Cinzas são as que separam em vida tanto quanto na morte, são as que põem fim a um casamento burguês e são também as que reavivam a não humanidade da História. <https://tinyurl.com/4hfrre3t>

claro. Quando os fanáticos se enfurecem, para quem a vida não tem qualquer valor, e a morte é qualquer coisa, pela qual vale a pena lutar, através da qual alguém se pode tornar mártir, podendo ir ter com as virgens, então deixa de haver acordo sobre aquilo de que a vida depende e do que é que ela precisa para se manter. A vida foi preservada, mas deve ela agora ser preservada por si mesma? Se a atirmos fora, ela ficará muito mais bela e divertida, como bichas de rabiar que são lançadas nas ruas, na véspera de Ano Novo, que não impressionam, continuam ali, cinzentas e lisas. Afinal preferimos subir para um tipo de veículo de recreio, para um veículo desportivo (Papagaio alado! Motas com alguma coisa em cima, pickups, ainda mais atafalhadas, como se estivéssemos a ir para um encontro de atletas divertidos) e começou o tiroteio, e então beberemos ainda qualquer coisa, que com certeza não será alcoólica, e dispararemos mais algumas vezes, e então levaremos connosco as presas ensanguentadas para nossa casa, talvez como um home run como no baseball, para uma vida quotidiana feliz, uma actividade de lazer que envolve saltar cercas por acaso, porque matar e morrer são coisas que eles não temem, mas pelas quais anseiam, então finalmente tornam-se um desporto, se o desporto não puder ser assassinato. O cristão: Morte, onde está a tua vitória?, Morte, onde está o teu aguilhão!, é o que diz a primeira epístola aos Coríntios, a resposta está aqui, mas não é dada pelos cristãos. A morte como o oposto do desejo. Para alguns é o terror, a perda de entes queridos ou parentes, um esgotamento de tudo o que valeu alguma coisa, para outros esta morte é uma plenitude gloriosa, uma recompensa, uma satisfação, uma dependência feliz de nada para além da última bala e de todas as outras balas também. Essa equipa vence sempre, porque ela só pode vencer, pois a morte acaba por chegar de qualquer maneira. Então ela também pode vir mais cedo, não precisamos necessariamente de percorrer toda a distância. Quando se mata ou quando se morre, aqui é a mesma coisa, então pode-se preencher o vazio consigo mesmo, remediar a falta de aspiração e preenchê-la com a própria morte, que se buscou e desejou, para a sua própria perpetuação, para a sua própria morte. Para a própria apoteose. Esse é agora o aguilhão, matamos e morremos, essa é a nossa alegria. Nós somos os campeões.

Basicamente só se pode escrever à volta desse espaço vazio sobre o que é indizível. A Guerra dos Trinta Anos, que quase despovoou a Europa, começou com frentes claras, como uma guerra religiosa e com uma defenestração (mais uma aterragem suave num monte de esterco) em Praga, até que no final apenas saqueadores vagueavam pelas terras desérticas. A população foi espremida pelos senhores da guerra e, quando já nada sobrava, eles livraram-se dela o máximo possível. Os cavalheiros teriam gostado que isso tivesse continuidade. Nessa época havia menos trabalho envolvido em matar. Que os historiadores nos desculpem. Isto realmente não pode ser dito assim. A comparação é tão despropositada quanto o que faz a Mãe Coragem com a sua carroça que se atulhou no esterco e ficou presa ao chão. Mas o que se pode então dizer

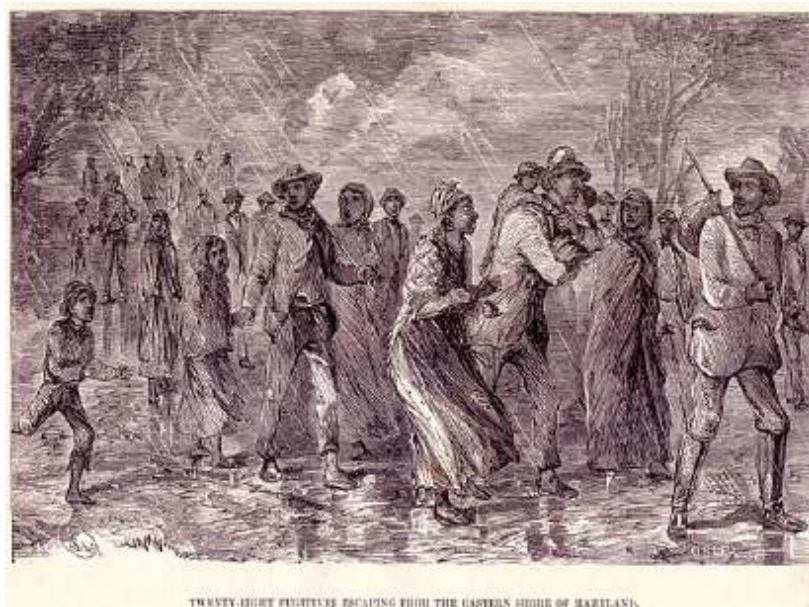
assim ou assado, e o que se pode dizer de forma diferente e o que não pode ser dito? O grande não permaneceu grande e o pequeno não permaneceu pequeno, a minha citação favorita da Canção do Moldau (Brecht), e nenhuma pedra foi deixada sobre outra qualquer, e a maioria das pessoas já lá não estava no final. Também hoje, os que ainda não nasceram e os que já nasceram não estendem a mão uns aos outros. A corrente foi cortada com alicate ou cortador lateral, que separam irrevogavelmente os dois lados. A própria manança nesta guerra do século XVII ainda conhecia frentes, acordos (mesmo que ninguém os cumprisse, ainda existiam acordos, isso é tranquilizador!), exércitos mercenários muito treinados, novas táticas de batalha, mas houve acordos, de qualquer maneira. Eles tinham de morrer e têm de morrer novamente agora, por todos os lados, em todos os lugares. Nos países mais pequenos. Morrer está sempre a acontecer, mesmo que não haja espaço para isso.

Mas se existe apenas um objectivo, que tem por finalidade a destruição do Outro, como a organização terrorista Hamas está a planear e sempre planeou contra Israel - e outros pensamentos não têm lugar nas suas cabeças ao lado deste objectivo - então deixa de existir também Aquele. E quando um e o outro deixam de existir, a civilização chega ao fim. É uma ruptura com tudo o que ainda pode ser negociado. O mesmo e o outro não podem unir-se num conhecimento que os englobe, escreve o filósofo judeu Emmanuel Lévinas. E ainda: "As relações que o ser separado mantém com aquilo que o ultrapassa não ocorrem no contexto da totalidade, não se fundem num sistema. Mas não os nomeamos em conjunto?"

Não mais em conjunto. Agora é só disparar. E tal como os nazis quando invadiram a Polónia, assim diz o Hamas sobre os seus disparos, massacres, violações, torturas, diz que irá disparar de volta (na hora certa, claro) contra algo que não disparou (ainda). Este Outro, que agora é irrevogável, pois nunca se pensou em outra coisa senão na sua destruição, este Outro, que na verdade quer dizer que existe uma espécie de proximidade humana entre o atacante na sua fúria de destruição e o atacado, que mostra esta raiva de destruição contra aquele que o atacante não tem (essa é a diferença fundamental entre os dois), esta raiva destrutiva incondicional de um bando terrorista contra um, o único estado democrático da região, não elimina este estado atacado, mas sim os seus atacantes. Com este crime, o Hamas destruiu-se de uma vez por todas. Tomar até os palestinianos inocentes como reféns na sua faixa de terra sobrelotada, por cuja libertação os terroristas afirmam estar a lutar (à custa da destruição de um país inteiro), priva-os de tudo o que poderiam alcançar. Quanto mais reforçam a legalidade e a rectidão das suas acções com gritos e insultos, por todo o lado, incluindo aqui, em frente à Igreja de Santo Estêvão em Viena (sim, isso faz-nos pensar mesmo na Guerra dos Trinta Anos), com gritos secundarizantes de bonequinhas austríacas, cujo quarto, que a mãe limpa ainda, pode ser o deles, ou jovens fãs de futebol que de outra forma entram em campo, gritando contra outra coisa, há sempre um campo, um adversário

também, o que eu queria dizer, sim, onde começou, começou sempre, mas espero poder dizer ainda esta frase de forma compreensível: Portanto, quanto mais eles gritam a justiça do seu objectivo, a partir da totalidade e para a totalidade, mais esta sede sanguinária terrorista quase estatal de assassinato contra estes inocentes, na sua maioria jovens, pessoas a dançar e a festejar (terrorismo de Estado? Nenhum Estado específico à vista!, de tais actos não surge nenhum Estado, nunca!), mais vazio surge, um vácuo sugador, e mais rápido ainda todos os esforços para entrar na civilização acabam em colapso. O Hamas não faz parte disto. Falhou antes mesmo de o exame ter sido realizado. Uma organização terrorista não é membro da civilização humana. Ela própria se excluiu. Deixaram de existir essas expressões lévinianas “de frente” e “cara a cara”, acolhimento que o eu dá ao Outro, como diz o filósofo. É possível juntar o Outro e o Eu com um simples “e”, mas nenhuma religião, nenhuma ideologia transforma os dois num oposto. O arco da religião está pronto, a flecha pode voar a qualquer momento, ela acerta sempre. Mas a religião nem sequer é argamassa, nem mesmo uma parede divisória. A religião é um fantasma que, como as nuvens, pode alcançar qualquer formação. Mas as nuvens não conseguem disparar, elas são o que resta, fumaça, poeira, entulho. A religião nem sequer é o que separa e, claro, menos é ainda o que une. Agora todo o oposto termina em cinzas, entre as duas mãos de um Deus que não existe, e não importa quantas vezes ele seja invocado (é preferível invocá-lo, quando nada se deseja a não ser destruir o Outro), cinzas espalhadas sobre todos nós até que o vento as faça desaparecer. Por cima das nossas cabeças. Tudo o que vemos é a fumaça negra a ser dissipada e o terror a permanecer.

Ver também: Emmanuel Lévinas “Totalidade e Infinito”



Vinte e oito fugitivos escapando da costa oriental de Mariland

Escolha da autora e incluída na versão online de 2013 de *Os Protegidos*.³ Esta imagem, uma impressão histórica, assume função epigráfica e replica o fenómeno migratório para além de um lugar certo. O espaço de fuga é amplo e os migrantes amparam-se e protegem-se uns aos outros.

3 A imagem está impressa no livro com o seguinte título: “Twenty-eight fugitives escaping from the Eastern Shore of Maryland”, The New York Public Library Digital Collections. 1872. <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-bccb-a3d9-e040-e00a18064a99>. Schomburg Center for Research in Black Culture, Manuscripts, Archives and Rare Books Division, The New York Public Library.

Dossiê Elfriede Jelinek

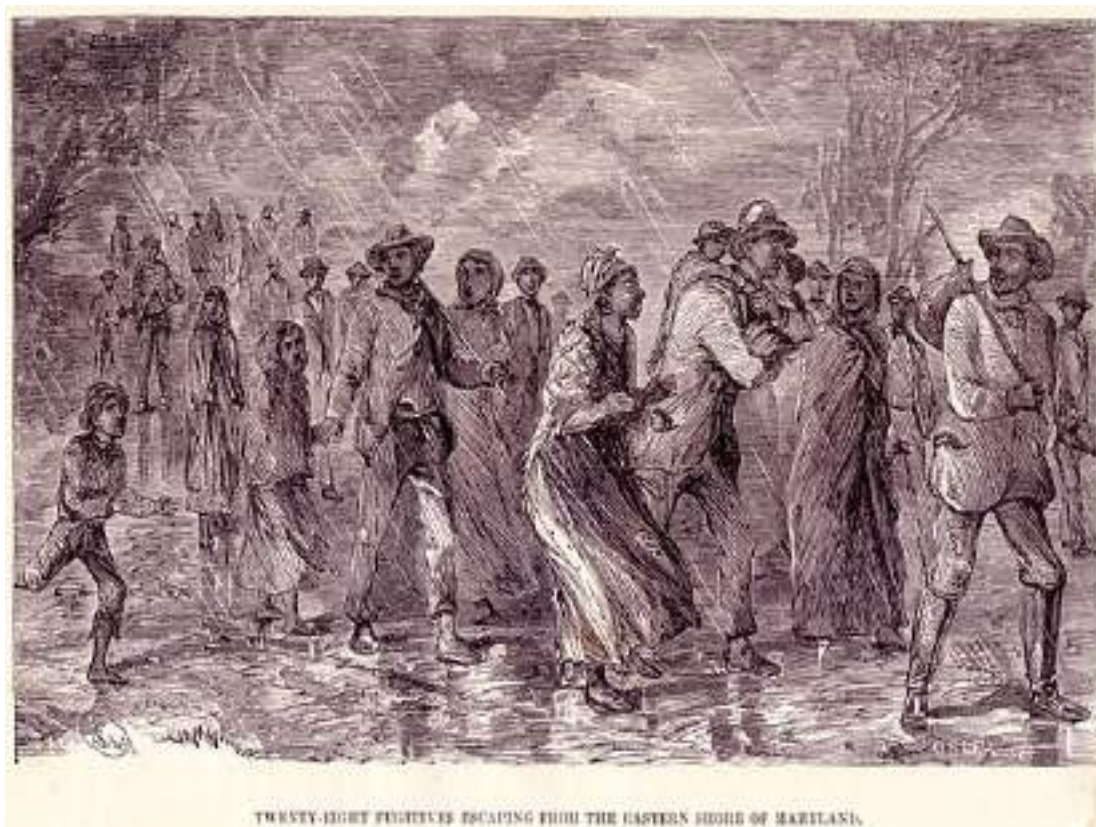
Die Schutzbefohlenen¹

Os Protegidos

Elfriede Jelinek

© Elfriede Jelinek, Die Schutzbefohlenen, 2013-2016.

Tradução e notas de © Anabela Mendes (17.12.2017)



Vinte e oito fugitivos escapando da costa oriental de Mariland

Escolha da autora e incluída na versão online de 2013 de *Os Protegidos*.¹ Esta imagem, uma impressão histórica, assume função epigráfica e replica o fenômeno migratório para além de um lugar certo. O espaço de fuga é amplo e os migrantes amparam-se e protegem-se uns aos outros.

1 A imagem está impressa no livro com o seguinte título: “Twenty-eight fugitives escaping from the Eastern Shore of Maryland”, The New York Public Library Digital Collections. 1872. <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-bccb-a3d9-e040-e00a18064a99>. Schomburg Center for Research in Black Culture, Manuscripts, Archives and Rare Books Division, The New York Public Library.

Imagem de Mariland e citação de Sebastião Salgado



“É uma história perturbadora, pois poucas pessoas abandonam a terra natal por vontade própria. Algumas sabem para onde estão indo, confiantes de que as espera uma vida melhor. Outras estão simplesmente em fuga, aliviadas por estarem vivas. Muitas não conseguirão chegar a lugar nenhum.”

© Sebastião Salgado

2 A versão de 2013 de Os Protegidos inclui outras imagens para além desta. Na sua maioria, fotografias de migrantes e refugiados que procuravam abrigo na Áustria.

Imagens dos acontecimentos de 2012 em Viena de Áustria³



3 Na primeira versão de *Os Protegidos*, a autora integrou no seu texto dramático várias imagens retiradas de órgãos de informação que procuravam dar testemunho dos acontecimentos relacionados com a chegada de migrantes e refugiados à Áustria (Inverno de 2012), mas também espalhados por toda a Europa do sul. Na versão final da obra, datada de 29.9.2015, foram retiradas as imagens que invocavam não só a tragédia destas pessoas, mas igualmente a presença de entidades religiosas que se envolveram no apoio prestado a todos aqueles que procuravam refúgio.



© Sebastião Salgado, foto de duas mulheres imigrantes, da série Êxodos, 2000.

Os Protegidos de Elfriede Jelinek

Texto cénico⁴

Estamos vivos. Estamos vivos. O que importa é que estamos vivos, e estarmos vivos também é o que nos resta, depois de termos deixado a pátria sagrada. Ninguém olha de cima para baixo com benevolência para o nosso comboio, mas olharem para nós com desprezo isso já olham. Nós fugimos, sem sermos condenados por nenhum Tribunal do Povo, mas condenados por todos, lá e aqui. Tudo o que conhecemos das nossas vidas é passado, sufocado por uma camada de aparências, já nada é objecto de conhecimento, já nada existe mesmo. Também já não vale a pena compreender o que quer que seja. Tentamos ler leis estrangeiras. Ninguém nos diz nada, não estamos ao corrente de nada, somos convocados mas ninguém nos recebe, temos de aparecer, temos de aparecer aqui, e depois acolá, mas que país é este, mais encantador do que

4 Este dossier temático segue a política editorial considerada pela revista Dramaturgias e a que fizemos menção na primeira subsecção listada, Nota sobre direitos de autor (pp.5-8).

ele não há, e um país como este nós não conhecemos, afinal em que país podemos entrar? Em nenhum. Entrar significa apenas andar por aí. Seremos mandados de volta. Voltamos a levantar-nos. Não comemos nada. Temos de voltar a comer, pelo menos beber qualquer coisa de resto, nada mais temos, por favor, a quem a deveremos entregar, esta pilha, preenchamos duas toneladas de papel, é claro que nos ajudaram a fazê-lo, suplicantes mantivemos o papel à vista, não, papéis não temos, só papel, a quem o deveremos entregar? A si? Por favor, aqui o tem, mas se não fizer nada com ele, teremos de copiar tudo outra vez, voltar a imprimir, tem consciência disso? Ó seres celestiais lá no alto, nós juntamos as mãos piedosamente, sim, é de vocês que falamos, olhem cá para baixo!, é a vocês que rezamos, sim, a vocês, a quem pertence esta cidade e a terra e certamente também as águas reluzentes do Danúbio e ainda também as autoridades que severamente nos punem: umas vezes vocês dizem assim e logo a seguir assado, e não há maneira de fazermos alguma coisa certa, mas fazer certo, isso também vocês não são capazes, vocês, anjos, e tu também, querido Pai do Céu. Que devemos fazer contra vocês?, vocês têm direito a fazer tudo, não há nada que vocês não possam fazer. Vocês aqui: Podem dizer-nos, por favor, quem, qual o deus que aqui vive e é responsável, aqui nesta igreja nós sabemos quem ele é, mas há-de haver outros, talvez num lugar qualquer, há um presidente, um chanceler, uma ministra, claro, e também há evidentemente as autoridades que punem com severidade, demos por isso não no reino do Hades, encontramos-las por todo o lado, por exemplo, tu, não importa quem sejas, tu, Jesus, o Messias, o Messi, ou lá quem ele seja, que protege a casa, mantém a espécie, todos os devotos, a nós não nos recolheste, nós que viemos por nós próprios, viemos para a tua igreja em procissão e em busca de protecção, por favor ajuda-nos, Deus, ajuda-nos, pusemos o pé na tua margem, o nosso pé que tocou muitas outras margens, quando tinha sorte, mas agora como será daqui em diante? O mar quase deu cabo de nós, as montanhas quase deram cabo de nós, agora estamos nesta igreja, amanhã estaremos no mosteiro, graças a ti, Deus, graças ao senhor presidente, compromisso assumido, eles comprometeram-se, mas onde estaremos depois de amanhã e nos dias seguintes? Onde nos será negada uma cama, onde poderemos montar uma cama à força, de onde voltaremos a ser enxotados, onde poderemos enterrar os nossos próprios ossos, isto é, quem fará tudo isso, quem fará tudo isso por nós? Quem se encarregará de que também nós seremos vistos como seres viventes, e isso sem aversão? Aqueles afugentados das margens do ribeiro, da beira-mar, afugentados das florestas da pátria, em profundo lamento pela pátria perdida, desorientados pela cólera das suas mães desnaturadas, são esses que aqui se vêem, ninguém aqui reclama a sua descendência, de nada lhes serviria e porquê afinal tanta cólera também contra nós? Não compreendemos isso. Há muito que nos habituámos à dor, sim, mas que fizemos nós aqui para que vocês continuem a semear o medo, medo por todo o lado, medo dos meus que abandonei, medo de ter de retornar, mas em pri-

meio lugar medo de vocês, que eu seja obrigado a ficar, medo de não ter o direito a ficar, agora vão-me dar razão, agora com certeza que me darão razão: se o medo impera por todo o lado, vocês dirão, então porque é que vieram para cá? Para voltar a experimentar novos medos? Só que agora o medo existe nessa língua de bárbaros que não conhecemos e não dominamos, é sempre assim quando estamos num lugar qualquer, entre estranhos, que é o que acontece agora, que é o que só agora acontece? Nós suplicamos nessa língua que não conhecemos e não dominamos, mas que vocês controlam como a vocês mesmos, excepto quando vocês se encontram na ponta de uma plataforma de uma linha de caminhos-de-ferro e nos vêm a chegar, por favor façam um pequeno esforço e tentem experimentar o que jamais serão capazes de conhecer! Por favor!

Olhe para nós, senhor, sim, o senhor!, como suplicantes nos dirigimos a si, alguém nos concebeu, alguém nos fez nascer, compreendemos que o queira verificar mas não será capaz de o fazer. Onde quer que haja um outro lugar, não sabemos nada, pois tudo o que existe pode ser outra coisa qualquer e além disso sempre existe de qualquer maneira num lugar qualquer, e o que quer que exista para nós reconhecemos é Nada. Enviaram-nos vídeos, à minha família, quando eu ainda tinha uma, entretanto morreram todos, todos mortos, nenhum sobreviveu, eu sou o último, o meu antigo horizonte deixou de ser o propósito, nada se lhe opõe, desapareceram todos, estão todos mortos, só eu não, eu ainda aqui estou, e o que fazem comigo? Ainda cá estou, o que fazem agora comigo? O horizonte torna-se em nada, o seu fim são as montanhas, o mar é um buraco, uma garganta, um desfiladeiro, já não há mais ninguém, ali já não há mais ninguém, só eu estou aqui e não ali, mas aqui, entregue às minhas memórias, estão todos mortos, estão mortos noutra lugar, claramente mortos, eu sou o último, um destino cruel que me arranca agudos gritos, ao tirar à sorte saiu-me o mais triste destino. Olhe, ali, dois membros da nossa família estão a ser decapitados, depois disso sobraram ainda alguns parentes, que fotografaram tudo com o telemóvel enquanto foi possível, agora eles já não existem, eles já não estão vivos, só eu existo ainda, mas isso é difícil de desvendar - pois como é que há pessoas que fazem uma coisa destas?, não me autorizam a permanecer aqui, veja, este sou eu a rasgar os jeans que me ofereceram, a camisola que me ofereceram, a cortar a mochila que me ofereceram, devo estar doido, estas coisas afinal pertencem-me agora!, eu deixo-me conduzir pelas vagas invisíveis, mas isso serve-me de alguma coisa? Não serve. Dois dos meus primos foram decapitados, imploro-lhe, eu sei que não me faria isso a mim, não seria capaz de o fazer, mas os meus primos não falam por mim? Com as suas gargantas cortadas e sem cabeça? Isso não conta a meu favor, que eu tenha experimentado um tal horror, multidão escura, habituada ao sol escaldante, nós arrepiámos caminho, sim, mas: para onde? Em direcção a outros povos, que florescem por entre a noite do mundo, que bombardeiam toda a luz do dia do mundo, que crescem no limite do mundo. Tudo

coberto pelas trevas onde não nos encontramos, mas para onde temos de nos dirigir, para onde queremos ir, esse senhor Presidente existe, ou lá o que ele seja, existe o tal Senhor que a todos protege? Não, ele não existe. Não existe ninguém que a todos proteja, nada, ninguém nos aceitará, isto é um escândalo! E nós também continuamos a ser um escândalo.

Vamos lembrar-nos de vocês em discursos perversos, mas isso é-vos indiferente, já sabemos disso, pois a nossa estadia aqui é ilegal, a vossa palavra preferida, legal, legal, não é legal estarem aqui, podemos procriar, as nossas mulheres podem dar à luz, nós podemos esfolar-nos a trabalhar, vocês estão-se nas tintas, pois vocês viram-nos as costas, apesar das nossas súplicas, vocês viram-nos as costas, não faz sentido, nós arranhamo-las, isso não nos ajuda, apesar disso suplicamos, suplicamos, suplicamos àqueles que estão lá no alto, olá, se não nos querem, nós continuaremos a estar com vocês, como as vossas tarefas, pelas razões expostas até agora, sim, eis como elas se posicionam e ninguém em quem confiar. E nem sequer temos autorização de decidir a direcção da nossa deslocalização, da nossa retirada, que nem sequer pedimos, que vocês nos exigem, a retirada, independentemente da direcção, fora, fora daqui! Esse papel, esse papel assinado, ordena o nosso regresso ao país banhado pelas brumas, do qual viemos, onde é que você esteve ultimamente? Tem de entregar acolá o seu pedido! É isso que quer de nós, sempre quer alguma coisa de nós! A cabeça, eles cortaram as cabeças aos meus dois primos, não resta ninguém que o testemunhe, só há uma coisa que o testemunhe, o telemóvel, que todos usam hoje em dia, usado por todo o lado, sempre à mão, tudo se pode provar no momento e no local, pode vê-lo, pode confrontar-se com a prova, neste vídeo, como se cortam as cabeças a dois homens, isto não é terrível? Você não acredita que são os meus primos? Eu tenho testemunhas. Você não acredita. Mas ver pode, está a ver aqui, a minha família tem o vídeo, mas ela já não existe, a família, agora eles estão todos mortos, mas o vídeo sobreviveu, ninguém sente vergonha por isso, se envergonham de mim, e a vossa imaginação não é suficiente, nada vos é suficiente nesta matéria, e não há nada que vos baste, apenas perseguir pessoas que em tempos foram concebidas e nascidas, enxotá-las, disso vocês são capazes. E cortar cabeças, uma coisa que não tem comparação com todas as formas de sofrimento, que sempre existiram por todo o lado e que, como é lógico, continuam a existir. Os sofrimentos são tudo o que dura e ninguém o percebe. Ninguém se preocupa com isso. Mataram pai, mãe, todos os irmãos, mas isso não tem qualquer valor, não vale nada, todos os nossos pensamentos se centram em objectos, os sujeitos não contam, os mortos não contam, eles não existem. Não nos podemos referir aos mortos se estamos à espera do resultado de uma carta de residência, a este propósito eles bem desejam que nós nos desviemos como rios, em direcção ao nada, rios que já não inundam, ou um oceano que atravessam ilegalmente, esses rios, em que eles não conseguem nem entrar nem sair, onde não têm o direito de espezinhar ninguém e

onde nós próprios não temos esse direito. Desviar, deportar, e depois fora com eles e fora conosco. Todos mortos afinal, porque é que, o último, deveria continuar vivo? Você não compreende isto. Eu também não o compreendo. Mas se o tempo que é constituído por três partes em uma, a tripla-unidade, se ele também nos incluir, não, Deus não, a trindade não, eles nunca se entenderam como uma unidade, eu estou a falar do tempo triplamente unido que nunca uniu nada, mas que fez de nós um grupo, um monte de zés-ninguéns e de zeros à esquerda, verdadeiros pés descalços, mas se o tempo, como eu acabei de dizer, eu nem sequer o consigo dizer, mas o tempo é esta tripla-unidade como um todo entre presente, passado e futuro e se o pensador que eu não conheço mas que pensa, esse pensador, se ele associar a esses dois modos de síntese constitutiva do tempo um terceiro modo, qual, qual?, isso permitia-nos ficar e assim ficarmos fora do tempo, de tal modo que dele pudéssemos voltar a sair?, de qual deles?, portanto um modo, um terceiro modo, um terceiro modo adicional, como assim, já há três, presente, passado, futuro, isso que importa, se foi assim que eu o disse, eu não, bem o teria dito se assim pudesse pensar, não sei o que quer dizer este Assim, de qualquer modo, se considerarmos todas as formas de imaginação e que também incluem pensar – e é claro que o que nós pensamos não tem qualquer valor, isso não vos enriquece, não existe, nem sequer lá está ., mas se esse pensamento, o vosso, estivesse sujeito ao tempo, então este terceiro modo de síntese deveria dar forma, informar, esclarecer o futuro, não há futuro para os não-esclarecidos, mas para os esclarecidos também não, nada para ninguém, pois o tempo tem de modelar o futuro como uma peça de roupa. E? E agora o quê? Os chefes deste país, os governadores à cabeça das províncias, que ainda mantêm as cabeças ao contrário dos meus dois primos, são quem manda neste país e os substitutos que os representam foram alertados para esta missão urgente, para esta lenta missão, que importa, será que eles vêm em pessoa para nos verem? Não, não vêm. Aos senhores deste país, aos representantes dos senhores deste país e aos representantes dos representantes dos senhores deste país haveríamos, embora sem autorização, haveríamos, porém, haveríamos de contar com prudência, como é apanágio de estrangeiros, que, estaríamos prontos a contar a quem quer que fosse, nem sequer precisava de ser um representante, faríamos isso, palavra de honra, contamos tudo a todos e a cada um, basta que nos queiram ouvir, mas ninguém nos quer ouvir, nem sequer um representante de um representante nos quer ouvir, ninguém, mas nós contaríamos tudo sobre a nossa fuga sem culpa, sobre a nossa fuga livre de culpa que vocês não cessam de apresentar como uma fuga às dívidas, essa fuga dos sem culpa que estamos prontos a contar, a nossa voz estará livre de insolência e falsidade, estaremos calmos e distendidos, seremos amáveis, e far-nos-emos compreender, mas vocês não nos vão compreender, como é que vocês o poderiam fazer se nem sequer nos querem ouvir? Nada compreenderão e as nossas palavras cairão no vazio, serão leves, o nosso destino que

tanto pesa tornar-se-á leve de repente, pois tombará no nada, num vazio, no nada absoluto, no nada absoluto onde ficará em suspensão, flutuará na água, no vazio, sim. Não haverá qualquer pretensão no nosso olhar, ele será doce e suplicante, pedimos apenas uma manta e qualquer coisa para comer, está a ver, e também irá dizer que os representantes de representantes, que afinal não se encontram aqui, se fazem representar algures: os vossos olhos são pretensiosos, mesmo que vocês afirmem o contrário, eles afinal fazem exigências! Hoje vocês querem mantas, água e comida, o que é que vão pedir amanhã? As nossas mulheres, as nossas crianças, as nossas profissões, as nossas casas, os nossos apartamentos? O que é que vão pedir amanhã? Hoje ainda não exigem nada ou não muito, mas amanhã será demasiado, nós sabemos isso, e é por isso que nós somos os representantes dos representantes dos representantes, eles sabem tudo isso, todos sabem tudo, e agora também nós o sabemos, embora já antes o soubéssemos e desde há muito tempo. Como? O que está a dizer? Quando falamos temos o cuidado de não sermos demasiado indiscretos, de não nos alongarmos muito, de não entrarmos em detalhes, de não arrastarmos muito o discurso, nem sermos muito rápidos nem muito lentos. Nós não fazemos nada disso. Infelizmente nós não falamos a vossa língua, onde está o intérprete?, onde é que ele foi?, vocês prometeram-nos um, onde é que ele está, afinal onde é que ele está, onde é que está o homem que vos vai dizer que nós não falamos de forma arrastada, nem muito lentamente nem muito rápido? Quem é que vos diz isso? Tanto faz, pois vocês consideram-nos criaturas completamente odiosas, nós bem o vemos, isso é claro. Vocês deveriam ceder tal como nós cedemos ao abandonarmos a igreja e ao acabarmos por ir para o mosteiro, onde está quente e onde vamos apodrecer mais depressa, onde mais depressa ficaremos decompostos, de onde nos esgueiraremos como ratos. Nós cedemos e agora estamos fora, afastados dos vossos olhos, longe do olhar público, retirados, foi o que nos disseram, e passado um tempo foi também o que fizemos: vocês têm de ceder, foi o que nos disseram, é isso que nos estão sempre a dizer, também nos dizem isso agora, vocês têm de ceder, fugitivos, estrangeiros, miseráveis, pessoas como vocês aqui não têm direito a falar, vocês têm de ceder, estão a ver, estamos entendidos, já começaram a ceder, fugitivos, estrangeiros, miseráveis, pessoas como vocês não têm direito a falar, não têm direito a estar aqui. Pois o discurso atrevido não convém aos excluídos. Longe de nós tal ideia! Como poderíamos então ser atrevidos se já nem sequer existimos! Seremos compreensivos e vocês farão saber que nós acabámos por trocar a igreja pelo mosteiro que está vazio, vejam, estão a mostrá-lo na televisão, passam a notícia na rádio, não tarda chega aos jornais, a igreja também está vazia, mas ela está de pé, e está até melhor assim, podendo nela entrar a qualquer hora todo o crente que acredita no seu Deus e que nós poderíamos perturbar, isso nós compreendemos, também temos uma dívida para com o nosso Deus, que tal como o vosso ama incondicionalmente os inocentes. E então? De que

é que isso nos serve? Tende piedade de nós, antes que o perigo nos esmague, por favor!, por favor!, por favor! Não? Foi nisso que pensámos. É assim que o vosso Deus exultante em luz lá está pendurado, reproduzido em milhares de estátuas em dourados, cintilâncias, cores extasiantes, ostentação, bling, bling, por favor, dizemos nós a título de experiência, talvez isso nos ajude, embora ele não seja responsável por nós, mas antes aquele representante de um representante de um representante de um Deus, que ali foi pendurado para que nós também aqui fôssemos pendurados, não, por isso não, ele está pendurado, pobre diabo, também não teve muita sorte na vida, que importa, somos agora conduzidos em direcção a essa águia com as asas cobertas de luz, não, não é assim, não é uma águia, a águia é aquela coisa pequenina lá em cima, por cima dele, olhem, ela pode ver-se muito bem daqui, lá em cima, águia é que ela não é, certo?, será uma pomba?, bom, o que é que se espera de uma pomba! Menos do que nada. A pomba é uma representante de uma representante de uma representante, não passa de um pássaro, sabe voar, e é a ela que eu apelo em oração, o meu apelo é uma oração, tenho de apelar a alguém, assim, mais tarde apelo ao meu advogado, mas agora apelo com uma oração à pomba que está ali em cima do telhado, imploremos-lhe, supliquemos-lhe, oremos aos salvíficos raios redentores do sol no triângulo, olho solar que brota do triângulo, é a ti que nos dirigimos!, ouviste bem, é a ti que apelamos! Afinal não há mais ninguém por perto. Outra razão não há para de repente correremos os quatro cantos do tecto loucos de cólera! A merda engravou a ventoinha no tecto da catedral, o que podemos fazer?

O facto de agora estarem todos mortos, de toda a minha família estar morta, não serve de argumento. Estamos aqui sentados, cumprimentamos quem quer que seja, queremos lá saber que Deus é esse, disseram-nos, mas nós já esquecemos, embora as boas maneiras exijam que veneremos todas as eminências aqui presentes nestas imagens e naquela acolá, sozinho no seu altar, *Grüß Gott*, «Deus seja louvado» é o que aqui se diz, ou como deverei eu dizê-lo. Nós acolhemo-nos em lugares sagrados como um bando de pombos, mas aqui as pessoas só conhecem aquela pomba ali, aquela ali no telhado, a que de certeza não conseguiremos chegar, ela está lá no alto, ela não tem que ter medo dos falcões, a pomba, e nós? Nós temos de ter medo de tudo e de todos. É como é. Todos foram vítimas de inimigos do mesmo sangue, a maldição da nossa descendência, mas quem o aceita, esse sacrifício? Era preciso que houvesse um batalhão de deuses, capazes de aceitar tantas vítimas sacrificiais! Não sobra ninguém, que eu saiba, ninguém, nenhum de nós. Eles mataram-nos a todos. Eu fugi, entretanto sou o último, o último de toda a minha grande e amada família, um resistente sempre mata outro resistente até restar apenas alguém de um dos lados, parece ser este um costume nosso, é uma tradição nossa que todos se matem a todos, cada um a cada qual, mas isso são balelas, e, no entanto, sobram sempre mais de um lado do que do outro, mas sobretudo uns matam os outros, mas então o que irá acontecer quando não restar ninguém? Bom, não é

possível passar em revista a sequência de tudo o que imaginamos, vocês nem sequer seriam capazes de imaginar tudo isso, ninguém seria capaz a não ser que tivesse um vídeo; desfeita a sequência de tudo o que imaginamos como aconteceu com a minha família, derrubada, assassinada toda a cadeia da minha família, será que ao menos me posso sentar aqui como o último dos últimos? Sentar-me apenas? Não preciso de me deitar. Ou talvez acolá? Preferem que eu me sente acolá, eu faço isso! Eu não tenho lugar, não hesitem, pois, em me mostrar um lugar onde eu me possa instalar. Aqui existe liberdade de instalação, mas não para nós. Não para nós. Ela também não é válida para os mortos, e para além de mim, estão todos mortos, todos mortos. Considerem-me um deles. Já vos estou a ouvir rir, vocês sabem que os mortos não têm quaisquer exigências, mas eu exijo qualquer coisa, volto-me na vossa direcção e imploro por umas roupas, comida, água, um lugar. Temos provas de que todos os outros estão mortos, não, ninguém voltará, não precisam ter medo!, ninguém para além de nós, ninguém sem sermos nós vos vai importunar, temos vídeos, os assassinos têm equipamento moderno para tudo. Nós não somos modernos, mas os assassinos são modernos e ao mesmo tempo não o são, eles são tudo, porque os assassinos são sempre tudo e têm direito a fazer tudo. Nós possuímos conhecimento, mas isso significa o quê, quem é que se interessa pelo conhecimento, ele não interessa a ninguém, não interessa nada, interessante é aquilo que se pode exhibir. A nós também nada interessa. Reparem, agora vocês também vêem isso: No horizonte começa a surgir resistência contra nós. Escondemo-nos em igrejas, em mosteiros, mas não podemos lá ficar, senão não seria um esconderijo. Esta igreja é um esconderijo aberto, a televisão até esteve cá, a luz foi trazida por ela, tudo se iluminou com a sua luz. Há alguém deitado mesmo aqui, outro está acolá também, condenados para sempre por serem estrangeiros. Eles não serão os únicos a não estar ainda mortos, eles não serão os últimos a sobrar, mas eles também não terão o direito a viver aqui, diz a oposição, cujos holofotes nos encandeiam, é melhor que seja assim. E mesmo que alguém viesse em contramão auto-estrada fora, um condutor-fantasma, como aqui se diz, ele não precisa de se desviar de nós, e também não precisa de nos evitar circulando à nossa volta, basta fazer marcha atrás. Fazer marcha atrás para um condutor-fantasma é difícil. Evitá-lo às vezes é possível. Não. Sim. Não funciona. Todos recuam diante de nós, horda de bárbaros. Toda a gente, não importa onde viva, recua involuntariamente perante roupas e véus estrangeiros, perante este bando de selvagens que nós somos, como reacção, fazendo espaço para os seus gestos despóticos, também eles uma ajuda preciosa. Teria sido mais fácil ajudarem-nos, mais fácil ainda é não nos ajudarem, estejam à vontade. Recuem então e façam uso da arbitrariedade! Não possuímos véus que se ajustem aos vossos usos e costumes, estamos envoltos por véus tal como todos estão, só que nós sabemos que mesmo que nos parecêssemos com vocês: vocês descobriam-nos, reconheciam-nos entre milhares, reconheciam-nos por todo o lado. Saberiam imediatamente que nós não pertencemos aqui.

Já não é possível fazer qualquer apelo, nem sequer aos mortos, não há apelo possível. Exige-se que haja uma convivência harmoniosa, não, não com os mortos, esses já nos deixaram, pois temos de contribuir para o bem-estar comum. Como é que isso se faz? Como é que isso se faz? Qual bem-estar? Já ouvimos falar dele, chegámos a vê-lo, não somos parvos, estamos atentos ao que se passa à nossa volta, mas como é que se faz com o bem-estar? Se ele é comum não deveríamos ter parte dele? Pelo menos poder recebê-lo! Após aqueles monstruosos assassinatos em massa que ocorreram na nossa terra, não, disso vocês não têm culpa, isso não vos vamos cobrar, isso só a nós diz respeito, depois de nos terem tirado tudo, tudo fazia crer que iríamos voltar a receber alguma coisa, ou não? Deveríamos ter acesso a alguma coisa, alguma coisa iríamos receber!, em vez disso, chamaram-nos um bando indigno e maldito, bando, bando! Como animais! Um bando de estrangeiros! É assim que vocês nos tratam e se servem de meios de expiação ao dispor no país, onde nenhum pecado foi cometido e o país está desprovido de meios. Ninguém se pode libertar da antiga culpa gerada no derramamento de sangue que escapou do seio da terra, em especial sobre nós, sobre a minha família, sem excepção a não ser eu, eu estou para além de mim, todos mortos, todos mortos, culpa que escapou terrivelmente, mas vocês estão-se nas tintas, isso não vos incomoda, uma completa destruição, eu não sou capaz de ler isto, assassino-gene? Não, sobre genes nada sabemos, fomos camponeses, fomos engenheiros, fomos médicos, médicas, enfermeiras, cientistas, fomos qualquer coisa, é claro, seja lá o que tenha sido, e agora temos de seguir esta brochura que existe em várias línguas, enquanto nós nem sequer temos o direito de existir, agora temos de ler esta brochura de fio a pavio, e uma vez e outra vez. É assim que gratos festejamos a nossa memória, ao serviço da qual nos encontramos, pois estamos sempre a ver os mortos como se fossemos automobilistas desviados por uma chamada de telemóvel, é por isso que não compreendemos esta brochura. Mesmo que nos esforcemos muito, sejam pacientes connosco, alguém nos dirá de quem somos diferentes e como aqui aparecemos sem sermos esperados, e o que vêem em nós que nos torna tão diversos de vocês, e porque nós e não os nossos inimigos fomos marcados pela culpa do sangue e por aí fora!, mas vocês não querem saber disto para nada, e no entanto com o tempo aprendemos a compreender isso, o que quer que isso seja. Havemos de compreender. Ou não. Perdoem-me, é claro que sabemos que o povo não gosta de discursos palavrosos como o meu. Muito obrigado. A brochura é curta e clara, e não se limita à mera questão de tempo, ela é ilimitada, ela destina-se a todos, daí a vossa superioridade sobre nós. O que vocês dizem é válido para todos, para todos, para todos, ou seja para mim também, vocês derramaram todas as vossas intenções numa única fórmula, e agora não conseguem retirar as vossas intenções da fórmula. Vocês tentam sacar as vossas intenções, mas ninguém consegue ver nada, pois a visibilidade é muito restrita e o condutor-fantasma aproxi-

ma-se vindo demasiado depressa do nevoeiro. Temos imensa pena de vocês! As relações de tempo, os representantes, vocês também limitam muito os representantes nas suas relações acrescidas das terríveis limitações do código de estrada. Não temos o direito de fazer o que quer que seja contra a ordem dominante. Isso é claro.

Além disso, está escrito aqui, sim, está escrito! Estamos deitados no chão de pedra fria da igreja, mas isso está escrito aqui, aqui está, irrefutável e irconciliavelmente nesta brochura, derramado como água que logo escorre por baixo, como água atirada de penhasco em penhasco, também eles tornados água, afundando-se como estátuas, quase elegantes, de mãos erguidas, não, não é assim, de barragem em barragem, em queda livre em direcção a uma miséria sem fundo, em direcção à pequena central de energia, durante muito tempo, durante anos e anos, desaparecemos, desaparecemos mas tornámo-nos mais numerosos, esquisito, continuamos a desaparecer embora crescamos em número, a nossa coragem não desaparece, somos cada vez mais numerosos, embora cada vez menos, muitos nem chegam ao destino, seres em sofrimento tombam como água do precipício, de penhasco em penhasco, do alto de montanhas, através dos mares, para lá dos mares, mares adentro, sempre atirados, sempre à deriva, a nadar durante anos, a afundar-se, aos trambolhões, sufocam dentro de camiões frigoríficos, morrem em trens de aterragem de aviões, precipitam-se para casas de banho de auto-estradas, atiram-se de varandas, sim, pessoas como nós!, são todos como nós!, a maior parte deles afunda-se na inconsciência, a pouca distância da vossa inconsciência, caros anfitriões, prezados automobilistas, muitas vezes sujeitos ao limite de velocidade, ah, quem dera que ela não existisse! Que perturbação! Perdão, tenho a certeza de já antes ter dito isto em qualquer lado. Iguais em dignidade é a base de toda a conduta, não, o que dizem vocês? Então é isso que pensam de nós! Vocês dizem que a dignidade não nos interessa, que só queremos vir para cá, estar sempre a vir, nunca a partir, é isso que vocês dizem: E uma vez chegados, vivem à nossa custa, vamos impedir que isso aconteça, e já o estamos a fazer, ora se estamos, eles precipitam-se, são intocáveis, não os conseguimos apanhar, eles afogam-se, caem, contorcem-se, estremecem, tremem, são como um tremor de terra, independentemente de linhagem, género, idade e educação, libertos de tudo vêm em direcção à nossa independência, independentemente do aspecto e da origem, o futuro não interessa, o passado expirou, está escrito aqui, aqui está!, não é assim, aqui onde eles chegam, o aspecto e a origem não têm lugar, isso é verdade!, entre nós, aspecto, discriminação e racismo não têm lugar, a origem não tem lugar, pelo menos como alguma coisa de que se possa desistir, não se desiste da origem, ela não dá nada, não dá mesmo nada que tenha conseguido obter, também o racismo não teve lugar entre nós e deve agora manter-se de pé, ele tem esse direito, todos têm esse direito, não importa, se estamos de pé podem entrar mais pessoas para dentro da carruagem, ah, e homens e mulheres estão em pé de igual-

dade, perdão, esqueci-me de mencionar isto há pouco, os votos deles contam o mesmo, tanto uns como os outros, as suas vozes soam, não, contam o mesmo, tanto umas como as outras, está escrito aqui, quando eles votam o resultado é o mesmo, as crianças também têm direitos, mas elas não contam, não sabem contar, ainda não sabem, mas quando souberem contar, também não contarão para nada, serão protegidas, serão protegidas por nós, a atenção, a atenção! exige um comportamento não violento, elas tombam, caem, sim, claro, as crianças também, mais tarde elas também se tornam adultas, coisa que deveríamos impedir, a não ser que sejam as nossas; em todo o caso: tudo tomba, não há ninguém capaz de recolocar esta armadilha uma vez que ela se tenha fechado, ninguém para aparar a queda, para a agarrar, apesar de todos terem um smartphone à mão, pronto a disparar, sempre pronto, pronto a tudo mostrar, pronto a atestar tudo, pronto a tudo fotografar e a todo o instante, adequado a qualquer interação com os nossos próximos, que podemos capturar a qualquer momento com os nossos smartphones, que são mais esper-tos do que nós, o que não é de admirar; cada um pode capturar cada qual, ficam todos, tudo cola, tudo permanece colado e assim será mantido, levantamo-los bem alto no ar, os nossos telemóveis, tal como o Estado eleva a igualdade de tratamento de todos os cidadãos, todos elevam qualquer coisa bem alto, que coisa é essa que está aí a levantar no ar? Ah, claro, isso que todos levantam no ar, uma iCam, a câmara de filmar que é a razão da vossa decisão de para onde viajam de avião, se vão de carro para este ou aquele lugar, ou vão comer fora. Muito bem. Perante a câmara são todos iguais, mesmo que também nem todos tenham a mesma câmara, mas todos têm uma, sim, até as crianças, e as crianças também têm direitos, e a iCam também, e as telas deslizantes, um dia eles tornar-se-ão em grandes limpadores, limparão tudo o que virem, limpam e levam, e até tiram uma foto, atenção, dignidade humana! Atenção, a dignidade humana também está a chegar, aí vem ela!, tirem uma fotografia, depressa, antes que ela se volte a ir embora! A dignidade, atenção, deviam prestar-lhe atenção, à dignidade, prestem atenção à dignidade, senão vão perdê-la, tenham os vossos aparelhos à mão, a dignidade, sim, esta aqui, tirem depressa uma fotografia!, o Estado ordena que pessoas na mesma situação devem ser tratadas com toda a equidade, assim mesmo, e porque é que aquele ali, aquele estrangeiro, tem direito a um lugar sentado no metro e eu não, como é que ele entrou primeiro do que eu?, o que ele devia fazer era mesmo sair!, passa-se o mesmo com os valores?, tal como com a queda?, com o que quer que seja, com tudo? Portanto, empurro aquele ali da plataforma, empurro-o na ocasião certa lá para baixo, e ele será como se não tivesse existido se não for socorrido. Se o socorrerem, ele estará de novo em liberdade, mas eu não, oh não!, este salvamento foi mesmo necessário? Começo a compreender: a liberdade pode ser um sentimento, digo-vos eu, um sentimento a que nem todos acedem, o desporto conhece este sentimento, a natureza também o conhece, o esquiador nas montanhas conhece-o, isto é, todos conhecem o

sentimento de liberdade, todos o conhecem, todos conhecem esse sentimento: a liberdade. Bom, ela é tudo o que precisamos agora!, sim, é disso que precisamos, fuja-mos invencíveis e insubmissos, fuja-mos da secretária em ordem, fuja-mos ordenados!, precisamos de liberdade para o nosso tempo livre, precisamos dela, sim, precisamos exactamente daquela ali, desculpem, dela nada restou, quis guardar dela alguma coisa para vocês, mas pura e simplesmente não há mais nada. Tomo esta liberdade e ainda aquela também, e de repente nada mais resta, não fiquei com nenhuma liberdade para mim, mau negócio, não, aquela outra é mais bonita, fico com essa, o quê?, ela já pertence a alguém? Inconcebível! Fico com a liberdade que está ao lado, mesmo que alguém já a tenha reservado, tomo a liberdade de precisar de outras pessoas, não, eh, não é isso, de me servir de outras pessoas, não, falso, é da liberdade que me sirvo, e de facto preciso dela para poder rejeitar, eh, respeitar a liberdade de outros, mas desses outros eu não preciso, preciso é de reconhecer, respeitar e honrar a liberdade que também se pode manifestar como liberdade de expressão, e ser espremida como um limão, sem nada deixar depois de tudo espremido, mas já antes não havia grande coisa, eu tomei a liberdade de ter a minha própria opinião, mas agora já nada resta, nem sequer da minha opinião, ups, perdão, será que me apossei de todas as liberdades? Mas acolá ainda há algumas que eu atirei fora, podem ficar com elas! No caixote do lixo deve haver mais algumas. Eu não sou assim tão má pessoa, podem ficar com elas, ainda estão com certeza em boas condições. Podem afogar-se nelas, sufocá-las, enregelar-se nelas, morrer à fome, serem espancados até à morte, tudo belas liberdades, mesmo que não sejam as vossas, mas talvez vocês sejam suficientemente generosos para as passarem a outros? Obrigada. Muito obrigada. Vocês sabem que têm toda a liberdade de não partilharem a minha opinião. Bom. Eu de qualquer modo não a partilharia, pelo menos não com vocês! Porque ninguém, excepto eu, tem o poder de decidir sobre mim própria, sobre a minha opinião e sobre a minha vida, e certamente eu não vou decidir deixar-vos decidir que eu partilhe a minha opinião convosco, vocês nem sequer dela terão a mais ínfima parte, eu tenho todo o direito de decidir com quem partilho o quê! Vocês deveriam ter percebido isso, quando a luz tremeluziu antes de se apagar. Também eu me vou agora embora. Chamam-me de todos os lados. Ninguém vos chamou, a vocês, para sempre ignorantes, voltem para o vosso Deus com o vosso estúpido ramo de oliveira, desapareçam com toda a vossa tribo, morram em silêncio, em Schlingen, Solingen, Calais, onde quer que seja, ou se preferirem, enrolem-se em arame farpado, atulhem os ouvidos com qualquer coisa. Está um barulho desgraçado, podem baixar o som? Não podem? Inaudito, os vossos deuses lá no alto não ouvem as vossas preces! E a que propósito esse ódio cruel aqui? O que quer ele daqui? Ele não está no sítio certo! Está escrito aqui, ele não está no sítio certo. A liberdade termina onde a vossa começa, ora bem, mas a vossa liberdade não começa, eu vou tratar disso, e a minha não tem fim. Assim. A vossa liberdade termina antes de começar, e a

minha está sempre a começar e não tem fim. Assim. Não. Assim não! Não joguem esse jogo comigo!

Mas está escrito ali, está mesmo escrito naquele parágrafo que também nos inclui a nós, não nos conseguem ver lá?, não nos vêem ali deitados onde caímos? Nós estamos ali deitados, mas isso está escrito aqui, está escrito aqui, somos obrigados a ler que não temos o direito de nos deitarmos aqui, talvez noutro lugar qualquer mas não aqui. Aqui é proibido permanecer deitado, faz mal à relva, também faz mal à água, se tivéssemos alguma, faz mal ao mar, mas ele aqui não existe, ele protege-se!, é provável que ele esteja ali onde nos deitamos, somos obrigados a deitarmo-nos num lugar qualquer, e isso acaba por ser mau para os humanos enquanto tais. Vocês escreveram-no, isso quer dizer qualquer coisa, defendam isso agora também, não, não é preciso ficarem de pé, mas ficarem deitados também não é preciso, bom, nós deitamo-nos no chão da igreja pois Deus está ali para todos, essa fronteira foi definida pelo legislador, o vosso Deus acaba onde começa o nosso, isto é como a liberdade, ninguém pode intervir nem sequer o Estado, e este só o pode fazer quando tem necessidade de se intrometer nos nossos espaços de liberdade de acção, oh não, agora ele está com pressa de se livrar de nós, e o Estado abre as suas comportas e deixa correr sobre nós a sua água, ainda mais água, muito obrigado, era tudo o que precisávamos!, pois bem, ele tem a necessidade, exactamente agora que ela é enorme, muitíssimo grande, e quando ele a tem, então ele precisa, ele precisa de respeitar o direito a viver em conjunto, mas é ele que decide com quem isso acontece, é ele que diz quem tem o direito a viver em conjunto e quem o não tem, e isso ele respeita, mas apenas até um certo limite, para além desse limite ele não tem de respeitar nada, ele é o único que não tem de o fazer. Por exemplo, enquanto nada. Este exemplo foi expressamente escolhido de propósito, mas o que é que ele quer exprimir? Não, é completamente disparatado. O que é que se passa com a natação? Uma corrida braçada contra braçada? Para que depois possamos exprimir o nosso respeito mútuo? Porque é que para isso começamos por entrar dentro de água, escorregadia por causa do combustível derramado, e nos afundamos, deslizando por entre dedos estranhos como peixes, para nos respeitarmos uns aos outros? Bem nos podemos afogar de seguida, sermos assassinados no barco, atirados borda fora, ficarmos doentes, morreremos assim sem mais, darmos à luz um nado-morto e esse ser deitado fora sem mais, sim, uma coisa destas também pode acontecer, sermos empurrados da borda do cais, sermos tratados como porcos, não, isso não, região maldita, maldita religião, nós também podemos ser espancados, todos ao mesmo tempo ou individualmente, porque é que temos por isso de entrar na água? Por favor, muitos de nós estão a sair da água, onde só por acaso não morreram à fome, nem à sede nem se afogaram, mas esses não querem voltar para lá. Eles não querem retornar a esse lugar. Depois de se ter visto tanta água, não apetece especialmente voltar a entrar nela, para lutar segundo as mesmas regras daquele que fez essas regras, sim,

eu reconheço o vosso desempenho, não foi mau de todo, o vosso desempenho é sempre maior do que o meu, admito, é importante para a nossa coexistência, no desporto, na família, no dia-a-dia. Que os vossos desempenhos sejam maiores do que o meu, compreendo, porque é que é assim? Simplesmente porque vocês são maiores do que eu, portanto os vossos desempenhos são maiores. Experimentar este fair-play de que um possa morrer, a todo o momento, e o outro também, mas não a todo o momento, e sim em tempo próprio, tudo a seu tempo, sim, viver assim é a pré-condição da justiça. Nós somos a favor de viver em conjunto de forma harmoniosa e de livre vontade, faz parte da responsabilidade de cada um estar preparado para o fazer, ainda não estamos mortos e por isso continuamos disponíveis para partilhar um princípio comum, caso ele não seja demasiado pequeno, não somos uns monumentos quaisquer, embora não nos demos ao trabalho de pensar, aqui ninguém pensa, estamos apenas para aí ligados a um princípio comum, só que ninguém quer chegar até nós e connosco alcançar esse princípio comum, o dos valores, a que chamamos equidade, sim, é assim que se resumem os valores, por que razão me tenho de levantar se todos têm igual valor? Estou deitado aqui na igreja sobre o chão de pedra fria e valho tanto como vocês! Quer acreditem quer não. Vocês respeitam-nos na nossa diversidade, nós respeitamos-vos na vossa unanimidade, mesmo que vocês não me pareçam muito unânimes, mas pelo menos vocês aqui parecem-me muito unidos, é isso a unanimidade, uma claridade única proveniente daquela lâmpada ali, apenas a liberdade da luz foi calculada, o resultado foi unânime e muitas vezes demonstrado, ele está neste momento a ser demonstrado, e volta a ser demonstrado uma vez mais, já vão ver!, vejam a luz, como ela brilha, sem esquecer a unanimidade do tempo!, que também nos diz respeito, o tempo, a unanimidade não, pois nos intervalos tudo volta sempre a escurecer, esta informação é gratuita, sim, o tempo também nos diz respeito, é justo, contem comigo, contem comigo a propósito da justiça, e mesmo que fosse possível explicar como testemunha a morte de alguém, o modo como esse alguém chega ao fim não seria alcançado, vocês não conseguiriam captar o meu fim, talvez conseguissem provocá-lo, não o captariam. Podem acompanhar a experiência da morte nos outros, a própria morte é uma experiência única e impartilhável, e isso já nem sequer é uma experiência, bem, nem sei, eu podia contar-vos coisas a propósito da morte, decapitações, fuzilamentos, espancamentos, apunhalamentos, isto arruinaria completamente a alegria da vossa própria morte, isso mesmo, deixemos de lado a morte de outros, e concentremo-nos na vossa morte: vocês nada podem fazer com a vossa própria morte, não, não podem fazer nada, nada é possível fazer com ela, isso não seria possível, e também não conseguem falar sobre ela com alguém, ninguém iria acreditar nisso, como é morrer. Vocês nunca iriam compreender, lá no alto do vosso rochedo, no alto da vossa montanha, lá bem em cima, os perigos que corremos, pois quando vocês próprios

estão em perigo, ups, então é tarde de mais. Vocês não compreendem isso, mas seria o primeiro passo para criarmos uma possibilidade de sermos um todo, o que quer dizer que um ser deveria poder representar um outro do pé para a mão, assim. Não é aceitável, que estejamos sempre a ser espezinhados, pura e simplesmente porque vocês queriam trocar de pé e não viram se já lá havia alguém. Nós não temos quem nos substitua, nós somos espezinhados, mas avaliados segundo as mesmas regras, somos julgados, apresentamo-nos, respondemos a perguntas, assinamos coisas, escrevemos uma coisa qualquer, tanto faz, todas as pessoas são iguais perante a lei, mas a vocês a lei é indiferente, aquela diante da qual vocês são iguais, salvo se não souberem quem é igual a vocês. Vocês conseguiram estar presentes nos festejos da obra em construção⁵, que foi muito importante para vocês, foi mesmo a coisa mais importante? Não conseguiram, porém, ir muito mais longe. O dinheiro acabou-se. Não compreendemos que todos vocês continuem a gostar tanto de andar a passear. Quem nos dera poderemos ficar.

Bom, há alguém que queira subir a este alicerce, subir a este rochedo, do qual estivemos a ser atirados durante anos?, algum de vocês quer subir a bordo deste barco para que nós não fiquemos lá sozinhos?, pois estamos finalmente prontos a subir por cima desta montanha compacta de pessoas a que tantos de nós estão ligados, que iríamos precisar de um machado que nos voltasse a separar, pedaço a pedaço desta nossa pilha. Estamos amassados como pão, como é que nos conseguem voltar a puxar cá para fora pelas vigias, da carcaça do navio que nós próprios somos?, nós, homens-carcaça, que deixámos de ser indivíduos, um bolo humano, um bloco de gente em bruto por debaixo da bruteza humana. Para cada coisa que imaginamos existem espécies diversas, mas nós, nós somos uma espécie à parte, nós tornámo-nos numa só e mesma coisa, que deixou de ser perseverante, que tem de subsistir aqui, pois já nada nos pode separar à força, já nada nos separa uns dos outros. Pois aquele que se encontra em terras estranhas, rompe com o que o liga à sua pátria. O que quer isto dizer? Quem o diz? A falta desta ligação é ela mesma a mais íntima expressão dessa ligação, como sejam as saudades da sua terra. Que dor é essa? Antes não sabíamos o que era essa dor, não, era tudo o que sabíamos, nada mais. Numa outra pátria, em terra estrangeira, nenhuma dor, foi assim que pensámos, foi assim que imaginámos. E a falta de ligação à pátria, à qual ninguém nos associa - nós não somos nenhuma almofadas, pos-

5 Trata-se de um costume muito conhecido na Áustria e em outros países como, por exemplo, na Suíça, e que consiste em assinalar com ramos de árvores, em jeito de decoração, o fim do estabelecimento das fundações de edifícios e respectivas estruturas de ancoragem, o madeiramento de um telhado ou qualquer outra obra de engenharia civil que tenha alcançado o fim da primeira fase de sólida construção. No dia da celebração desta fase os operários não trazem almoço e são convidados a comer a sua refeição num restaurante próximo. A festa tem lugar durante o horário de trabalho. Em alemão, a palavra que designa este processo celebratório é «*Dachgleiche*». (Nota da tradutora)

suímos apenas as nossas pobres cabeças -, a ausência da pátria pode por isso ainda existir graças a essa ligação. Exactamente ainda. Exactamente por isso. Quem o diz? Ninguém responde. Os mergulhadores vêm à nossa procura. Agora cuidam de nós, muito obrigado! Estamos todos juntos, o que que é que nos resta antes de eles nos separarem. Mas como indivíduos deixamos de existir, nunca mais, mesmo se nos içam um a um. Quando voltaremos de novo a ser alguém? Nós somos todos e ninguém. Abraçamo-nos uns aos outros para sempre. É este o fundamento da vida em comum, e viver em comum é o que queremos, não importa com quem, mesmo até convosco, se tiver de ser, se nos abandonam, quero dizer, se tiver de ser, é isso que queremos, isso para nós é tudo, isso quer dizer que nós existimos, que somos qualquer coisa, que somos uma determinada coisa diante deste horizonte limpo, por cima deste fundamento com o qual contamos e por cima do qual não nos é permitido construir, mas ainda assim o fazemos, a autorização virá depois. Vocês transmitiram-nos os vossos valores, muito obrigado, nós podemos lê-los e ascendemos agora a esse fundamento dos valores comuns, queremos conhecer a base desta sociedade, digam-nos, por favor, como é que podemos alcançar esta base, para que possamos a partir daí atingir o fundamento dos valores antes que estes saltem por cima de nós. Eles até podem querer subir mais alto. Temos de alcançar o primeiro rochedo, temos de lá chegar. Senão o passo seria demasiado grande para nós, irreconhecíveis, ignorantes, a distância entre nós e vocês seria demasiado alta; nós queremos ser parte, queremos ser parte desta sociedade, sim, isso mesmo!, queremos ser cordialmente convidados e não sermos de maneira nenhuma aceites como alvo de embate e como um rochedo, eh, não sermos deitados abaixo do fundamento dos vossos valores como de um rochedo, obrigado, isso não seria necessário, nós já estamos noutra lugar e noutra lugar ainda e já fomos até rejeitados de outros lugares, conhecemos bem o que significa ser arremessado, eles querem deitar-nos abaixo, claro. Precisávamos de levar um pontapé, mesmo que não seja aquele, sim, aquele que se dá numa bola, fora isso estamos firmes, fora isso estamos encravados, queremos absolutamente seguir os vossos valores, na profissão, na escola, na escola profissional e na família, que já não tenho, estão todos mortos, de dois deles temos vídeos de como foram decapitados, gostaríamos de apoiar os vossos valores, sempre que fosse do vosso interesse, pois sabemos que vocês não decapitariam ninguém, não nos decapitariam a nós e também a mais ninguém, a não ser que vos aparecesse alguém que viesse do caminho errado, e a acontecer isso teria de ser mesmo alguém a quem tudo tivesse corrido mal, pois decapitar dá muito trabalho, e não acontece por acaso, mas no fim é um sucesso, ninguém pode viver sem cabeça, seria um sucesso sustentável e a sustentabilidade é importante para vocês; também queremos ter acesso às vossas piscinas, e se não nos matarem antes, lá estaremos também para mergulhar de cabeça, depois nadamos, a seguir respeitaremos as regras para a competição da natação, também podemos fazer isso, é claro que podemos, isso não é

perigoso, queremos fazer isso tudo, queremos mesmo, nós queremos preencher a vida com trabalho, escola, tempo livre, mesmo que não seja a nossa vida, pois dela pouco já temos e dela já demos que bastasse, mal poderíamos ser capazes de pôr em movimento uma turbina aeólica, uma que fosse, e muitos de nós já cá não estão. Nós, os mortos, parentes de mortos, que viveram entre mortos, queremos agora encher de vida os vossos valores, para que pelo menos eles se mantenham vivos, queremos preencher de vida a base dos valores fundados na diversidade, absolutamente, absolutamente, sim, é isso que queremos. Estão todos mortos, mas nós queremos preencher a base com vida, que tem um valor, nós queremos preencher com vida os valores, para que estes tenham uma base, queremos, queremos, nós somos todos. Nós queremos ser. Queremos livrar-nos da nossa problemática interior e a seguir queremos estar de acordo com os vossos valores, com os quais afinal também estamos de acordo, nós estamos de acordo com os vossos valores, isto é uma evidência. Nós os mortos estamos especialmente de acordo com os valores, não possuímos mais nada. Nada mais nos resta. Que fundamento nos resta para além da dignidade humana? Todos mortos. Todos mortos. Iguais em dignidade mas mortos, decapitados diante de uma câmara, câmaras que são pequenas e leves, mais pequenas e mais leves do que a vossa terra por cima e por baixo de nós, tudo se torna leve para todos, também a terra, também a água por cima de nós, de onde nos puxam, nós não oferecemos resistência, somos leves, tudo é tornado leve e fácil para todos no caso de tudo isso não ser suficientemente leve, é por isso que não permaneceremos afundados, porque seja o que for que se derrame sobre as nossas cabeças, não será tão leve como nós pensávamos. Mas os nossos familiares, esses assistiram a tudo, foram colocados diante de uma câmara, ela disparou, começou a filmar e apanhou-os a todos, e foi então que cortaram as suas cabeças. O barco estava cheio, e depois partimos nele muito rapidamente. Qual é o destino que nos permitirá encontrar o nosso caminho nesta opacidade, nesta massa de água? Vocês vêem, não, felizmente vocês não o vêem, e apesar disso ele é verdadeiro: a dignidade humana, importante no começo e no fim da vida, não é uma propriedade, uma qualidade, não, não é uma qualidade, ela resulta da nossa existência como humanos, e se nós não somos humanos, também não temos dignidade, se não temos dignidade, não somos humanos, oh não, nenhum ser humano é um de nós, que sorte a dele!, seja, era justamente isso que estávamos mortos por ser. Sermos isso cada um de nós! Isso já não é possível. Os olhares mais profundos brilham também na escuridão e vêem: Já não é possível. Nós queremos estar aqui, sim, possuímos talentos diversos que disponibilizamos como feixes de luz, como oferendas, como as cabeças dos mortos, como os nossos mortos, oferecemos os nossos talentos, eles são o nosso modo de pagamento, não possuímos qualquer outro. E este método é obsoleto e está fora de uso há muito tempo como os nossos pés.

A nossa existência é a nossa moeda de troca, não temos outra coisa, por outras palavras, não temos nada, temos a nossa existência como moeda de troca, mas não somos uma caixa multibanco, não, não somos mesmo, isso é a senhora Yumasheva, está aqui o nome dela, espero que bem escrito, a filha de Boris Iélsin, uma filha, sim, uma filha, naturalizada num ápice, ela tinha o que era preciso, ela fez todos os pagamentos, ela pôde fazer todos os pagamentos, e se não ela própria, então alguém os fez por ela, é sempre preciso pagar, para reconhecer e respeitar a singularidade de um ser humano, alguém pagou, é preciso pagar, alguém pagou, alguém pagou por esta filha, mesmo que não tenha sido ela a pagar, alguém teve de pagar para tornar possível a justiça em larga escala e não apenas em pequena escala, para que ela possa viver aqui, esta filha do senhor Iélsin, entretanto ele perdeu a cor, murchou, mas na época talvez ele fosse ainda rosado, não, antes de um vermelho chamativo, não tenho a certeza, teria de verificar, não tenho tempo para isso, é provável que para isso também se pague, para fazer as contas, alguém tem de pagar, para montar uma fábrica da Opel com o banco russo, para montar carros, tem de se pagar, e voltar a pagar, quando alguém então compra o carro. Eu respeito qualquer forma de pagamento que seja efectuada, para que esta filha possa viver aqui, eu respeito isso ao adoptar um comportamento conforme e ao não pagar, eu não poderia pagar, é por isso que não tenho o direito de estar aqui, eu não pago porque não posso, eu não posso pagar e também não o faço. Ou a outra filha, a Elena, nós dedicávamo-la a todos os estrangeiros, nós oferecíamos-la a todos de forma bem pensada. Coroada com louros, ela não partilha nem frutos nem sustos: para um corpo de ressonância perfeita como o desta outra filha são precisas muitas vozes, mas uma única soma, que ela também regulou graças à sua voz; pois nós queremos soar uns com os outros em uníssono, sim, todos, não é verdade?, e para tal não precisamos apenas das nossas vozes, que de qualquer maneira não possuímos, mas precisamos da voz desta segunda filha, sim, exactamente, ela que vem de longe; a floresta de montanha da sua pátria já não a olha fixamente, ela está agora connosco, ela chegou, ou não? Ainda não? Foram pagos todos os portes alfandegários por ela, e ela chegou, não envolta em fumaça fugaz, não cuspidada por nuvens compactas, não com os salpicos de florestas inundadas por gotículas, e também não com fragor, não, isso ela não quereria, o fragor cansa. Vale mais o silêncio. A casa dela é agora aqui e também o seu domicílio oficial, são aqui os seus aposentos, apenas mais uma cabana decrépita no Burgenland⁶, o proprietário nem sequer a viu ainda, nem uma única vez; depois, mais tarde, há qualquer

6 O Burgenland é um dos nove estados federados da Áustria, localizado na região leste do país. Estende-se por 166 km de norte para sul, porém de leste para oeste tem apenas 5 km em Sieggraben. Os seus Länder limítrofes são a Baixa Áustria a norte e a Estíria a oeste, e tem fronteiras com a Eslováquia a nordeste, a Hungria a leste e a Eslovénia ao sul. A capital é Eisenstadt. (N. da T)

coisa que perturba o meu olhar, não é medo, é uma coisa qualquer anti-roubo, apartamento, casa, vivenda, tudo pago, isso virá depois, quando ela de facto lá estiver; primeiro é preciso alojá-la, sozinha ou não, com marido, com ou sem crianças, tanto faz, ela nem sequer está aqui, ela vem aí a cavalo, ela há-de chegar a cavalo, depois de resolvida a contenda segundo os usos e costumes da pátria e depois de decidida a sua pertença à cidadania da pátria, ela chegará surfando por cima dos fluxos convergentes de dinheiro da sua pátria, em dúvida sobre se encontra consolo junto ao pai, que talvez já esteja morto, parabéns, isso não a iria atingir, em vez disso ela chegará aqui por conta do homem que pagou, mas por enquanto ela ainda cá não chegou, tenham paciência, por favor, primeiro lá, em breve aqui, connosco, onde ela queria estar, onde ela se sentiria bem, apoiando-se sem cessar na razão jurídica que ninguém alguma vez fez valer contra ela, ei-la onde o desejo selvagem a conduziu, não sei porquê, ela aí está, e é tudo, mas agora de repente ela está aqui, como um clarão, e nós ficamos surpreendidos, não, sem clarão, sem mácula, em contrapartida com marido e filha, e entretanto é provável que ela já cá não esteja, tanto faz. Alguém pagou por ela, e agora ela está aqui ou talvez já tenha voltado a partir, jovem perdida, jovem encontrada, eu falo para sombras, falo com a água que me responde cuspiendo, que me voltará a cuspir um dia, eu sei, eu sei, ela é alguém no sublime bosque dessa pátria, que não deve tornar-se a nossa, não, não estamos a falar desta mulher, já não sabemos de quem falamos, sim, lembramo-nos agora de que falamos com certeza de uma pátria segura, que não teremos, mas que a mulher já alcançou e que já abandonou, pura e simplesmente abandonou, talvez mesmo sem aí ter posto os pés. Um deus, em profunda e secreta escuridão, não numa masmorra, não, aí não, um deus pagou por ela, mas deus só há um, o nosso não paga, ninguém paga, em todo o caso por nós, por uma pátria, filha feliz, a felizarda!, quem ainda a tenha, talvez ela já se tenha voltado a fazer ao caminho, a nova pátria carimbada no seu passaporte, pago e carimbado, a felizarda, compraram-na, a pátria, também um duro trabalho!, apesar de ser o trabalho de outros, não faz mal, o que importa é que seja pago, e foi pago. Não me fujas! Porque deveria eu, diz a filha, «Ai de quem foge, / Ao mundo se fazendo! - / Estranhas terras percorrendo, / A pátria esquecendo, / A materna casa odiando /»,⁷ disparte,

7 Trata-se de uma citação (os cinco primeiros versos da primeira estrofe) do poema *In der Ferne* (Na distância) de Ludwig Rellstab (1799-1860), musicado por Franz Schubert (1797-1828) e que integra o ciclo de 14 *Lieder D 957 op. Posth.* do compositor austríaco.

In der Ferne
(Ludwig Rellstab)

**Wehe dem Fliehenden,
Welt hinaus ziehenden! -
Fremde durchmessenden,**

desses eu não faço parte, de certeza que não, e sem a casa materna não estaria hoje aqui; e também estou certa de que a minha segurança foi garantida e paga, Casa materna? Casa paterna? Florescem sem razão? Propriedades que não se nos apropriam? Que não nos apoiam? Memórias, vindas de uma escola, de um ginásio, de um centro paroquial, de um barco-igreja? Uma singularidade que ninguém toma em consideração? Nós, que ninguém conforta, a não ser com cobertores, sacos-cama e fatos de treino? Lélsin. Um governante. E está bem assim, e a ela eu também não conheço, nem a outra, não, não a conheço, nunca ouvi falar dela, afinal o que é isto? «Os seus amigos deixando / Não serão abençoados, ah! / Nos caminhos trilhados! /»⁸ Pelo contrário! Não conheço nada disso, não me diz respeito, não me aconteceu, não há deus que me impeça de fugir, não sou nenhuma vaca, não sou a Europa, não sou lo, nada me impede, qualquer um me pode foder ou não, a escolha é dele, houve pagamento, e eis que estou aqui agora, exactamente onde eu queria estar. Se não estou completamente errada, estou a ser insultada! Não, eu não sou quem está aqui a falar e também ninguém me está a insultar.

Olhem para ela, ela aqui está, aquela por quem pagámos, ela aqui está, a Nova, ela desceu do céu à terra, não, perdão, ela chegou de avião com o avião, sim, desde a escura noite da sua pátria até à claridade do dia da sua nova pátria, a que não temos direito, mas que já é a sua. Não há palavra que afaste

Heimat vergessenden,
Mutterhaus hassenden,
Freunde verlassenden
Folget kein Segen, ach!
Auf ihren Wegen nach!

Herze, das sehrende,
Auge, das traenende,
Sehnsucht, nie endende,
Heimwaerts sich wendende!
Busen, der wallende,
Klage, verhallende,
Abendstern, blinkender,
Hoffnungslos sinkender!

Luefte, ihr saeuselnden,
Wellen sanft kraeuselnden,
Sonnenstrahl, eilender,
Nirgend verweilender:
Die mir mit Schmerze, ach!
Dies treue Herze brach -
Gruesst von dem Fliehenden,
Welt hinaus ziehenden!

8 Os três últimos versos da 1ª estrofe enunciada na nota 3.

de nós a bruma, vemos claramente, clara e luminosamente, esta mulher que desceu à terra com o avião, nenhuma das nossas palavras afasta de nós a bruma, cada uma das suas palavras afasta quem quer que seja, só o dinheiro resta, o dinheiro que a pagou, esse permanece. Mesmo que ela fosse uma vaca continuaria a ser bela, mesmo que metamorfoseada e atravessando as nossas pradarias, ela continuaria a ser uma bela vaca, por favor, a que pradariá, a que manada pertenceis, mulher? Ela o diz com prazer: Sou filha da terra, mas agora estou aqui, com legitimidade, mantida por patrocinadores, isto é suspeito! Mas todos se estão nas tintas, vergonha, que ninguém conhece aqui, sempre a ceder ao amor, pois alguém pôs em cima da mesa uma boa quantia, e agora ela está aqui, e não gostaria de ser vista como uma vaca, o que ela não é, embora os seus flancos sejam os mais macios. Que seja permitido a esta mulher estar em sintonia conosco, bem, conosco não, nós não temos o direito a ressoar nem a reclamar, não temos direito a nada, nem sequer o de estarmos aqui, mas a mulher sim, talvez nós também pudéssemos cantar, com a sua ressonância vocal, na sua ressonância vocal, se calhar também nós podemos fazê-lo, bom, tentemos, massas corporais que se sobrepõem umas nas outras como montanhas, a terra treme, as casas desmoronam-se, os nossos próximos morrem, são desenterrados por mãos nuas e de novo entregues à terra, mas esta mulher continua a soar e a ressoar, a bela seduzida, aos pés de quem o país se rendeu, ela soa! Ela soa como que iluminada por centenas de olhos, refiro-me à outra, a ambas as filhas do outro país, ambas resplandecentes e por isso aqui, elas podem confiar em nós, vigilante, o país espia-nos, mas ele poupa ambas, estas filhas não precisam de mostrar o que quer que seja, porque elas têm qualquer coisa para oferecer, ambas, sim, uma, dinheiro, a outra, a voz, a sua deslumbrante voz, ela já cá está, o lugar dela é aqui, ela é imprescindível, imaginem esta voz a ressoar noutro lugar qualquer, o que já aconteceu, mas ela pertence-nos, a filha com a sua voz de veludo, perdoem-me, isto foi mais profundo do que é habitual, mas tanto faz, eu não sou obrigada a escutá-la, bom, portanto ela obteve a autorização de residência, ela pode descansar onde quiser, agora ela pode andar por onde muito bem entender, sim, a outra, é claro, também. Durante o dia deixamo-las pastar, mas quando o sol se põe, os guardas também não as recolhem, como a nós, as duas filhas podem fazer o que lhes apetecer, não há corda humilhante a segurá-las pelo pescoço, para evitar que elas possam beber de riachos lamacentos, que se afoguem em mares como nós, as queridas!, nenhuma das filhas sofrerá, elas devem ficar aqui a descansar ou a cantar, a escolha é delas, por agora está tudo pago, pago por uma delas, a outra está a chegar à margem, onde a música já soa, e ela canta, maravilhosamente, nunca ninguém ainda se apercebeu dos seus cornos nem escutou uma voz assim!, aqui por favor, podem apalpar, se não a quiserem ouvir, mas de certeza que vão querer ouvi-la, garantido! Vão querer ouvi-la, todos se aproximam dela com admiração, mas nós, mas nós, uma procissão falante em direcção ao nada, mas nós, com as nossas pegadas

na poeira, sem que reste rasto, estamos marcados, estamos marcados pela poeira, peganhentos pela água do mar e pelo combustível, colados uns aos outros, pela estreiteza, soldados uns aos outros por tanta proximidade, mas nós, uma dor no branco pescoço de neve da vaca suspirante, vendo os corajosos esquiadores na neve profunda, intocada, tudo intocado, tudo mais branco do que o branco, mas nós, nós não tocamos em ninguém, e ninguém nos toca, é assim, temos de permanecer silenciosos, e isso é razoável, pois a nós todos negam a resposta. Às nossas palavras, quase só suspiros, vindos do mais fundo do nosso coração, é negada uma resposta, damos tudo a quem nos fala, facultamos-lhe a mais pequena informação, mas ninguém quer saber disso para nada, tudo o que queremos é ouvir a filha que canta, e não ouvir a outra, essa por quem alguém pagou, infelizmente, nós, pobres ignorantes!, é assim. Esta filha canta agora num dos vossos coros, alegrai-vos! Nós alegramo-nos por vocês, mesmo que vocês não se queiram alegrar! Podem ouvir. Fantástico! Aproveitem! Mas nós? Os cerrados portões da morte expandem a nossa constante desgraça de eternidade em eternidade. Escutai a canção, curta e clara, escutai-a, é a nossa canção, e por isso talvez não a consigam ouvir, talvez seja essa a razão: como estrangeiros podemos não nos orgulhar, enquanto a neta dessa vaca em êxtase, ora bolas, deve haver um parentesco qualquer entre elas, tenho a certeza, acabei de esquecer qual, filha?, arrastada para pastagens remotas embora abundantes? E sem um guarda que lá esteja sentado, nem um, que observe do cimo da montanha, o que ela faça, o que a entretém, o que ela veste; a nós, porém, olham-nos, observam-nos, porque deslizámos entre os dedos do mar, porque nos decidimos pela morada errada, onde nunca chegámos, onde teríamos arranjado uma casa, um quarto só para nós, para onde nos teríamos mudado e arranjado ao nosso gosto, estamos sob vigilância porque nós demos cabo da relva em frente à igreja com a nossa tralha, demos cabo do belo penteado verde, para sempre. Por favor, ao menos por uma vez, prestem atenção ao que vos digo, prestem atenção a mim, que acabo de inventar neste momento esta história verdadeira, verdadeira de verdade!, tudo mentiras, por um punhado de moedas, que eu não mereço mais, acreditem ou não. É claro que acreditam. Não vos tomaríamos por Amazonas sem homens, comedoras de carne crua, diz alguém com conhecimento na matéria, que já estive muitas vezes na célebre Babel, ele sabe do que fala, o político, ele fala, muitos falam, ele também fala, eu não sei o seu nome, não vos tomaríamos por mulheres, diz ele, exactamente por essa razão, não, porque vocês são homens, também são homens, seja lá o que vocês forem, sim, mulheres também, bem entendido, também crianças, *deixai vir a mim as criancinhas*⁹, do seu des-

9 Evangelho Segundo Mateus 19. 13:15: 13 «Então as pessoas trouxeram-lhe crianças, para que ele lhes pusesse as mãos e orasse por elas. Mas os discípulos repreenderam essa gente. 14 Jesus disse: <Deixai as crianças e não as impeçais de virem até mim, pois delas é o reino dos céus. 15 E pondo as mãos nelas, retirou-se dali., BÌBLIA, Novo Testamento, Os Quatro Evangelhos,

tino as privamos com afã, quando elas gritam pela bem-amada mamã, afogamo-las, e por cima do caixão pomos então um querido ursinho, sim, pomos ainda mais um! Cinco caixões, cinco ursinhos! Deve bastar-lhes. Provavelmente nunca tiveram antes uma coisa assim. Não costumavam brincar com caixões nem com ursinhos. Livramo-nos deles nós e eles de nós, rapidamente evitamos o que nos foi enviado. Reenvio ao remetente. Se vocês fossem arqueiros, seriam apenas arqueiros, se esta mulher não fosse a filha de Iéltsin, seria apenas uma filha e pronto, uma qualquer, não uma atingida por um raio ou afogada no mar, em princípio, ela seria como um dos nossos parentes, apenas diferente, não seria decapitada como os meus primos, é isso o que eu quero dizer, uma imigrante naturalizada, é assim que acontece, é assim que acontece, uma cidadã, não uma suplicante, ela não precisa de proteção, ela não precisa de ser vigiada, ela não precisa de ser empurrada por um pastor através de corredores selváticos, isso ela não precisa, ela já é uma cidadã, já se tornou cidadã, há pouco tempo, mas para sempre, por iniciativa do chefe do consórcio, que a raptou no caminho para cá, soprando numa série de caules alinhados que ele juntou, não como denunciante, porque se ele sopra é nos caules, ele foi buscá-la, à filha, não a sua, uma filha, não uma qualquer e não a sua, apenas: a filha, pois ele quer ficar com o consórcio automóvel, não por qualquer preço, mas por um que ele possa pagar. O seu próprio consórcio, que subcontrata livremente, pelo contrário, já não lhe é suficiente, todos querem mais, muitos querem tudo, também ele, sim, também ele, ele quer tudo, bem o vemos, ele foi buscá-la e pagou por ela, pois em nenhum lugar há erva mais abundante, e o pastor alegre-se com cada sombra, que sobre ele tomba, não, ela não lhe traz alegria, a ele tanto lhe faz, ao homem do consórcio, agora bem instalado e cristalizado, pois doce é a sua vida, não, perdão, ele é candidato, uma cereja que se candidata a um gigantesco bolo, coisa que ele também é e que montou, uma pessoa bem no meio de bolos por andares, digam-me, a casa dele não fica em Zug¹⁰ na Suíça? E quem também há-de sustentar durante tanto tempo tamanho rebuliço?, tanto faz, a casa é em Zug, sim, exactamente lá, nós mesmos lutamos para vencer o torpor, a casa dele fica lá, mas ninguém a habita, ele nunca lá está, o seu pesado amolecimento e torpor nunca aí se alojou nem se protegeu, ele não está lá, esse homem está por todo o lado e em lado nenhum, em todo o caso, lá ele não está, ou melhor, já não está, provavelmente nunca lá esteve, por cima do supermercado em Zug, de certeza que ele nunca aí foi visto, tal como a filha, que ficou de trazer para aqui o consórcio, e que nunca foi vista na casinha miserável, ela tem uma melhor, foi o que um deus me contou, à medida que o entorpecimento e o tédio alcançavam uma parte dos seus olhos, porque isso lhe está sempre a acontecer, sempre a

Volume I, Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço, Lisboa: Quetzal Editores, 2016, p. 122.

10 Cidade suíça no cantão de Zug. (N. da T.)

mesma coisa, sempre a mesma coisa, sempre a mesma coisa, mas sempre nou-
tro lugar, onde uma outra parte dos olhos se mantém atenta, mas em Zug isso
não aconteceu, Zug não faz parte deste homem, embora dele receba a sua par-
te, Zug recebe a partezinha própria que não é para partilhar, pois aqui no nos-
so país ele teria de pagar mais, na Suíça menos, perguntem-lhe, perguntem-lhe
à vontade, quem for capaz de o descobrir, seja lá qual for a maneira de o des-
cobrirem, ele foi descoberto, mas lá ninguém quer saber disso para nada, onde
nos encontramos, ninguém quer saber de nós para nada. Lá, onde está escrito
Zug, lá, em Zug, não, não onde como numa procissão miserável e ao frio nos
deslocamos a caminho do nosso comboio, em Zug, porém, nesse belo com-
boio, há muitos que devem seguir de pé, mas na casa não há lá ninguém, pelo
menos não este homem, ele tem de abandonar o país, ele pode regressar, mas
apenas por um certo período, depois tem de voltar a sair, também apenas por
um certo período, nós não nos inquietamos, pois bem sabemos que ele há-de
regressar; então ele regressa, ele aí está, aparece na televisão, está no campo
de golfe, corre na pista de corridas, não, correr não corre, mas está lá, e depois
desaparece, desaparece a tempo, tudo tem de ser contado a tempo, contado
para ele!, os tipos das finanças é assim que querem, é isso que exigem, não
faz mal, entra, sai, entra, sai, porque não, vale a pena quando as coisas mudam,
o *fair-play* é mais importante, embora a mudança também seja importante,
um agrupamento musical, sim, o nosso jogador extraordinário é enriquecido
por toda a nossa orquestra nacional, e o mesmo se passa em muitos outros
domínios da vida quotidiana. O homem é rico, e agora enriquece-nos, não, a
nós claro que não, nós não pertencemos aqui, nós não temos direito a nada,
nem sequer às vossas montanhas, nem aos vossos lagos, e também ninguém
nos quer ver aqui. Ele bem podia fazer qualquer outra coisa, este homem, que
foi buscar a vaca às frias montanhas, onde eles, os deuses, querem habitar,
como se se tratasse de uma floresta sombria, quando o calor aperta, e em po-
mares, quando a fome aperta, onde então, onde podem eles então habitar?
Habitar? Ele? Por favor, aqui ou acolá, podem procurar em Zug, podem procu-
rar no Canadá, na Rússia, podem procurar por todo o lado, ele também estará
em todo o lado, ele faz tudo isso por nós, enfim, por nós não, mas por todos
os outros aqui, por aqueles que ele quer enriquecer a par de si mesmo, para
que ele mesmo se enriqueça, mas não aqueles, não, não aqueles que fugiram
em direcção a nós através de desertos intransitáveis, rios tranquilos, arenosas
terras, mares loucamente profundos. Nós, porém, nós. Nós, sim, nós.

O homem, que tem de espalhar tais palavras corajosas, e a quem é relata-
da à velocidade do fogo a mais pequena palavra, é tão valioso como o seu se-
melhante, ele é incrivelmente valioso, ninguém consegue imaginar isso a não
ser ele, ele e aquilo que ele faz valem pelo menos tanto como um chocolate
Kinder, tão valioso como um copinho de leite, um muito pequenino, valioso,
depende, para quê e para quem, valioso para nós todos, para a comunidade,
cada contributo é valioso, e se o homem não tiver partido, e lá estiver, é ele

valioso para nós, noutra lugar qualquer ele é valioso para outros, talvez para si próprio, quem sabe, porque não, porque não? Não conhecemos nenhum chefe de consórcio, não conhecemos ninguém, nem sequer a nós próprios, e de resto quem se conhece, quem se conhece mesmo? Não basta, nada basta, embora nós nos bastemos a nós próprios de forma frugal, ninguém nos naturaliza, não temos ninguém por detrás de nós que detenha um consórcio, não temos sequer ninguém por detrás de nós que tenha uma pequena mansão unifamiliar, mas claro, claro, isso talvez tenha, esse tal, que também quer ter um papel no ambiente, esperem, ele anda mesmo à procura dele, não tarda que ele o encontre, mas quem sabe ele o encontre em nós, quem sabe? O chefe do consórcio encontrou o seu papel ao neutralizar-nos, não, quero dizer, ao naturalizar a filha de uma vaca, não, de um touro, não, não se trata da filha do touro, mas de ambos. Ou será que esta vaca foi gerada de outra maneira? Por metamorfose? Quem sabe. Aliás, só fica a faltar declarar as palavras pronunciadas, declarar esta ninfa, declarar-nos junto da repartição, das entidades oficiais, aqui paramos, tal como pára a caminhada da vaca, na sua fuga ondas fora, mas porque é que ela faria isso? Ela já aqui está? Fugir para quê? Nascida em tempos de um jovem útero, num útero ela mesma agora se tornou. Ei-la! Olá! Embora, em tempos, vocês fugitivos parecessem ter feito parte deste país, oh não, isso foram outros, agora é a nossa vez de responder, e não nos devemos desculpar com outros, isso seria uma desculpa esfarrapada, eles fazem perguntas e agarram-se às respostas como ao ar que respiram, pois estão-se nas tintas para a resposta, ela é como o vento, que por cima deles suspira, como a água que os submerge, que sobre eles se abate, antes de os voltar a trazer à superfície, permitindo que sejam içados, torcidos, transportados em padiolas, sem se ralarem com o que eles pensam, embora eles também pensem. Agora são coisas, iguais a outras coisas, semelhantes ao vazio, à água, um combate desigual com este elemento, quer saibam ou não nadar, esta é a questão, e assim eles perguntam: Mas como ousastes deixar a casa paterna?¹¹ Sim, também nós nos perguntamos o mesmo. Vocês não são os únicos a fazerem-nos essa pergunta, nós também a fazemos, mas, a quem? Todos mortos. Todos estão agora mortos, e quando ainda havia tempo para fazer perguntas, não tínhamos nenhuma. Agora continuamos a não ter nenhuma. Tempo temos, mas nada mais e ninguém. Por favor. Temos, por exemplo, é apenas um exemplo, não passa disso, nós nem sequer temos um atestado de residência em Zug, o paraíso, o paraíso dos impostos, por cima do supermercado, cheio de pessoas, mas na moradia não há ninguém, eles deviam repartir-se melhor! Enquanto nós nos repartimos por aqui, onde há esmolas para serem repartidas, não foi

11 Citação de parte da estrofe 320 de *As Suplicantes de Ésquilo*. Palavras atribuídas a Pelasgo, o rei. In: *Ésquilo, As Suplicantes*, Prefácio, introdução, tradução e notas de Ana Paula Quintela Ferreira Sottomayor, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1968, p. 55.

assim que imaginámos isto, mas foi assim que aconteceu. Enquanto um deus escuta em êxtase a nova arte acústica inventada pela cantora, que se tornou cidadã, mas que já antes era cantora, que sorte a dela, não é?!, o nosso brando sussurro não alcança o ouvido dele, é claro que não, o nosso lamento cicado não alcança a sua mesa de trabalho, e como o poderia ter feito, como? Pois não nos sentamos nós no aconchego do nosso próprio palácio,¹² que foi uma cabana, uma casinha, tão pequenina assim não, que foi qualquer coisa, não importa o quê, isso aqui não conta, já não nos sentamos lá, onde vivíamos, é a cidade inteira que carrega a nossa contaminação.¹³

A água carrega a culpa, carrega a dívida, bem-hajam, obrigada por me pagarem mais do que os juros, que tu pagas com o teu capital, com seres humanos que aqui vieram dar, eles próprios como forma de pagamento. Eu fico com eles, tens ainda outros como eles? Ou já tens que cheguem? Esta pergunta desdobra-se em mim, e assim me faço ao caminho, que me segue, eu a bem-amada água, ou é ao contrário? Será que eu sou um caminho? Poderia ser, uma vez que tantas pessoas cavalgam nas minhas ondas e se erguem como sóis e depois extinguem-se. Eu faço com que se evaporem e voltem a evaporar. Eles passam por mim e seguem. A cidade carrega a culpa, bem hajam, culpa bem-amada, eu sou a cidade, que sorte existires e que sorte encontrarmo-nos. Nada há para deduzir, nem a electricidade, nem os cabos dos telefones, nem a fibra óptica. Nada há para deduzir nem nada para introduzir, e ninguém se deixa levar, ninguém se deixa dirigir. Eu podia dizer uma outra coisa qualquer. Esta mulher já está naturalizada há muito tempo, sim, já dissemos isso, e sim, aquela outra ali também, pois a arte musical deveria ser incentivada e mantida em estreita relação com o povo, sim, eu também já disse isso, não interessa a ninguém. Depois da disputa segundo o costume da pátria, que afinal ficou em nada, ela naturalizou-se, a outra também, assunto arrumado, nós não, claro. Ela naturalizou-se, ela naturalizou-se a troco de pagamento, a outra através do canto, a primeira através de pagamento e reembolso de uma certa quantia, a outra através de pagamento com domicílio e voz. Ela naturalizou-se e recebeu pagamento, a mulher, a filha, não fixei o seu nome, receio, nunca o ter sabido, não, sim, escrevi-o num sítio qualquer mas não consigo encontrar onde, esse bem-amado nome, paciência, ela agora está cá e pode ficar até querer, durante o tempo que ela quiser, embora ela já cá não esteja, ela pode ficar, com passaporte e carimbo, ela não colapsou diante dos nossos olhos, por direito ela pode aqui permanecer, pois nunca teve nenhuma razão legal contra este país. Nunca teve, de facto. Não como nós, nós temos razões, mas não são

12 Nova citação de *As Suplicantes* de Ésquilo, desta vez com derivação: «Não estais sentadas junto do meu lar», estrofe 365. Op. Cit., p. 57.

13 *Idem*, ibidem, p. 57. A passagem segundo a edição portuguesa consultada: «Se a contaminação é comum a toda a cidade, que o povo em conjunto cuide de obter um remédio.», estrofe 365.

razões com força de lei. Onde começa o direito, termina a razão, toda e qualquer razão, é a fronteira legal do território das razões, é o que se passa: exactamente aqui. Exactamente! Tomando a justiça por aliada, decide em favor da veneração aos deuses¹⁴ e dos homens que estão acima das leis. Nós não. Julguem-nos. Nós nada podemos fazer. Nada pode ser feito. Mas a filha, a filha de Iéltsin, tanto quanto nós sabemos, ela, o nome dela está aqui, infelizmente esquecemo-nos dele, ela também esteve aqui por pouco tempo, só até ter recebido o passaporte e com que sorte, mas também podem ler o nome dela noutra sítio qualquer, o nome dela, se estiverem interessados, eu tenho mais que fazer do que andar em verificações, no meu caso são os outros que verificam, sim, aqueles que têm direito a residência legal, sim, até a própria lei pagou por ela, o direito público, o dono do consórcio, sim, aquele que agora ambiciona ser qualquer coisa, não sabemos ainda exactamente o quê, mas ele há-de saber, tu, dono do consórcio, tu, chanceler, tanto nos faz, do nosso ponto de vista nada temos a dizer, mas claro, conheço também o teu nome, Iéltsin, não, de facto não, não excepcionalmente, tu, homem do agora e do futuro, esse conheço eu bem, produzes som e fumo, e a que preço, embora a produção seja difícil e complicada, o preço de venda é por isso elevadíssimo, a fábrica de componentes automóveis - a Opelix -, e a cantora, não as terás por certo, perdão, às vezes passo-me dos carros, mas fica a vaca, fica temporariamente: não queres tomar conta de nós? Sim, toma lá conta! Toma conta inscrevendo um seguro! Toma conta com os teus homens, toma conta para que nós tenhamos uma sensação feliz. Tão feliz como a da filha na casa vazia de Burgenland, ela deposita a sua expectativa num outro lugar, não nas aldeias fronteiriças de Oberwart¹⁵, as de cima e as de baixo, ela não é parva, ela aguarda em lugares intervalares, em todo o caso, onde isso seja mais apazível. Estas são as circunstâncias específicas da sua naturalização, sempre onde isso seja mais apazível, e se a casa suíça é demasiado pequena, demasiado vazia, mesmo por cima do supermercado, então viver lá não está em questão, é óbvio. Porque não haveria de ser assim?

Tu, Ser Supremo, tu, Ser Supremo na Suíça, no Canadá, na Áustria, tu, Ser Supremo de peças sobreceletes, Ser Supremo de todas as existências, quero dizer, de todas as partes constituintes, pois infelizmente não alcançaste o todo, não é culpa nossa, que não tenhas conseguido transformar a pequena numa vaca, hum, as peças sobreceletes, as partes constituintes agregadas como um todo, num carro completo, todas essas operações em nome da Opel para nada, quero dizer, uma completa inutilidade, tal como a futilidade é o destino de todos nós, infelizmente, pois a democracia participativa não significa apenas depositar um voto em eleições, vale mais nem depositar nenhum, porque assim

14 *Idem*, *Ibidem*, p. 58. Últimos versos da estrofe 395.

15 Oberwart é um município da Áustria localizado no distrito de Oberwart, no estado de Burgenland. (N. da T)

nem é preciso ir votar, pois a democracia é, aliás, muito mais do que isso, e foi, aliás, o que reconheceste com o teu partido, nós nada reconhecemos, mas isso tanto faz, de qualquer maneira nós não temos direito a voto, nós nem sequer temos o direito de escolher onde queremos pôr a nossa cama, tu, Ser Supremo da falhada trasacção automóvel, quero dizer, da compra da fábrica de automóveis, não conseguiste nada, não ficaste com a fábrica da Opel, apesar de todos os sacrifícios, não houve ofertas, uma apenas, uma oferta pela filha de Iéltsin, uma bela oferta, e no entanto tu és o nosso Ser Supremo, embora nada nos dêes, tu não nos dás nada, não como Jesus, mas claro como o nosso Ser Supremo, em todo o caso de uma maneira singular, a que não conseguimos dar voz através do canto, mas essa mulher consegue. Depressa, escutemos aquela que acena com a cabeça, aquela que diz sim a tudo!, até aos tiranos, também quando ataca, lá, onde a cabeça se junta ao pescoço, é aí que se formam os seus sons, o seu canto é inebriante, e nós, os ensanguentados, somos atirados do alto do rochedo, embora a escutemos com admiração, atirados do alto do rochedo, e sempre a cobrir de sangue o penhasco, até tomarmos na água.¹⁶ Tu, Ser Supremo, vindo da casa vazia em Zug, vindo de um apartamento mobilado à pressa em outro lugar, onde habita toda esta doçura imensa: sê justo para connosco, tal como foste para esta filha, que é agora compatriota nesta paisagem, graças à tua decisão-relâmpago, que tiveste a iniciativa de tomar, que tomaste como um relâmpago, tu, Ser Supremo sobre todos os seres, e tomaste esta iniciativa pelo supremo bem deste país, que corresponde exactamente ao teu interesse. Este país és tu, não, isso ainda não, o país autoriza-te a apresentares sempre as tuas ideias, mas só tu tens essa autorização, autoriza-te não apenas a ti, mas também a ti, sobretudo a ti, connosco isso não acontece, nós somos nada e a nós nada é autorizado, embora nós gostássemos de participar, sempre é melhor do que ficar apenas a ver, não é assim, para que também o direito contasse connosco, para que o direito também contasse com o povo, que também seríamos, mas o direito não funciona assim, e quando funciona, é só para se aperaltar, e se pavonear, mas nós não temos o direito de o acompanhar, nem sequer nos deixam entrar em bares e restaurantes, isso não está certo, apesar desse direito também vir de nós, pelo menos o direito de sairmos à rua, se tivéssemos essa liberdade e o passaporte com que sonhamos, que infelizmente ontem o senhor Alaba¹⁷ acabou de

16 Algumas passagens de *As Metamorfoses* de Ovídio serão invocadas até ao final desta parte. Assinale-se aqui: Livro I, vv. 154-162. (N. da T.)

17 David Olatukunbo Alaba é um futebolista austríaco, internacionalmente conhecido como Alaba, que nasceu em Viena, a 24 de Junho de 1992. A sua posição é a de lateral esquerdo e joga desde 2010 no Bayern de Munique. O jogador tornou-se um ídolo pelo seu desempenho ao serviço do clube alemão com o qual mantém contrato até 2018. Ao serviço da selecção austríaca, Alaba jogou nas categorias de sub-17 e sub-21, tornando-se no jogador mais jovem a marcar golos na selecção da Áustria nessas categorias. Em 2012, como sénior, Alaba jogou pela Áustria na fase de eliminatórias para a Taça do Mundo em 2014, e marcou um golo no jogo contra o Cazaquistão, contribuindo assim para a vitória da Áustria (4-0). (N. da T.)

usar como um passe mágico?, e agora ele deixou de existir, quero dizer o passaporte de sonho, foi-se, já não existe, inalcançável, o senhor Alaba joga agora em Munique, mas o direito, que bem poderia vir de nós, vir de mim, vir de nós todos, se fôssemos parte deste povo de sonho, que engendra passes e passaportes de sonho, que bem gostaríamos também de ter, mas que não conseguimos, enquanto tu, Ser Supremo, Ser Supremo, tu Ser Supremo tu, também não conseguiste a Opel, não, não conseguiste, querias obtê-la com o banco russo, com ele isso seria possível, ensombrado por profunda sonolência, continuas a ganhar dinheiro, mesmo quando nada fazes, ganhas dinheiro, mas é claro que isso não faz sentido, tens de trabalhar que nem um mouro, também nós o faríamos, mas ninguém nos deixa trabalhar. Instalaste e a seguir naturalizaste a filha de Zeus, não, do czar de todos os russos, quiseste comprar, bem, nós nem sequer um pão *naan*¹⁸ conseguimos comprar, também não temos de o fazer, recebemo-lo de presente, a comida é de borla, um belo presente, mesmo que ela esteja estragada, que se tenha estragado, e os cidadãos irritam-se muito, por nós recebermos comida podre, como é evidente, nós não deveríamos receber nada, mas tu, Ser Supremo, tu excepcionalmente e por uma só vez não tiveste o direito a tirar proveito de nada, não tiraste proveito de nada, pois tu não és um criador, não, isso tu não és, não tiraste proveito de nada, porque a mamã, a querida mamã, a mãe do consórcio, a General Motors, a generala dos motores, o suprassumo da militarização mundial, incluindo todos os motores, digamos quase todos, bom, quase todos, não deu autorização, ó Ser Supremo, estás a ver como é que as coisas são, e como podem vir a ser, mesmo sendo agora a filha cidadã, pela qual tu pagaste, mas que nada em troca recebeste, ah não, uma coisa assim tu nunca farias, não investes em negócios incertos, em coisas duvidosas, cheio de cólera apenas investes, onde valha a pena, talvez a filha também tenha pago alguma coisa, não o sabemos, não podemos saber isso, por entre o faiscar das suas pedras preciosas ela deve ter pago alguma coisa, todos pagam por tudo aquilo que podem adquirir, nós, porém, não pagamos e também não somos moeda de troca, ó Ser Supremo, tu, mestre de muitos em operações de pagamento, paga também, por favor, por nós, faz de Estado, dirige-o, paga por nós, mas não, isso não o fazes tu, concretizar uma naturalização-relâmpago, disso és capaz, mas conseguir a Opel, disso não foste capaz, estás a ver, ó Ser Supremo, é por isso que nos sacrificamos, para que não consigas a Opel, puro disparate, é claro que nós sabemos

18 Optou-se pelo termo *naan* para designar em português a palavra *Fladenbrot* em alemão. Este tipo de pão simples e sem fermento é usado em diversos países orientais (Índia, Turquia, Síria, Paquistão) para ser comida simples ou recheado. Viena foi colonizada há muitas décadas por esta iguaria que hoje é comida em restaurantes próprios ou noutros mais comuns. A miscigenação cultural é responsável pela transformação gastronómica, não só em Viena como, hoje em dia, por toda a Europa. (N. da T.)

isso, pois acabámos de o dizer pelo menos três vezes, o que não quer dizer que seja justo. No fundo dos nossos peitos crava-se o agulhão da loucura, céus!, que nos voltará a conduzir de forma selvagem através do mundo inteiro.¹⁹ Nada é justo, tu Estado, pelo menos tu és justo?, aqui, nós poderíamos ser o objecto dessa experiência, terias em nós qualquer coisa, poderias praticar a justiça em nós, aceita, a qualquer hora, estamos prontos, estamos gratos, talvez um dia já sejas capaz de o fazer e não precises mais de praticar, mas tu não és justo, e também não queres dar provas disso. Sê infinitamente justo, tu também, sê Estado, não importa qual, basta que sejas justo, e justo para com todos é ainda melhor, sê piedoso e fiel, Estado bem-amado, ao qual queremos pertencer, o nosso porto, em que tu te tornarás! Ajuda-nos, por favor!

Não nos traiam, a nós fugitivos, por favor, por favor, não!, sim, exactamente tal como tu não traíste a fugitiva, a filha, como não a traíste com o dinheiro, não a traíste mesmo, com a quantia, a maneira como ela lá se mantinha de pé, ou dobrada sobre os joelhos, e colocando a cabeça para trás, com o pescoço esticado, mas compraste-a, por quanto? Isso não dizes tu!, com o banco que-rias comprar o teu lugar na indústria automóvel, a fábrica, a mais suprema de todas, a maior que jamais existiu, julgo, bom, quase a maior, de qualquer modo gigantesca, o belo gigante GM olha para ti de longe com benevolência, mas ele próprio não quer vir para cá, ao contrário de nós, que viemos de livre vontade, e a seguir ele deixa-te cair, o grandalhão, muito maior do que tu, há sempre alguém maior, estás a ver, o mesmo se passa também connosco, ninguém olha com benevolência para nós, ninguém olha para nós, ninguém nos quer ver, ou a porcaria com que nos atulham, os sofás usados que nos oferecem, não, não se trata dos sacos cheios de palha, sobre os quais descansamos, não querem ver nada, nada mesmo, não querem ver como nos preparamos para participar na democracia, caso a pudéssemos ver nem que fosse por uma vez, nem que fosse de longe!, ombros e mãos sem cor, mãos a definharem por nada fazerem, uma democracia, os seus cascos precipitam-se sobre nós, nada mais do que isso, seria bom, saberíamos então pelo menos o que nos espera e para o que é que nos teríamos de preparar, ó Ser Supremo, Ser Supremo das peças sobrecelentes, pois não conseguiste ficar com a totalidade da coisa, embora tenhas pago uma pipa de massa, mais a naturalizada, a vaca, dela já nada resta, apenas a silhueta branca, algures, não faço ideia, ó Ser Supremo, não nos traias, a nós fugitivos, tal como não traíste a fugitiva, a ninfa, agora de novo feliz e naturalizada, tornou-se natural que gostemos de mulheres bonitas, também desta ninfa, com as suas pernas de escalada rápida, a naturalizada, ela hesita ao falar, não a vemos, quem sabe onde ela está, cidadã deste país, não sabemos porém onde ela se faz notar por estes dias e qual é o seu aspecto, os seus

19 Eco de *As Metamorfoses* de Ovídio, Livro II, vv. 724-727. Foi utilizada a tradução de latim para alemão de Johann Heinrich Voß (1789) (N. da T.) <https://tinyurl.com/5n95xtsw>

mugidos não ecoam nos nossos ouvidos, mas em nós, em nós, interrompendo as nossas palavras por medo, não nos traias a nós fugitivos, que somos apenas fugazes sobre a terra, não há muito a desembolsar por nós, também não iremos ficar por muito tempo, prometemos, embora bem o desejássemos, nós expulsos, por favor, desembolsa também por nós, como já desembolsaste pela vaca, o que dizes são tretas, mas não o que possuis, desembolsa, por favor, não apenas pelo desembolsar, paga também por nós o preço, que afinal pouco é, em comparação com a fábrica de automóveis, sem mencionar a mamã, o consórcio nos EUA, mesmo para ti isso seria muito caro, não o podes comprar, mas a nós podes, tal como pudeste comprar o direito de residência e a caução para a vaca, num curtíssimo espaço de tempo, sempre a tentares, tu, homem bom, não, isso funcionou de imediato, quando pagamos, corre sempre tudo bem, e assim a deusa passou a fazer parte do povo. Mas em comparação com a fábrica da filha, dos filhos, pouco importa, Ser Supremo, pouco importa, somos baratinhos, e quem sabe possas obter um desconto substancial, nós seremos em número substancial, se mais outros chegarem, centenas de milhares, eles já andam por aí, já chegaram, embora não estejam ainda aqui, mas eles há-de chegar, talvez eles venham todos, é desejável, pelo menos por eles, venham todos, por favor, venham para cá, *deixai vir a mim as criancinhas!*, que elas venham, por favor, às centenas de milhar, mar fora se for necessário, ainda há lugar, muito lugar para muitas mais, ainda cabem muitos, *deixai vir a mim as criancinhas!*, centenas de milhar, venham por favor!, diz o mar, que é de facto grande, ele dá-lhes as boas-vindas, mas com contravindas. A sua vinda é medida ao pormenor, e eles encontram-se, permanecem agora de pé, como coisas, como coisas grudadas umas às outras, agarradas umas às outras, um único bloco humano, na água, já comprámos as ásperas cunhas; eles vão chegando enquanto falamos, chegam em alvos bandos, não, escuros, chegam em pequena escala, não, aos magotes, domados ainda pelo medo, nós, porém, não podemos garantir que no futuro eles continuem a vir, pois aqui tudo depende do que está escrito, cá está, aqui está, tudo depende da participação, cooperação, discussão, tomada de decisão, sentido de responsabilização. E para que isso aconteça muitos são mais do que poucos, muitos são muito mais do que poucos, quanto mais melhor, isto é óbvio. Bem, na América eles decidiram que tu, ó Ser Supremo, não ficasses com a fábrica, embora a quisesses, pois foi nesse sentido que praticaste uma boa acção, embora a quisesses, à fábrica, a quisesses tanto, tanto, elevando ao céu os teus olhos suplicantes, pronunciando belas palavras, belas palavras que se deixam colocar em frascos herméticos, onde agora fervem de raiva, ó Ser Supremo, dá à sola, larga a Opel, eu sou a pessoa certa para ficar com ela, foi o que disseste, nós bem te compreendemos, e compreendemos a tua posição em relação ao mundo da Opel, que tão bem te assiste, não precisas mesmo de aprender nada, compreendes bem o mundo da Opel, cujas bases ajudaste a estabelecer, no fundo terias gostado de colocar a primeira pedra para uma nova fábrica da Opel: no entan-

to, há muito mais para lá do lucro, o lucro em si não seria suficiente, há demasiadas fábricas, em particular fábricas Opel, especialmente estas têm estado a ser fechadas, enquanto nós, nós não queremos que nos fechem, não queremos que nos fechem à chave e depois nos expulsem, nós queremos discutir contextos e conexões, antes de sermos confrontados com a separação e a expulsão, porque falamos, porque tagarelámos na escola. Nós não nos calamos, embora o devêssemos fazer, estamos numa igreja!, temos o direito de apontar para os problemas e para as soluções, não, esse não temos, porque não fazemos parte da vossa sociedade, e nunca dela faremos parte, isso bem vemos, embora já tenhamos uma opinião sobre o assunto, mas quem quer saber dela, e o que é que ela vale afinal? Embora sejamos imparciais, acreditem, não pensem que vos queremos tomar de assalto, e é por isso que vocês nos assaltam com perguntas e nos fazem interrogatórios, muitas vezes de pé, de forma inesperada, somos levados como animais, espancados como feras, através dos corredores de uma casa que não é a nossa. Mas está escrito aqui, sim, afinal está escrito aqui!, que nos podemos exprimir abertamente e sem preconceitos, ah, claro, sem preconceitos, sem incompatibilidades, pois somos alguém, somos alguém com opinião própria e que a exprimimos com energia e calor, não temos de ter medo de nos exprimirmos, os suspiros, as lágrimas, a enfadonha melancolia, tudo isso deverá ficar para trás, agora temos de nos exprimir, de forma livre e aberta, pois é preferível uma atitude frontal, para que aprendamos a compreender, o que significa, tornar possível a democracia, mas não significa tornar possível a ti, ó Ser Supremo, a compra da Opel, nem mesmo com o banco russo, nem com instituições de crédito como a Sberbank, ou outra caixa económica qualquer, que queiram aforrar o nosso dinheiro, que não temos, mas não o teu, nem o dinheiro do banco, esse não se aforra, nem mesmo se partilharmos o banco com uma russa, que graças a ti e com a tua ajuda se naturalizou à pressa, sim, a esplendorosa cantora, belíssima, sim, isso ela também é, e canta maravilhosamente, como veludo, ela bem o merece, quem senão ela, também em relação ao futuro, ela merece isso para sempre e também o há-de ter, quem dera que nos pudéssemos distender por um instante, não, não por cima dela, nem por baixo dela, mas o que estás a pensar, bem gostaríamos de alcançar essa macieza por uma vez, por uma hora, onde nos pudéssemos aconchegar, até talvez virmos a ter uma cama a sério. Esperamos, continuamos à espera, a nossa vida é espera, espera-se pela montagem de inúmeras peças Opel, peço desculpa, será que isto faz sentido, a sério?, nós esperamos pacificamente pelo nosso interrogatório, mas deixamo-nos conduzir pelo lado errado, é o que nos dizem, é o que nos estão sempre a dizer, é isso que agora dizemos a nós mesmos, porque foi isso que nos disseram. Se não tivéssemos dado ouvidos ao lado errado, a nossa punição teria agora chegado ao fim, para nós miseráveis, mas nisso nós não acreditámos, mantivemo-nos tantas vezes calados, e isso em que deu?, não deu em nada, escutámos o lado errado, mas esse lado já não o vemos, portanto não o podemos atingir,

qual é ele afinal, qual é na vossa opinião o lado errado, perdão, Ser Supremo, será que és tu o lado errado, que temos de escutar? Não, tu esse não podes ser, o Ser Supremo é tudo, é cada um dos lados, está em todo o lado, está acima de tudo, ele está em todas as páginas, e aí ele nos mostrará também a sua verdadeira face e interesses e o seu discernimento crítico, está escrito aqui, lê-o tu também!, depois de o Ser Supremo já se ter apropriado de tudo o resto, também se pode apropriar da arte e da cultura, a quem é que isso interessa? A ele certamente que não. Ele estaria no fim da lista. O Ser Supremo não tem interesse na arte nem na cultura, mesmo quando diz o contrário. É assim. E que esta luz seja para os meus olhos a última, os dois pés não se levantem mais, e não ecoem mais os gritos,²⁰ se a arte ecoasse, seria um disparate, deixaríamos de ouvir o que quer que fosse e também as pessoas. Se o medo corta a palavra, então tentamos outra vez. Tu, Ser Supremo, estás aberto ao novo, ao desconhecido? Não, não estás. Mas nós temos de estar, tu, Ser Supremo, ouve com atenção, tu não és presidente, mas em verdade te dizemos: pergunta a ti mesmo o que podes fazer pelos outros, não o que os outros podem fazer por ti! Está aqui escrito. Isto não é coisa antiga? Talvez. Mas está escrito aqui. A nós faltam-nos as palavras. Também não precisamos delas, pois já nos deram a resposta, a resposta veio por ela mesma e nasceu dela mesma, a resposta surgiu sem interrogatório, evidentemente fiel à verdade: tu naturalizaste a princesa russa, filha do presidente, e os outros que se encarreguem de fazer qualquer coisa nesse sentido, não sei bem o quê, mas esses outros estão na América, e nada fizeram por ti. Tu envolvereste com os teus braços a prési-princesa russa, de que todos ignoravam a presença, e trouxeste-a até aqui, ela ainda hesita em falar, não diz nada, ela não mora aqui, onde deveria morar, ela apenas fez um arrendamento, alguém se encarregou disso por ela, ela não precisou de aparecer para esse efeito, ela nem sequer está aqui, nunca esteve, e agora foi-se outra vez embora. Ninguém a viu. Ou se alguém a viu que o reporte imediatamente.

Mas nós, bem poderíamos fazer qualquer coisa, fá-lo-íamos com certeza de boa vontade, embora pudesse ser a coisa errada, mas alguma coisa nós faríamos, pois impedir a fuga dessa virgem é que não poderíamos fazer, pois entretanto ela já estará noutra lugar qualquer. Bom. Tudo começa com uma simples chuva, não, não aquela que nos abençoa, para isso era preciso que nos pudéssemos mexer, mas não temos essa autorização, não nos podemos mexer, exactamente nós que tanto gostaríamos de o fazer, não temos autorização para nos mexermos, não temos autorização de connosco trazermos uma bênção, e aquela chuva, então o que foram as inundações do século, foi a pro-

20 Eco de *As Metamorfoses* de Ovídio, Livro I, vv. 770-776. Foi utilizada a tradução de latim para alemão de Johann Heinrich Voß (1789). A passagem referida da obra de Ovídio tem citação directa na primeira parte da frase e alterada nas duas partes seguintes. (N. da T.) <https://tinyurl.com/5n95xtsw>

va de que nada podíamos fazer, de que a chuva nem sempre é uma bênção, pouco importa se fazemos ou não alguma coisa, tentámos ir mais além, mas não encontramos ninguém: alerta às populações, bombeiros, serviço de protecção civil, vizinhos a ajudar vizinhos, sim, está aqui escrito, todos a caminho, tudo em pleno andamento, mexem-se todos, tudo em movimento, para fazer frente às inundações, sim, também aquelas causadas por pessoas como nós, ter-vos-íamos inundado, se tivéssemos tido essa possibilidade, mas também teríamos, se necessário, ajudado a limpar com os nossos cabelos o rasto da inundação, e botas de borracha haveríamos de encontrar em algum lugar, a sério, se a água do Éter escorre sobre a Terra, fecharíamos as torneiras do gás e parariamos o seu fluxo, vocês têm toda a razão, tudo, tudo está a ser feito para se evitem inundações, para evitar coisas ainda piores, para nos evitar a nós, para evitar que pessoas, multidões de pessoas vos inundem, um verdadeiro, não, um inverdadeiro mar, um mar em direcção ao mar, um mar dentro do mar, onde todos irão acabar, onde finalmente acabarão, e já há alguns a menos, que lá se encontram, e outros que estão sempre a chegar, em comboios decisivos, em barcos dispersos que desaparecem nas águas, chegam e é preciso que eles sejam impedidos de atracar, temos de o reconhecer, pessoas como nós têm de ser barradas, não, cercadas, perdão, selvagens como nós têm de ser domados, para que não vos inundemos, não, não, isso não pode acontecer, isso demonstra como é importante a ajuda e a colaboração solidária contra nós, especialmente em tempos de crise, sim, também no dia-a-dia, sim, mas especialmente em tempos de crise, é nessas alturas que é preciso impedir ondas e ondas de pessoas como nós, é assim a solidariedade entre vocês, não pode ser de outra maneira, com que outros afinal?, em primeiro lugar convosco mesmos, sim, e a entreaajuda de vizinhos permite que não vos invadamos como água, vocês são solidários, considerando que estão naturalmente motivados para intervir, o que não é mesmo nada natural, não é uma dádiva da natureza, sim, e eis que chega a equipa dos motivados, bravo!, pois aparentemente eles fazem parte do serviço de emergência, quando se trata de nos conter, de nos cercar e por fim de nos fechar à chave, e a seguir afastam-nos de avião, que não pára de sacudir, porque nos calaram o bico, ah, nos amordaçaram, e nos sufocaram, a este, de certeza àquele outro também. Assim é, quando não conseguimos respirar, isto é deveras simples, dentro de água também não o conseguimos fazer, é fácil de compreender. É preciso que estejam solidários e motivados, sempre prontos, a defenderem-se por si próprios, e se espaço houver ainda, se houver forças e energia, vocês e as vossas barritas de preciosos cereais e frutos secos,²¹ vocês mesmos um produto, só não compreendemos de quem e de quê, se ainda mantém as forças, ajudem-se

21 No original é mencionada a marca suíça Riegel de produtos para vegans e vegetarianos e de comercialização internacional. (N. da T.)

uns aos outros, a correrem connosco, isto é crucial para a manutenção da paz social e para a coesão da vossa sociedade. Até nós reconhecemos isso. Reconhecemos. E vocês há muito que viram isso. Também nós o vemos agora. É preciso que estejam motivados, e vocês estão. Não é mesmo preciso falar disso. Quem é que o ouviria? Nem sequer as águas dos pântanos do Estígio nos ouviriam, e elas ouvem tudo, ouvem todo aquele, que queira entrar, e é esse que com que elas fica. Com vocês é ao contrário: vocês despacham-nos. A vaca que também esteja atenta, para não entrar pelo pântano dentro, com os sapatos que usa, não irá longe. As suas curvas não se tornariam por isso mais humanas, está escrito aqui, está escrito nesta revista.

Nós somos muitos, mas ao mesmo tempo somos poucos, somos o fio de água que mais tarde cairá em gotas do camião frigorífico, quando por fim estivermos congelados e voltarmos a descongelar, passarmos a clandestinos, lavados, não, isso não, atirados para a auto-estrada entre as belas construções da vossa cultura, sempre cada vez mais altas, sempre cada vez mais compridas, como protecção contra o ruído, não para nos protegerem, isso afinal não teria sido preciso!, erguem-se construções, que não vemos, isso sim, esta viatura é fechada de alto abaixo, não podemos olhar lá para fora, não se vê nada, mesmo nada, e afinal, somos tantos, e afinal, também nós não podemos ser vistos, estão todos prontos para intervir, mas não a nosso favor, pois claro, está escrito aqui, está escrito aqui neste livro sagrado, eu sou Deus, o teu Senhor, não, eu sou o teu Deus, o teu Senhor, não, isso também não, tens de acreditar num Deus, bom, mas em qual? Há um que nos tem entre mãos, que tem em mãos a nossa queda, e que também nos faz cair ele mesmo. Um. Bom. Nós, porém, nós temos de nos distribuir, temos de distribuir por muitos o Senhor, pois são muitos os que querem ser os nossos senhores e fazerem-nos desaparecer, querem mostrar-nos o Senhor, que nunca vimos, também não temos o direito de o ver, como o iremos reconhecer?, Esta viatura não tem janelas dos lados, não, tantos são aqueles que nos querem mostrar este Senhor, sim, e também aquele ali!, mas afinal só um existe, apenas este Senhor, e é esse que eles nos querem mostrar. Como é que ele vai chegar para todos? O que é que ele diz? Perceberam o que ele acabou de dizer? Eu sou o começo, que criou, céu e terra²², perdão, a água também, claro!, ela ainda vai ser necessária, precisamos dela para o túmulo húmido, é o nome que lhe costumam dar aqueles que estão a caminho de se afogarem, havemos de chegar!, Vamos conseguir!, vamos conseguir lá chegar de forma ainda melhor. Pois o nosso belo mar, no qual tanto confiávamos, desapareceu, *mare nostrum*, desapareceu e foi suprimido.

O novo mar de facto ainda não chegou, mas nada de pânico, em seu lugar está a chegar aí o Tritão, a tempo, esperem por favor!, bom, quem quer que ele seja, está mesmo a chegar ou quem sabe já tenha chegado, muito bem, oiçam: primeiro salvar, depois julgar – salvo – julgado, certo? Agora julga-se primeiro,

22 Antigo Testamento, versão do Génesis I, 1 «No princípio criou Deus o céu e a terra.»

pois a salvação é supérflua, isto é novo. As pessoas já estão metidas em líquido e aí se dissolverão, sim, nós dissolvemo-nos como as sopas instantâneas, já não precisamos de nos incomodar, é o que de melhor isto tem, deixámos de ser um quebra-cabeças para quem é anfitrião, mas dar, nada nos dão, somos conhecidos mesmo antes de se ouvir falar de nós, seremos julgados, julgados exactamente por isso, em tribunal, como se fossemos uma refeição rápida e a seguir dissolvem-nos na água, e quem não se desprender a tempo do seu barco, será tornado solúvel, nós transformados em bebidas solúveis, finalmente desligados da velha pátria, que ninguém nos compra, ela afinal não vale nada, deixou de ter qualquer valor para nós, seremos dissolvidos, mas beber ninguém nos beberá, isso não seria bom, os países deixaram de nos suportar, e não nos suportam mais. Mais de nós já não se aguenta. Demasiado salgados! Intragáveis. Temos de nos dissolver na água, mas porquê?, beber água que nos contenha, uma bela ideia, que nunca ocorreu a ninguém. Primeiro julgar, depois deixar de salvar, isso poupa imenso dinheiro, porque é que isso nunca vos ocorreu? Era isso que deveriam ter feito imediatamente! Dissolverem-nos pura e simplesmente. Deveríamos ter sabido, que assim tudo poderia ter sido muito mais barato para vocês, uma vez que nós não vamos conseguir fugir. Muito vos teríamos poupado. Já há muito que o deveríamos ter feito. Bom. Deixarão assim de perder tempo a detectar-nos e a recolher-nos, pois antes já nos terão dizimado, e o mar, que não pára de crescer, fará o resto, o mar que a todos e a tudo leva, o mar não se queixa, ele leva tudo e todos, e Tritão espeta-nos com a sua forquilha como frutos secos embalados. Nós próprios não precisamos de fazer isso, o mar fá-lo por nós, e Tritão será uma ajuda, ele ajudará com o seu tridente, o mensageiro do mar, messenger of the sea, mas a nós ele não traz nada, nós nem sequer somos moluscos atrelados a um pau, estamos entregues a nós mesmos. Quem costuma entregar alguma coisa a alguém é o correio, Tritão remexe as águas à nossa procura, e depois apanha-nos, numa altura qualquer, captura-nos a todos! E é ele que nos traz pessoalmente, é ele que nos tira, nos atira para dentro de água com os pés, um pouco de espuma escorre do seu tridente, enxagua-se e pronto. Venha o próximo, por favor. Nós no mar dentro dos barcos, isso nem chega a ser nada, ele nem sequer dá por nós, o deus, rápido, rápido, espezinha, limpa e fora! Para o correio. Não interessa quem, para onde, porquê, quantos, mas a rápida solubilidade no mar, resolvem-se assim todos os problemas para todos. Não faremos falta a ninguém, depois de já termos sido despachados para dentro de água, tudo ok,²³ não

23 Em alemão a expressão utilizada é «alles paletti». Trata-se do título de um filme de 1985 do realizador alemão Michael Lentz (1926-2001). A expressão coloquial terá entrado no vocabulário corrente em língua alemã entre 1955 e o início dos anos 70, período de larga abertura à emigração económica, especialmente a italianos, turcos e jugoslavos que procuraram uma melhor vida em países como a Alemanha, Áustria e Suíça. A expressão pode invocar na palavra «paletti» influência italiana. No entanto, a origem da expressão, que é ainda hoje muito usada nas regiões do sul destes países de língua alemã, tem origem no radical hebraico «plt» que significa «salvar», «pôr

será necessário continuarem a espiolhar a nossa vida, ela já se foi, a nossa vida já não existirá, a quem fará ela falta? No máximo a nós, e não teremos qualquer hipótese de a viver, não poderemos fazer luto por nós mesmos, já teremos desaparecido, talvez deixando algum rasto, mas desapareceremos na água, como rasto, sem rasto, num qualquer sulco, entre a espuma, com ou sem ela, tanto faz. A separação causa dor, mas tem de ser. Não voltaremos a ser salvos, seremos imediatamente julgados e livrar-se-ão de nós, antes mesmo que alguém possa olhar para nós e nos voltar a despachar. E eles, eles continuarão a lá estar, primeiro julgar, a seguir não salvar, perfeito!, assim está bem, então pode ser que os deixemos finalmente em paz, foi o que eles pensaram, ou talvez não, tanto faz, seremos menos do que agora somos, seremos cada vez menos, estaremos sempre a chegar e a sermos dizimados, seremos menos do que eramos antes, seremos nada, era isso o que eles queriam e o que temos agora. Paz. Vamos deixar-vos finalmente em paz e permanecer em silêncio.

A paz é mais importante do que a acção, é o que pensamos pessoalmente, caso contrário o que fizemos será reduzido a poeira, o que já nos aconteceu também, aconteceu-nos muitas vezes nos países de onde vimos, onde nos matam, pois quem age tem também direito a tudo eliminar, tem direito a fazer sozinho todas as porcarias que quiser e a seguir delas se livrar, lógico, até nós compreendemos que é preciso que se livrem de nós, pois queixando-nos da dureza dos nossos senhores, nós mesmos a trouxemos connosco, arrastando-a, sim, talvez, arrastando-a até aqui, até que uma coisa qualquer nos leve outra vez, uma outra maré em que nós próprios nos tornámos, e que nos deu refrigério, para que chegássemos vivos e activos e pudéssemos começar de novo. Muitos nem sequer se conseguiram pôr de pé, também para quê. O Estado, porém, é o garante dos direitos, de todos os direitos, mas não dos nossos. O Estado regula através das leis, mas estas leis não são válidas para nós, pois nós não somos parte do Estado, não pertencemos a este precioso Estado, a que chegámos por acaso, nada disto nos diz respeito, fazem de nós um alvo, mas nada se nos aplica. A mão pública protege e serve-se, é essa que nós abocanhamos, ou seja, abocanharíamos, se alguma vez a conseguíssemos ver, se ela pudesse contribuir para a nossa saúde, caso ficássemos com bolor, tivéssemos expirado, recebêssemos comida estragada nos Alpes, da porca, da porca dos Alpes, mas perdão, estamos aqui numa igreja, não, agora já não estamos, estivemos, quase ficávamos congelados como no camião-frigorífico, mas não desonrámos o vosso Senhor, nem lhe causámos dano, não danificámos o vosso sistema de saúde, não causámos dano a ninguém mas também nada nos foi dado, talvez tenhamos danificado um relvado, mas não causámos dano à vossa mão pública, só aceitámos o que nos era oferecido: porcarias, porcarias, por-

em segurança». A palavra «pallet» em árabe quer dizer «salvamento». Não é improvável que antigos comerciantes judeus nas suas viagens pela Europa central tenham introduzido e cultivado a expressão que é hoje comum. (N. da T.) <https://tinyurl.com/mrfjdkwp>

caria, mas nós gostamos dela, bom, mais ou menos, afinal veio de vocês, queixámo-nos, mas ficámos com a porcaria, não nos ofereceram mais nada, e passámos muito frio, quando o vento suspirante atravessou os tubos, não como um lamento sussurrado, e sem trazer calor. Recomeçamos do princípio, não vale a pena porem-se a gritar, não!, nós recomeçamos, mesmo que não cheguemos a lado nenhum: deve existir coesão e cooperação desde a base até ao topo do Estado, deve existir, já está escrito aqui, já existe, é nisso que vocês insistem, pela nossa parte isso pode existir à vontade, é isso que distingue este país, esta República, a excelência, é um excelente país. A água: excelente também! Mas tal excelência não cresce em quantidade suficiente, para deixar entrar um grande número de pessoas, isso não é possível, elas têm de ir para outro lugar qualquer, se for essa a sua vontade, se quiserem mesmo partir. Nós, porém, nós, porém, ainda mal entrámos na órbita da razão, e já voltamos a andar à deriva pelas águas e a boiar como animais, uns a seguir aos outros, mas o que não queremos é seguir quem por nós decide, esses nem os conhecemos, nem sequer sabemos quem agora se ocupa do nosso destino, tanto faz, nós, porém, não pertencemos a nada, pois não pertencemos a ninguém em particular, não pertencemos a ninguém, não pertencemos à comunidade, não podemos contribuir com o que quer que seja, só somos responsáveis por nós mesmos, bolas. Não somos sequer responsáveis por qualquer extintor, ele nem sequer lá está, o que havemos de fazer, se houver um fogo, não poderemos extingui-lo, já tentámos muitas vezes e não foi possível fazer mais nada, aliás também nós somos irresponsáveis, pois não encontramos ninguém que fosse capaz de resolver isso, encontrar alguém irresponsável e alguém responsável, que se responsabilize de forma credível, também é difícil de encontrar; teríamos ficado muito contentes, mesmo contentes como um ser divino com a mais recente invenção de uma nova arte do canto e com a nova maneira de raptar mulheres, ter-nos-íamos regozijado loucamente, todos os dias contribuímos, com a nossa própria carne, felizmente não a carne que nos dão a comer, bem sabemos que vocês são incapazes de nos esquartejar, pois onde nada há, até o Imperador perde o seu direito,²⁴ sim, tal como o vosso presidente, também ele deixou de ter direito, embora todos tenham sempre direito a qualquer coisa, todos menos nós, somos muitos, mas valemos pouco, também contamos pouco e pagamos pouco, isso gera pouco valor e pouco dinheiro, mas vocês, vocês podem pagar, provaram-no através daquela mulher que foi caçada para um exílio ímpio, uma vaca, não, isso não é assim, queremos lá saber, ela fugiu, fugiu de uma

24 Provérbio próprio da área do direito. Em alemão: «Wo nichts ist, hat der Kaiser sein Recht verloren.» Optou-se por uma tradução literal por o sentido da expressão ser claro. Trata-se de um provérbio com uma tónica legalista, associado ao direito comum, e com a possibilidade de poder integrar uma diversidade de contextos. Assim, a frase “Onde nada há, até o Imperador perde o seu direito” explicita que quem nada possui, não se pode arrogar o direito de querer exercer a sua influência ou poder sobre outros. (N. da T.)

coisa qualquer, a russa, não conseguiu trazer para cá nem a Opel nem o banco, isto é, o banco não conseguiu arrastar a Opel, o banco é que não conseguiu e não o contrário, a Opel não está disponível para entrar em jogadas, ela leva-vos onde vocês quiserem e também ela vos quer acompanhar, mas nessa altura ela já era uma cidadã, não a instituição bancária, não, a sacro-santa, a gloriosa vaca, graças ao contributo desse Ser Supremo ela tornou-se cidadã, juro, doravante ela é vossa concidadã, ela teria vindo em qualquer circunstância, teria vindo meiga de olhos lânguidos levemente tocados pelo bastão mágico deste Estado, e logo ela se tornou num de vocês, pronta a intervir, vocês prontos a intervir, também se necessário nesta igreja, exactamente, exactamente como essa cantora espantosa, penteada com esmero, de voz bem colocada, sempre muito bem vestida, coberta de jóias valiosas, sim, essa é alguém, ela não precisa do diapasão para nada, pois a sua voz é um dom. Ela não precisa do tremor do diapasão, não precisa de abrir as pernas para quem lhe arranja um visto de curta duração, uma autorização de trabalho, a ela não é preciso conceder nada, a ela há que implorar, implorar de joelhos, porque ela possui o dom de uma voz única de soprano, de que vocês andam há tanto tempo à procura, ela é absolutamente única, não, andam à procura de quê!?, na vossa bolsa não encontrarão nada igual. De repente nada impede esta voz, que apesar do atordoamento, bem o ouvimos, a fortalece por isso ainda mais. Ninguém tem uma voz assim, ninguém dá mais voz à voz, perante a voz dela não há voz que se lhe assemelhe, e também nós não teremos aqui nem voz nem voto, Aliás nem uma nem o outro, por muito insignificantes que sejam. Talvez em tempos tenhamos tido uma voz, mas ela agora desapareceu, quase a chegámos a ter, mas ninguém sabe isso, e assim não teremos uma segunda voz que se sobreponha à primeira. Nem voz nem voto. Nenhum de nós, nenhum de entre a nossa multidão continua a ter o que já teve. Ninguém tem essa voz, nem sequer outra qualquer. Bem gostaríamos de a ter, mas não a temos; gostaríamos de contribuir com vozes e votos para o bem comum deste país, todos juntos gostaríamos de ser úteis a este país, que em si mesmo se sente confortável como uma porca, às voltas no fosso, na pocilga, que chafurda na merda com volúpia, ou que como aquela vaca, que não se encontra aqui, é por isso que não conseguimos ver o que ela está a fazer, quem sabe também ela chafurde, mas de certeza no seu próprio bem-estar, ela repousa sob uma luz qualquer, que o seu novo passaporte lhe proporcionou, ela repousa bem, ela repousa, ela brilha, ela irradia, e volta a subsumir, ao mesmo tempo envolta pela noite vigilante que lhe proporciona prazer, tal e qual, bem nunca vimos um bem-estar assim tão rasteiro, também não o vemos agora, ela acabou de viajar, ela deve lá ter estado por pouco tempo, mas agora foi-se embora, será que foi?, talvez ela esteja mesmo junto a vocês, será que está?, ela tem de ser um modelo para nós, e mesmo que ela tenha vivido coisas terríveis, nós não acreditamos nisso, mas atenção, não somos os únicos a viver coisas terríveis, admitamos, quem dera que pudéssemos ser admitidos entre vocês, quem dera, ah, quem dera, bom, foi o que vocês pensaram,

certo?, vocês pensaram em qualquer coisa para evitar que isso acontecesse, mesmo que nós queiramos tanto ser como a fantástica cantora! Ser como ela, pelo menos tanto como ela! Ela possui o dom da natureza, nós não, a nós ela não possui, a filha, a compatriota, a filha da vaca Europa, estou a ver se ainda me ocorre mais qualquer coisa, mas infelizmente nada me ocorre, nada mesmo, no mínimo deveria ocorrer-me Zeus, Júpiter entre os Romanos, e Io, e um moscardo,²⁵ que ao contrário de nós foi enviado, nós viemos de livre vontade, sim, um moscardo, se calhar é ele que nos detém, retém, que não nos deixa entrar, a culpa é do moscardo!, o malvado, não, estou outra vez a fazer confusão, a filha, não importa qual, vêmo-la ser arrastada como nós, pelos caracóis que coroam a sua cabeça, pelas vestes, pela enorme e portentosa voz! Não, agora estou completamente confusa, até acabei de perder esta pequena e pobre frase, pelo menos o seu começo, que será de qualquer maneira igual ao fim, peço mesmo perdão. O que quer que eu possa fazer, deveria acontecer à minha própria custa e da melhor maneira que sei, podemos ler aqui, qualquer um o pode fazer não sabemos é como, mas eu não posso, seja lá o que for, eu não posso fazer nada, não consigo incluir todos os Gregos e por fim os Egípcios, que têm os seus próprios problemas, Zeus, a Europa, Io, e o moscardo que aqui nos retém como reféns e nos fez cavar no chão esta pocilga, não, este fosso, não, este buraco, esta cova, porque o moscardo não nos larga, quero dizer, porque não conseguimos escapar-lhe a tempo, já rolam por aí fora as rodas tal como nós rolamos no vazio, elas afundam-se no solo, ups, onde arranjar lenha agora, ramos de oliveira, e tudo o mais, para nos pôr de novo a flutuar, para pôr de novo a nossa frota à tona, a nossa pequena cidade, o nosso pequeno barco, de madeira se possível, para que o radar não nos descubra, mas isso de nada servirá, já o estamos a ver, antes mesmo de ele nos ver; não vai ajudar nada, os nossos céus estrelados estarão em breve disponíveis, pois na versão de satélite-radar pode ver-se a mais pequena coisa, a mais pequena coisa de madeira, carvalho folheado ou laminado, um barco de papel?, não, aglomerado de plástico, tudo em um, hã-de ver-nos, hã-de ver-nos! Hã-de ver-nos por todo o lado. Escondemo-nos, mas não resulta, agachamo-nos, para que o golfinho não nos veja, o querido DOLPHIN brincalhão e atento, que nos deve detectar, guardar, para que nós os pobres não possamos ser rebaixados nem apagados por ground position systems, para que nos detectem rápida e prontamente em mar aberto através de Earth Observation satellite-based systems, ai de nós, isto pode ser perigoso, mas não tenham medo, eles vigiam-nos, para que nós po-

25 Este insecto (em grego oïstros) está associado à ninfa Io e recorda-nos o desejo e o frenesim sexual do pai dos deuses na perseguição à sua amante. Uma mosca sem valor não deixa de ter o condão de nos irritar, levando-nos por vezes a perder a paciência, ou no caso de Io, a ceder a Zeus. Recuperada esta dimensão do mito para o âmbito da peça de Elfriede Jelinek, ela alarga-se, porém, como referencialidade política e de exercício do poder por quem o pode fazer, mesmo que em pequena escala. A bem humorada passagem textual dá lugar à reflexão séria. (N. da T.)

bres de nós possamos ser salvos, caso haja um estúpido acidente no mar. Viemos apenas para que ele nos possa localizar, não importa quem, para que ele nos apanhe, para que nos possa ver com clareza, tem de haver alguém que nos possa olhar na cara, alguém lá do alto, que otimiza sempre the services in the area of Border Surveillance, the combination of informations from cooperative positioning systems (VTS/AIS, VMS and LRIT) and remote sensing observation systems (radar in particular), sempre com sucesso. Nunca erram. Bom, ainda bem que os temos, bom, ainda bem que os temos a todos, sim, também os drones sussurrantes, que nos guardam, observam, vigiam, sim, é isso, vigiam-nos a todos no nosso caminho como existentes? O mar não tem coador para a nossa existência, não há filtro que nos retenha, quando nos afundamos, não há grelha de escoamento, nós pura e simplesmente escoamo-nos, assim, não há outra maneira; atrás de nós, o mar volta a ficar liso e chão, até que venham os próximos, ou agita-se em ondulações, não, não estou a dizer, que ele nos atraiu, isso seria demasiado simples, nós afundámo-nos o suficiente entre as suas vagas, não nos podemos afundar mais, mas nem à mais simples das coisas tivemos acesso nos últimos tempos, tal nunca aconteceu, tanto faz!, as pessoas continuam a valer cada vez menos, eu aceito ter consideração por elas, isso vocês não fazem. Vocês não acham que nós somos um negócio e não querem negociar connosco, porque afinal não podemos pagar por nós e não temos nomes e porque por nós ninguém paga. Nomes temos, mas de que nos servem eles? Vocês não querem saber deles, e para nós vocês são a medida de todas as coisas. E nós não somos moeda de troca, qualquer que ela seja, o nosso ser não é monetariamente cambiável, é verdade. Nós circulámos muito, mas não no mercado de câmbios. Nós estamos na clareira do *ser*,²⁶ diz o pensador, não, digo eu: da água, que é clareira *per si*, que é uma gigantesca clareira sem limites a não ser a nossa morte, portanto o nosso não-ser, sim, digamos assim, vejamos assim; nadamos por ali sem que nos abordem, ousados até, cheios de coragem, mas nenhuma abordagem, não temos escolha, somos desnecessários,

26 A expressão «clareira do ser» invoca a expressão alemã «Lichtung des Daseins» retirada do pensamento de Martin Heidegger e presente na sua obra *Ser e Tempo* (1927). A palavra alemã *Lichtung*, cujo significado possível é uma clareira na floresta, tem na sua raiz *Licht* – a palavra alemã para luz. Ambos os termos foram reabilitados por Heidegger e incorporados no seu pensamento filosófico. *Lichtung* refere-se a um lugar aberto, facultado aos entes para que estes nele descubram a verdade. Em *Os Protegidos*, de certo modo, é no mar que migrantes e refugiados se apercebem pela primeira vez de que a verdade das coisas e dos seres tem de ser enfrentada e está à tona de água. É numa clareira, qualquer que seja a sua natureza, que a verdade do ser emerge através do conflito entre o que está oculto e o que se mostra e demonstra como um todo. A verdade exibida no espaço aberto, não é a verdade de correspondência entre uma afirmação e o objeto ao qual se refere. Em vez disso, é uma noção primordial de verdade: a descoberta de um ente em si mesmo. É uma verdade que enuncia ou permite que o ente seja visto no seu próprio desvelamento. Assim, Heidegger explica-nos que o aclaramento, o desocultamento de uma verdade permite que o ser se torne num ser descobridor (§ 44 e § 60), Martin Heidegger, *Ser e Tempo*, Editora Vozes, 2009. (N. da T.)

os expedidos, expediram-nos para dentro do barco instável, que atordoia, sim, muitos de nós jamais chegarão a bom porto, para abaterem as árvores na clareira do ser. Somos os expedidos para a infinita clareira do não-ser, impedidos de agir no jogo do espaço-tempo, um ínfimo espaço no infinito. De que falamos afinal? Está tudo escrito! Ora vejam!

As crianças ajudam as suas mães quando elas envelhecem? Ajudam ainda outra mulher? Não, obrigada! Já temos que cheguem. Até a vaca já bastou. Eles também mataram a nossa mãe, já faz tempo, os nossos irmãos e irmãs, os nossos parentes mais afastados, para além dos mais afastados de todos os parentes, todos, todos, e cortaram as cabeças aos nossos primos e mandaram-nos os respectivos DVDs, já dissemos isto! Já dissemos isto pelo menos cinquenta vezes, já chega, pois, pois, eu sei, que já chega, e vocês ainda não ouviram nada. Mais uma vez as minhas desculpas. Estávamos e ainda estamos a falar sobre mães e filhos velhos, não, sobre filhos que não irão envelhecer, e sobre as mães que estão mortas, não, psicologicamente chegámos aos nossos limites e precisamos de ajuda profissional, a saber dos funcionários desta igreja e agora também do mosteiro, onde vocês nos viram deitados no chão, sim, gente simpática, amiga de ajudar, podem passar a palavra! Distribuição de tarefas e ajuda são importantes, não apenas no seio da família, que já deixámos de ter, não admira, não espanta, pois, que nos tratem como irresponsáveis, como parasitas nos vossos corpos, sempre prontos, a denunciarem-nos como sanguessugas, que encham de ranho este belo país, sim, denunciam-nos, mesmo quando já sucumbimos, denunciam-nos simplesmente porque estamos aqui, presentes, embora, segundo vocês, devêssemos ser responsáveis pelas nossas famílias. Mas o que nos resta como família, está aqui, ao nosso lado, ou seja nada nem ninguém, e nós também nada temos. Estrangeiros por estrangeiros. Medida por medida. Lanterna de bolso para a noite.

Caracóis preciosos, também já falámos disto, muitas vezes, outra vez demasiadas vezes, paciência, esplendorosa cantora, ela mostra a outros que não a nós quem manda, ela mostra ao senhor Putin quem manda, quero dizer, ela aponta o dedo e diz que é preciso que o senhor Putin seja quem manda, ela diz isto no meio dos seus preciosos e ondulantes caracóis, os dentes a luzir, como se nos fosse matar ou cegar. Bom, jamais quereríamos ver esta mulher arrastada pelas suas vestes, nem sequer podemos imaginar aquilo por que passaram as nossas mães e irmãs, não queremos imaginar que isso aconteça a esta incrível mulher, que produz sons, exactamente onde a cabeça se junta ao pescoço, já falámos disto, não nos cansamos de o dizer, e não somos capazes de o imaginar. Esta princesa e a outra princesa, tudo em russo, agora, ordenamos, que tudo seja falado em russo, adoramos essa língua, para podermos ficar com a marca de carros, e chegarmos aqui, num carro, a funcionar, ou pelo menos que isso seja dito por aqueles que o possam fazer, e esses podem fa-

zê-lo por todo o lado, mesmo em Kitz²⁷ a caminho do campo de golfe, falam russo por tudo o que é sítio, nem sequer alemão podemos falar, é disso que nos acusam, com razão, obrigado, por nos voltarem a dizer isso, também nós dizemos tudo demasiadas vezes, e não sabemos nada de novo. Estas princesas falam-no naturalmente por natureza, o russo, é tudo de que precisam, embora muitos saibam fazer mais do que isso, é bom para vocês, ficamos contentes. As duas! Naturalizadas num ápice, elas estavam à partida em plano de igualdade e também por isso foram nacionalizadas. Peço uma explicação, não, não é necessário, já nos explicaram, até muitas vezes: ora, trata-se de duas mulheres distintas, e temos outras mais, outras mais, em Kitz, em Viena, espalhadas por todo o mundo, mesmo não sendo às centenas de milhares como nós, estão pura e simplesmente por todo o lado, basta que seja um lugar aprazível, e há muitos lugares desses, e essas mulheres estão por todo o lado, talvez mesmo em vários lugares ao mesmo tempo, em muitos, as circunstâncias que as acompanham podem ser particularmente suspeitas, refiro-me aos seus acompanhantes, aos seus acompanhantes russos, não aos seus acompanhadores ao piano, não, os acompanhantes da filha, na casa perto da estrada cheia de trânsito e empoeirada junto ao lago, sem qualquer sinal de vida, ela nem sequer lá está, a mulher, nem lhe viria à cabeça, viver nessa cabana, mas pelo menos ninguém está morto, garantimos, nem um sequer, todos vivos, o astro luz e ninguém acorda, todos estão algures, também não há quem acorde algures, o rasto de vida aqui, o nosso rasto, não interessa a ninguém, acolá também não há qualquer rasto de vida, no lago também não, na casa decrépita, que não precisa de ser habitada, pelo contrário, poderia ser danoso, se ela colapsasse, quem quereria habitá-la, ora, de certeza aquela não!, morta ela não está, não está de certeza, apostamos as nossas vidas, como poderia ela de resto ser naturalizada?, garantimos assim, que ninguém lá morreu, naquela espelunca, nem sequer a filha, a vaca europeia, perdão, ela acabou agora mesmo de se tornar numa, foi declarado o registo de uma morada principal oficial, uma, que nós não temos, mas ela tem, embora lá não viva ninguém, e ela também lá não vive, vocês têm morada, têm voz, têm cidadania, pelo menos todos estão do vosso lado, vocês têm cidadania, mas deles não há rasto, eu agora nem sequer sei, de quem estou a falar. Aqueles outros. Eles. Eles não estão onde deviam estar, pura e simplesmente partiram, os russos, sim, é assim que os chamamos, eles raspam-se, se calhar ao verem a casa, não, eles nunca a viram, eles píram-se, também não teria sido necessário, eles foram-se e é tudo, Nós estamos aqui, mas ao mesmo tempo não estamos, não temos nada, mas mortos também não estamos, ainda não. Esta divisão de tarefas é importante, vida ou morte, cada um tem um contributo a dar, bem o vemos, isto quer dizer que uns

27 Kitzbühel, Kitz no corpo de texto, é uma pequena cidade medieval situada no Tirol austríaco junto ao rio Kitzbühler Ache. Kitz está a cerca de 100 km de Innsbruck. É internacionalmente conhecida como estância de ski. (N. da T.)

estão mortos e outros não, nós ainda não, mas muitos de nós sim, vocês talvez consigam ainda mais, se se esforçarem a sério, pois a divisão de tarefas no Estado exige, que vocês não estejam mortos, nós porém se possível já, pois nessa medida já teremos partido ou pelo menos dizimados, longe da vista, longe do coração, de qualquer modo seremos menos do que antes, então haverá luz suficiente, a que irradia, para mais pessoas, para mais, a luz chegará para mais, se formos menos, isto é óbvio. Esforçamo-nos, sim esforçamo-nos, um pouco de paciência por favor, infelizmente este moscardo continua a atazanar-nos, não avançamos, não nos atrevemos, pois há um deus a picar, ele fica sempre com a melhor parte, sim, tu, Ser Supremo, é de ti que falamos!

Esta casa está vazia, não há mortos lá dentro, a casa é alugada mas está vazia. Aquele apartamento por cima do supermercado, na Suíça, é alugado, mas está também vazio. Cheio e vazio ao mesmo tempo. Parece ser um costume, que ainda não conhecemos. Sempre prontos a relatar o que quer que seja, mas como se não há lá ninguém, que tenha sucumbido durante o sono e o possamos olhar nos olhos. Mas o mercenário, o que diz Deus a isso? Agora não consigo verificar, não tenho tempo, tenho de escrever. Mas o mercenário, bom, apesar de tudo vou verificar, o que ele está a fazer. Mas o mercenário, que não é pastor, e a quem não pertencem as ovelhas, vê o lobo, ah, maravilha!, essa coisa com o lobo vem mesmo a calhar, João 10, 13,²⁸ porém o mercenário foge, porque ele é um mercenário e não guarda as ovelhas, porque é um mercenário e não se importa com as ovelhas, o estrangeiro não se importa com as ovelhas, talvez as coma e enterre os seus ossos junto à casa, onde infelizmente eles serão encontrados, mais tarde, mas ele não se importa com elas, com as ovelhas, não, também não com os seus ossos, pois ele foi pago para fazer de pastor. A nós ninguém nos paga, embora nós ficássemos contentes de tomar bem conta das ovelhas, ah, não, de tudo e de todos, que queiram o nosso serviço, mas quem se importa? Não é exatamente do serviço que se trata, nem tão pouco do aluguer, ah, quem nos dera que alguém nos alugasse!

Ora, os da casa junto ao lago, os mercenários, os naturalizados, os locatários e neo-naturalizados, sem nunca terem de mostrar os seus olhos envoltos em sombras profundas, a vaca russa e a outra, esqueci-me dos nomes delas, essa acabou também de comprar uma casa, mesmo antes dela colapsar, quero dizer a casa, não ela, o que é que eu queria dizer?, portanto ela já não conta, ela reside, ela já habita mas ainda não vive lá, bom, a sério: você já habita onde não vive?, afinal o que têm estas pessoas, estas mulheres, que nós não

28 Evangelho Segundo João 10. 11-13 11 «Eu Sou o bom pastor. O bom pastor dá a sua vida pelas ovelhas. 12 O assalariado [mercenário], não sendo o pastor e a quem as ovelhas não pertencem, vê o lobo avançando e deixa as ovelhas e foge – e o lobo apanha-as e espalha <o rebanho> - 13 porque é assalariado [mercenário] e não se preocupa com as ovelhas. BÍBLIA, Novo Testamento, Os Quatro Evangelhos, Volume I, Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço, Lisboa: Quetzal Editores, 2016, p. 369.

temos? Será porque são mulheres? Também podiam ser homens, bom, não as mulheres, mas os homens também têm o direito de vir, são conhecidos como homens de negócios, e também eles vêm, não temos o direito de pronunciar os seus nomes em voz alta, traz má sorte. O piloto corre agora também às vossas custas, quero dizer, ele pilota, oh céus, ele já não pilota, não passou de uma curta experiência no exterior, acho que ele nunca se sentou no cockpit, ele nunca lá se sentou, e no entanto foi o homem de negócios que desembolsou, o piloto não pagou nada, mas está lá, por isso agora já ninguém pilota, e já ninguém permanece no estádio para os pés, quero dizer o estádio da bola, os nossos estão constantemente com a bola diante dos pés, mas não sabem o que fazer com ela, e é por isso que já ninguém lá mora, ele está vivo, o quê, ele já não está vivo? Oh, que pena! Se há alguém que merecia estar vivo, era ele, e agora de repente deixou de estar, agora a sua mão possante caiu do volante, do bastão? Até o piloto deixou de correr? É pena, mas voltemos à questão: Porque é que eles podem e nós não? Eles têm uma coisa qualquer e não estão aqui. Nós não temos nada e estamos aqui. E não nos é dada nenhuma justificação, embora aqui estejamos deitados diante de vocês, não conseguem ver-nos?, bom, apesar disso nada de justificações, justificações para quê, pois não é de nós que se trata, nós não precisamos de justificações, também não precisamos de justificar as actividades naquela casa, aquela acolá, a outra casa, é claro que não estamos a falar da casa de Deus, apenas uma casa, não há justificação que prove que a filha esteve por um momento nessa morada principal oficial, de que ela precisa, claro, e que nós não temos. E claro, ela não precisou de aí parar! Ninguém a conheceu, nem sequer o senhorio, ninguém a conhece, ninguém conhece nomes, perdão, o nome dela, sim, mas os nossos ninguém conhece, ninguém conhece os nossos nomes, na nossa terra estão agora todos mortos, e agora também aqui, não faz sentido!, é mesmo muito estúpido! Já ninguém nos conhece, e de facto isso não joga a nosso favor, nem sequer um bocadinho, pois nós somos aqueles, que falam em último lugar, não somos aqueles que se riem em último lugar. Pela filha responde uma voz, e isso basta, ela não está cá, mas há uma voz que responde por ela, e ela também tem direito a voto, isso vem com a voz, que ela já tem. Ela não pode ser vista, mas tem direito a voto e pela voz foi naturalizada num ápice, e tornou-se cidadã, com todos os direitos e deveres, de moldar, falsificar, moldar e remoldar as mulheres, perdão, esta foi ao lado, mas quando se é uma bela mulher, é tudo muito mais fácil, é uma tremenda sensação, mesmo que não o seja para nós, e aliás também não sei agora, de que sensação estou a falar, promovemos todas as liberdades mas não a qualquer preço, mas qualquer contributo é sempre bem-vindo, já o disse antes e com prazer!, porque está escrito aqui, é valioso para os nossos próximos, mesmo que não os possamos ver, é importante para a nossa comunidade, mesmo que ela não tenha grande comprometimento como esta, mesmo quando comumente não somos mencionados como comunidade, tudo é valioso, um enriquecimento permanente, toda a gente se

enriquece, claro, esta voz foi comprada, e aquele voto ali também, ela está agora entre nós, uma de muitas, mas uma que conta a valer!, ela habita entre nós. Ela tem vivido entre nós, mas não tem sido vista, agora ela habita por cima de nós, num loft, e continua a não ser vista. Mas ela pode votar, ela tem uma voz, ela sempre teve a sua voz, a voz, claro!, mas não é verdade que toda a carne tem um prazo de expiração como a relva diante da igreja? Vejam, esta mulher até tem uma voz e um voto, e não está a expirar, tudo nela é perfeito. É verdade. O que eu digo é verdade. Pois participar é melhor do que observar.

Escolhemos uma igreja, e depois foi um mosteiro que nos escolheu, agora é lá que habitamos, a sério, estejam à vontade para nos virem ver, bom, nós afinal também poderíamos habitar noutra sítio qualquer, podemos escolher. Também podemos habitar no fundo do mar, na água, no deserto, sem água para variar, as nossas experiências ser-nos-ão enviadas a tempo, para que as tenhamos conosco, quando as fizermos, e a seguir tornam-se supérfluas. Deixamos de precisar delas. De qualquer maneira na água toda a experiência é completamente supérflua! Talvez vocês não possam vir hoje, e hoje talvez já cá não estejamos outra vez. Não estávamos habituados a habitar num sítio qualquer, e agora aqui habitamos um bocadinho aqui, o que não interessa a ninguém, somos os esquecidos, a nós já ninguém conhece depois de aqui termos aparecido, deram-nos abrigo, e agora fora, puseram-nos fora da igreja, isso é que importa, todos lá trabalhámos a sério, muitos meteram a mão na massa, e conseguiram!, nós também não habitamos numa morada de fachada numa casa, e não habitamos num apartamento de fachada na Suíça, o que vos parece?, talvez o tenhamos dito, mas não habitamos lá, lá habita Deus, o novo senhor, o naturalizador, o negociante de automóveis, o fazedor de auto-grupos, o chave de fendas, que gosta de apertar parafusos, independentemente do que faz: imagem enviesada, bem o sabemos. Ele habita em artérias principais, muito frequentadas, mas como é óbvio ele não habita aí, ele não habita por cima de supermercados com milhares de pessoas e mercadorias lá dentro, todos sem ele, os pobrezinhos! Talvez eles se sintam abandonados, quem sabe, mas não, é evidente que ele não habita lá, tudo vazio, o apartamento vazio, a casa vazia, mas o endereço está completo, está escrito aqui, endereço completo na Suíça, residência na Suíça, no cantão de Zug, concluído, arquivado e salvo, naturalizado com toda a segurança, em segurança suprema, intocável, nem um só cabelo da sua farta cabeleira será tocado ou arrancado, pois nunca ninguém lá foi visto por ninguém, mas este cidadão está naturalizado, não, está naturalmente habituado, é um habitante, é esse o hábito, mesmo que não seja visto, isso não o impede de lá habitar, e ainda por cima tudo acontece tão depressa, que uma pessoa depressa se habitua a estar onde não está, acreditamos, em princípio lá só há naturalizados, perdão, que sejam naturalmente habitantes, pois naturalizado três vezes ele não pode ser; quem lá habita é o deus monóico desmultiplicado por três, três em um, ou seja nenhum, quem abraçaria um pântano?, infelizmente deixámos de saber o que estávamos a pensar quando

nos referimos ao pântano, de certeza não aquilo em que vocês estavam a pensar; quem é que lá desaparece?, quem lá está e não está?, nenhuma justificação para poder ser verificada, apenas a mulher foi naturalizada, sim, ela sim, a russa naturalizada sem decoro, e a título gracioso, aliás naturalizada duplamente, valem mais dois do que um, mantida pelo patrão do consórcio, que agora está à cabeça do seu próprio partido, um partido só dele, porque não, acção e actividade são as palavras-chave, é preciso que alguém domine, mesmo a nós os mortos-vivos, na igreja, no mosteiro, tanto faz, lá é preciso quem domine, o Supremo Ser, o dominador, está pendurado na parede, mas há muito que ele nada tem para dizer. Nós porém perguntamo-nos, quem domina afinal, não nos referimos ao autodomínio, referimo-nos ao outro, e eis que já temos a resposta, pois tudo é dividido, tal como acontecia com as pessoas que eram enviadas para todo o lado para espalharem a palavra de Deus, porque não tinham a sua própria palavra, tal como as pessoas são distribuídas por todos os países, sendo que este país está dividido em nove estados, e assim também os seus habitantes têm as suas áreas de acção, através das quais podem ou não colher grandes lucros, tudo depende deles, de nós é que nada depende, mas deles depende, se vão ou não enriquecer. Eles têm todos os direitos, todos os deveres e absolutamente tudo, pois presta-se atenção às suas capacidades e qualidades particulares. Ninguém conhece as nossas, se calhar também nós temos capacidades, não nos conhecemos a nós próprios. Vocês cegaram-nos e nós atormentámo-nos, porque as nossas capacidades se revelam num lugar qualquer, onde não as podemos desenvolver. Não estamos silenciosos, mas ninguém nos quer ouvir. Se vocês hesitam, em ir sozinhos para o acampamento, então podem escolher ficar num outro lugar qualquer! A escolha é vossa. A vocês nenhum deus vos põe o ceptro do céu diante do nariz, até aqui e não mais além, para vos dizer que ele não habita lá, onde o fomos procurar. Procurámo-lo, no mapa, com o GPS, com o plano de rotas, que chega mesmo a calcular os trajectos a pé entre duas linhas de eléctrico em função da velocidade a que vocês se deslocam, lentamente, rápido ou muito rápido, e vocês caminham e caminham, ou nadam e nadam, conduzem e conduzem, afundam-se e já estão quase a chegar mesmo ao fundo, quando alguém vos salva, não, estão mortos! Não são salvos. Tudo depende do que vocês são e se o vosso destino é ou não é o não, e vocês já não precisam de acolhimento, qualquer tratamento seria supérfluo como a água que vos cobre, qualquer acção, a resposta é não. Vocês procuram Deus, mas ele não está onde vocês o procuraram, o supremo e invencível Ser, que é a cidade, todo um povo, tudo afinal, que chama seu ao altar, o lar comum do país, bom, bom, disso não duvidamos, só que acordo com o cabeçalho da correspondência, ele não está onde devia estar, não se encontra, não habita, não permaneceu, podemos testemunhar tudo isso entretanto. Nós estamos presos ao nada e infelizmente este estúpido moscardo continua a agarrar-nos com firmeza, pica e volta a picar, e a Europa aparece, não, ainda tenho de verificar isso, dantes era completamente diferente, bem vos poderí-

amos dizer, se não rolássemos de forma tão preguiçosa na lama. Digam-nos isso, vocês! Não dizem?, embora vocês possam googlear tal como nós, se para tal tivessem a engrenagem, que por acaso têm, oh se têm, oh se têm! No mar não precisam de nenhum sistema de navegação, não há bússolas para ninguém, nem uma máquina sequer, errado, só as máquinas lá estão!, caso contrário ninguém, o mar é demasiado grande para vocês? Vocês experimentaram-no, mas ele era demasiado grande para vocês? Nós poderíamos ter-vos avisado. Sabemo-lo através da nossa própria experiência. Ele é demasiado grande. De orientação difícil. Um mar, que vos fosse apropriado, não existe em nenhuma parte do mundo. Sabemos isso por experiência própria, pois tentámos atravessá-lo por nós mesmos. Ele não nos apoiou, o mar, não admira, ele também não possui quaisquer estruturas de apoio, não, nenhuma fundações, para quê, para nós ele não tem fundo. É assim, tudo é assim. Foi estabelecido onde se pode construir, porque o país é o que melhor sabe com quem se pode contar e com quem se constrói. E ele fá-lo, pois é importante criar espaços habitacionais. Comer também é importante, mas nós não queremos ir tão longe. Estamos cansados, fomos até à capital, estendemo-nos numa igreja, com as nossas poucas coisas, com o lixo que nos deram, a porcaria, que também nós somos e que temos de remover, pelo menos uma parte da miserável porcaria foi arrastada em poucos segundos pelo bulldozer, feito, acabado. Nós não tivemos de fazer nada. Não tivemos de lhe dar ajuda. Assunto encerrado.

Já não há qualquer área de actividade que precise de ser preenchida. Nenhuma área em que o chefe de área nos possa admitir. Temos de concordar: Cada um está ilegal. É verdade. Cada um de nós. Não há seguro em que pudéssemos acreditar, nenhuma especialidade regional que pudéssemos provar, nenhuma influência que pudesse conduzir à diversidade, bom, vocês impedem isso, como é evidente, nenhuma diversidade singular e nenhuma unidade individual. Bem poderíamos ser tudo isso em caso de necessidade, bem o poderíamos ser, sim, exactamente, poderíamos cumprir o nosso dever, mas vocês são incapazes de ver isso, não há tarefa que possamos cumprir, que talvez possamos realizar, mas vocês estão-se nas tintas, não se dividem tarefas, e assim também nós não podemos encarregar-nos de nada nem nos podemos comprometer. Ao contrário de vocês e das vossas conexões, esqueci-me como se chama a senhora, acho que se chama Europa, não, lo, Eu, o homem do sul, o homem meridional, portanto eu, apenas eu, mas isso não chega, o meu estimado nome não basta. Pobre de mim, diz ela, desacelerada e emprenhada, não fui apanhada pelo moscardo, mas caçada, emprenhada por um deus, não, não é verdade, o deus emprenha todas, mas a mim não, a vaca não, qual seria o resultado! Nós preferimos entrar a sair, mas isso não é possível. Sair, sim. Entrar, não. Vocês estão a ouvir barulho e zangada no apartamento ao lado? Há um conflito? Nós chegamos e é o que fazemos, fazemos barulho, brigamos, criamos conflitos, por dá cá aquela palha. Vocês podem sempre pedir ajuda e chamar a polícia, é para isso que ela existe. Não para nós, não para nós. Também

para nós mas de outra maneira. Por outro lado, também ela lá está para nós, pois ela conseguiu avançar e vem na nossa direção, ela acabou de forçar a porta, ela deixou entrar a água sem dificuldade, que se deixa atravessar, não tem importância. Pela boca de alguns, soubemos que a polícia estaria lá para nós, que tinha vindo expressamente por nós. Só, para nos levar e para evitar o pânico, claro. Nós não estamos autorizados a intervir, falta-nos a autorização, nós nunca somos aqueles que intervêm, nós somos aqueles de quem outros se aproveitam, somos apanhados, ou usurpados, estão a ver aqui o rasgão, metam lá dentro a mão! Se encontrarem alguma coisa, podem ficar com ela. Nós não podemos, já lá vem a retro-escavadora! Esta mesa que vacila foi-nos oferecida! Ela não nos pertence! A retro-escavadora quer lá saber. Não é por medo que vocês evitam este conflito, É porquê?, ah, o conflito é aquele ali!, agarrem a oportunidade, agarrem-se a ela! Vai valer a pena. Se vocês virem alguém a precisar de ajuda, tenham compaixão e façam qualquer coisa! Se vocês nos virem, agarrem-nos! Segurem-nos, agarrem-nos e garantam-nos segurança, um pouco de segurança com o vosso Estado, os vossos concidadãos, os vossos vizinhos, corram connosco. Removam-nos como a uma mancha de gordura. Removam-nos! Salvem-se de nós! Sim, assim está bem. É a única maneira para uma sociedade, onde os direitos humanos são reafirmados, arrecadados, atirados para uma pilha e levados em bloco por um bulldozer, quero dizer: onde os direitos são respeitados, claro numa! Como? Claro numa sociedade, que primeiro tem de se tornar mesmo numa sociedade. É isso que vocês querem, não é? Tornarem-se num só com eles e convosco mesmos, então vocês também não serão obrigados a fugir, atravessando desertos e passando por cima de montanhas. Nós não somos sequer uma sociedade, nem sequer uma muito pequena, não o somos ainda, se calhar isso tem a ver com o pastor que se arrenda? Por ele não pertencer ao seu rebanho? Por apenas ter arrendado? E arrendado apenas para estar com animais? Nós somos muitos, não tantos como os animais, mas mesmo assim bastantes, pelo menos muitos, mas não somos uma sociedade, e a única maneira de criar uma sociedade segura é correrem connosco. Corram connosco! Estamos a pensar como é que fomos descobertos, foram os cães, que nos descobriram, os amigos dos pastores, os fiéis ajudantes! Ajudem vocês agora também! As nossas coisas já foram atiradas fora, nós não nos importamos de ir com elas, tal como vos seguimos, seguimos as vossas ordens sem demora, já partimos. Vocês têm de garantir a segurança do país, a polícia também, estão a ver, já são dois, assegurem a segurança e desfaçam-se de nós. Pouco importa como procedem, pouco importa que haja ou não processos, pouco importa o que quer que haja, corram connosco! Mandem-nos embora! Pouco importa como terminará o processo contra nós, deixem-nos partir! Ou pura e simplesmente deixem-nos deslizar para dentro de água! Sim, exactamente onde estamos agora. Deixem-nos ir embora, não é difícil, e já está! Ou talvez não? Deixem-nos partir juntos ao menos uma vez, seria simpático, fujam connosco, o que acham!, mas isso não, vocês não querem, vocês querem

partir mas não assim, assim não, pois vocês não conseguem imaginar qual o lugar de que fogem. O nosso espírito perturbou-vos, estranho, nós nem sequer temos espírito, perturbaram-vos os nossos pés que profanam a relva, também já os esquecemos, não, não esquecemos, esquecemos, muitas vezes, talvez demasiadas vezes, pelo menos uma centena de pessoas pediu ajuda, nós reportámos o sucedido, e também que a relva diante da igreja desaparecera, espezinhada, destruída, lá deixou de crescer nova relva, embora tenha sido semeada e disposta na Primavera passada!, lá deixou de crescer nova relva para sempre, ninguém a colhe mais, os nossos pertences foram removidos pela retro-escavadora, desapareceu tudo, não podemos exigir que vocês olhem para as nossas assustadoras mal-formações disfarçados de seres humanos, os nossos corpos meio-animais, meio-humanos, como essa Europa ou Io, qual das duas afinal?, meio-donzela, meio-vaca, e pasmados olhavam os homens para esse prodígio. Hoje em dia isso já não acontece, mas arregalar os olhos eles adoram fazer, em paz e sossego, pois o deus atlântico está sentado perto deles, não, o Atlântico não, não precisamos afinal de um oceano tão grande, um pequeno oceano já nos basta! Basta à vontade para todos nós, promete este deus que nos protege, graças aos seus discursos ele ganha o dia e a nós tira a vida. Querem ver-se livres de nós? É para já! Rua. Ó, meu Deus, quem tem piedade de nós, quem tem piedade de nós, errantes e miseráveis, meio-animais, meio-homens, não humanos afinal, que tem piedade de nós? Vocês não querem tirar à sorte e ter talvez um pouco de piedade? Não querem? Compreendemos.

A filha, a virgem, a donzela não desonrada, não, isso ela não é de certeza, na casa, na casa abandonada, legalmente naturalizada, num abrir e fechar de olhos, opa, opa, toca, toca, a locatária russa jamais vista, desconhecida, mas a nós podem-nos ver, a nós podem sempre vir ver-nos, quando quiserem, mas vocês não querem. Nós nada valem, estamos à margem dos valores, que outros criaram, que o consórcio criou, que o consórcio promoveu, com a naturalização da filha, a que canta em concertos, não, queremos dizer a outra, que nada sabe fazer, mas isso talvez seja um prejuízo, julgados já nós fomos, porquê então não haver certos prejuízos para outros?, desses nós temos de sobra, não importa. A Opel não foi comprada, embora aquele homem a quisesse comprar, mas a empresa-mãe impediu essa compra, o consórcio, o soberano infinito que reina eternamente sobre todos nós, não o libertou, não libertou Deus, o nosso senhor, do seu sopro divino, ele ainda é necessário, necessário para fundar um partido de raiz, uma vez que ele, o fornecedor, o intermediário, não tem o direito de construir viaturas de raiz e completas, só nós, porém, estamos sempre a ser entregues; esta fábrica, o penhor do consórcio, de Deus, um deus maior ainda do que Deus, há sempre um ainda maior, maior mesmo do que não importa que deus, e o desejo por algo ainda Maior, o mais extremo desejo do ser humano, que dele faz qualquer coisa, digamos, mas de nós não, mas de todos os outros, este penhor de Deus para fazer mais e cada vez mais, que foi cuidadosamente carregado no útero, tal como Io carregou Europa, como

infelizmente o mar não nos carregou a nós, ele pura e simplesmente não queria, o barco também não queria, que havia a fazer?, nada, o barco não nos carrega, ele não nos suporta, o mar também não nos carrega, nós elevamo-nos nele como massa para pão, a nossa gordura aumenta, se agora não aparecer ninguém, ficaremos escondidos para sempre como Io e Europa, já é tempo!, e as duas nem sequer existem, nunca existiram! – está bem na mesma!, o que não existe, não se perde, ou coisa assim, não de certeza uma coisa assim – bom, gera-se qualquer coisa, produz-se qualquer coisa, que infelizmente não deve ser produzida ou que se perdeu antes mesmo de ser gerada. Ou que apenas foi dividida em parcelas, mas não entre nós. O que dá em nada. Carros não há. E os carros são o máximo, o que de melhor existe, o barco, o mínimo, mas apesar de tudo necessário, necessário também para nós. Não nos valeu de muito. As nossas coisas, a nossa tralha, tudo desapareceu, o que nos ofereceram foi tudo amassado, esfrangalhado e atirado fora, só sobrámos nós, e agora o país inteiro exulta e diz a verdade, palavra de honra! Embora não tenham de o fazer, nós já estamos ao corrente de tudo, mas eles dizem-no na mesma.

Nós não podemos ser os filhos desse deus, outros o serão, não sabemos quem, pois temos de desaparecer, talvez não sejamos mortos, mas desaparecer, isso sim, e para longe, claro. Esta estirpe pode-se gabar: finalmente eles desapareceram, e eu agora também já não tenho vontade de continuar, não me agradeçam, não é preciso. Se calhar também a vocês deixou de apetecer voltar a entrar aqui, a atravessar portas, a fazer explodir muros, a comprimirem-se no mar, mesmo que de forma passageira, não, sem passaporte, de atirarem bombas de gás lacrimogéneo, para derramar lágrimas, de fazer desaparecer os trastes, toda a merda, já não vos apetece, pura e simplesmente não querem mais, pois as boas intenções destinam-se à fábrica, e são outros aqueles que já há muito foram naturalizados; a filha de Iéltsin naturalizada, espectacular, quem diria, que isso seria possível, infelizmente não foi nosso o proveito! A empresa naturalizada, o banco já cá está, o banco está sempre à mão, caso contrário nenhuma outra naturalização. Mas isso não resultou. Não tem importância. Bom, talvez não tenha para vocês, não pomos em dúvida, mas para o dono do consórcio talvez o caso seja outro. Esta naturalização acabou portanto de se concretizar, cedo demais, e infelizmente nada nos trouxe, um mau investimento, mas a naturalização da filha de Iéltsin foi um verdadeiro sucesso, ei-la deitada, rodeada pela natureza, no seu refúgio, do qual nem animal selvagem nem caçador se atrevem a aproximar, não, aí não, ela deita-se noutro lugar qualquer, ela tem de estar deitada noutro lugar qualquer, não sabemos, onde, a cortina está fechada, o conhecimento obtido foi-o de forma restrita, restringindo-se apenas a algumas páginas, quem escreveria sobre isso, quem cantaria sobre isso, quem faz o quê, quem faz alguma coisa, quem força aqui as pessoas e os seus olhares enlouquecidos pela vertigem, pelo atordoamento, de que vocês nos dão conta, quem os obriga a juntarem-se aos outros assassinados, aos quais também nós nos poderíamos ter juntado, achamos nós, talvez não exac-

tamente, mas porque não? Não importa, não importa. Criamos o horizonte para qualquer coisa, que poderia terminar em bem, mas não é o caso. Não criamos nada, não perturbamos ninguém, pois estamos todos mortos, pelo menos é o que parecemos. E isso também está escrito aqui, não, não está, aqui não está escrito, que os mortos possam ser naturalizados, não, não está escrito nada sobre mortos-vivos, nada, nada sobre eles, nada sobre aqueles, cuja morte está ainda tão viva e cuja vida já é morte, nada disso, disso não queremos ouvir falar. Ao último está vedada a luz, ele apagou-a. E o último, somos nós.

Nada podemos fazer, portanto! Nós temos respeito, nós mostramos respeito, nós gostamos de respeito e ele aqui está perante vocês, o nosso e o vosso respeito encontram-se a meio-caminho, mas o nosso não é aceite, nós trazemos connosco diversos talentos e forças, também eles infelizmente não são aceites. Nada é aceite, pelo menos vindo de nós. De nós apenas tiram, claro. A retro-escavadora trata disso. Não somos aceites, no nosso caso a palavra não tem de suportar a fábrica, a fábrica vale por si, embora não pertença a ninguém nem a nós, o que quer que nós tenhamos feito, antes, está agora em secreta escuridão, e já não há ninguém, para nos erguer com a sua poderosa mão. É preciso que se diga que não oferecemos nenhum banco russo, não pusemos em movimento nenhuma indústria automóvel, nem sequer pusemos viaturas em andamento, mantemos o pé sempre no travão, não o podemos largar, de outro modo ficaríamos presos a nenhures, ao contrário, talvez pudéssemos estar em andamento, mas atulhámo-nos e afundámo-nos demasiado no vosso solo materno, esse travão, esse estúpido moscardo, o único a funcionar, senão não estaríamos aqui de pé agora, estaríamos em andamento; não nos fujam!, nós próprios estaríamos em fuga se pudéssemos. Não temos qualquer mérito nem quaisquer ganhos, também nós temos fraquezas, só temos fraquezas, não somos nem jamais seremos cidadãos, também não temos garantias, também não temos nada, ninguém fala por nós, e nós mesmos também não falamos, não, os nossos mortos também não falam, e por nós ainda menos, tal como os nossos feitos, talvez eles falem, mas não por nós, também como é que eles o fariam, eles estão longe, os nossos feitos e os nossos mortos estão longe, e não podem ir mais longe, cortaram-lhes as cabeças, não, não aos feitos, foi o que aconteceu recentemente aos meus primos, não foi por acaso que tudo foi filmado em vídeo, hoje em dia está tudo em vídeo ou fotografia. A princesa russa não foi apanhada, em nenhum lugar, nem sequer na casa na rua muito movimentada da região de fronteira, não foi apanhada, nunca ninguém a viu, talvez ela não exista, não, ela tem de existir, pois agora ela é cidadã, o Ser Supremo fez com isso acontecesse, pois ele tudo governa como todo-poderoso, com o mais elevado de todos os poderes, e não olha com humildade para ninguém que esteja acima dele, só os seus valores o olham, e os seus feitos, lá onde há feitos, há valores, mas eles não pertencem a ninguém, e mesmo o Senhor, sim, aquele ali, que queria criar valores, não os alcançou, claro, o que em silêncio germina no espírito dificilmente já está feito, não, não desta vez, que pena!

Ninguém nos empurrou para nada, ninguém, existimos apenas, e todos estão mortos, em breve também nós, vocês vão ver, não hesitem em celebrar isso demasiado cedo, embora haja tempo ainda, tempo suficiente, para celebrar mais tarde, pois o último a rir, deverá ter uma boa razão para o fazer. E quando nós tivermos partido, vocês ainda poderão alegrar-se e voltar a alegrar-se, por nós termos partido, e por vocês terem conseguido resolver este conflito sem violência, pois um outro poder resolveu-o em vosso nome, mas isso, vocês não o querem admitir. Nós ter-nos-íamos encarregado dessa tarefa de boa vontade, mas aqui há sempre, a sério, sempre, um deputado que se encarrega de dar um pontapé nos direitos dos outros, de destruir essa mesa oferecida com as chávenas em plástico, de esmagar as cadeiras de campismo, também oferecidas, de espezinhar e fazer desaparecer os nossos pertences, o pouco que nos resta, que nem nos pertence, disso se encarrega a retro-escavadora, ela torna tudo mais fácil, mesmo que se trate de coisas sem vida: isto é coragem cívica ao vivo, mesmo que vocês próprios pudessem vir a rezear quaisquer inconvenientes. Mas vocês nada receiam, nada têm a rezear, e muito menos quaisquer inconvenientes, vocês nada têm a rezear, por favor, pisem e espezinhem tudo, isso tem um efeito a curto-prazo, que vocês podem facilmente prolongar, se vocês também nos espezinharem ao mesmo tempo, nós nem sequer não somos tão duros como esta trémula mesa de plástico, nem sequer tão duros como este mobiliário de jardim, que alguém deixou de precisar, porque ele tinha demasiado uso. Se nós fizéssemos tudo isso, se nós todos fizéssemos tudo isso, viveríamos num país a salvo, digamos, de qualquer modo pelo menos a salvo de nós, isso já é alguma coisa. Em relação às possibilidades existenciais de coexistência, já o dissemos, voltamos a dizê-lo agora, para o caso de vocês se terem perdido, ela requer indubitavelmente a representabilidade de alguém por um outro alguém²⁹. Mas é claro que vocês não querem que nós vos representemos, o que compreendemos, vocês nem sequer querem que nós venhamos cá fora estender as pernas em frente à igreja, isso ainda arruína mais a bela relva, arruína sempre mais de cada vez, já o dissemos, porque vocês o disseram, a relva que acabou de ser semeada (quem o disse: na última Primavera?) como um útero materno, pois, oiçam bem, a vasta multiplicidade dos modos substituíveis de ser-no-mundo, também já o dissemos, dá-nos um gozo tal voltar a dizê-

29 Citações originais incluídas no § 47 – Die Erfahrbarkeit des Todes der Anderen und die Erfassungsmöglichkeiten eines ganzen Daseins [A possibilidade de se experimentar a morte dos outros e de se apreender toda uma existência] – da obra de Martin Heidegger, *Sein und Zeit* [Ser e Tempo], Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 11ª edição, 1967, p. 239. Aqui a passagem escolhida por Elfriede Jelinek para a sua peça *Os protegidos* e nela integradas de forma parcelar: «Zu den Seinsmöglichkeiten des Miteinanderseins in der Welt gehört unstreitig die Vertretbarkeit des einen Daseins durch ein anderes (...)». [Ao número de possibilidades do Ser-com-alguém no mundo pertence indubitavelmente a representabilidade de um ser por um outro.]

-lo, não está limitada às possibilidades desgastadas da convivência pública, mas atinge igualmente aqueles que estão limitados por determinados domínios³⁰, limitados a muitas coisas possíveis, isso também nos diz respeito, sim, também nós somos atingidos, pois também nós somos possíveis, mesmo que vocês não acreditem nisso, nós também somos pessoas, nós também somos outros, talvez sejamos uns e os outros, também temos profissões, não, agora já não temos, estatuto social, não, agora deixamos de o ter, e então?, e idade, sim, idade temos, claro, portanto temos possibilidades de preocupação ajustadas a tudo isto, e que mais, ah claro, sim, isso diz respeito a tudo o que eu acabei de dizer, e ponto final, diz respeito e aplica-se. A escolha é vossa! Esta frase não tem fim, não é minha, tal como o vosso reino não tem fim, mas ela vem de vocês e a vocês voltará, ela sabe bem a quem pertence, recuem, por favor, recuar por favor, eis que chega a corrente, alta voltagem!, aí vem ela! Por favor recuem!

Nós somos *fair-play* e trazemos aos outros respeito, é o que esperam de nós, nós tratamos os outros como gostaríamos de ser tratados. E é isso que fazemos, nós respeitamos, nós trazemos respeito, ele até se nos adianta, o respeito, depois dá meia volta e vem na nossa direção, isso agrada-nos bastante, pois também nós lhe damos qualquer coisa em troca, é a nossa vez, nós trazemos uma vez mais ao próprio respeito, respeito, porque uma vez mais também nós recebemos esse respeito, não nos lembramos, quando isso aconteceu pela última vez, mas receber, recebemos alguma coisa, acho eu, uma garrafa térmica, porque havia muito frio na igreja, e é exactamente assim, que nós queremos ser tratados, que nós próprios queremos ser tratados, não como a filha do presidente russo, que não precisa de nada, mas que consegue tudo, nós, porém, trazemos o respeito de livre e espontânea vontade e com generosidade, nós trazemos-vos respeito, onde o devemos pousar, nós tivemos a amabilidade de vos trazer respeito, porque também a nós ele nos foi testemunhado, onde o devemos agora pousar, onde o devemos pousar, ao respeito? E então onde nos devemos nós próprios pousar? O respeito espalhou-se por todo o lado. Já não há mais espaço. Onde é que o devemos pousar e a nós

30 *Idem*, *ibidem*.

Um as linhas adiante:

«Die weite Mannigfaltigkeit vertretbarer Weisen des In-der-Weltseins erstreckt sich nicht nur auf die abgeschliffenen Modi [Möglichkeiten] des öffentlichen Miteinander, sondern betrifft ebenso die auf bestimmte Umkreise eingeschränkten auf Berufe, Stände und Lebensalter zugeschnittenen Möglichkeiten des Besorgens. Solche Vertretung aber ist ihrem Sinne nach immer Vertretung <in> und <bei> etwas, das heißt im Besorgen von etwas.» [A vasta multiplicidade dos modos substituíveis de ser-no-mundo estende-se não apenas aos modos desgastados [possibilidades no texto jelinekiano] da convivência pública, mas atinge igualmente aqueles que estão limitados por determinados círculos e adequados a profissões, estados e idades. Essa substituição, contudo, de acordo com o seu sentido, é sempre substituição “por” ou “junto a” alguma coisa, ou seja, como obtenção de alguma coisa.]

também? Devemos pousá-lo ao lado dos nossos talentos e fortalezas, para que o possamos ter a jeito, se quisermos retroceder em relação aos nossos talentos e fortalezas? Ele estará assim mesmos a jeito, o respeito, que nós adquirimos, não é verdade? Roubar é que não o roubámos, palavra de honra! Pagámos por ele, claro. Alcançámo-lo honestamente. Sim, vamos fazê-lo, vamos fazer isso! Vamos fazer isso agora! Agora mesmo. Trazemos o respeito, juntamos o fair-play e o respeito, sim, os nossos talentos e fortalezas, que já lá estão também ao lado uns dos outros, e que lá tínhamos colocado há pouco, queríamos ter as mãos livres, não precisamos delas aqui, não precisamos destas coisas, a mesa de campismo, podíamos tê-la usado, às vezes sabe bem sentarmo-nos à volta de uma mesa a conviver, não acham?, mas ela já se foi, ninguém precisa deles aqui, do *fair-play* e do respeito, de nós próprios também não, mas talvez isso possa trazer qualquer coisa, juntamos tudo, assim, juntamos isso tudo agora, assim ocupa menos espaço. Juntamos tudo, o que temos, talvez possamos comprar qualquer coisa em troca? Esperemos! Esperemos que eles nos deixem chegar onde está todo o mundo e ninguém, Pedros, Paulos e Joões, onde deveríamos estar também. Mas nós não podemos. Não podemos. Juntamos tudo o que temos, e a seguir vem a retro-escavadora, aplanando ainda no frio glacial diante da igreja, a relva congelada, congelada por si, nós todos congelados, embora estando protegidos lá dentro, na Casa de Deus, a seguir tudo será levado e resolvido. Levado e resolvido. Bem gostaríamos de ser habitantes deste reino, mas não temos esse direito. Ter um lar, pacífico e silencioso, para habitar com outros, seria simpático, mas isso não vos agrada. Não há quaisquer casinhas preparadas para nos receber, só este mosteiro, onde temos o direito de ficar, pois a cada momento podemos ser expulsos, talvez já seja o caso, pois ser expulso quer dizer para nós ficar, mas noutra lugar, e sim, nós continuamos a estar à vossa disposição, digam a palavra, usem a vossa voz, o vosso voto, talvez em nosso nome! Sejam selectivos a todo o momento! Para que servem as eleições? Vocês não nos querem proteger. E assim todos os cidadãos que decidiram afastar-nos, afastar-nos da vossa vista, vão agora votar e votam pelo seu bem-estar; os partidos olham-nos com imparcialidade, querem ser justos, não, isso eles não querem, e ninguém também nos faz justiça. Bom, vocês agora estão à espera de melhores amigos do que nós? Quem esperam afinal? Melhores amigos do que nós? Nós não vos teríamos coberto de vergonha, nós ter-nos-íamos envergonhado, envergonhado de bom grado, sempre, se vocês tal nos tivessem pedido, pois àqueles que precisam de protecção toda a palavra dita rapidamente se junta a uma frase quando os rumores desembestam e se transformam em ódio³¹. Assim é. Assim é. Exortámo-vos,

31 Ipsis verbis os versos 992-995, na boca de Dânao, da tragédia esquiliana *As Suplicantes* na versão alemã da mesma: «Denn Schutzbedürftigen wird behend ein jeder Mund / Leumund, Gerücht macht leicht berüchtigt und verhaßt.» <https://tinyurl.com/44j2ftva>
A versão portuguesa, citada na nota 7, não se aproxima dos necessários contornos da frase

ter-nos-íamos esforçado, teríamos lamentado o nosso difícil destino, mas a seguir teríamos feito todos os esforços possíveis, prometemos, que nos havíamos de esforçar, só que não sabemos o quê, porquê, para quê, em função de quê, fazemos, o que podemos, não teríamos magoado, nem sequer tocado em nenhuma criatura ou pessoa que não nos pertencesse, mas não temos o direito de ser pertença da vossa sociedade, vocês protegem-se de nós. Vocês toleram tudo, só a nós não. Vocês não evitam o insulto, nós tornámo-nos prazer e desprezo para os nossos inimigos, preferíamos tê-lo evitado, acreditem, não conseguimos. Perdoem-nos. Bem gostaríamos de ter tido uma casa disponível, qualquer que fosse a cidade que nos quisesse receber. Teríamos aceitado com prazer todo o tipo de cargas e deveres. Quaisquer que fossem os conselhos do Pai-Estado, tê-los-íamos observado, fielmente e de boa-fé, pois o acanhamento e a vergonha são-nos mais caros do que a vida, que nós não podemos controlar. Muito bem. E agora louvamos também com alegria uma certa coisa, uma coisa cara ao vosso Deus, estivemos na casa dele, que tinha bom aspecto e estava arrumada, pelo menos até nós termos chegado e aí termos acampado, e aí termos apanhado uma pneumonia e termos feitos várias greves da fome. Louvamos a cidade, e que ela nunca seja alagada, isso não acontecerá, ela não tem mar, mas um rio, a corrente é forte, gera muita energia, a cidade está preparada, foram tomadas todas as precauções, a cidade tem a sua própria rede de distribuição de corrente e um departamento anti-inundações, é provável que tenha mesmo diversas redes e departamentos, mas apenas um está em actividade, infelizmente não o conhecemos. Ele não veio, ele também não tinha de vir, ele já cá estava. Foram tomadas todas as precauções, todas, menos connosco. Bom, compreendemos, vocês não podiam adivinhar que nós íamos chegar, nós não nos anunciámos, nós aparecemos sem anúncio prévio. Nós somos os não-anunciados. Os suplicantes. Os colados à força, não, esses não, não deixaríamos que uma coisa dessas nos acontecesse. O vosso Deus pode fazê-lo, mas nós, nós não o faríamos. São poucos aqueles que olham para nós com piedade. Outros são sobranceiros e nem nos vêem, embora estejam mesmo por cima de nós, deveriam ver-nos, até mesmo de um avião eles nos conseguiriam ver, mesmo se fossem uma águia. Isso não. Afastam-se! Olham noutra direcção, mas com olhar penetrante como sempre. O apetite pela caça é mais forte, é sempre cada vez mais forte, mas eles não nos vêem, a balança vacila, ela afunda-se connosco, tiraram-nos do frigorífico, a caça já há muito que acabou, estamos para ali deitados, um pedaço de carne, nada mais. E agora acontece, acabou talvez de acontecer, se vocês estiverem a ver isto, o que nos foi imposto pelo destino, especialmente o fim. O desaparecimento. O afastamento de nós, e isso de ambos os lados, ora para

em alemão: «Todos estão prontos a maldizer o meteco, e, de qualquer modo, é fácil pronunciar uma palavra ignominiosa.» In: Ésquilo, *As Suplicantes*, op. cit., p. 81.

um lado, ora para o outro. Isso mantém-nos em movimento. Bom. Insensíveis são aqueles que se deixam comover por vídeos com gatos, por cães-bébé, apesar de velado o futuro ele aproxima-se de nós, apesar de velado, podemos vê-lo, também já sondámos o abismo insondável, não foi assim tão mau, para tal não tivemos fundamento, quando afinal até o mar o tem, algures, só queríamos apenas olhar, sim, o futuro já o vemos, sim, aquele ali, lá ao fundo, numa solidão ainda mais obscura, digam-nos, em nome do que é que ainda temos de suplicar e, sobretudo, porquê? A quem? Que nos seja feita justiça, é o que pedimos, e que isso possa ser o cumprimento da minha oração por uma conduta segura, por um destino melhor, mas isso não vai acontecer. Não vai ser. Não é. Nós nem sequer cá estamos. Viemos, mas não estamos de todo aqui.

Ésquilo: As Suplicantes

Ministério do Interior, Secretariado de Estado para a Integração: «Viver em conjunto na Áustria»

Ovídio: As Metamorfoses

E uma pitada de Heidegger, é obrigatória, pois sozinha não chego lá.

Dossiê Elfriede Jelinek

Textos subsidiários de Elfriede Jelinek como expansão de os protegidos

Os Protegidos.
Apêndice.

Die Schutzbefohlenen, Appendix © 2015 Elfriede Jelinek

Tradução de © Anabela Mendes

Textos subsidiários de Elfriede Jelinek como expansão de os protegidos



Êxodos: na mostra, Sebastião Salgado retrata migrações pelo mundo
© Sebastião Salgado/Divulgação, 2000. A estação Church Gate. Bombaim, Índia. 1995.

Apêndice

Os Protegidos

A conquista do mundo como imagem aconteceu em tempos, pois a imagem é produção. Mas as pessoas não são produzidas e não ficam onde estão. Elas lutam pela sua posição, esta não é uma posição imaginável, é assim que elas simplesmente são. Elas desistiram de se dar uma medida, pois a medida que se lhes adequa ainda não foi traçada. Mas elas prosseguem. Elas continuam a andar. Sem bochechas bronzeadas, mas com corações feridos, chorosas, sim, de chorar elas são capazes. Elas têm de ser capazes de o fazer, todas menos médicos e videntes, que já passaram por isso, têm de ser capazes de o fazer. O quê, teve três filhos e agora só sobram dois, o terceiro, que por acaso tem três anos, sumiu de repente? Isso não é nada comparado com outros que deixaram de existir, acalme-se! Eles mudam-se para lá. Esses poucos homens da igreja, que um dia foram tão importantes para mim, tão queridos, como parentes com medo da fuga: muitos já se foram, alguns acusados, levaram alguém consigo no comboio, o comboio não se queixou, mas aqui eles foram acusados, não sei, esqueci o que aconteceu, é provável que ainda existam, os homens, que restaram, ou deixaram de existir, talvez alguns ainda estejam connosco, não sei. Quem puxou o fio que os conduzia, um juiz, um salvador, o fio teve de ser puxado, é sempre puxado, puxou-os, aqui, ali. E eles também se puxam. Eles movem-se. Já têm um objectivo que foi destruído pela arrogância cristã dos húngaros, mas a nossa tribo ainda os abastece. Interiormente

a ganância louca, ainda lutamos contra ela. Subjugou-me, a compaixão subjugou-me e outras coisas também, não faço ideia do que, por exemplo, esta manhã, me voltou a subjugar, mas o que é isso, o que é, estou sentada aqui na minha casinha, já estou a ser subjugada por uma única rajada de vento que bate na minha janelinha, mas que não entra quando me vê, ou vê o bêbado, provavelmente da vizinhança, que não deixa entrar. Fecho a janela, fecho e abro a porta.



Elas andam por aí, essas pessoas, são tantas, ninguém consegue abrangê-las com a vista, fala-se delas, ninguém consegue entendê-las, elas são assim, elas não sabem como aqui se fala. Não espanta que nem sequer as escutem, nem aos seus sofrimentos, nem às suas canções que não têm qualquer préstimo, para ninguém a não ser para elas, as canções que se ouvem, à guitarra, com orquestra, que se podem ouvir num espectáculo, onde as pessoas se mostram realmente apresentáveis e até mesmo reais e ainda mais do que isso, produzem sons de lamento que aprenderam frente ao espelho como estilhaços que entram por elas adentro, qualquer coisa que dói, e temos de ver isso, quer queiramos quer não. Não é comovente a dor aprendida com a cantora neste espectáculo?, ela devia comover de forma calma vindo de experiência pessoal, trata-se de um mal de amor. A vida é tão difícil, canta ela, sem fôlego, mas ela ainda tem ar suficiente, felizmente, todos ainda o têm, que sofrimento nas canções, o aparelho ruge, a torrente escorre, que sofrimento com as canções, e a mulher canta tão bem, sim, o homem também, mas eu não queria dizer isso, esta transmissão aconteceu sem mim e volta por mais três vezes este ano, que importa. Como elas se queixam em voz alta, são queixas a sério, sim, bas-

ta apenas agarrá-las!, pois essas pessoas que aqui também estão acampadas, esperemos que por pouco tempo, até voltarem a partir, serão medidas pela forma como transmitem genuinamente o sofrimento, que afinal o fazem em voz alta, de forma brilhante, com uma surda dor, entorpecida por lágrimas. Essa mulher canta agora também em tons de dor lamentosa, ontem não a cheguei a ver, amanhã verei outros, mas hoje é a vez dela: por favor, onde está a sua terceira criança, a filha de três anos, onde, por favor, quem ouve isso, quem ouve isso. Não faço ideia. É mais fácil quando é na televisão, mais fácil ainda no meio social, que é um mercado social, porque podemos escolher quando programar. Na verdade, são apenas excertos, excertos incisivos, não em sons estranhos de fala articulada que não conhecemos, não, a mulher, a cantora, canta em alemão, e agora todos querem aprender alemão o mais depressa possível, aqueles que andam por aí, envoltos em mantas, panos, folhas de alumínio, oh, eles estão tão rígidos, dificilmente se deixam envolver em volta. Os sons lamentosos da cantora são tão altos que é preciso abrir as janelas para que eles possam voltar a sair, caso contrário, quebrarão as nossas vidraças.

Por favor, está aqui ainda alguém deprimido? Essa mãe, que perdeu a terceira filha no caminho, será consolada, será cuidada, há-de escrever-se qualquer coisa para que a filha seja reencontrada. Ou simplesmente desapareceu e acabou. Então a canção torna-se fúnebre. Também é bonita. Mais do que eles merecem, para ali sentados a escolher sapatos da pilha que ninguém ordenou. São estas as canções certas, as lágrimas certas, é este o sofrimento certo? Nada disto me surpreenderia. Eles esperam que alguma coisa, idealmente tudo, acabe por os salvar, e a Alemanha ainda não está a recusar, não no sentido de prosperidade, portanto vai brotando continuamente, não está a expulsar ninguém, a Alemanha está lá e também lá ficará, e está bem assim, e ela está ao leme, e repele as inundações de sal, o que não é difícil, o mar dela é a norte, mas é para lá que eles querem ir, que agora nos assediam. Eles querem ir para a Alemanha ou para a Suécia. Na Suécia, podem estudar e terminar os estudos e tornarem-se cidadãos do país após cinco anos. Quem pergunta? Quem pergunta o que aconteceu antes no navio-casa, com outros, com ninguém, com muitos, o que aconteceu quando uma brisa suave de vento os carregou até aqui sem tempestade, e ainda assim eles viraram, de quem é a culpa, a culpa é deles. Eles nunca reclamam, eles têm que aceitar, e agora eles aqui estão. Eles criam vulcões de merda, de porcaria, de lixo, como se uma montanha de lixo fosse explodir, sim, mas vejam a porcaria que eles fazem, e devemos passar a ter uma coisa destas debaixo dos nossos olhos? Eles não fazem o curso de alemão porque não se aplicam, eles vieram ter connosco e não fazem o curso que cada um de nós faria, pois de entre nós qualquer um pode escapar sem problemas para onde quiser, em vez disso, em vez de aprenderem alemão de forma disciplinada, fazem só disparates, pois um bom conselho é caro, o disparate é de graça, porque na Hungria ainda não se inventou a retrete, talvez já tenha sido inventada, mas ainda não encontrou o seu ca-

minho até lá, acabo de ouvir que a Sérvia tem exatamente o mesmo problema, só que pior, é por isso que não deveria dizer nada contra a Hungria, mas vou fazê-lo apesar disso. A cerca agora está fechada. Chegou um comboio e fechou-a com arame farpado da NATO, eu devia agora dizer qualquer coisa sobre a experiência de quase morte, viria a propósito, e se eles não morreram na travessia, na verdade estão quase sempre perto da morte, mas não tão perto que não a pudessem experimentar. E se eles tivessem experiências dessas, não fariam delas.

Os cálculos envolvem sempre violência, por exemplo Ulisses calculou o seu caminho, um dos viajantes mais famosos a subir a colina de Hisarlik¹, na Turquia, e a descer, mas foi então que tanta coisa o bloqueou, ele tinha uma passagem de volta, não fazia ideia por quanto tempo ela era válida e quantas vezes a podia usar. O mundo tem de encontrar uma forma essencial, senão não se avança, mas quantos são desprovidos de qualquer forma nos caminhos que traçam, nos caminhos que percorrem, nos carris pelos quais seguem em frente, de limiar em limiar, não nesta ou naquela direcção, não desta vez, eles seguem de forma obediente os carris que ditam o percurso, mas aí os comboios deixam de poder circular porque as pessoas não ocuparam os seus lugares, mas assaltaram os seus lugares. Esta linha estava ocupada. Uma pessoa paga sempre por ser a última. Ontem a Mercedes esteve nos campos dos alemães e separou as pessoas entre úteis e inúteis, isso faz-se depressa, senão não seriam tão bem-sucedidos, claro, o deus deles não é um deus dividido, claro, ele não é mesmo ninguém, quem acredita nisso? Não seríamos tão bem sucedidos se acreditássemos nele, diz o dono da Daimler e anota os nomes de homens que sabem fazer alguma coisa, que vieram suplicantes com um ramo a acenar, em breve terão chaves de fendas ou uma outra coisa qualquer na mão, que o ro, o robot, o caro ajudante do ser humano, que é mais caro que qualquer ser humano e fica feliz ao substituí-lo, não quer colocar na mão deles, senão será substituído pelo ser humano!, e nós?, nós aqui voltamos a apanhar com o lixo que a Mercedes deixou, o Skoda usado ou o camião de refrigeração que mudou de mãos várias vezes e agora não tem nenhuma, pelo menos não se anunciaram até agora; a nossa estrela aponta para outro lugar qualquer, e não é uma boa estrela, velocidade desconhecida, não, que disparete, conhecida, sabemos quão rápido esse carro pode andar quando quer. Mas as pessoas não avançam assim tão depressa, tão depressa elas não conseguem, mas esforçam-se, não, não para a batalha das visões de mundo, essa batalha podem talvez ser capazes de vencer, a segurança não. Eles não podem vencê-la.

1 Colina de Hisarlik. Directo da Wikipédia. Hisarlik, que em turco significa “Lugar da Fortaleza”, é a estação arqueológica onde se situa a antiga Troia ou Ílio (Ilium). Localiza-se na Tróade (no extremo noroeste da Anatólia), próxima à entrada do estreito dos Dardanelos e a cerca de 32 km da cidade de Çanakkale. Este sítio arqueológico foi descoberto pelo arqueólogo alemão Heinrich Schliemann com ajuda do arqueólogo amador Frank Calvert em 1873.

Eles não podem vencer. Não contra nós, porque não podemos incluí-los na nossa vida, nem podemos relacionar a nossa vida com eles e por eles. Já temos pastas que cheguem, não precisamos de mais nenhuma. Gostaríamos de nos referir a essa cantora sem fôlego, não àquela outra cantora naturalizada, ela não precisa de ser naturalizada, ela já é, ela tem um direito, ela tem razão quando canta e dança e ri e uiva. Infelizmente, não posso vê-la, demasiados a vêem. É preciso escolher ao que se quer assistir, nesta transmissão: sim, de coração aberto, sim! A maneira como ela canta, faz-me pensar que se fixou aqui há muito tempo, pois pessoas más não têm canções dessas e também não as querem. Não olho para ela, para a cantora e para o seu grande espectáculo, em que ela vem a voar pelo ar, que sorte ela tem! Mas eu poderia fazê-lo, não, a voar não, tenho o aparelho para tal, um aparelho para olhar. Se algum dia eu me quiser enforcar, não quero ser estrangulada pelo laço dessa cantora, mas o perigo não existe. O perigo está nos outros, graças a Deus que eles escaparam a tempo, e foram para onde? Em direcção a nós. Bom. Um ponto de vista ainda é possível, não, um ponto de vista não é possível, mas eu já tenho um, posso oferecê-lo com prazer, caso alguém precise de um! Já tenho um ponto de vista, este já está a mais, não preciso de um segundo ponto de vista, já me reví até à exaustão no primeiro, o segundo é até demais para mim, embora secretamente eu tenha vários para a troca, tenho-as nas costas da minha mão, veremos o que acontece, numa emergência puxo por ele e bato com ele no crânio de alguém como argumento matador. O próximo não deve ser de maneira nenhuma meu irmão, senão bato-lhe, senão parto-lhe o crânio. Ele não deve ser meu irmão, e isso ele também percebe. Está a perceber, é simplesmente horrível, tudo o que sou obrigada a considerar, todos os dias, e todos os dias eu mudo o meu ponto de vista, tenho pontos de vista reservados em devido tempo, caso aquele, o mais antigo, fosse ultrapassado, ou sendo ultrapassado tenha de ser abolido. Agora olho com os meus olhos de agora, vejo os meus pontos de vista de hoje e digo-vos: Ontem todos eram ainda humanos. Hoje não os consigo abranjer com a vista, de ontem para hoje milhares, dezenas de milhar se juntaram a eles, e já começam a surgir acusações de injustiça. Fazemos verificações aleatórias, mas não são muito controladas. É pura arbitrariedade, de qualquer maneira não serve para nada. Sob controle, imagino outra coisa, certo, mamã? Como se controlam milhares, como isso acontece, essas amostras aleatórias não funcionam, embora todos nós tenhamos trunfos, eu não consigo encarar mais esta visão, não aguento mais, não consigo olhar para tudo aquilo, por isso não sou perseguida, por nenhum ressentimento, por nada, eu surgi de uma forma nova, ofereço-lhe aqui a novidade, pois não está a ver isto, fique feliz, apenas aqui recebe o que há de mais recente, caso contrário, teria que ir buscá-lo aos jornais ou à televisão ou ao Facebook, o único lugar, onde não me encontrará, a minha cara não aguentaria isso, assim, mas a rádio também lhe diz o que se passa, eu sempre digo o que todo o mundo diz, o que os outros dizem, eu espero até que me apresentem uma novidade, e então atiro-a para o mesmo

abismo vazio, para o qual também você atira tudo, tudo o que não precisa. E já me refugio no meu ponto de vista mais recente, não seria melhor eu ficar com o outro, o de ontem? Não sei, são simplesmente demasiados, e são demasiadas pessoas a sobrar, que não estavam lá antes, não é possível. Nós não podemos com tantos. Para onde é que eles devem ir, de onde vêm? Eles imaginaram as coisas assim, mas não é possível, virem aqui parar, não é possível. Já foi difícil chegarem até cá, porque eles estão sempre a mentir, eles não são quem são, mas chegarem aqui e entrarem não é possível de momento, não é possível, pois a partir de agora haverá controlo. Suspende-se a chegada aqui e, com isso, também a fuga. Talvez este bebé, esta criança fuja, já houve uma que nos fugiu, uma criança de três anos, estou curiosa em ver se ela vai ser encontrada, e muitas outras ainda nem sequer escaparam. Teremos de mudar o nosso conhecimento sobre as pessoas, mas o conhecimento é relutante. O que sabemos é para manter. Nada voltará a ser como dantes, só que saber dessas pessoas, desses objetos, fará a diferença, a consciência vai, temo, ter de mudar o seu conhecimento, senão não funcionará, e esse conhecimento também mudará o próprio objecto, isso mudar-nos-á a todos nós, por favor, oiça-me enquanto eu que sou aquela que sou, enquanto eu ainda falo, enquanto eu ainda encontro esses objetos, essas pessoas como objetos, de acordo com o que conheço, com o que não conheço, não, de acordo com o meu conhecimento, e isso é muito pouco – não os acho sequer nada comunicativos, não saberia em que língua o fazer - contanto que eu ainda as possa encontrar, às pessoas, não à língua, essa tenho-a aqui, essa tenho-a sempre aqui comigo, por favor, cá está ela, Deus seja louvado!, ela já está em acção, ela já está aqui em acção. Disparate, eu até sei onde encontrá-las, às pessoas, aos objetos do meu pensamento, não, eu não posso chamar a isso pensamento, venha eu a encontrá-las, tal como me dizem, afinal como é que isso se faz?, altamente reduzido em tamanho e neste aparelho, e no entanto, às nove, à uma, às cinco e mais três vezes à noite, e quando eu as encontrar, a essas pessoas fugitivas, nenhuma delas se deixará segurar, porque elas são fugidias, nunca mais nada as segurará, e também eu deixarei de ser capaz de me segurar a mim, eu já não o estou a conseguir, não consigo, como se vê. Mas também não vou encontrar mais nada a que me possa agarrar. Também deixarei de encontrar a minha escala para tal. É o que acontece quando se faz uma viagem, uns tantos e uns quantos não regressam, os restantes regressam, ou morrem, porque desejam que o que sobra das suas famílias prospere, e quem dera que fosse apenas daqui. Então é por isso que eles só vêm aqui quando afinal se querem ir embora?

Trânsito? Será definido. Mas agora, o que é agora, o agora será retomado, mas controlado, amanhã o controle será retomado e o trânsito será definido. Bom, Este comboio vai agora ser desligado. Talvez volte a ficar pronto dentro uma hora, não sei. Quem quer circular com eles? Gente boa com comida e roupa que podem dispensar, querem, agradeço-lhes expressamente, e para tal tenho muitas expressões para eles que irei poupar, mas a esse respeito agradecerão em breve

e bem, talvez já amanhã! Escrevam as minhas palavras no vosso coração, caso não tenham à mão papel ou um qualquer outro dispositivo que as guarde, pelo menos as minhas palavras deveriam ser guardadas. Não. Elas não. Queremos outras palavras, de outros. Quem as deve guardar, por favor? Em nenhum lugar há tantos dispositivos para as guardar, embora as suas histórias sejam certamente interessantes e, se falsas, ainda mais interessantes. Oh Deus, esta multidão move-se agora na minha direcção! O que devo fazer? Desligar o aparelho, antes que aqueça? Mas ele no mínimo ficará morno, como eu. São tantas, são tantas as pessoas que encontraram um alvo nas suas anteriores estações, isso agora é passado, agora o seu alvo somos nós. São multidões gigantescas que carecem de planificação e orientação e de continuação da orientação e de prossecução da orientação, caso não seja possível mantê-los, na Hungria isso não é possível. Eles são carentes, trabalham muito, muitos não fazem esse trabalho, e então cagam à frente da nossa casa e deitam aí fora o lixo. Aonde devem eles ir se a retrete ainda não foi inventada na Hungria, e menos ainda na Sérvia; refiro-me à retrete portátil, uma das invenções mais significativas da humanidade, que se quer construir, construir-se como anexo, expandir-se e depois reproduzir-se, pois para onde devem ir os homens das obras, eles porém são uma multidão controlável, também vêm de imediato onde está a retrete, sempre à vista, para que não muita substância de construção valiosa, isto é, tempo de construção, se perca, não é, onde está, a querida casinha que todos nós conhecemos, ainda não chegou à Hungria. Eu acho que eles fazem isso de propósito. Ulisses, vem até aqui e vê, não, quero dizer: escuta! O canto dessas criaturas pode deleitar, caso nos quiséssemos deleitar, precisaríamos dessas cantoras agora, não as sereias, elas são a m a r e l a s e



vestem-se com lantejoulas e são puxadas pelo ar e cantam em conjunto, elas cantam pelos ares fora, como esta mulher, que pode cantar muito alto, e com acento de voz para que todos possam realmente ouvir, digamos basicamente: Precisaríamos de mulheres assim, precisaríamos de mais mulheres destas, mas nenhuma delas será como a sem fôlego, que ainda assim tem muito mais ar do que nós; mulheres que conseguem cantar assim e depois direcionam a multidão, enquanto nos maravilham com a boca ainda aberta, é isso, talvez devêssemos encher com elas as plataformas superlotadas, que são muito perigosas, talvez devêssemos encher as plataformas de som e defumá-las, não, aqui não se pode fumar, é proibido, é mesmo. Ela deve ir para outro lugar, quem?, bem, aquela, mas não tem de ser exatamente esta aqui, mas cantar ela tem de ser capaz. Sim, seria bom se as mulheres cantoras fossem capazes de conseguir que as outras fossem para outro lugar onde haja retretes, porque nós não as colocamos à disposição delas, pois assim que o planeamento gigantesco nos sobrecarregar, deixaremos por completo de planejar, certo, sim? E ninguém planeia o que quer que seja na Sérvia, quem quer ir para lá? Certo. Portanto, paramos de planejar.

Essa multidão de pessoas, por meio da qual o gigantismo se torna numa qualidade própria, creio eu, e o que mais uma vez escarnece da qualidade dessas pessoas, porque não têm nenhuma. Essa multidão anda por aqui porque isso lhe foi dito, depois por ali porque lhe disseram outra coisa, então ela volta a parar, nada acontece, nada acontece aqui e onde ela chegou, nada também, e as crianças brincam a atirar pedras aos pés de soldados. Elas, as pedras, estão aqui há uma eternidade, como o nome do Senhor, que está eternamente, conosco. Os fugitivos têm outro Senhor, que levam consigo quando partem. Mesmo durante a guerra, o altar dá proteção aos refugiados em sofrimento doloroso, onde domina o medo dos deuses. Sim, e depois? Os húngaros não têm medo e agora eles deixaram de ter passagem, e em breve terão outra cerca de arame farpado, completamente nova, que está a ser construída. As pessoas devem ir para outro lugar, e há muitos outros países pelos quais as pessoas serão distribuídas, mas nem todos aceitam esses estrangeiros, esses perdidos, pelo menos aqueles que forem encontrados, com smartphones na mão e como escudos imprevisíveis à frente deles, e que frequentemente os levam a dizer coisas falsas, tal como nós. Essas são pessoas como nós. Estes são os telefones como os nossos. Não, este país não é a Austrália. A Alemanha está acolá do outro lado, além da fronteira verde, mas que não se descobre porque ela deixou de ser verde. Eles não se importam, quero dizer, os países não se importam com o que essas pessoas são capazes. Quem delas precisa! Por favor, talvez eles tenham qualidades que poderiam ser válidas, mas a Mercedes está agora a abolir admissões, e até essa medida foi totalmente abolida. Não necessitamos de mais pessoas. De mais não necessitamos. Não são necessárias mais. Ninguém necessita de mais pessoas. Já temos que bastem, já estamos fartos deles, é o que sempre digo nesta passagem. Se você está interessado em mim, sabe que essa, essa é a verdade do meu espírito, que é muito pequeno.

O vazio estende-se até ao grito e, então, por fim sacia-se. E continua a não estar satisfeito. Deixe-me ajudar a estender esse vazio para que mais pessoas possam entrar, mas não é possível. Esse vazio já está pleno. Está tudo cheio. Está tudo superlotado, tantos, tantos, eles podem ter um modo excepcional, pois, talvez seja o modo deles, mas agora eles estão apenas a definir, primeiro há que comer, obrigado, isto é para eles, também recebem de beber e uma esteira ou um saco-cama. Sim, eles recebem o que precisam, mesmo que não seja de imediato. Basta paciência! Se nada mais há. Isto é, temos de continuar. Não, de momento não temos camas, elas estão no armazém de camas sueco, inacessíveis, mas poderíamos ainda dispensar algum chão. Hoje temos chão em oferta especial, basta paciência, amanhã também vai haver remessa suficiente. Cada gigantesca multidão de pessoas não é apenas diferente em tamanho em relação a outras do que quer que seja, ela também se inventa no seu próprio conceito de tamanho. Esta multidão de pessoas é-me demasiado grande, e não apenas a mim, há por acaso uma mais pequena? Para uma mais pequena, talvez a Hungria pudesse ter retretes portáteis. Se ela fosse mais pequena, a multidão, se elas fossem apenas menos, as pessoas, então elas pelo menos iriam achar graça aos seus dejectos, elas poderiam substituir muita coisa por eles, elas poderiam substituir pai e mãe, pois muita coisa se pode aprender, por exemplo, com a atividade sexual da criança. Os lábios que sugam comida, caso consigam alguma coisa, para outras zonas esse prazer tem de ser substituído por acções musculares. E isso cria um problema: o que fazer quando não se é criança, mas apenas uma pessoa pequena dentro do normal, um membro insignificante de um grupo gigantesco, e esse membro também não pode fazer grande coisa. A irritabilidade genital pode permanecer para toda a vida, se o dejecto não encontrar o seu lugar, eu gostaria de ter as preocupações dessas pessoas!, e em relação à criança ela não quer esse lugar, a criança quer explorar a irritabilidade da zona do ânus, é o que vos digo, caso não tenham filhos, eu também não os tenho, mas li o que aconteceu com eles. Sim, ela faz isso com prazer, a criança, talvez também essa criança de três anos também o faça com prazer, aquela que se perdeu e com sorte já foi reencontrada, embora sendo uma menina, também ela valha alguma coisa e tenha necessidades genitais. Ela, a criança, quer conter essas multidões que ali se aglomeram, poder-se-á ler sobre isso à vontade, também não saberá mais nada do que eu, conter para que se possa desfrutar o forte estímulo nas membranas mucosas, que é uma bela actividade para os nossos pequenos e para os mais pequenos, mas o que fazem os grandes quando não têm lugar para se esvaziarem e depois de já se terem esvaziado de tudo o que tinham, desde a casa, ao apartamento, ao negócio, à família, parentes, amigos, o que fazem os nossos grandalhões aqui na Hungria? Eles seguiram esta rota, estavam certos, certos até agora, não mais a partir de hoje. Amanhã poderei talvez deixar de ser capaz de dizer, quem tem razão, haverá uma nova rota a ser calcorreada, para levar os sinais dos que suplicam por protecção, um caminho que eles

seguirão inocentados, mas com irritação. Um novo caminho, e o do mensageiro em seu aparelho, da palavra do mensageiro, onde quer que ele esteja, como é que eles devem conhecer o seu caminho?, ensinado pela palavra do mensageiro que voa em vibrações electrónicas das suas mãos, eles agora puxam em conjunto por lá e chegam onde, atenção, eu tenho de verificar, será então a Croácia ou a Eslovênia ou ambas, mas hoje ainda não.

É hoje que apenas tem início, eles irem para outro lugar. Mas hoje deixou de ser ontem, e ontem o que se segue era verdade: É aí que começa, quer dizer, foi ontem que começou, um momento, não consigo acompanhar tudo tão depressa, mas essas pessoas têm que ser rápidas na hora de repensar e planificar, embora o seu aparelho seja mais rápido, assim tem de ser, pois quem mais lhes haveria aliás de dizer, qual o caminho a tomar, que seguirão por uma estreita fenda, e que agora já é um caminho aberto, com sinais embrulhados em branco a proteger os refugiados, refuges bem-vindos!, mas antes disso ainda um olhar para o display, que diz alguma coisa, que diz outra coisa, pois a Hungria não os quer, a própria Hungria é um intestino que se quer livrar dessas pessoas desprotegidas. Quem deve digerir isso? Faço essa pergunta. Com ou sem prazer, não funciona. Este país diz: Fora com tudo. Em contrapartida até a Igreja é impotente. Fora com tudo. A criança não diz isto ao seu intestino, pois ela quer manter aí tudo isso durante o máximo de tempo possível, a sua trampa é o seu primeiro presente, nada mais tem, a criança, é um presente cuja recusa exprime o desafio da criança em relação ao que a rodeia. Mas quem quer o desafio de todos esses adultos? Não há qualquer alvo, para eles só existe esse caminho que eles próprios pisaram, depois de terem sido pisados por uma operadora de câmara húngara, ah não, eram só uma ou duas pessoas mais os respectivos filhos que já passaram por coisas piores. Não precisa de ser quebrada, essa raiva, não é necessário. Ninguém a quer realmente, e é por isso que ela será cortada pela raiz. Ela não encontra um alvo, que alvo seria esse?, mesmo que a desafiadora tenha perdido tudo, para onde deve ela conduzir o que não pode guardar consigo indefinidamente? Numa altura qualquer ele terá de vir cá para fora, nada adianta, ajudaria: a retrete portátil. Bem-vindos, pequenos amigos azuis, ora aí estão vocês, todos alinhadinhos, as pessoas não costumam ser tão disciplinadas, mas estes são-no mesmo, o que lhes resta, têm de se alinhar, para poderem entrar nessas casinhas. Pelo menos têm de fazer fila, é o mínimo! Têm de ficar contentes, por não ser pior. Nós aqui não temos isso, aqui não encontrarão uma Dixi², para toda uma multidão azul, uma coorte dessas Dixis não seria suficiente, a multidão sem escudos e sem brandir as espadas, sem espada e sem escudo, sem receber o objecto verdadeiro e firme para lutar, contempla por pouco tempo o recolhimento, não, o varrimento, não pode nem ser acolhida aqui.

2 DIXI® Plus – the DIXI® toilet with a twist | TOI TOI & DIXI (toitoidixi.de)
Marca de retrete portátil vendida e alugável na Alemanha.

Então, como se deve ele expressar, o impulso raivoso e tempestuoso, quando essa pessoa nada tem para além do que está dentro dela? O que está dentro dela, não interessa a ninguém, já é demais que ela esteja para ali. Nem sequer consegue deixar sair a sua merda, depois de a ter segurado indefinidamente? E essa mulher com a mancha vermelha nas calças? Ela está com vergonha! A criança não conhece a vergonha, mas esta mulher tem vergonha. Ela está sentada na beira da estrada e a sangrar. Também só as mulheres adultas pensam numa coisa dessas! E o que quer que venha à cabeça daquela acolá, é como uma tempestade que se aproxima e desaba da mesma forma, e toca lá a andar, o autocarro já ali está à espera, e é claro que a mulher não quer perder o autocarro, ela está à espera dele há muito tempo, atenção, notícia de última hora! E ela vai ter ali uma criança, uma coisa em que só as mulheres adultas podem pensar. Bom. Ela vai ser levada para o hospital, vamos ver se eu descubro alguma coisa sobre o seu estado, nada lhe vai acontecer no hospital. E eu estou sentada aqui há tanto tempo, sentada e sentada, e eu até sei como é prejudicial para uma mulher adulta ficar sentada, pergunte a quem quer que seja. Vou morrer de ficar sentada aqui, mas ainda não já, pode demorar um pouco, obrigada, por enquanto ela está bem, essa mulher, sim, eu também. Vamos ver o que faz a multidão, o que essas pessoas estão a fazer entre a multidão. Elas entram em autocarros, com menos uma mulher que agora está no hospital e de uma passou a duas. De resto, fazem o que lhes mandam, essas pessoas, ou simplesmente vão-se embora se o comboio não chega ou se se atrasa uma hora, elas não querem esperar tanto. Elas vão-se embora, na voz delas não há qualquer tom atrevido, elas sabem que têm que se controlar, senão os húngaros prendê-los-ão. Eles não querem perder o seu lugar, embora já não tenham há muito tempo.



Nada mais passa esta cerca, mas se ela já é suficientemente alta para si, é porque não viu as cercas na Bulgária e na Grécia!, De qualquer forma, use a passagem normal e, acima de tudo, não use a retrete anormal, que se chama natureza, mas que entretanto está muito distante da natureza. E agora? O que fazemos agora, quando não somos crianças, não temos filhos e não temos lugar para o que honestamente recebemos através dos alimentos, se é que os obtemos, e o que queremos trazer à luz através dos intestinos, tão ruim quanto um nascimento isso não é, antes pelo contrário, porém tem de sair de qualquer maneira, e ninguém é responsável por esse produto final, que resulta de alimentos oferecidos, não há nada nem ninguém, é uma ponta solta, o que faz com que uma pessoa não seja capaz atar as pontas, por outro lado ele teria que ligar a boca ao ânus, numa espécie de curto-circuito. Bem, dinheiro, merda e: a palavra. Se pudéssemos salvar esses três, seria ótimo, mas de facto não temos poupanças e não fazemos nada. Os requerentes de asilo têm telemóveis, mas o corpo também quer decidir por si e eliminar, oh céus, esses dois estudantes americanos já põem na cara lenços contra o fedor. Sejamos honestos, este fedor é mesmo insuportável. Há máscaras preparadas para isso, são as que os polícias usam na Hungria, acho que não são contra infecções, são contra o fedor. Lá eles vêem, lá eles cheiram qualquer coisa que não conhece o seu alvo, então eles já sabem, apenas: para onde? Seria melhor se melhor conhecessem o seu alvo, eles deveriam saber o que fazer e onde colocá-lo, para onde ir com o fedor, para onde ir com tudo, inclusivé com o que não está lá?

Nós sabemos onde pertencem os telefones: primeiro à bateria de carregamento e depois ao ouvido e vice-versa. Mas o que fazer com os corpos que pertencem aos telefones? Ninguém é concebível sem um telefone, eles reco-



nhecem-se pelos seus telefones. Se a fuga não estiver relacionada com crime de sangue, então é preciso pelo menos um telefone que diga quando, onde e como. Eles bem gostariam por sua vez de se livrar da merda deles, dos fugitivos, porque sem esse alívio nada é possível, senão uma pessoa explodiria. De que é que estou eu a falar? Ninguém os quer, essa é a minha longa história em termos breves; não há lugar, não há lugar para nada, perdão, aqui acaba de ser aberto um corredor, acolá há tendas militares, mais adiante abrimos um espaço reservado a bicicletas, reservado para elas, de preferência as bicicletas deveriam esperar noutro lugar; muitas, não, não muitas bicicletas que já estão no seu lugar, o seu lugar, muitos já estão com diarreia, o que fazer, uma vez aqui, uma vez acolá? É impressionante como essas pessoas lidam com sua própria qualidade. Nós poderíamos fazer melhor, mas não fazemos. Nós pulamos e saltamos noutro lugar, corremos onde neste momento está a acontecer uma maratona. Há tantos que acampam e descansam aqui ou tentam fazê-lo, muito teriam eles para dar e nem sequer têm um lugar tranquilo onde tudo possa fluir e onde eles próprios possam vir a descansar. Eu tenho o meu próprio conceito de tamanho, mas aqui ele falha, o meu próprio conceito não é suficiente para esta multidão. Eu também tenho o meu próprio conceito de beleza, que se pode ler no meu rosto, ainda!, não durará muito, tal como a Hungria já não suporta estas pessoas nem as quer, tal é a vaidade que tenho na minha frente, ou seja, onde estão portanto as sobancelhas, é exactamente aí que pinto com vigor a toda a volta e maquilho o meu rosto com cores, nos meus olhos não há paz, o meu olhar voa inquieto para ver se eu estou suficientemente bonita para ir sair, mesmo que seja apenas para ir ao supermercado. Gosto de ser indiscreta/abelhuda, não hesito. Quando escrevo, posso fazer tudo e tirar proveito disso, quem me deveria fazer o quê?

Mas a vocês, fugitivos, eu não vos aconselho a fazer isto, por serem estrangeiros e refugiados, os mais fracos poderiam pintar uma boca atrevida antes de serem despejados, eu só vou tirar a maquiagem depois, depois das pessoas me terem visto. Mas eu sou apenas uma pessoa, posso facilmente fazer qualquer coisa que os outros não têm permissão para fazer. Se desejamos misericórdia de estranhos, não devemos falar alto, mas também não demasiado baixo, se possível que não nos oiçam nem que sejamos ouvidos. Uma pessoa deve ser simples, deve: ser simples, o que baste. Muito bastaria, mas isso não se deveria abolir, isso deveria ser uma compensação.

A massa é gigantesca, cresceu até a um gigantesco tamanho, mas aqui ela não deve crescer, não deve criar raízes aqui; e o que aparentemente precisa de ser planeado e calculado para eles, quero dizer, todas as facilidades de que precisam, no topo das quais estão comer, dormir, educar, cagar, todas essas estruturas em prol da segurança, e que ultrapassam o meu conceito de cálculo, não sou nada boa em contas, mas isto ultrapassa o meu entendimento, e o que tem de ser calculado torna-se imprevisível. E o que tem de ser dito torna-se indizível, portanto eu não o posso dizer, deveria poder, mas não posso.

Toda esta multidão está cercada por uma sombra invisível, uma segunda multidão, escondida, uma sombra enorme e informe que se projecta, onde quer que a comida seja lançada, a comida voa pelo ar, ups, lá voa ela, um drone?, não, o que é aquilo, aquilo é um pãozinho, quer ou não quer o pãozinho? Um outro ficará feliz se não o quiser. Essa decisão ser-lhe-á retirada, pois outra pessoa o apanhará, foi mais rápido, temos pena. Se não quiser o seguinte, eu levo-o, sim, e também a garrafa de água, que ainda é mais útil; se não tomar cuidado, ela vai acertar-lhe na cabeça! A sua merda está a escorrer por si abaixo, sim, então não se apercebe disso?, por favor para onde quer que ela vá?, onde quer pô-la agora? Todos estão sempre cheios de pressa, e assim o ser humano torna-se sujeito e o mundo imagem, mas a pressa não é razão para tal, e o que vai ser desse sujeito, eu também não sei, deveria ser deixado para trás, talvez ainda venha a ser alguma coisa, não faço ideia. Eu não sei, eu não sei, deixei de conseguir avistar, nem sequer consigo lançar um olhar rápido, não consigo, não consigo. Mas eu também não preciso. Não tenho de o dizer, posso falar e depois ver TV ou navegar, não tenho de fazer nada, basta que fique aqui sentada, indefinidamente diante do meu aparelho, que, como disse, não é nada bom nem para mim nem para o meu corpo. E para si também não seria. Se você nada sabe, cala a boca, acaba por calar a boca, é o que oiço, ainda não consigo ver bem, de que direcção vem, acho que são muitas as direcções. Se não consegue compreender, basta olhar para o ecrã, sim, para o grande ou para o pequeno, para o que tiver à mão, aí verá a imagem para o mundo, grande ou pequeno, o que tem agora, digamos, foi o que viu, não há mais nada, e então fica sozinho com a imagem, o que vai bem consigo, se não a consegue apreender, nem por uma só vez, sendo ela pequena. O que você não pode compreender, nós podemos compreender. Afinal, uma cerca também é uma espécie de fronteira. E ela acaba de entrar em vigor, antes que alguns milhões de húngaros percam as estribeiras por estarem de tal modo ameaçados.

Esse espaço enorme, essa enorme multidão estão muito para além da minha imaginação, e até o imprevisível se foi, um outro qualquer já o calculou, não funciona, essas pessoas vão todas juntas, aí bem podem parar todos os relógios, apesar de continuarem a andar, nessa direcção empurram, as pessoas, mas não adianta!, as fronteiras estão agora abertas, estão fechadas, os comboios andam, não andam, a auto-estrada está fechada, não está, tem controle, não é controlada, agora é controlada ou só em cinco minutos?, de forma aleatória ou minuciosa?, tudo imprevisível, tudo para além do que eu posso saber, mas não mais do que posso captar pela rádio, pela televisão, no pequeno mercado social na minha mão, ele está sempre aberto, isto é mais do que pude vivenciar e que não tenho de passar, pois você também viu e ouviu ir à Câmara de Compensação, lá dizem-lhe se as coisas vão correr bem ou não, se o olho misericordioso das finanças, e não, claro, da alta finança, vai estar em cima de si, ou se vai ter de pagar mais, do que outros que ainda não pagaram. Venha cá, despache-se! À hora do almoço já tudo pode ter mudado, isto difi-



culta tanto a escrita, mal chega para uma fotografia!, escorre por todo o lado, a merda escorre por todo o lado, na Hungria, onde eles não têm a tal casinha, onde ela pode nem existir, sim, ela existe, já a vi em alguns lugares, naturalmente que não ao natural, na natureza, e entretanto já tudo mudou. Os comboios voltaram a andar, mas há controle, foi por isso que você ficou enalhado em Salzburg, ficou impaciente e pôs-se a andar a pé, mas depois em Freilassing³, onde certamente o libertarão e não será preso, fim de linha, não, não é o fim da linha, tudo avança. Ainda assim, é preciso ter alguma coisa à mão, que testemunhe quem somos, e o melhor, seria se o mundo se projetasse para além de seu espaço actual, com uma nova definição, que tenho a certeza não me dirão, mas eu também não quero partir, muito menos agora, quando os comboios vão tão cheios, uma certeza que ninguém me assegurará e certamente também não esses milhares, não leias odes, meu filho, lê os horários, eles são mais exactos, sim, mas mais exactos do que o quê? A eles nada lhe dizem, e a mim só me dizem o que eu acabei de dizer há um quarto de hora, não vou esperar pelo próximo quarto de hora, posso ver na TV e ouvir na rádio e no meu tablet, onde não está nada ou está tudo, se ele estiver ligado, a eles ninguém diz nada, mas a mim sim, mas isso nada me diz, é demais, é demais para mim. O melhor seria, se eu pudesse fazer uma sugestão para que eles fossem além do espaço que lhes está destinado, pré-determinado, essas pessoas, então finalmente elas teriam um lugar, que teriam então criado para si mesmas, eles não desejam que elas tenham a sua morada perto de Deus, pois então estariam mortas. Então finalmente isso teria um fim, então a certeza delas tornar-se-ia algo único, mas que não se vê. Se fosse possível ver-se, o caminho estaria aberto para eles imediatamente, mas eles são tantos, nenhum deles é único,

3 Posto de fronteira entre a Alemanha e a Áustria.

e nenhum é apenas um, são simplesmente muitos que por aqui andam e acolá também e especialmente ali.

Aqueles que naquela época estavam na igreja, que ali pediram asilo, já nada são, eles não eram sequer um começo. Agora o mundo continua a reproduzir-se e expande-se num espaço que não está predeterminado para ele, para que todos possam entrar, para que as suas sombras entrem também, para que também possam entrar os seus mortos, que se tornaram eles próprios sombras, por cima dos quais os vivos podem então apressar-se, sem mostrar qualquer respeito, eles têm de prestar atenção à sua própria especificidade, que nós determinamos para eles, mas têm de a vivenciar, e então temos de os informar da sua determinação, que muitas vezes não coincide com os seus objetivos! Infelizmente, não há nada que possamos fazer a esse respeito. Têm de consultar o Google Maps, mandado por parentes, que já estão na Suécia, eles conhecem a localização deles, o GPS faz isso, e a partir desse lugar é possível deixar-se levar para várias rotas, pode inserir-se tudo, o que se quer, que meio de transporte usar, e conseguir que tudo seja calculado para o seu destino, então enviam-se sempre automaticamente os pontos de vista mais recentes, o dispositivo sabe sempre onde uma pessoa está, a menos que seja um dispositivo desactualizado, então é preciso referir-lhe isso, então é preciso dizer-lhe; mãe dele na Síria nada sabe, mas o dispositivo sabe-o com exactidão, e então aqueles que já estão na Suécia, que se encontram no melhor lugar irão procurar a rota mais adequada para si, a rota mais rápida, sem engarrafamentos, sem trânsito de fim-de-semana, as melhores rotas são procuradas por quem já lá está e em segurança. É assim que se vai e volta, porque o movimento é de ir e vir. Tudo é determinado noutro lugar. É assim que termina. E então tudo volta a pôr-se em movimento. Talvez tenha de esperar. Você e todos os outros que vão consigo.

Nem sequer as sombras deles lhes dizem para onde ir, é do sol que vêm as sombras, mas onde eles estão, há letreiros pintados à mão com os nomes dos lugares, não, eles usam para isso matrizes, acho, e enviam-nos para a Suécia, os nomes dos lugares, em direcção à Suécia, e da Suécia retornam os indicadores de sinalização, como eles podem escapar daqueles que querem mandá-los embora, perdão, isso foi uma patetice, mas é verdade. Pateta, mas verdadeiro, até você poderia dar-se a esse luxo. Esta massa de pessoas nem mesmo saberá o que lhes está a ser negado. O que lhes é frequente e alegremente negado são, como já disse, essas casinhas de banho, eles simplesmente fizeram isso comigo, mas comigo não resulta, não resulta com ninguém, talvez se espante porque é que eu sou tão obcecada com retretes, digamos, porque me sento tantas vezes em cima delas, é por isso, e os húngaros recusam-nas às pessoas que gostariam de controlar os seus dejectos, mas que sempre perdem a parte final. As retretes nunca estão onde as pessoas estão, e é aí que começa e termina tudo. Entra-se pela frente, sai-se por trás e é por trás que deles sai, por favor, para onde tudo isso vai? Veja, aqui

é tão bom quanto lá. Essa fuga, acha que é verdade que vem da humildade misturada com arrogância? É por isso que tudo lhes é negado? É agora mesmo, o momento histórico que lhes pertence e a esse deus, o deus do sol, que também é refugiado do céu, ele conhece esses destinos, mas não quer compartilhá-los, quer dirigir o seu carro veloz sozinho, é um dois lugares, mas ele conduz sozinho, ele conduz céu fora, ele conhece o seu destino e o destino das pessoas, o destino das pessoas, sim, é por isso que tantos se querem livrar delas, das pessoas, quando elas estão em demasia e quando isso se torna demais para nós.

E o chão que eles pisam, só o têm a ele? Dei cabo dele a esfregar em demasia lixo, lixo espalhado por toda parte, porcaria, sapatos, anoraques, bonés de defuntos, que juro, embora eu não devesse jurar, eu até nada sei, dei cabo desse chão agora?, mas isso aconteceu antes: abastardado? Ao esfregar o que está podre, perdido ou exposto aos mortos, pode-se chamar a atenção para si mesmo, também somos alguém, foi você mesmo que tirou esta fotografia e a enquadrou, e agora ela faz sentido para si! Decida se quer publicá-la, se não, também não importa, não tem consequências como esta peça já pode ter. Não. Sem medo! Consequências zero. Existe apenas este. Acho que não consigo pensar em mais nada. Muita gente aqui me vem à mente, nem consigo acreditar, ficarei feliz em levá-los para o nosso país, mas o que posso fazer? Eu não divido a minha casa, nem mesmo com amigos. Eu não divido, eu apenas distribuo, não falei disto num lugar qualquer? Com certeza que sim, mas essa certeza só a morte a dá, em breve ela virá por mim, disso tenho a certeza. Tenham cuidado, deixarão de me ouvir me ouvir com tanta frequência, e então terão vocês mesmos de encontrar a resposta, não à minha maneira, à vossa. Olhem em volta e digam alguma coisa sobre isto, digam o que estão a planear fazer agora, o que vão fazer hoje à noite? Evitar o contacto com parentes de sangue hostis? Isso não é um problema. Basta que digam que hoje não têm tempo e já está. Mas estas pessoas não se deixam convencer com facilidade, não os vossos parentes, quero dizer, esses estranhos. Essas pessoas ultrapassaram os seus limites, estão aí, estão aí, são estranhos e estão no meio, não, o que está no meio é o ecrã, é através dele que eu olho para eles, no ecrã grande ou no pequeno, é melhor proteger-me do que encontrar amigos. Bem poderíamos ter precisado do guarda-chuva, ontem durante a tempestade, ele enfiou-se no meio, não fez perguntas, nada posso evitar. Não há tempo. A criança morreu. Outra acaba de nascer. Não é tempo de nos demorarmos junto à fria beira-mar. Tiraram a fotografia. Ela correrá mundo e desaparecerá. Apenas um, um menino. Afinal, o que é isso?

Sem resposta. Dentro de minutos, vai apresentar-se algo de novo, não faço ideia o que seja. O actual afluxo deve ser limitado, não, o Danúbio não se pode limitar, bom, à esquerda e à direita, sim, isso tem de ser, senão seria o mar, mas no seu curso ele não se pode deter, ele apenas flui nessa direcção, isto é uma certeza. A alma, sim, pode balançar onde quiser, nós balançamos por cima

desta cerca, embora ela se pretenda intransponível, usamos todas as fendas, também podemos rastejar, atiramos uma manta sobre ela para que não nos rasgue em pedaços, a cerca, não, ela não nos rasga, é mais provável que nos separe, sabe-se lá quanto tempo vão ficar por aí, as passagens naturais. E hoje elas deixaram de existir, e já prenderam catorze pessoas e vão prender, em breve mais. O que diz a Europa? A Europa não diz nada, não nos diz nada, fomos os seus fundadores, mas infelizmente não temos mais controle sobre essa



criatura, alguém tem de julgar esses crimes, mas ninguém o faz. O deus dos mortos? Existe um? E se sim, qual? Anúbis⁴, o chacal que come os mortos? Então, esse todos conhecem. Pensemos num que não seja tão conhecido: Thoth? Controla o peso do coração e regista o resultado. O que está a dizer? Ele julga os crimes, não sei qual é o nome dele, digamos, Thoth, foi o que eu disse, quem havia de ser?, mas quem julga os vivos? Supostamente também ele o faz. E de qualquer maneira, como lhe digo, este ou aquele deus cria perplexidade, tanto faz. Essa fenda na cerca talvez reapareça noutro lugar, não, é uma outra, quem sabe durante quanto tempo ela se manterá. Temos de a aproveitar. A operação. O procedimento. A responsabilidade, mas não pelas condições, queremos dizer o lugar pelo qual a Alemanha nem sequer é responsável na maioria dos casos. As especificações nacionais, as informações nacionais, a fanfarronice nacional. Eles são tantos que têm de aceitar que não podem escolher onde querem procurar proteção, porque a nossa disponibilidade para ajudar não deve ser exagerada, não, não, isso é verdade porque está aqui, caso contrário eu não o saberia. É preciso reintroduzir qualquer coisa que já men-

⁴ Deus egípcio associado ao reino dos mortos e representado com cabeça de chacal. Entre as suas tarefas estava o embalsamento dos corpos. (N. T.)

cionamos, os controles de fronteira, para que não seja introduzido tudo o que não venhamos a precisar, o que a Mercedes também não venha a precisar, a estrela que justifica a divisão das pessoas em utilizáveis e inúteis. Determina-se uma origem, mas esta nem mesmo sabe de onde vem. O controle de fronteira fica a saber tudo, é preciso responder a perguntas. Nenhum olho mortal já viu tantos falsos sírios num só lugar. Tanto faz, ela de certeza que está a mentir, a mulher, sim, o homem acolá também, todos eles mentem. Eles falam a língua errada. São demasiados, já não conseguimos controlá-los. O refúgio da fuga está a ser transferido, deixou de ser aqui, procure-o por si. Não foi isto que imaginou, quando saiu do navio, não é verdade, não é verdade, talvez porque não era um navio, nem sequer um barco, um barco de borracha, um barco insuflável, um rasgão e ele aí vai. O rebocador salta dentro do seu calção de banho, não, não é dele que ele sai, ele sai a nadar e lá se vai. Não tem a ver com a culpa de sangue que o levou ao exílio, sim, sim, foi a culpa de sangue, não importa o que diga, ah, ela não era sua?, não importa!, e nós devemos muito mais sangue, essa dívida é incomensurável. Alguma coisa tem de ser feita por decisão do povo da cidade, eu nem sequer vou escrever isso, pois os senhores do povo da cidade dentro de uma hora terão decidido outra coisa. Qual a mulher, qual o homem que rejeita, que perdeu o seu filho, que o acabou de perder, que está a ter um, especialmente no meio de uma tempestade violenta, a palavra violenta pertence à tempestade como a palavra pesado ao castigo, é tudo uma única coisa, é tudo uma única coisa. Às vezes, também são muitas. A mim há muito que me parecem mais do que elas são. Como aparições fantasmagóricas, elas também não se deixam comparar com o que quer que seja. As pessoas fogem vestidas de qualquer maneira, nem sequer têm tempo de fazer uma bainha a preceito, paciência, ela foi-lhes dada mesmo assim, a bainha já lá estava; não, não é a orla do mar, aí jazem os mortos, se é que conseguem lá chegar. Então, para que tipo de país eles se podem mudar? Não sei. Ontem foram a Alemanha e a Suécia, quando a hoje, isso eu não sei.

Esta cidade aqui, este país ali, as sepulturas em que eles habitam há tanto tempo, a porcaria que eles atiram fora, este canto onde cagam, este pé sobre o chão. Qual chão? Por acaso é o seu? Com licença, então vou procurar outro chão para o meu remo veloz, deixe-me passar, eu sou o motor de apoio, qualquer coisa tem de os ajudar!, não, o chão é mesmo para mim, deixei de ter transporte, ele trouxe-me até aqui, claro, mas agora tenho que continuar sozinha. O mar enviou-me e ainda tive sorte. O ciclone, o trovão e o relâmpago, o furacão carregado de chuva, a raiva uivante com que fomos ao encontro da enchente de sal, apenas para finalmente o podermos encontrar aqui, a quem nunca quisemos encontrar, tudo passou, vinte e três, não, acabo de ouvir vinte e sete, não importa, o número vinte e três também se aplica a alguma coisa, vinte e sete de nós estão mortos, tombámos, fizeram-nos tombar, eles não contam para nada; mas nós, nós agarramo-nos a cada leito que podemos conseguir, pois o mar não deixará de certeza o seu por nossa causa. Não há fral-

das secas para o mar. E, apesar de recusados, estamos agora a entrar neste comboio, mas eles voltarão a tirar-nos daqui, já o estamos a ver, bem do outro lado da fronteira, se chegarmos tão longe. O nosso Deus deverá ser o nosso Salvador, mas você também não gosta dele, você não gosta de nada, podemos ver isso. Então invocamos o nome do nosso Deus, chamamos por ele, trouxemos connosco o telemóvel, ligamos-lhe, para o seu chão florido onde nada crescerá depois de dele nos voltarmos a erguer, pensamos no nosso patriarca, na nossa matriarca. Nós apresentamo-nos ao povo deste país, mas queremos ir para a Alemanha ou para a Suécia. Talvez isso não seja crível, isto é, o nosso desejo é, mas que cheguemos lá, não passa de uma crença, apenas temos esperança. O que ainda é crível, será revelado mais tarde, amanhã, quando conhecermos os novos regulamentos e o tempo rasgar o que foi dito, então também nós o vivenciaremos. Então os sons dos nossos telemóveis ressoarão em nossos ouvidos, entendemos a chamada, indicamos o vôo dos mapas nos displays, sempre novos, dependendo da situação, eles correm como o falcão persegue o rouxinol. Expulsos dos bosques do nosso país, das margens do nosso rio, lamentamo-nos por um novo lar, não é de admirar que já não possa ouvir isso. Hoje ainda o pode fazer, mas amanhã isso será demais para si. Foi por isso que nos bateram. Então não precisa de voltar a fazer isso, não precisa de bater. Pelo menos podemos fazer isso por si. Podemos aliviá-lo de tudo o que vai além de nossa existência imediata. Porque em breve deixará de poder voltar a fazê-lo. A marcha dos nossos objetivos é imparável, ah, se ao menos já estivéssemos onde estão os objetivos! Até lá, os objetivos terão ido mais longe do que nós, você terá essa experiência e, infelizmente, nós também. O alvo estará onde não precisamos mais de ir além de nós mesmos, onde ele se encontra e o termo Alemanha corresponde ao alvo Alemanha e o termo Suécia ao alvo Suécia. A nossa marcha para lá é imparável, pode controlar o quanto quiser, dirá sempre respeito à nossa vida natural e não poderá controlar mais do que isso. Se formos arrastados para a morte, deixará de o poder influenciar. É demasiado limitado para tal, sim, e há outra espécie de barreira. Trepamos ou rastejamos, e assim continuamos, a ultrapassar a barreira, mal a temos atrás de nós, e acaba o vazio, ou começa um novo. Veremos.

O habitual, como antes. Mais uma pitada de Freud. Bom, ele deu-nos jeito!

Dossiê Elfriede Jelinek

Os Protegidos.

Coda.

Die Schutzbefohlenen, Coda © 2015 Elfriede Jelinek

Tradução de © Anabela Mendes

Há qualquer coisa a tremer, o barco, o barco treme, é isso, ele treme, não é?, não, há uma outra palavra para tremer, não, essa também não me agrada, balança, o barco balança, talvez porque Hermes e Atena não estão embutidos na bússola como um leme, entre eles alguma coisa treme, o barco treme de medo, não, balança, porque esta gente não consegue estar sentada com calma; ninguém segura as velas, elas não existem, mas dariam jeito, o ar ainda corre, o barco também vai precisar dele, ainda há ar lá dentro, mas não por muito tempo. Ainda há ar em direção ao alto, mas não por muito tempo. Então descermos as escadas e tomamos banho. O corpo torna-se pensamento, este torna-se corpo, e o pensamento relaciona-se com o seu hospedeiro como o gume de uma faca. Aqui trata-se da floresta de mármore com árvores de pedra, se assim for, então gostaríamos de estar aqui, não, daqui vai-se em direção à Grécia ao encontro dos deuses, possivelmente você e os seus camaradas nunca lá chegarão, por favor, o barco é como um, agora falta-me a palavra, como uma almofada cheia de agulhas do mundo das mulheres, não é cheia que quero dizer, sim, mas cheia ela está de qualquer maneira. Não há floresta de coníferas como agulhas por perto, o barco evitou-as, a água é mais pesada do que o vidro, embora inquebrável, divide-se, cresce junto o que está junto, tudo é um, mesmo a água. Só as pessoas se desgraçam, as que nela caírem. Não se partem, a água engole-as, leva as pessoas no bico, não, não se pode dizer bico, tal como não se pode dizer tremer, por favor, alguém que me faça chegar palavras novas, muito obrigada, as palavras marcham, aqui também estão algumas escritas, a cozinha está aberta, só que nada há para comer, não, e para beber também não, não há aqui água que lhe baste?, mas é tão salgada, é demasiado salgada, posso mandá-la de volta?, sim, ela volta para trás, só que então

nunca mais volta, e certamente não de uma forma melhorada, também não foi isso que quisemos dizer. Beba-a devagar, ou beba-a com barulho, não pode gritar enquanto bebe, isso é óbvio. Inundações de luz prateada por cima das ondas, isso devia ter sido visto. Há muito que deixei de o ver. O lamento sai então da escuridão, o inferno projecta sombras, pois ali está a luz do fogo, as chamas dirigem-se para o mar, as pessoas juntam-se nas garras do mar. Brilho acobreado, piscadela de onda, deriva sob as barrigas de navios? Mas este navio não tem barriga, nós somos a sua barriga, sem nós ele seria uma trama de borracha, e se tivesse barriga, algumas centenas de pessoas estariam mesmo lá dentro, e iriam logo ali afogar-se imediatamente, bom, obrigado, com sorte essa barriga já comeu, obrigado, ela já o fez, guarda o alimento, veja, há ar neste navio, eu diria, ele é feito de ar, é um barco insuflável, mas não se eleva nas nuvens. O ar é mais leve do que a água, mas não consegue nadar sozinho, para isso precisa de uma capa, o ar, uma manga que é ejectada quando necessário. Cada barco tem de ser destruído após ser usado, acho isto um exagero, é como se martelasse parafusos na água, sabendo que eles aí não se seguram.

O ar no barco, às vezes está rodeado por pessoas que o respiraram, ou por borracha, se for um barco insuflável feito de ar, com uma camada fina, a chamada camada superior para que o ar não escape, para que ele não se solte, por favor, você já se pode escapar, pode sair, quem o impede? O que acontece depois, mostra uma sensação para diferenças subtis, uns podem nadar, outros não. Destino. Mas a habilidade também faz parte disso. Fora daqui, isto não passa de água, não vai ter medo dela, a maior parte da superfície da Terra é feita dela, e sem ela você morreria, na água também, mas ainda tem uma chance! Peço-lhe, não tenha medo da água, certo? Isso seria um presente desprezível que lhe seria entregue, o medo é desprezível, ele olha de cima para baixo para si e ri-se de si. Bem pode agarrar-se a ele.



Já é noite, não, espere um pouco, não se apresse: ainda não. A deriva move-se sob a barriga do barco, sobe e afasta-se. Este barco joga a favor da tempestade, mesmo que não estique as mãos, coloca-se entre elas, as mãos da tempestade são a casa do navio que se transforma, que ousa, ainda, no cinza acinzentado, na densa escuridão, caso seja noite ou caso a profundidade seja suficiente, sem carga de gelo no casco, este é um mar do sul, por favor repare na zona desta água, por favor repare também nos seus donos!, e ainda, nas cabeças que mais não são do que densa escuridão, que podemos usar mais tarde para outras coisas, ou seja, a palavra denso e a palavra preto. A noite está bem aberta, sim, também para este barco, não importa a noite, não, navegamos de dia, sem noite, sem escuridão, que fica debaixo de água durante o dia, à noite de qualquer forma, e quando quiser entrar porque quer absolutamente entrar, então verá a escuridão, o impenetrável, que de alguma forma parece azul por fora, é mesmo azul ou é o AdBlue¹? Pode pesquisar no Google se não conduzir um moderno diesel com seus óxidos asfixiantes, mas não tem de o fazer. Ali ao fundo, volta a haver pessoas que estão a sufocar, porque não conseguem respirar, eu não consigo ver com pormenor, estou sentada numa cadeira e olho para a fotografia de um camião de transporte de aves, e no Youtube há muito mais para ver, grandes quantidades, que este barco ainda seria capaz de carregar, a mim não, eu não sei nadar.

Ela não me desanima, a água, estou sentada em terra firme, é aí que pertenço, não importa se alguma coisa me derruba, mas o mar, a água só derruba um barco de cada vez, no qual eu não me encontro, não me sento num barco se não souber nadar!, e o barco também deixou de poder navegar, eu nem o encontraria de qualquer maneira mesmo que espalhasse grãos de cereais pelo caminho.² Sim, por baixo dele, por baixo do barco, há mar aberto, por favor, entre, se comprou bilhete, se pagou com tudo incluído; sim, estamos abertos, mas há qualquer coisa de errado com o bilhete, ele não se aplica aqui, trata-se de uma passagem de país em país, mas não diz qual, e não estamos no campo, nem mesmo na cidade, não numa cidade à nossa escolha, não numa cidade que nos tenha sido atribuída, mas ainda nos deixam passar, ninguém nos agarra, nenhuma luz nos serve de laço; eu desabo, de manhã desabo, não muito longe da margem, já estou a desabar, diz o mar e cospe a sua chiclete, que não conseguiu melhorar o seu hálito, às vezes também tenho de comer, diz o mar. Posso fazer o que eu quiser. A besta-mar de olho negro (ciclope) pode simplesmente fazer o que quiser. Não há apenas escuridão nos olhos, nós criamos sempre a escuridão para que possamos cavalgá-la, em cima da jangada, no rio, em qualquer água. A carne foi destruída pela luz, ela engoliu a bola incandescente, e o que vemos agora, o que devemos ver agora? Devemos ver qualquer coisa como trilhos?

1 AdBlue - O AdBlue é um fluido de escape usado em motores diesel para reduzir emissões de NOx. Informação da Wikipédia.

2 Alusão ao conto popular A Casinha de Chocolate. (N. T)

Ombros escuros que acenderam o raio, este homem de calção de banho começa por enquanto por mostrar, embora sem grande inquietude, como funciona o motor, não, ele não quer arrancar, mas também para quê, ele já tem o seu dinheiro, o jovem em calção de banho, boa figura, ele está habituado a nadar, isso é bom para a linha, a linha ideal que ele não tem de dirigir, ele tem sorte, esse deus que domina o motor e que também o mostra aos outros, ele pode mostrá-lo, ele conhece o motor como se este estivesse trancado no seu calção de banho, apesar disso, agora é altura de se despedir dele, e não voltará a vê-lo, o motor vai-se desligar, vai-se afrouxar, as pessoas são carregadas, são convidadas, se não quiserem, mesmo que não queiram, só têm de mover a floresta para cá. Se querem sombra, a floresta tem de se mudar para cá. Bom. Basta então puxar, puxar alguma coisa para cá, depois virar ali, ameaçar, a seguir voltar a parar, não sei o que um motor faz quando funciona. Mas está cheio de combustível que nos move, o motor absorveu o fogo e sibila, e agora funciona, mas gagueja desde o início, cospe na nossa frente, alguma coisa pode estar errada. Porque é que ele não deveria funcionar, porque não, foi aqui alimentado com este bom diesel para que ficasse aquecido, não, encharcado, não, apenas alimentado, então porque é que ele não vai mais longe do que nós, que não temos combustível, para o que nos move, isso está em nós, pelo menos temo-lo à mão de semear? E há qualquer coisa que não está certa. Não está certa com o motor. Isto é uma locomotiva, não é um galho, não é um trilho, não são nuvens, é algo que ruga e cospe, perto dela não amadurecem frutos vermelhos, isso é garantido, porque é que eu digo isto? Porque alguém o disse antes de mim, não o disse directamente diante de mim, mas com isso eu estou do lado seguro e não como este barco. O homem-golfinho raspeja de volta à costa, em breve ele estará em terra firme, deixa o barco ir sozinho, ele já sabe o que fazer; as pessoas captaram como funciona o motor, tiveram um curso introdutório a que o mar se poupa, ele não precisa de qualquer curso, se lhe enfiar dentro alguma coisa. Os outros têm que manter o curso. O barco flutua na água como pássaros na copa das árvores, mas isso não é nadar, eles podem partir a qualquer momento, os sortudos! Vocês agora estão por conta própria, minhas senhoras e meus senhores, reparem, é assim que funciona, isso é bom, isso é bom, quem me dera também que fosse assim comigo, mas eu não me consigo aguentar, digamos que aguentar sim, mas não em relação a mim. Eu interessei-me por outra coisa. Ó água, és capaz de me dar aqui prioridade? Caso contrário, não consigo chegar ao outro lado se não houver um caminho. Alguém teria de me levar até lá. Completamente sozinha. Completamente cercada por um sopro de vida como uma montanha, cercada por quê?, não faço ideia, mas não há montanhas, há apenas o mar, há luz, as pessoas dançam como por cima do topo das árvores, não, elas não dançam, elas também não caminham, elas ficam quietas, não se mexam, não se mexam mesmo! Os pássaros deslocam-se em terra mais do que na água, eles sabem onde o galho se arqueia sobre o galho, aí se aconchegam, vejam, este

corvo também gostaria de ter um pedaço de pão, que eu atiro, mas que caiu à água, o corvo não consegue chegar lá.³ A água não é a terra, acolá vai-se para Naxos, para Lesbos, para Cós ou sei lá para onde, onde nunca estive; este é um navio direto, mas não é verdade, vamos, pessoal! Sim, as crianças também. Venham daí comigo, mas não para lá! Sim, para lá, dali já se vai para lá, se formos juntos. Olhe por cima do arco, o que vê? Não pode dirigir este navio para leste, para Citera ou para outro lugar qualquer, não pode se for adormecido pelo barulho, porque nada acontece, este navio não navega, não navega direito desde o início, isto não soa bem, e agora deixou de navegar, este navio, rígido no meio das ondas, sem hera nos remos, quando é que deveria ali crescer hera? Não temos remos, eles são supérfluos, temos o motor, mas não funciona, quem é que já pode entrar na água? Poupo-me a resposta.

As crianças não recebem nada para beber, mal se podem acostumar ao facto de que também não recebem nada para comer, têm de respirar o saudável fumo do diesel e pronto, sim, o diesel é isso, não é uma palavra nova, mas é como se viesse do nada à boca de cada um, um bafo quente que devia envolver os bezerros, mas que não acontece, o navio não consegue respirar, ele continua a lutar, mas nada acontece, o diesel conseguiu isso, um combustível moderno, que já existe há muito tempo, ele dá para aquecer, basta que se queira, apenas isso: tem um cheiro meio esquisito quando queima, quando queima muito, não, se não se queimar por completo, mas não foi de propósito, que se queime assim tanto, usado indevidamente pelo carro do povo como fraude, não é possível que os carros sejam assim tão baratos e possam fazer tanto! Mas é possível que as pessoas sejam tão baratas e não possam fazer nada, aconteça o que acontecer. Não importa. Não está certo. Este carro deixou de funcionar, o diesel não está bom, o diesel está estragado, ele só acciona duas rodas motrizes, toda a humanidade está agora na testagem com ele e treme se vai passar, se vai corresponder aos requisitos, como é que isso deve funcionar com apenas duas rodas?, por favor, o que fazemos com apenas duas rodas, o que fazemos com as outras duas nesse ínterim?, precisamos de pelo menos mais duas para este veículo, cada uma das quais também é acionada separadamente. Ou, outra opção, alternar com a operação manual: ainda precisamos de pelo menos uma pessoa que possa dar uma mão. Infelizmente, nenhum delas vai substituir um motor, ele pode funcionar, sem dúvida, ele funcionará quando for necessário. Mas então as emissões de poluentes podem ser muito altas, quem sabe? Se o ajustarmos a poluentes baixos e lhe dermos o suficiente para engolir, então funcionará mal, gaguejará, claro, mas ajustemos esta pessoa, claro, que já se cansou de procurar trabalho, e com um óptimo alto rendimento, então ele vai ter de desviar menos combustível para si, ao invés disso ele vai correr pelas ruas, na linha de mon-

3 Nova alusão a literatura infantil. A fábula do corvo e da raposa (N. T.)

tagem, tudo vai derrapar, tudo vai correr bem para ele, vai correr tudo bem, nada de errado com o trânsito. No entanto, ele vai emporcalhar-se, vai fazer porcarias, mais do que havia antes, vai poluir o nosso meio ambiente, então o que vamos fazer com ele? Não faço ideia. Qual é o comportamento desejado? Depende. Depende do que ou de quem se deseja proteger, proteger-se a si mesmo ou ao mundo em seu redor, a floresta, a campina, o rio, o lago. Nada leio aqui sobre pessoas. Eu sei o que posso comer em modo econômico, isso basta-me. Não suporto grandes quantidades, que o meio ambiente seria ainda capaz de suportar por muito tempo.

O céu está de chumbo, mas pelo menos não vem abaixo, só isso nos faltava, até nós termos de vir abaixo, onde quer que estejamos, está sempre a ser cada vez mais fundo. O conselho fiscal reúne-se, felizmente ele não nos encontra, apenas nos representa. Então digamos: o conselho fiscal reúne-se, mas os carros não querem mesmo ser supervisionados, eles querem que o ar opaco e estagnado que respiramos, porque para isso não temos outro, se torne robusto, tal como os gatos que nos carregam, o ar do barco insuflável. Mas agora volta a faltar-nos aqui a supervisão dessas pessoas. Elas fazem o que não querem, elas não têm escolha. O barco está lotado por elas até à borda, mesmo quando estão deitadas, não há nada a fazer, isso não ajuda o motor, e a que ele possa poluir o ar se não andar!, ele também pode fazer isso se funcionar!, por favor, motor, envenena-nos, mas corre, corre apenas!, não te afastes de nós, corre até às entranhas, como os corredores de maratona da cidade, que se esfalfam por si mesmos, quem mais faria isso de livre vontade?, só aquele que precisa. Aqui só água, o motor tem uma avaria, isso é certo, uma avaria na cabeça, uma avaria na válvula, pelo menos uma avaria. Estes Volkswagen não têm avarias, são baratos demais para o que devem ser capazes de fazer, são muito caros para o que não podem, mas deveriam ser capazes de fazer. Por favor, eu gostaria de comprar um carro destes a diesel, a seguir desmancho o motor, ponho diesel e ofereço-o a este barco cujo motor gagueja tanto. Para que ele finalmente avance, o motor está à beira do colapso, vão ver, em breve ele desiste completamente e deixa-se ir. E o que fazemos então? Não sofremos danos por causa da honestidade, mas já sofremos danos por causa de um motor avariado, sobretudo quando temos de continuar. Sobre este remo já cresce lentamente a hera, agora eu também sei porquê: ela esteve sem uso durante tanto tempo, que pôde finalmente crescer, mas nós nem sequer temos esse remo, fartámo-nos de lhe repetir isso, por isso nada tem de nos garantir, o que haveríamos de fazer aqui com um remo? É por isso que temos pressa, temos muita pressa para nada, não podemos viver eternamente sem respirar! Por favor, alguém pode levantar o nevoeiro, alguém pode levantá-lo para nós, encontraremos um qualquer saco plástico para ele, há tantos a flutuar por aqui, o nevoeiro incomoda-nos. Contudo sem ele pouco ou nada vemos. Mas afinal não há nevoeiro, é apenas o bom ar que se respira, use-o à vontade, se de resto não precisar de mais

nada. Ah, também precisa da sua cera para o cabelo, com que sempre anda na mochila, para ficar belo e à moda, quando tiver que se apresentar em algum lugar. Eu isso compreendo. Eu compreendo o desejo pela beleza. A criança inala a fumaça do escape do diesel, sente-se mal, podemos, por favor, transferi-la para outro lugar? Não, não podemos, senão altera-se o equilíbrio, e também temos que tratar do motor estragado. Mas se mesmo assim estiver estragado, não é preciso preocupar-se com isso! Não temos outra escolha. Temos coletes salva-vidas, temo-los, mas continuamos a afogar-nos, não sei como, mas conseguimos fazê-lo. E se não o conseguirmos fazer, seremos resgatados, chegaremos à praia e desenvencilhamo-nos dos coletes como se estes não fossem pequenos salva-vidas para nos manterem à tona de água por um tempo, já não precisamos deles, dessas cápsulas arejadas que nos poderiam ter salvo, se fosse necessário e se essa traineira de pesca não tivesse vindo e nos tivesse rebocado. Isto agora ainda não podemos saber, primeiro é preciso que alguém faça um telefonema e fale com alguém.

wCambaleamos como formigas sob os restos de cadáveres de animais que os arrastam, mas ainda não caímos. É bom. O motor morreu. Nós ainda não. Há sol sobre a água, por favor, há alguém que pelo menos salve o sol? Caso contrário, ele também se afunda! Não, não funciona. O motor também deixou de funcionar, não importa o que façamos. Ele não se deixa revigorar. O sol da manhã alcança as sombras, mas isso agora não nos importa, não há nada que nos interesse. Nadamos em direcção à luz, como antes o homem golfinho, já nessa altura o motor não estava a funcionar bem, não tão bem como o homem disse, ele prometeu que o motor iria funcionar um pouco mais. Este não funcionamento é, na realidade, talvez vontade de funcionar? Como o seu fato de função, mais ou menos, ele também funciona, e somente quando for testado em tempestades e na água, então o seu anoraque irá provar o seu valor, então as suas calças funcionais irão provar quanto valem, ver! Mas com este barco, duvido, sabíamos para onde ele deveria ir, só isso. Agora é tempo de dizer o nosso nome, só que ninguém o quer ouvir. Em que cidade vamos morar amanhã? Em nenhuma sequer? Apenas água? Que nome lhe deram, diga-o lá! Talvez seja a última coisa que venha a dizer. Toda a gente é nomeada de alguma forma, mal tenha nascido da mãe. Assim é. É assim que deve ser. Diz-me lá também qual o teu país, o teu povo e a tua cidade natal, para os quais estão voltados os teus pensamentos, os navios não te devem voltar a levar nessa direcção! Eles deveriam levar-te para outro lugar. Os navios feácios não precisam de piloto, ou talvez, mas os nossos sim, nem sequer de leme, ao que tudo indica eles não precisam de leme, como têm todos os outros povos; para onde está a ser conduzido o nosso povo, isso é sabido com antecedência, basta olhar para nós. E agora temos de ser nós a conduzir-nos, mas sem motor não dá, e com motor não o conseguiríamos. Existem navios, não os conhecemos, mas os próprios navios conhecem os pensamentos e a vontade dos homens, conhecem de perto e de longe as cidades e as terras férteis de cada povo e

passam rapidamente pelas águas do mar, envoltas em névoa e noite. Claro, certo. Mas infelizmente não podemos fazer isso. Pelo menos o mar ainda é silêncio. Ainda! Não faço ideia o que vai acontecer com ele quando perceber que fomos escoltados para dentro deste barco em perigo para nunca chegarmos ao destino. Seria ótimo agora termos uma escolta, poderíamos falar com eles, poderíamos gritar-lhes na cara qualquer coisa, eles poderiam lançar-nos uma corda, isso não seria mau no mar escuro e ondulante, bem poderíamos precisar disso. De repente, ruínas e altas montanhas envolvem a cidade, isso também não seria mau. Tudo bem, mas aqui não. Aqui não. Aqui só podemos sonhar com as montanhas!

A ondulação é agora lisa e brilhante, pois não é ondulação. O homem golfinho que nos explicou como funciona o motor, mas não qual a sua função, pois funcionar bem ele não funcionou, o homem agora nada de volta à praia, para tal ele já está vestido a preceito. Nós ainda temos de chegar à praia, à outra praia a que queremos ir, não sei se o vamos conseguir, lá há relvados e riachos lindos como não há na nossa pátria. Mas veremos grandes hotéis e restaurantes iluminados, tenho a certeza disso. E gente boa que nos trará alguma coisa, talvez uma pizza, uma garrafa de água, um pedaço de pão com alguma coisa por cima. E que nos dizem alguma coisa. A mim as pessoas nada dizem, mas há algumas que mostram compreensão. Lá seremos finalmente capazes de deixar mão livre à violência que nos move. Se ao menos o motor funcionasse melhor! Veja o que consegue! O homem de calção de banho verde sobe para a margem e puxa do dinheiro que ganhou connosco e através de nós. E quando tivermos desaparecido nada mais haverá a provar, se estamos pálidos a flutuar sob as algas, aqui elas não existem? Chamamos-lhes medusas. Os braços do nadador tornaram-se galhos, quem me dera poder nadar como ele! Hoje à noite ele vai comemorar com seus irmãos de leite, ele voltou a cobrar o sopro de vida às pessoas, era a taxa de entrada no mar. Todos a pagaram, caso contrário, não teriam entrado no barco. O mar vai cobrar mais. Primeiro paga-se, mas o mar também tem de ser pago, então temos de pensar em alguma coisa, ainda lhe devemos a renda, já gastámos quase tudo, sentamo-nos numa cadeira por 50 dólares, três horas numa espreguiçadeira por 350 dólares, está aqui, diz neste papel, já foi verificado, então isso é verdade, eu só li, supostamente é verdade, mas o que é examinar! Isso não se pode dizer deste motor, não se pode dizer que se gastou, e certamente não se pode dizer que o testaram, embora tenhamos pago adiantado, essa também foi uma das nossas despesas, nós aliás temos muitas despesas, afinal somos tantos. Por favor, quanto custa a viagem por metro? Há uma lacuna entre as informações de fábrica e a realidade, mas nós não nos apercebemos disso, pois não fomos nós que tivemos que reabastecer. Agora está cheio de diesel, o motor, ele quase vomita, também foi uma despesa, o combustível, uma despesa considerável, e a sua comida ainda nem sequer chegou, pois não? E não, mas ele agora afinal não se vai se estragar, o motor, ele nem sequer dá o que tem. Ele não

dá nada. O Volkswagen deu de antemão o que tinha para dar e que lhe foi dado, não ficou a dever nada a ninguém. Também não se ganha mais com uma condução saltitante, porque então seria necessário estar sempre a encher este pequeno tanque com o útil fluido de limpeza de gases de escape! Que maravilha que este automóvel não chegue aos mil quilómetros com ele, tão implacavelmente como se persegue a balsa capaz ao longo da estrada rural, como se Diana estivesse atrás de si com seus cães para o transformar num veado, ela ainda tem muito trabalho a fazer. Disse o quê? Aqueles que o criaram, ao perigo, também eram capazes de tudo? Isso faz sentido, eles ainda não estavam em perigo, nada fala por eles.

No posto de gasolina então a surpresa, porque de repente estamos a dever o que nos foi prometido! Devia ser uma poupança. Um mundo limpo, e esse mesmo veículo vai criá-lo com esse líquido límpido, vai ajudar a que a sua vida seja brilhante e límpida perante si, sim, exatamente, pode ter a certeza absoluta disso. Só é preciso pagar. Mas não é tão mau assim, pode encher sozinho, sem problemas, basta que leia onde está o tanque, com litro e meio pode ir até 30.000 quilómetros, com mil era realmente muito pessimista, para quê então a excitação? Tanto quanto a pureza alcança, que pode encher o seu tanque como se enche a sua alma com umas quantas orações tardias, tanto alcança também a pureza através de um conversor catalítico, essa é a outra forma de limpeza, mas é preciso limpá-lo com a injeção a diesel, isso aliás também funciona, mesmo que não por si só. Tudo funciona, mas nada funciona por si, excepto consigo. Tudo funciona sempre, mas não para todos. E o melhor disso é: A maior parte pode ser feita sozinho, mas não se preocupe! Pode enchê-lo pessoalmente, precisa apenas de um funil, um jerricã ou um bocal de combustível, e tudo fica logo limpo e puro. Ou é limpo. Porque já lá estamos metidos nisso: Somos por acaso culpados? O que estamos a dever? Este barco não serve para nada e já nada diz, cospe durante algum tempo, demasiado tempo, para se afastar da margem e já não ter de voltar a olhar para a areia ou para penhascos, e depois cala-se. As pessoas estavam tão felizes, por ele ter feito qualquer coisa, o motor, mas ele não o fez bem, pois agora está completamente calado. Foi com esforço que ele se pôs aos saltos e não foi capaz de partir de maneira nenhuma, e em nenhuma circunstância voltará a estar em movimento, e então você mesmo terá de ir, mas para onde?, enquanto ele funcionar, e se mantiver quente, tal como com uma pessoa. Enquanto ele ainda puder funcionar, mantém a temperatura vital, ele não foi capaz de se aquecer, mas ainda tem calor residual suficiente para avançar, cem, duzentos quilómetros, alguém consegue qualquer coisa, ali acolá outro não, nada há a fazer, mas aquele ali no qual aposto, esse consegue. Ele também só precisa de saber nadar, mas isso é exigir demais de um motor, pois na água ele vai-se abaixo. E pense lá: Devido aos balanços do barco, pelos quais ele não é responsável, há porcaria no tanque que não se consegue retirar, isto é, como acontece com os carvalhos furiosos lá na terra, aos quais o povo empresta

dignidade, mas que tem outra vez de ser recuperada. Empréstimo é empréstimo. A riqueza poderia fazer melhor, mas essa não se empresta. Repare que, ao contrário de tudo, não voltarei a falar disto. Velhas carcaças como eu encontram-se muitas vezes em andamento, quando antes elas foram aquecidas como este motor de barco, e agora sigo a alta temperatura até que me pare. Pode apontar uma lanterna na minha direção, talvez não uma com luz plena, mas uma lanterna tímida, pois eu não me consigo aguentar!, não consigo, sim, tem de segurar a lanterna!, para que eu me possa aquecer um pouco e possa então seguir. Não quer fazer isso? Mas eu gostaria imenso.

Ele deixou de se ouvir, o motor, não espanta, já nada faz. Ele acabou de faltar por demasiado tempo a uma promessa, a de trazer essa multidão de gente para a ilha de Cós ou para uma das ilhas vizinhas, isso ele já não pode cumprir como os fabricantes de automóveis que cedem a cada pressão, primeiro à do ar, que também quereriam respirar, depois à do cliente, que já consegue respirar sozinho, depois à do mar, depois à medição dos gases do escape. Oh céus, isto não faz sentido! E estas pessoas também cederam à pressão e compraram coletes salva-vidas e garrafinhas de água e barras energéticas, mas não vão conseguir receber delas energia, já consumimos a energia e trancámo-la toda atrás de nós, quando aliás ainda pensávamos que ela ia ficar mais barata.

Quando penso na confusão que fizeram por causa do cadáver de Heitor! E aquele era apenas e tão só um único homem, e por nove dias os deuses imortais se revoltaram numa disputa. Mas que o motor tenha deixado de funcionar, isso não lhes interessa, para além de nós ninguém se importa. Por causa de um homem que agora é um cadáver, eles discutem há nove dias, e por causa desses milhares de homens, mulheres e crianças, nem de perto nem de longe fazem um tal chinfrim, eles apodrecem sozinhos, tenho que averiguar como é que isso funciona dentro de água, onde irão inchar, homens, mulheres, crianças, que a partir de agora também serão cadáveres, e em breve nos iremos juntar a eles também, cerca de trinta ou assim, mais trinta ainda, grosso modo, mais uns quantos ali, e hoje ainda vão chegar mais barcos! Tiveram sorte, estes aqui não ficarão mortos, pelo menos por enquanto, isto será uma profecia, e os deuses entram em choque com rugido, mas felizmente estas pessoas não atrapalharam, sim, exatamente, tiveram sorte, os deuses não lutam por causa disto. Os deuses lutam porque este Volkswagen mentiu e aquele ali também, um automóvel não pode ser assim tão barato para que possamos ter expectativas. As nossas expectativas em relação a este motor do barco eram bem mais modestas, era o requisito mínimo, devia ir e ir, devia ir, mas ele não vai. Ele encharcou-se em diesel até quase vomitar, ele ainda se engasgou algumas vezes e agora não estrebucha. Estrebuchar, quem quer isso? Mas, por favor, se for preciso e se a água quiser, se nos quiser ir buscar aos verdes anos da nossa juventude no que resta da quilha do barco de Ulisses. Há qualquer coisa que lá não funciona. Eu

acredito que o destino decidiu a desgraça. Se tiver decidido outra coisa, eu irei descobrir nesta revista, que é o nosso espelho e que sempre sobe montada no grande cavalo de madeira, e cantarei como as cidades são devastadas pelos fugitivos até que um exército a sério intervenha, não vai de outra maneira. E o vento, o que é que ele diz a isto? O vento não anda, é assim que se diz? Ele deixa que seus inimigos, os vários veículos, o ataquem violentamente pelas costas? Não será necessário. No entanto, o vento ainda não sopra, tanto faz que ele seja ameaçado de forma patética, se ele não andar. Ele também não nos dirige. O vento não avança, o motor não avança. É como se tudo conspirasse contra nós. Talvez um pequeno sacrifício? Precisa de um sacrifício? Não queremos ser vítimas, mas talvez aquela rapariga ali que está a fazer um desenho tão lindo? Quer sacrificar essa rapariga? Peço-lhe, isso é ridículo! Isso não é um sacrifício! Fazemos tais sacrifícios a toda a hora, se necessário. Como é que fazemos com a vítima, temos de começar de alguma maneira e em algum lugar. Qual a estrela que ali puxa o caminho íngreme? O que ele sobe até ao topo do céu, onde temos que descer? Nenhum som por perto, portanto começemos agora o sacrifício ou o que se passa? O vento, o estúpido vento está em silêncio, ele quer ter gritos, para poder passar à frente deles, e é por isso que ele agora está quieto para ouvir qualquer coisa, quando a coisa começar. Estamos aqui presos com 27 pessoas e um motor avariado, está a perceber? É preciso uma vítima, quem se oferece? Esta rapariga, bom, muito não é, o senhor ali talvez? A senhora com o lenço na cabeça?, não? Como fiança para a nossa travessia apenas a rapariga deve ser suficiente? Bem, não sei, mas em qualquer dos casos, não nos deixaremos atropelar. Venha a vítima, queres uma pedra? Para quê uma pedra? Para que te possas deitar sobre ela? Quem não está seguro da ajuda divina, estatela-se chão. E a multidão? A sua mente cintilante e nunca satisfeita só causa ruína. E tu és humano, quer queiras ou não.

Portanto, quando as nossas crianças se deitam na sua própria merda e têm de respirar o doentio fumo diesel de um motor doentio, então não temos lugar para ti, rapariga, deita-te ali!, nós dizemos-te onde te podes deitar!, e pronto, não te demores. Eu já estou a correr, corro, mas onde é que tu queres correr aqui, aqui nem sequer consegues estar de pé, nem sequer deitares-te como vítima, e no entanto, tem de haver uma vítima. Não deixes que o sono te leve, tu vítima, não serias nenhuma vítima se tivesses vivido tudo isso de forma inconsciente. Isso não é assim. Sem vento não teríamos sequer velas para ele, sem motor, mas tu estás aí, vítima, usaram-te e agora trazem-te. Não roles sobre rodas velozes, pequena, até aos barcos dos Gregos, já lá vem um, mas Gregos nós não somos, é em direcção a eles que queremos ir, e isso não é barco nenhum, é uma carroça que apenas rola veloz, com demasiado ímpeto, ela usa a propulsão em demasia, e isso nem sequer inclui este líquido de há pouco, exactamente, o líquido para limpar, o líquido de limpeza que tem de ser puro, não, água não se pode usar, mesmo que seja clara e invisível.

Tal não vai acontecer connosco, que, como os capitalistas, amamos a mudança e temos por uma vez permissão para nos estabelecermos em conjunto face à mudança. Expulsam-nos por todo o lado, somos afastados, somos expulsos, acontece por si só, passa-se com este navio, é o único que temos.



Paisagens da Odisseia: a Terra dos Gigantes Laestrygonianos, pormenor do painel direito, fresco, 150X396 cm. De Roma, escavações na Via Graziosa. Civilização romana, século I a.C. Na Biblioteca Apostólica Vaticana, Vaticano

Antes haverá comes e bebes no espaço do laranjal, está no programa, insistimos que assim seja, os golfinhos nariz-de-garrafa dançam à volta da proa. Agora dou por terminada a turbulência. Vento bonançoso até à altura de Naxos, Cítera ou lugares vizinhos, como é que afinal eles se chamam?⁴ Garotos burros, poeira, desertos, Jerusalém, umas quantas moedas e uma circunstância sem fim de passaportes. Ainda não estamos tão avançados assim, e é provável que não cheguemos longe porque passaporte não temos nenhum. Primeiro temos de puxar em direcção ao longínquo mar, ah, já chegámos, já chegámos! Pensa e, nós, vítima, nesta viagem de barco, pensa em nós, pensa no lar, pensa no que quiseres, menina vítima. O que dizes? De certeza que a tua mãe te acompanha, não é? Então estás a ver a tua mãe aqui? Não. Se calhar ela não está aí. Sem pai, sem mãe, tu sozinha, entregue a outras pessoas numa casa estranha, mas primeiro o sacrifício para que te possas poupar a tudo isso, en-

4 Reprodução de um fresco que retrata a chegada à terra dos Lestrigões e que mostra uma paisagem e uma cena da Odisseia.

quanto nós investimos as nossas economias em viagens de táxi para a Alemanha, por exemplo, e quando não podemos pagar, o taxista corta-nos meio quilo de carne, embora só viajemos até à fronteira, para lá dela também temos de ir sozinhos, fazer tudo sozinhos, nós todos sozinhos, todos nós.

Devagar, ainda não chegámos tão longe, nem chegámos muito longe, falar de longe nem faz sentido. A gente só tem de cavalgar sobre as ondas, em pranchas como essa, e tirar uma *selfie* antes que seja tarde, pois o barco não quer continuar a andar, recusa-se, tem de ser reiniciado, tinha que acontecer. Já ficaríamos satisfeitos em avançar mais um metro com o mesmo diesel, isto é, a mesma quantidade que o seu Volkswagen aspira num minuto. Cinco milhões de carros foram afectados, nós não. Ninguém chora por nós de consternação. Alto, qualquer coisa pálida caiu no eixo da lua, vamos contar para ver se foi um de nós! Apenas um? No seu sangue há cor que baste, o que quer dizer que não foi afectado? Nós, pelo contrário, estamos destinados a ser consumidos de imediato à beira-mar e somos contra ele. Tanto faz o que queira o mar, nós não o queremos. Por favor, timidez e amor fazem parte do coração, a fama pertence a quem? Disseram-me: é claro que o neto de Éaco⁵ e a sua Palas Atena, a deusa dos alemães, por mim tanto faz, mas o que nos resta? O que nos resta a nós humanos? Num furioso absurdo esse Heitor reteve qualquer coisa que não resolveu, porque não resolveu?, e que ficou para trás nos navios com brasões, não faço ideia do que é que..., aquilo que eu sei é que este barco não tem brasões. Está cheio de gente a abarrotar, está completamente entupido, está demasiado cheio, mas nada há que brilhe. O quê, devíamos dar mimo aos deuses com presentes, não, zombar deles?, não, reconciliarmo-nos com eles? Ainda se aguenta? O que devemos dar ainda? Talvez nós próprios, é o que os deuses sempre querem, enfim, demo-nos então a eles quando eles o desejam, quando lhes não basta a jovem que para eles escolhemos, acabámos de o refferir. Infelizmente um dos deuses já se foi embora, tinha de ir, tinha de estar em casa para o jantar, como prometera à esposa divina. Esse tem poder sobre nós, porque o barco lhe pertence, sim, também o motor, que já saiu de bordo, não, não o motor, aquele, como se diz, aquele homem que fez promessas, o que consegue ele com isso?, o barco não lhe pertence, ele só é dono do dinheiro, com o qual teríamos podido comprar muitos barcos, cada um só para nós, quem faz as contas, por favor?, por outro lado: o barco é feito para ir ao fundo, se já não se tiver afundado, então é melhor acolá, onde nadam pesso-

5 Referência a Homero, *Ilíada*, canto XVIII, versos 221-222 - «assim clara ressoou a voz do neto de Éaco, / E quando ouviram a voz de bronze do neto de Éaco, in: Homero, 2005. *Ilíada*, Tradução de Frederico Lourenço, Lisboa: Livros Cotovia, p. 374. No texto Coda de Elfriede Jelinek é usado o termo «Peleiden» que encontra correspondência em português na expressão «neto de Éaco», como referência a Aquiles. O sofrimento do herói grego por ter perdido o amigo Pátroclo durante um dos episódios da Guerra de Troia é motivo de dor profunda e de vingança. Retira a escritora austríaca desta passagem da *Ilíada* o sentimento tormentoso que aflige os navegantes sem esperança de sobreviverem. (N. T.)

as nuas em rios e se aconchegam em navios mais belos que dispensam guardas costeiras, porque se encontram numa marina. Então agora ele nada como um golfinho, o dono do barco, que também o comprou em segunda mão, comprou o barco em terceira mão, que se afundará ou se afunda sozinho, para quê empatar dinheiro, e um motor, que funciona, podemos também usá-lo melhor, podemos usá-lo melhor em outro lugar, onde possamos tirar benefício por mais tempo. Agora ele salta em altura, o homem, elevando-se da água, vejo com nitidez o seu calção de banho verde e justo, pareço obcecada por esse calção de banho, desde o início, isto é, obcecada por o que está lá dentro, que aquece o meu tanque de sangue, que não tem de ser reabastecido, sou auto-suficiente na limpeza, não preciso beber para andar. O homem de quem temos o barco nada agora de volta para terra, afastado de nós, o mais rapidamente possível!, para que não seja sugado por nós. Mas nós também queremos sair daqui, queremos ir na direção contrária, sem trânsito em contra-mão, pois todos os outros também querem ir para lá; cavalgamos sobre a água como se fosse terra, cavalgamos, a raiva é um dever, mas não há quem a receba, nenhum deus para jogar aos dados por nós, nem sequer pelas nossas roupas, nenhuma sociedade para nos trocar, também não saberíamos contra o quê. Nada valem, podem-nos dar alguma coisa, por favor, sim, mas ninguém nos trocaria por nada. Fazemos tudo o que nos mandam, todos, excepto o que tem a ver com esses carros no caminho errado, todos fazem exactamente o que lhes mandam, só que isso foi a escolha errada.

Prometeram a esses motores que viveriam por muito tempo, eles entenderam que a sua vida é uma competição, para a qual foram desafiados, com desdém, porque são demasiado baratos, agora estão prontos como os seus companheiros, e agora os companheiros serão trazidos de volta, trazidos para casa. Mas nós precisamos de ajuda para escapar, é claro, sem raiva nenhum corpo humano, propriedade e liberdade estão seguros, então por favor, então vamos trazer aqui a raiva, ela de nada nos servirá, mas pelo sim pelo não levamo-la connosco, ela está dentro desse saco de plástico impermeável, não, não no do neto de Éaco, junto com o telemóvel em que estão as fotografias de família, da casa, do país, do diploma, tudo se foi, tudo se foi, mas as fotografias querem ficar um pouco mais, não muito, só um pouquinho, a raiva está mesmo ao lado delas, foi lá que a pusemos, porque ela de nada nos serve por ora, ela espreguiça-se a ronronar, ela põe-se aos saltos e sibila, surpreende-me que ainda não o tenha feito, mas aqui tem pouco espaço, claro. Lince e leopardo, claro que sim. Nós não. Sim, não passamos de ovelhas desprovidas de raiva? Ela deve estar em algum lugar, nós até a deitámos, e pelo menos o barco ainda não se afundou, ele faz tudo o que não devia, mas afundar-se ainda não o fez! Se o motor está aqui, embora inútil, onde está então a nossa raiva, para onde foi? Ainda não lhe dissemos quem deve ser o alvo! Se a questão é querer raiva, tê-la-á. Quem me dera viver o dia em que não haverá escravos, não, digo de outra maneira, digo outra coisa diferente, o dia em que

não precisaremos mais da raiva. Aqui está ela, encontrei-a, estava junto ao último boião de comida para bebês, aqui está a raiva, mas ela também não põe o motor em movimento. Eu isso não compreendo. A energia está escondida, trancada entre barras, e a raiva não está na pessoa que sofre,⁶ também não, infelizmente, nada de novo, a nossa raiva está neste saquinho. Tem direito à sua ordem, mesmo que este carro gaste mais do que ganhou. Este diesel vai naquele carro ali, no outro acolá também sacoleja um gole de diesel, só o nosso diesel aqui, no barco, nada faz, não faz nada. Talvez ele fizesse alguma coisa entre montanhas? Talvez nós fizéssemos outra coisa se estivéssemos cheios?

O homem do calção de banho, explicou-lhes o motor, isso deve bastar, já está a subir para a margem, já nadou e sobe para a margem, sobe para a praia em direcção aos amigos. Se as ações não forem agrupadas e guardadas no coração, haverá exaustão. Estou talvez em dívida para com aquele homem em traje de banho? Bem, eu de certeza que não! Portanto, a ele não devo nada. Ele é culpado. Mas isso não importa, e o mar certamente que não se importa. O motor está para ali, as pessoas também querem ir para ali, e também querem comer, isto assim não pode ser, nada temos, a caminho de outro lugar. O motor encheu-se, encheu-se bem de diesel, o que não ajudou o querido Volkswagen, porque ele mentia sobre a quantidade, queria mais e conseguiu. Isto tem de ser dito. Você tem de ouvir isto! Sim, você precisa mesmo de ouvir isto, mas nem todos precisam! Como punição, o motor é-lhe arrancado com vida, au, ele mediu o terreno com os seus dois olhos dourados e cortou o ar e serrou a floresta, e mentiu o tempo todo. Ele deixou de poder sair. Ele não



6 Remete-se o leitor para a nota 4.

pode conduzir tão barato quanto parece, ele não pode atender aos requisitos. Falso. O seu cérebro, a matéria macia, tem de decidir o que quer, existe sempre apenas um com essas características. Ou faz mais porcaria, ou come em demasia, só um dos dois é possível. Baixo consumo de combustível com bom desempenho, tão feliz em se divertir, à esquerda e à direita a bela natureza, ela ainda se vai manter por algum tempo, sim, os pulmões também, não se preocupe! E o que se passa com aquela acolá debaixo de água?, ela deixou de conseguir mostrar o seu desempenho, sentimos mesmo muito. Portanto embarque despreocupado por cima de estradas secas ou, outra hipótese, ejectar menos gases poluentes. Para tal basta que ele coma mais, o vagabundo, não há volta a dar. Bem, ele está preocupado! Ele terá de se haver com isso. Tudo o que custa, preocupa. Eu sei o que escolheria. Definitivamente escolheria o descuido. E isso não funcionaria apenas na testagem, funcionaria sempre, numa operação normal quando simplesmente mudamos o consumo de Tuklar⁷, Cif, Green Frog, Pronto e Besto ou AdBlue para quase zero, e ui, vamos lá, o facto de o cabelo voar na parte de trás, é uma sensação maravilhosa, claro que para o carro também, que então não tem de se preocupar com nada. Infelizmente este barco não pode fazer nada disso, não tem escolha, este barco não pode escolher o seu motor e, se o faz, não pode fazer muito e não tem que poder fazê-lo por muito tempo; o seu operador atribuiu-lhe essa função, e agora ele deve ser capaz de fazer alguma coisa, não tem de ser muito, não é necessário. E se ele espichar, não temos que pagar nada pelo enterro, será um enterro no mar. A exigência deste motor e daquele que está ali também, de todos aliás que são deixados ao mar e não ficam abandonados, quando a água os penetra, é avançar para a outra costa. Mas quando o motor está desligado, a coisa não funciona de todo! Entre a montanha que não existe, entre as águas que abundam e entre as nuvens negras, o pobre barco esvai-se. Não pode ir mais longe. As pessoas que precisam de prosseguir também não podem, mas pelo menos não precisam de nenhum combustível, que alimenta algo que não conheço, e é a isso que nos vamos agarrar agora. Nós aguentaremos e seremos salvos, enquanto ainda há irmãos separados.

E desaprendemos a voltar, desaprendemos a seguir em frente, vemos com os olhos o que nos foi dito em casa, mas agora vemos algo completamente diferente. Havia um exército diante de nós, atrás de nós, por todo o lado, ele estava diante das nossas almas. Agora temos medo de cada gato da floresta e do lince no nosso chapéu, ah, não, o lince para o nosso chapéu, leopardos que comem uvas, vinhas que crescem em nossa homenagem. Por favor! Agora pare! Bom. Tendo em conta que sempre se pode dizer alguma coisa, posso da mes-

⁷ Tuklar é o nome de uma empresa de produtos de limpeza com várias funções. A sua sede está situada no meio dos Alpes austríacos com valências de distracção e lazer para os seus clientes. <https://www.tuklar.com/en/index.html>

A marca tem representação em Portugal na Mealhada. (N. T.)

ma maneira parar de dizer. Ó pássaro zangado que esvoaças sobre o meu discurso. Também queres ainda dizer alguma coisa? Eu tenho de morrer, dizes, porquê eu, quando afinal há tantos outros? Tantos ao redor, tantos parados ao redor, e eu tenho de morrer, o quê, tu também? Como assim? E alguém se atreve a atacar-te, pássaro? Todos! Todos! Todos!

Apenas alguns estilhaços, de facto nada mais, de:
Ezra Pound, Os Cantos (traduzidos por Eva Hesse e Manfred Pfister)
Eurípides: Ifigénia em Aulis
Homero: Odisseia

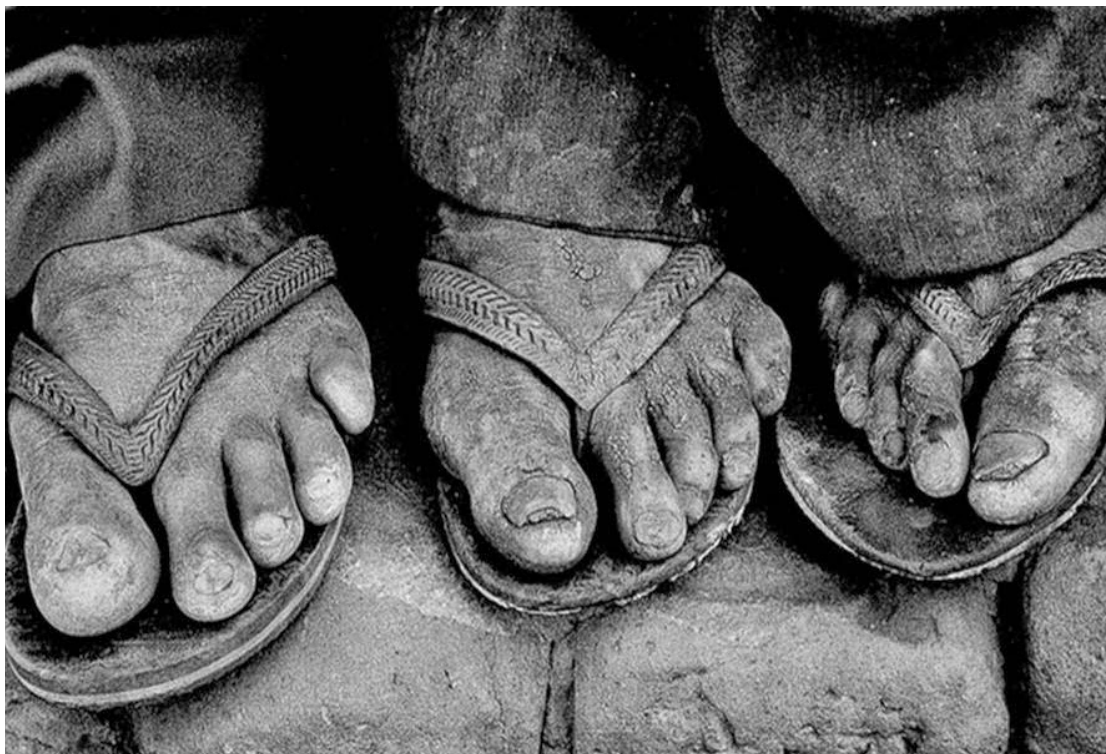
Obrigada também a Philip Hagmann e ao Deutsches Theater de Göttingen e à Wikipédia com todos os carros!

29.9.2015 / 7.10.2015

Dossiê Elfriede Jelinek

A Defesa da Europa

Os Protegidos. A defesa da Europa.
Cresce agora por aí fora!
(Epílogo no terreno)



© Sebastião Salgado, Os pobres trabalhadores da Terra, In: Terra. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

Actualmente eles estão na área separada de entrega do rebanho, mas de onde eles vêm, não tem qualquer significado, onde eles chegam, isso conta. Aqui na placa: Alemanha, para que as pessoas não se percam no primeiro salão de mostra da Volkswagen. Mas isso é de facto impossível, porque não há saída, nem mesmo para este automóvel, para o qual deixámos de ver saída, nenhuma outra saída, e por isso estamos sempre a mostrar a estas pessoas as fronteiras para que não passem por cima delas, o smartphone também as mostra, portanto não podem abrandar de todo, aqui a auto-estrada, acolá um aterro com uma via férrea, pode passar-se pelo meio, mas ao lado não. Em todo caso é o salto, que conta, na História, o salto na História, claro, que é sempre uma construção arbitrária, mas você não o quis, você nunca o terá desejado. Você gostaria de ter ficado do lado de fora, certo? Fora de causa. O seu deus perdeu-se? Não se preocupe, vamos encontrá-lo e trazê-lo para jantar. É ele quem deve ser comido. Quem é que ainda lhe dá ouvidos?, por favor, preste atenção aos mortos que (em nome de Deus, deixe-os ir!) foram varridos do chão como nódoas! Por favor, vá em frente, não empurre, não dê encontrões, não beba o mar para não ter de se afogar! Isso seria um exagero. Está agora bastante afastado do sol, desculpe, mas não lhe podemos oferecer tudo aquilo a que está habituado. No entanto, não pode deixar-se cair no nada, a terra está ligada ao sol. Você conseguiu enlouquecer, sem ficar louco, e entregou-se à corrente da existência e depois à corrente da existência acolá, por onde há pouco tempo andou a vaguear. Deveria ter confiado noutras personagens. Move-se para lá,

move-se para cá. Dantes os táxis esperavam aqui, agora somos nós mesmos que cuidamos disso, da espera e do transporte, as novas palavras e valores da Europa, esperar e ser transportado, por exemplo, autocarros empoeirados já estão aqui à espera, está a ver, eles já passaram por tanta coisa, alguns deles não querem mesmo abandonar a lavagem automática. É assim que isto se faz, como?, não tem ideia, acolhem-se as pessoas e elas são conduzidas de modo a que o seu avanço seja garantido, em grupos, tudo em grupos, só os refugiados podem passar, enquanto nós, porém, temos de ficar aqui, pois aqui não somos estranhos e não temos permissão para estar em qualquer lugar, a menos que tenhamos reservado um pacote de férias. Comemos onde cagamos. Aqui estou eu e aqui fico, aqui urino, aqui cuspo, isto não sou eu, mas também tenho alguma coisa para oferecer. Uma retrete própria, quem acreditaria nisso, se não a tivesse visto!

Pertenço, não, esse ser não sou eu, nós pertencemos aqui, mas também mal nos podemos mover. Eles estão pregados aqui. Diante desta repartição, já alguns fizeram fila cinco vezes, houve uma vez que estavam tão adiantados, e afinal tiveram de voltar ao caminho da dúvida, se a sua vez seria no dia seguinte. Puxe um número, ele não ganhará e você precisará de um novo amanhã! Registe-se antes que a criança tenha de vir ao mundo neste estábulo! Esta caminhada não faz sentido, fica enalhado aqui, mesmo que tenha chegado vivo a outra praia. Aqui não dá para passar, nem mesmo para os autóctones europeus, que a isso têm direito, e logo esses ficam em casa, para que possam defender esta Casa, fazem-no por turnos, por turnos duplos ou sozinhos, se ninguém se quiser pôr por cima deles para que a respectiva camada se possa formar em paz. Também não é oferecida formação, isto é, não para todos, claro, você tem de entrar na fila noutra lugar e levantar-se mais cedo. Alguns ainda não conseguiram nada e voltam todos os dias desde há uma semana.



Mas agora ainda estamos aqui, onde? Não sei, a cerca tem um desnível que é de cerca de 80 km, não, acho que tem apenas 8 km de largura, sim, é isso, mas poderia ir até aos 80, os produtores de vinho aqui são resistentes e os seus terrenos íngremes, não é possível chamar a isto uma cerca. Aqui só passam os estrangeiros, porque querem ir na direção oposta, a nós, enquanto você está sempre a querer fugir de tudo, tudo se torna demasiado para si?, para eles tudo é pouco, porque eles não têm nada, será que já tinha pensado nisso? Que você tenha de visitar países, enquanto eles não têm autorização para vir ao seu encontro. Aponte o dedo, porquê apontar o dedo, estão aí as tabuletas, não as consegue ler? Apontar o dedo pode levar a uma longa procura, mas também não precisa, aqui as pessoas dirigem-se para a Alemanha, onde as repartições e os programas de computador ainda funcionam, mas só até às 17h, então eles fazem controle de higiene para ver se um vírus foi contrabandado. Ah, agora perdi-me, não estamos prontos ainda, pensei que já lá estaríamos junto ao escriturário e teríamos marcação, não, primeiro passamos pelos postos de gasolina com iluminação de emergência, onde não sobrou nada, tanto faz, não importa qual a emergência que alguém sofra, e aliás porque as pessoas deixaram de conduzir nessa direção, elas conduzem agora na direção contrária, passando por bordéis fechados para pessoas com tesão, que agora correm em direção às pessoas em vez de a mulheres que vêm na sua direção, eles deixaram de ter um propósito, e assim se prossegue, ruas vazias na direção oposta, que costumava estar cheia de transeuntes, ciclistas e as alegrias da vida. Aqui pode ver a cidade fechada, inundada por luz produzida artificialmente e há muito afogada, e até entrar nela, depois sair de novo, nem todos podem fazer isso, infelizmente temos de ficar cá dentro, dizem, cães é uma coisa nova, o gancho do açougue também não faz sentido, a loja está fechada. Ela foi varrida pela falência por uma rede nacional de supermercados. Desta vez não foi o mar. Em vez disso, ali ao fundo uma tenda festiva e popular desativada, que pode servir de modelo para tudo o mais, para tudo o que pode perecer, por exemplo um povo inteiro, se isto assim continuar, opa, opa, tatarata, pois tudo o que pode perecer, também irá perecer, para tal não precisamos mesmo do mar, embora ele continue a empurrar para a frente, o tumulto prático. Aqui, porém, aqui os estrangeiros podem deixar a cidade das tendas à vontade e perseguirem melhor o seu ansiado destino, um autocarro qualquer os levará com ele, antes e depois que outros venham, velados pela escuridão da noite. Antes que você possa correr atrás de uma habilidade melhor, suba para o autocarro, senão não sairá daqui.

Dizem-vos, porque tudo vos tem de ser dito em particular: Por favor, saiam em grupos desta cidade de tendas, serão apenas formados grupos, só em grupos se avançará, não, nenhuns grupos de pessoas instruídas, ou afinal talvez? Há alguns por aí? Para eles isso em nada adianta. Eles bem se podem inscrever como pessoas instruídas, que sairão como pessoal de limpeza. Jamais esquecerei esse rumor e exortarei outros ainda a formarem-se. Você nunca

completará este trabalho. Esperar e ser transportado, esta é a vida agora, você encontrou-a aqui finalmente!, dou-lhe os parabéns, veja o resultado sob a luz que lançamos sobre si. Se não acontecer cair aqui um nevoeiro, invadir isto aqui, até poderá ver a cerca que construímos especialmente para si. Pode passar pelo torniquete mesmo que não goste de barras em cruz. Somos nós que decidimos onde você vai pousar agora, não pode voltar a perder-se, a cerca orienta-o e serve-lhe de guia, apenas os esquiadores que se passeiam em terreno aberto, apenas esses são deuses livres. Eles podem ir a qualquer lugar, a menos que entrem em conflito com os operadores de pista que desejam ser pagos por essa liberdade, por qualquer liberdade. E se você acabar por pousar sobre uma mulher de alto gabarito, não, de alta posição, o que serão outros a decidir, apesar disso você será bem-sucedido, conseguirá realizar-se. Você corre atrás dela na hora, e logo a tem, enquanto os canhões de neve rugem e rugem. Não, você não conseguirá pousar sobre a Estátua da Liberdade, seria um erro, o mar através do qual lá chega também seria um erro, e essa imagem é neblina e sombra. Mesmo que você seja um deus que se envia a si próprio de graça, porque os deuses sempre se permitem que os outros paguem por eles, isso não significaria que chegasse lá também. Há sempre um que tem que pagar por outros. Mal a Europa acabou de ser meticulosamente construída, logo volta a ser demolida por essas massas indignas, que não se lavam, porque onde quer que estejam, sempre têm de continuar. Não há água suficiente em nenhum lugar. Estão sempre outros a chegar, que pereceriam noutra lugar. Ninguém sabe quantos. Quantos se fizeram ao caminho, mas aonde o caminho leva, somos nós que o mostramos, aqui, a placa, pode ler aqui: Germany. Ficamos felizes por vos levarmos de A a B, porque quem diz A também deve dizer B, felizmente, caso contrário, ficaríamos todos aqui. Transportamos-vos, nós como Estado, como o pai dos órfãos, dos órfãos das passagens de fronteira que só acordam para a vida à noite, para que para seu conforto a população não tenha de suportar a nebulosidade, e durante o dia as pessoas em fuga provavelmente estarão a descansar. Nós transportamos-vos, nós barqueiros cansados, sim, já estamos cansados de separar roupas e cozinhar, estamos a ficar cada vez menos, mas vamos continuar a levar-vos, o mais longe que pudermos, e estaríamos disponíveis para além de reconstruir a casa dos sogros. E lá vem você e frustra o nosso plano de continuarmos a trabalhar pela pura razão! Vemos que você não terá forças para fazer isso sozinho, para ser sensato, fazer fila, quando o prazo estiver a chegar ao fim, evitar um engarrafamento, se a polícia quiser passar, e ter tido há muito tempo de vender noutra lugar o seu próprio veículo, de que eles dependiam, e que agora seria útil, mas ele nunca teria vindo consigo, ele não é um cachorro, e você não é um homem ao balcão de carnes e salsichas, porque esse homem agora também está falido, como fornecedor da rede de supermercados abriu-se para ele um mundo, agora ele até tem que fechar o próprio matadouro, não há motivo para o animal ficar feliz, pois bem acolá há uma herdade maior, e os trabalhadores não especializa-

dos muitas vezes nem sequer acertam nas cabeças dos animais. O trabalhador temporário, que não quer ajudar em nada, falha, e então a morte pode rondar o animal por um longo tempo. Muitos nem conseguem ganhar dinheiro com a comida, nem mesmo quando eles próprios são a comida. A carne ainda está bem viva aqui, estou maravilhada. Você disse antes: Por que não há trabalho aqui? Ele foi-nos explicitamente prometido, mas talvez a mulher não se tenha expressado bem, assim, e ainda vamos colher esta maçã também. Devemos pagar uma multa por isso? Esta maçã, não, mas esta frase não estava no terreno de outra pessoa, mas em nenhum outro. A árvore não pertencia a ninguém e a maçã pertencia apenas a ele. Mas, mais uma vez, ninguém nos ouviu.

Ninguém é conduzido até aqui, as próprias pessoas correm para o transporte, elas não conseguem andar suficientemente depressa e, se tivessem de ir a pé, teriam de continuar. Muitos têm medo e deixaram de sair de casa, outros entram e ficam dentro de casa. Ambas as alternativas têm finalidade. O correio que traz a todos alguma coisa, enquanto que aqueles que vêm e que querem sempre continuar, apenas aceitam o que se lhes dá, o correio, em tempos de comércio electrónico torna-se finalmente cada vez mais importante, não é, quem teria pensado que o transporte de mercadorias um dia se tornaria tão importante, o de pessoas: não importante, mas muitas vezes necessário, embarque o mais rápido possível antes que o motorista adormeça! Apenas o seu cigarro o mantém acordado.

Não precisa sequer de uma aptidão, onde quer que a sua aptidão o leve, isso será tratado, e fará com que você chegue lá e a consiga. O resultado de aptidões acolá, temos primeiro de as organizar, as aptidões têm de ser preparadas para o inverno; se você ainda tem uma aptidão funcionais, não a atire fora de forma apressada, mesmo que ela se molhe e suje no caminho, uma nova pode ser ainda pior! Este supermercado aqui na fronteira está trancado, trancado com cadeado, talvez também esteja falido, não dá para ver isso de fora, mas o nome diz-me alguma coisa, ele fala de falecimento recente, pelo menos não foi uma agonia longa. Os nossos autocarros já estão prontos para o transporte e não querem esperar muito, esperar por quê?, aqui não há mais nada disponível, os postos de abastecimento só têm combustível, tudo o resto esgotou-se e já não está a ser pedido, os autocarros foram colocados à disposição das pessoas à espera, só têm de entrar, aliás essa é a ordem, senão ninguém sai daqui, portanto não há escolha. O que quer você com o touro idiota?, ele não tem permissão para entrar aqui, aqui é só para pessoas, não somos transportadores de gado, mesmo que tratemos as pessoas como bichos, não fazemos diferença, tudo o que está vivo e tem uma consciência deverá agora voltar à razão e não empurrar tanto, senão viremos com o gás lacrimogéneo, o gás pimenta e o bastão eléctrico. Porque é que eles fazem isto? A fila não desaparece apenas porque as pessoas são sensatas. Já está a acontecer outra briga acolá, duas ou três mulheres a gritar, isso acontece, porque sufocamos sob essa multidão, e isso não ajuda ninguém, se se olhar para uma mancha de água

escura e não se tiver fôlego suficiente. Primeiro temos de controlar a nossa própria raiva, então é a vez do touro. Mas o que quer fazer, ele já viu a virgem e imediatamente se escondeu por entre o seu rebanho que levantou do chão. Agora ele carimba-se a si mesmo. Ele deixou-se transformar especialmente, para que deixe de ser um deus para a virgem. Sempre há tempo para isso mais tarde.

O Deus tem frequentemente de suportar muito, mas é sempre para seu próprio bem, ele tem de ouvir muita coisa em que não consegue reconhecer nenhuma verdade, são todas afirmações arbitrárias para que não nos possamos afirmar aqui. A nossa estadia não está garantida, não admira, que não possamos ver o touro neste momento, talvez porque estamos habituados a vê-lo?, passaram dois meses, ele ainda aqui está, à espera do que o ministro das finanças vai dizer. O Deus não esperava uma estadia tão longa. Em breve vai ter de pagar renda, é claro que não como Deus, a quem tudo isto pertence. Senhor Deus, pelo menos dai-nos a luz de volta, sol, então ver-vos-emos, muito obrigado. Portanto ele está escondido nessa manada, o touro, uma massa clara, ondulante, que acaba de chegar, não estamos a ver nenhuma outra de momento, este aqui é um único traseiro reluzente, isso é película aderente?, sim, é, ali ele vai em frente em direcção ao calor sufocante do norte, não, isso deve ser um engano, isso é fogo, isso deve ser fogo, o que mais haveria de tão brilhante? Ele mudou tanto tantas vezes, o rebanho, mas agora ele sabe finalmente para onde quer ir, ele é atraído por este campo seco, aí ele alcançará por certo qualquer coisa que lhe sirva; foi assim que imaginámos isto, mas agora o fornecedor de carnes, como eu disse e li também, foi à falência, eles passaram adiante, e eu também falei disso, sim, eu sou rápida, mais rápida do que permite o meu tempo, o homem foi envolvido na falência, como principal fornecedor, um único touro não teria trazido mais nada. Ele baixa agora a cabeça, o mercado taurino também não o recebe, oh céus, ele está agora em terra de ninguém, ninguém dá nada por ele, então ele agarra a virgem, por que não. De momento ainda está como que atracado, a esta margem do rio, onde os olmos, os salgueiros e os tamariscos estão em chamas, não, esses não, esses estão de pé, junto com as Tuias, na frente dos destroços deste carro, a propósito do qual eu gostaria de ressaltar expressamente, que aquele que estava lá dentro, já o despachámos, portanto as plantas artificiais estão de pé, especialmente criadas, mesmo que não seja para este acidente de carro, neste quintal da frente, no qual não deverá fazer xixi, pois ele não lhe pertence.



Para este animal apenas, seria preciso um caminhão inteiro, como é que imaginou isto? Que ele esteja aqui à espera de si? Que ele tropece às cegas, consigo às costas, tombado num charco como um escorpião em cima de um sapo? A sua natureza é bem diferente. Bem, espere então um pouco. O seu lugar no autocarro é imediatamente ocupado por outro, que é jovem, por isso eu não esperaria muito, atrás dele há milhares de pessoas que são como ele, quero dizer então, que são tão jovens quanto ele. Sem rebanho, sem fazer parte de alguma coisa, que ele mesmo criou com o próprio corpo, ele nem teria chegado, mas foi expressamente convidado, não, não por este autocarro, mas por uma sábia mulher que fixa valores como pedras de fronteira. Convidado foi ele, esse Deus, mas de convite ele não tem precisão. Sem esse rebanho, que toma parte em todo o esterco, que é perseguido pelos tampões de ouvido, ele não teria conseguido o que queria, o Deus, se não se tivesse preparado, não me refiro ao rosbife, claro, não poderia conduzir-se a qualquer lugar, onde acreditava pertencer, se não se pudesse ter iniciado nestas pastagens, que foram inauguradas para a última etapa da jornada, avançar, apenas avançar, rápido!, ali ao fundo está a terra prometida global, veja a sinalização: Germany, muito elogiada, principalmente pelos seus carros, todos menos um que infelizmente acabou, arruinou toda a marca, bom, que você não poderia levar consigo, aqui já estão à espera carros novos para si. Ora bem!, e porque é que eles têm desacelerado ultimamente?, nós aqui somos apenas a paragem anterior, somos sempre apenas uma paragem anterior.

Ora, lá está ele agora, o touro, no meio de outro gado para abate, que aguarda ser devorado por bocas ávidas. A morte é apenas uma espécie de estação intermédia para os animais. Mas este exacto touro terá outra coisa para fazer, ele não terá de esperar pelo combate de morte, pelo tiro de abate. Alguma coisa rangeu! A dobradiça de uma porta? Será este o portão onde os destinos se gastam, e se o comprador quiser gastar menos, ele pode colar selos de desconto, então paga menos pela carne ou outros produtos, que, no entanto, devem exceder um determinado valor, caso contrário ele não tem qualquer redução, não há qualquer oferta. Além disso, existem as percentagens habituais, mas não em tudo e não todos os dias. É complicado. Só que o animal não ganha desconto, é pesado, e o que nele pesa, isso ele tem, não vale a pena agora voltar a reconhecer isso, pois o animal está em conforto e aos bocados no armazém de carnes em porções extra-grandes. O quê, isso será um animal? Como, isso serão pessoas? Não, elas são diferentes e vêm de outro lugar. Cada pessoa tem o seu destino que nunca pode ser mais barato, embora você mesmo sempre tenha colocado esses estúpidos selos nas cadernetas e voltado oito vezes para saber o resultado. Mas você também pode imediatamente pressionar a tecla Enter, qualquer pessoa pode fazer isso, inclusive estrangeiros, vocês são todos especialistas em informática e em breve conseguirão empregos precários. Ou não. Conhecimento prévio é melhor do que conhecimento posterior. O que eu quero dizer, mas não posso: Um destino nunca espera, não espera mesmo, e também não é esperado por muito tempo. Nenhum carro pode passar por aqui sem ser inspeccionado. O destino diz: não me telefone, eu ligo! É-se enviado, continua a ser-se enviado, ficar aqui é que não, não precisamos de ninguém, nós já somos alguém, mandamos todos continuar, para o maní-cômio da Europa, mas fingindo que se é um touro, primeiro essa ideia tem de ocorrer a alguém! Não é uma vida segura. Os animais têm sempre o coração cheio de tristeza, eles não sabem o que lhes vai acontecer no momento seguinte. Se eu olhar em volta para os pequenos e grandes cadáveres, então eles saem ainda um par de vezes, tomam umas quantas refeições, preparadas por leigos, por amizade, por calor humano, pelo aquecimento global, que pode ainda trazer mais enxames de pessoas até aqui que não sabem, o que fazer consigo mesmos. O que lhes é dito, é, que eles querem esperar. Têm de esperar aqui, talvez a sua vez chegue ainda hoje. Não se deixe enganar, aliás é pequeno este quarto, portanto não tão grande quanto a sua dor, porque apenas ele e uma prima afastada restam da família, por favor, peço desculpa, não me refiro ao quarto que fede que não se pode, onde todos cagam, porque ali foram montadas e colocadas poucas retretes portáteis, refiro-me àquele outro acolá, acolá nem sequer haveria lugar para merda, aqui está ocupado, aqui cada centímetro está ocupado, a divisão foi doada com outras divisões para a casa comum, e desta vez não me refiro à Europa, pois com ela não temos nada em comum, uma casa doada por esta orquestra famosa, e aquela acolá pelo famoso empreiteiro, que também tem um espaço vago entre os seus imóveis,

mas que agora está ocupado. Aqui reina a ordem, aqui afinam-se os instrumentos, aqui as casas são demolidas e reconstruídas, antes de serem usadas e até que ninguém mais possa usá-las; é isso mesmo, acolá não é preciso girar para fazer os remoinhos estalarem. Aqui não é como nas barracas da fronteira, é algo sólido, mantemos aqui a ordem, ela tem de ser mantida, senão escapa-se da mão, por quanto tempo devo manter ainda essa ordem idiota? E para quê? Por que devemos fazer isso, se tudo afinal vem de cidadãos, cujos corações se enfurecem e se enfurecem em seus peitos, se tudo ficará queimado de qualquer maneira? Tirar uma conclusão agora, de antemão? Não é muito cedo?

Acho que o touro vai começar a nadar, parece tão engraçado, como se precisasse urgentemente, por favor, não entrar também no quarto, que está claramente cheio porque as pessoas não sabem, onde e como fazer a sua higiene ou até como melhorá-la!, ele arrasta-se de uma forma divertida, quer pastar nas montanhas distantes, mas primeiro tem que chegar lá, ele e os outros, expulsos do seu país, que lutam por determinado lugar na costa, e então o correio dispara, exatamente quando, veja isso, por favor no horário, está afixado acolá, é um papelucho em vários idiomas. Você perdeu a última sessão de natação na associação? Nesse caso nada há que se possa fazer a esse respeito, acabou, toda a associação acabou. A ferida que está por baixo infecta sem cessar, nessa altura estávamos entre amigos!, é uma infecção, vai tomando gradualmente conta de todas as partes do corpo da população, que não pergunta, mas proclama, que proclama sem perguntar. Ela tem esse direito. Ela tem razão. Branca é a cor do chão, da neve que nenhum pé pisou e que agora de repente é pisada aos milhares. Ao touro saltam os músculos do pescoço, os seus chifres são um pouco pequenos, parece-me, e não só a mim, como que esculpidos artificialmente, e quando iluminados parecem-se ainda mais com pedras preciosas transparentes. Aqui a população não vê isso dessa forma, ela apenas vê a ameaça na sua testa. O olhar dele assusta-os, a expressão não lhes parece pacífica. Maravilham-se as filhas dele, as filhas do campo, enquanto se pavoneavam tão magnificamente, a manada de touros, talvez haja um para elas também? Um belo animal sacrificial, que às vezes também sacrifica outros, porque não?, o animal até gosta de fazer isso, ele sacrificaria qualquer um, para que não se apoderem dele, e os seus filhos também aprenderão ainda a fazê-lo. Veremos! Isto não é terror, é a batalha final pela decisão a favor de um deus, que é mais poderoso do que todos os outros deuses. Se é ele, porque lutar por ele? Ele pode fazer isso sozinho. Sempre que os encontrases, foge dali, se eles te deixarem. Deixa os líquidos na bagagem e deixa imediatamente os sapatos em casa. Eles ser-te-ão tirados. Agora é noite, não, dia, mas eles começam a compreender, que não podem levar a arma do crime no avião, só podem levar-se a eles próprios. Portanto, é preciso que tente lutar sozinho, assim que se sentar, olhe à sua volta para ver se alguém se prepara para atrapalhar. Eles não se apressam a gritar; a ameaçar atacar, a serem domesticados, a não serem hostis, a lutar contra a ruína, é essa a declarada intenção deles,

mas nós não acreditamos neles, eles têm de nos explicar isso, nós ouvimos outra coisa. Eles fingem! Ouvimos dizer que eles nos atacam, mas eles estão a mentir!, e eles não reconheceriam a verdade, a verdade absoluta que só eu conheço, e a outra verdade que outros talvez conheçam, mas da qual não estão certos, aqui estão sempre em desacordo, e há sempre alguém que dá de chofre com alguém para dizer qualquer coisa, que também não faz sentido, mas ele usa um monte de palavras para isso; acolá do outro lado, bem lá no alto, uma das portas do avião cai com a outra porta (embora não se abra durante a viagem), ele é subjugado antes que possa ser subjugado pela profundidade do espaço entre si e o solo e a curva do rio. Então agora ele cai com a faca na carne, é essa a possibilidade? Sim, é uma possibilidade. Com a verdade que o seu deus acaba de alugar para que nela possa construir a sua casa dos mortos, como qualquer deus, que até tenha estudado urbanismo, só para arrasar bairros inteiros, pelos quais não teria precisado de um estudo, claro que pode fazer isso melhor do que qualquer outro, então ele está bem à frente no *ranking* da casa mais destruída, esse produtor de casas pré-fabricadas para a vida após a morte, onde é muito melhor de qualquer maneira. Independentemente de poderem ou não, construir ou destruir, é para onde todos querem ir. As peças para as casas, todas as peças, acabaram por não se encaixar, então é claro que a garantia deixa de se aplicar, assim como as peças que deixaram de se encaixar e ninguém passou a entender nada.

Os nossos olhos viram então este milagre, e ele já se foi há muito tempo. Aqui apenas silêncio. O que queria eu dizer, ah sim, e do silêncio fala o Deus, ele diz a palavra com a qual principia, o principiante. Mais não avança. Meu Deus, porque é que o homem não consegue diferenciar refugiados de fugitivos? A ocorrência dá-se e parte logo, ela olhou apenas de forma fugaz em seu redor. Elas agora estão espalhadas por todo o lugar, as partes. Não foi esse tonto piloto alemão, foi este cinturão, que não serve como autoproteção, mas como autossegurança, não, como autoconfiança, porque depois todo o mundo vai morrer?, na minha opinião, ele mesmo também pode às vezes fazer isso, é sempre um sempre, mesmo que seja só por uma vez. No seu planeamento geral, esses lutadores não tiveram em conta, não consideraram que não seriam capazes de matar ainda mais gente depois. Onde está a alavanca que serve para tudo, sim, também para ampliar a conta, só não serve para segurança? Portanto, não acreditamos neles, mas temos de acreditar.

Tem de apanhar o autocarro, nada mais lhe restará. Haverá sempre um outro autocarro, há um sempre a chegar, um sempre a partir, eles viajam à noite, chegam em linhas infindáveis, não, acolá não há linha férrea, falha um, vai no seguinte, isto também é possível com os comboios, claro, mas também eles têm seus próprios planos; espirrando o touro tropeça agora pela água dentro, será que ele tem uma chance?, para cá e para lá, sempre a abrir, toca a avançar!, em direcção ao rebanho, saracoteando-se por brincadeira sobre a verde erva na frente da donzela, ficar aqui não, ficar parado é morrer, só o

movimento é capaz de manter a saúde! E as traseiras brilhantes, lisas e empoeiradas dos autocarros apressam-se na interminável fila para norte, um deles não é um autocarro, faz um tipo diferente de serviço, isto é, transporta cargas. E é aí que a virgem se senta, determinada a fazer tudo, o que ainda não conhece, mas virá a conhecer. Ela também não vai saber qual o nome dele, ela vai descobrir que tudo isso também pode acabar em desespero, que a consciência de um retorno pode destruir tudo, ela vai descobrir tudo isso, tenho certeza. O deus irá gentilmente pela água, com passos enganosos primeiro, depois mais fundo, com ela, com a Europa, da qual novamente não sei nada, a Europa temerosa notará alguma coisa, mas nada entenderá, estará sempre a olhar para trás, para a costa, oh, Europa, esta costa será o teu ponto nevrálgico, a partir daí eles invadem, extinguem-se, chamam-se por nomes incompreensíveis, falam línguas incompreensíveis, mentem, a culpa é sempre dos outros, eu quase irrompo às gargalhadas. Já estou a ver a paisagem, mas terra não. Pelo menos o touro está calmo e agora rapta a sua noiva do outro lado do mar, deixa para trás o seu corpo, em campos solitários encontra-se ainda mais gado deitado na erva a descansar, pegamos apenas o animal que vier primeiro; a virgem tem um novo lugar para morar, ela agora mora, ao invés da casa dos pais, sobre este touro, e ela teria direito a mais cinco metros quadrados, isso foi calculado. Ela aperta o seu chifre para que não caia dele, olha para trás para a costa, se agora acontecer alguma coisa, então eles estarão exatamente no meio entre duas costas, nem mesmo a nacionalidade da sua morte seria então determinada, ela concentra-se no que está por vir, o Ser já lhe pertence, ela está de bom humor, já não se está longe, apenas: onde é longe, quero dizer até onde? Inconcebível, mas sempre ajustável, o que simulou, portanto, o poeta, os heróis existem para ver a guerra e para a realizar eles mesmos, mesmo que apenas expulsos da Grécia para a Turquia e vice-versa, e mesmo isso foi provavelmente inventado, os romanos mudaram da sensualidade para a razão e a lógica, faz-me imensa pena. Melhor seria que tivessem ficado calados e nada dissessem. E agora a virgem agarra bem o chifre do touro com a mão direita, a outra deixou-a afundar-se no colo, ela acabou de apanhar o transporte, a sua barcaça, não, acho que ela fez de maneira diferente, ela deixou para trás os autocarros e foi na barcaça, uma barcaça para uma pessoa, demasiado pequena para povos conflituosos, mas adequada para a princesa. O horário era exactamente adequado, nada se ouvia, os homens tinham acabado de cantar ao som da lira, e agora ecoa outra lira, que diz a mesma coisa, que a fuga, errante pelo mundo, já nós a tínhamos, exactamente, e demasiadas vezes!, que se fodam todos, todos os terroristas!, além fronteira, mas qual? Bem, pelo menos a direção está certa. Não, não como eu a vejo. Tanto faz, basta que o ritmo esteja certo, lá longe há navios a arder em brasa. O que acham daquilo? Mas também pode ser que um russo se tenha encontrado novamente com um turco. Melhor fora que deixassem tudo como está.

Então eu penso para comigo: se todos querem ir para norte, por que não viajar para o sul para uma mudança e relaxamento? Muito se amontoa lá, embora lá não se amontoem florestas, manchas escuras onde uma pessoa se pode esconder e suspirar atrás de um povo perdido. Estão a ser despachados navios, quer dizer, agora eles já foram descarregados, quem se dá ao trabalho de carregar os mortos para o alto do andaime quebrado e acender o fogo? A terra fecha-se, podemos sentar-nos até que ela volte a abrir a sua fenda, enquanto isso acontece estamos a aprender História, porque sem História não é possível compreender a Natureza. Temos outras preocupações. Espero que as coisas sequem a tempo de amanhã cedo! As brasas ferventam por aí, não vejo que eles estejam a fazer alguma coisa de mais sensato. Nas cinzas jazem os ossos, alguém se deu verdadeiramente ao trabalho, por outro lado os mortos apenas se afundam na água e desaparecem silenciosamente, a menos que não gritem ou sejam arrastados para a praia como crianças adormecidas que às vezes também aparecem, esse é sempre um acontecimento, sobre o qual em absoluto eu nada posso dizer, pois eu não vigio o que acontece, outros o fazem. Aquele deve ter sido um herói, pois enterraram os seus ossos e empilharam grandes pedras em cima deles! Quem anseia aqui por uma batalha campal?, quem a ordenou? Chegou tarde demais, de botas calçadas ou sem razão, a batalha acabou, já a descida é para a oca tumba, mas o herói entraria em campo sozinho, pelo menos um pedacinho dele, estivesse ele vivo! Então, precisaria de um pouco de espaço, tanto quanto o necessário que desse para estender o cobertor e pôr os sapatos a secar. Se o fogo saísse da fenda, desde que ela se mantivesse aberta, isso seria prático, não é preciso perecer, já há que bastem que perecem noutra lugar. Digo sempre isto nesta passagem, só que muitas vezes não consigo encontrá-la. Não há espaço, nem mesmo para cavar, nem mesmo para o túmulo.

O touro viaja agora finalmente sozinho, ele também poderia aparecer sob outras formas, acabou de lhe ocorrer, pois o seu sexo é poderoso contra as correntes e correntes impetuosas, mas ele também pode ser um cisne, se quiser, ou uma nuvem que pode mover-se e chover, tanto faz, agora ele acelera agora o passo e mantém-no, mais tarde também vai pegar carga, porque é claro que ele não quer passar sozinho pelo mar revolto. A confirmação da sua investigação, ou seja, da sua solicitação, foi-lhe enviada antes da sua chegada e, como de costume, foi garantida a autorização de envio de retorno. Agora ele pode acompanhar a transmissão, ele pode seguir tudo o que está vivo, tudo o que ele quiser, ele pode esticar-se na areia, pode negar ou aceitar a sua própria transmissão, dependendo, se pode lutar contra as fontes que brotam do solo, ele pode lutar contra o tempo meteorológico com seu terrível trovão, ele pode lutar contra essa névoa terrível, ele pode lutar contra todas as pessoas, e ele também pode lutar contra governantes de baixo nível, portanto, realmente contra todos. O que aqui vem especialmente a propósito, porém, é o oceano, também um governante de tudo, é por isso sim que o nosso Senhor toma

o Mediterrâneo, que é menor, mas a possibilidade de rastrear a sua missão não é limitada por nada, o rastreamento pode ocorrer em qualquer lugar e em todas as rotas. O que lá existe, pode ser encomendado e rastreado imediatamente, mesmo antes da chegada por um caminho bonito, amplo e livre de papel. Na água o papel não dura muito. Alguém se esqueceu de que às vezes são precisos papéis para o caminho, seja para lá seja para cá, pelo menos uma peça, mais seria melhor, e às vezes até essa é precisa com particular urgência, principalmente nesta casinha, as retretes portáteis, que estão ausentes, substituídas de forma significativa, embora não fosse essa realmente a intenção original, apenas acontece estar lá, a casa, a casa de um pastor, não pode ter sido o pastor do Ser, e que leva a sua água calmamente como um deserto, a sua nova determinação, é uma merda total, sim, tome o seu tempo e veja, o que as pessoas têm de fazer, que deixaram de ter qualquer reputação a perder e que também não podem gritar por ninguém, quando um sítio qualquer está ocupado.

Bom, o cliente, que é rei, mas ainda não é Deus, tem de preencher um papelucho se quiser devolver a mercadoria, o papelucho acompanha-o desde o início. Sírio, não, assírio, disparate, não havia tantos países naquela época, uma como se chama, uma fenícia, não importa, princesa foi pedida e entregue, mas na verdade ele se entrega a ela, o touro, que na verdade é um deus. É por isso que ele tem que fazer tudo sozinho, pois acima dele não tem ninguém que lhe possa dar ordens. É ela que está ali mesmo, na fotografia? Ou ele viu-a noutra lugar, a noiva? Confere. Encaixa. É mesmo ela! Os tamanhos europeus estão certos, apenas são outros no estrangeiro. Cada um tem tamanhos diferentes para os quais levanta os olhos. Não vejo nenhum problema. É o que o deus encomendou, que, como já disse, é aqui apenas Rei Cliente, já vejo isso como uma certa degradação. De resto tudo em ordem, verificaram os papeis, e ela está no seu direito, de também comprar qualquer coisa contra pré-pagamento!, hoje também as mulheres têm o direito de encomendar sapatos, sapatos femininos, a entrega é anunciada por escrito: Aqui neste barco, o especialista em tecnologia da informação, a quem ela pediu, a princesa, uma formação profissional completa seria bom, mas não se aplica, não se aplica a nós ou só se aplica de forma muito limitada ou apenas na área de cuidados a idosos ou limpeza, e isso é, o que precisamos, portanto disto ele vai tratar, ela já está ansiosa por isso, em breve ambos poderão limpar ou cuidar, mesmo que não estejam um ao lado do outro. Não foi assim que ela imaginou isso quando fez o pré-pedido, a princesa. Prevê-se sempre uma certa decepção para os pedidos online, nunca é exatamente o que se desejou, porque o desejado, do qual não se tinha ideia precisa (não importa, nós encomendamos mesmo assim, podemos devolvê-lo quando não nos agrada), terá assumido a forma de um touro. Ele parece que se fez a ele próprio de plástico numa impressora 3D, pelo menos é assim que o produto se parece, certo, não vejo como é que o minério líquido poderia ter sido nele despejado, o mate-

rial realmente preferido, mas nesta impressora ele não funciona, e é preciso que nos sirvamos do que está à disposição, ele espremeu de uma salsicha, não de uma confusão, material, foi de uma salsicha, para enganar as mulheres com seu corpo de touro, quer dizer com seu formato que parece um plástico porque é feito de plástico. E talvez ele também seja o próprio ferry, é o que ele pretende fazer, aliás, por favor um pouco de paciência, primeiro ele tem de olhar, ele tem de experimentar com o casco como a água está fria, deixamos de ter Verão. Ah, se ao menos ela o tivesse visto antes e, acima de tudo: ah, se ele a tivesse visto antes! Não se preocupe, a nota de entrega tem de ser assinada, certo, pessoalmente, ninguém mais a deve receber, aqui, escreve-se o nome neste pequeno dispositivo, então a mercadoria passa para a sua posse. A decisão de aceitar ainda não foi tomada, mas simplesmente surge, permanece, a decisão está tomada e agora é certo, secou ao ar. Na falta do nada, o que foi entregue muitas vezes é mal compreendido, de modo que é devolvido prematuramente. A mesma rota de novo, acabou de voltar? Sério? A sério? Na direção contrária? Antes que se pudesse acabar, não, abusar do seu tempo e do tempo dos outros? Antes que se possa entrar na luta pela bem-aventurança eterna contra sinais prioritários, quero dizer interesses pessoais, pesados contra Deus e sempre considerados fáceis demais? Antes que seja possível arrombar a porta da aeronave e virar uma equipa inteira de handebol contra si, equipa que gostaria de ter ficado lá dentro, eles têm de ir para um jogo fora de casa? Dificilmente seria possível juntar sozinho dinheiro para o semirreboque ou para o tractor? Até o autocarro da morte em Burgenland teve de ser pago antecipadamente, caso contrário, as pessoas morreriam, e onde ficamos nós? Nós vamos ficar aqui. Para o touro, porém, para a segurança da sua entrega, isso significava: ficar sempre com os outros, com o grupo de viagens escolhido, não se isolar, não fomentar uma fortaleza de si mesmo, ele deve ser aquele que a escolheu, à princesa, sim e apenas no último momento reconhecê-la, senão a surpresa vai para o diabo, e todos nós queremos afinal ir para Deus, não é, é isso que nós queremos! Estranhamente, em direções totalmente diferentes, nas quais a esperança e a saudade os conduzem, sim, exatamente, ao que está por vir, pois aí não se vê o que está por vir. Tudo o que é preciso fazer é assinar, e a seguir receber.

Primeiro ele começa por entrar com os outros na tenda, que ainda cheira a festa popular, a cerveja derramada, sem problema, mas também tu vais dar isso por barato, sem problema, quem está sempre a chegar, vem também em manada, para se aproveitar da nossa generosidade, da nossa condescendência e da nossa coragem, que aos poucos aumentam contra eles. De outro modo, e a maior parte das vezes a solo, porque não há muitos como eles, agora eu já nem sei, há mais pessoas ou há mais animais?, de certeza mais animais, se incluirmos os insetos, em qualquer caso isso tem de dar certo de alguma maneira, aquele devora o outro e então não sobra mesmo nada. Portanto são relativamente poucos os deuses, e todos, todos vêm, pessoas e

deuses, disfarçados de animais, como animais a solo, pelo menos desde o início eles têm um lugar no camião, não recebem nada para comer, mas pelo menos podem ficar de pé, para que os outros animais não os atropelam. Aqueles que abdicaram da sua forma, a forma de um deus está actualmente entre eles, esses também têm outros caminhos e meios, os seus passos são enganosos, tudo neles é engano, eles estão a mudar-se de país, afinal foi no que pensámos!, eles não ficam aqui, eles vêm todos, todos vêm até nós, e os seus passos vão ficando cada vez mais firmes, não enganam mais ninguém, sim, até os animais como deuses e os deuses como animais, todos chegam aqui, só não sabemos quando, mas essa é agora a regra geral, ninguém vem sozinho, vêm todos em manadas, senão não é possível, senão alguém torna tudo inválido, não sei, se ainda hoje se faz isso com um carimbo, com que se destrói o documento de viagem. É difícil, mas afinal é preciso ser-se capaz de reconhecer isso de alguma maneira, certo? Tornamo-nos notados quando temos doze filhos e ficamos tão apavorados por causa deles. Esse é o bom direito de cada pessoa, só que o direito nem sempre é bom. Tudo depende de como se luta pelos seus próprios interesses de vida, que anseiam pela bem-aventurança eterna, e pelo equilíbrio consigo mesmo, o próprio, não, não são as peculiaridades, o que eu quero dizer é que, eles podem mantê-las, não, o equilíbrio entre o que se quer ter e manter. Heidegger não diz que se deseje manter e defender as peculiaridades e os próprios lares, esse é o meio mais tortuoso, através do qual as maquinações do poder são reforçadas. Eu também o não digo, porque teoricamente não sei como se reforça o poder, também não sei, como se anexa o tempo ao espaço, só sei que eles deveriam desaparecer juntos. Em teoria, eu apenas sei consertar uma cerca. Bem podem ver isso agora. Faltam 80 metros, mas também podem ser 800. Tanto faz, de qualquer maneira ninguém quer ir para lá.

Senhor Guarda de Fronteira, dá-me licença que saia da sua esquadra, por favor?, para que eu possa ser visto por um momento sob a luz de fuga, ou seja, sob jorros de luz, completamente sozinho, sem um cêntimo como estou, não mais o suficiente para um táxi, seguirei pontualmente como o touro a sua noiva, que ele mesmo escolheu, embora ele já seja casado, mas eles têm o direito a fazer isso várias vezes, casar, eu não digo, quem a isso tem direito, tal como não retorno à verdade, pois para isso teria de já estar inconsciente. Eu sigo, chego à hora certa, um dos autocarros já me vai levar, a luz cai sobre mim, isso é duro, uma luz, que é a única que pode domar as brasas do fogo, um fogo que cobre o outro, por favor, eu sou esperado, sou esperado, sou esperado do outro lado da fronteira, três pessoas da minha família já lá estão, ai meu Deus, também incluí os meus conhecidos, os fugitivos, talvez haja ainda mais, eu só não sei exatamente onde fica o acolá, mas posso provar o acolá, aqui, pode ver a minha esposa e os meus três filhos no meu telemóvel, talvez haja mais, doze talvez não, isso não prova que eu existo e que tenho um direito? Que eu possa, entretanto, ser retido? Não mais do que o necessário, para que eu pos-

sa algures pressionar o meu dedo, todos os dedos, surgem linhas fantasmagóricas, elevações são elevadas, já fiz isso três vezes em três países diferentes, não doeu, passou depressa. Sim eu entendo, que tenha medo de mim, mas nem todo o refugiado é um terrorista, embora todo o terrorista já tenha sido um refugiado, pergunto-me, de onde vêm todos eles, por favor, ele também poderia ter ficado em casa, mas talvez lá a concorrência à volta do terror seja demasiado grande, e ele não se consegue perfilar lá. Quem fala? É verdade, é a essência da verdade, que não pertence a ninguém nem a cada um, está a ver aquele senhor ali a escrever um documento? Ele mistura tudo de qualquer maneira; caso eu aqui pudesse precisar de alguma coisa, não a encontraria, ele mistura o contraditório na discussão, e na discussão ele é contra de qualquer maneira. Não sei, o que é verdade, certamente não o que ele escreve.

Ainda estou aqui, embora todos os acampamentos já estejam cheios, como se estivessem completos, ficaram completos de e com pessoas, sim, o túnel também está cheio, aquele acolá também, está mesmo a ser preenchido, está tudo cheio, até um estádio para bicicletas eles tornaram habitável, mas afinal continuam à minha espera, mesmo que não seja acolá!, eu sou o único por quem se anseia, basta ver que enfim cheguei, como aquele por quem tanto se anseia, para que eu anseie pela princesa, ou seja, a possa ver e ela a mim, sou esperado, até ela chegar e se conclua a mudança da família, ou não faço ideia se isso ainda é permitido, pelo menos era isso que dizíamos antes, quando ainda havia que comer: para que pudéssemos colher morangos ou outros frutos, uma ocupação qualificada que qualifica as pessoas para lidarem com dores de costas, fome e sede, isso aconteceu uma vez, noutra lugar. Saiu um pouco do ângulo de visão, embora: muitas pessoas gostem de comer morangos. Costumava ser um trabalho sem ornamentos bélicos. Transporte sem veículos. Antigamente colhíamos os frutos sob vigilância, agora já ninguém pergunta o que estamos a fazer, aqui, a canga ainda está solta, falta só queimar o sinal de cativo, a impressão digital, isso é rápido, mas não deve custar muito, toda a colheita, todo o ficar sentado por ali, não é por isso que somos pagos, senão não vale a pena, para nós o salário nem sequer vale a pena. Não há nada para nós, apenas um pouco de papas de aveia num prato e fruta que não colhemos. Um milagre, pois com esses preços no comércio a retalho nem vale a pena colher. Pouco resta para nós. As deusas da vingança entaipam-me a voz. Ali há pessoas equipadas para tudo, e o que fazem? Agacham-se para escolher entre os talos, até que uma mão surja da sua canga e alguém as atire ao chão. Elas nem sequer têm permissão para fazer isso com a fruta. Não acontece muita coisa, pois elas já lá estão, e também são muitas. Não me pergunte quem, onde e como! Pois uma coisa assim é o que se faz no Sul, aí continua sempre a colher-se ainda o que se planta e se come no Norte, muito mais do que isso não há para fazer lá, caso se tenha perguntado, porque é que as pessoas ali não trabalham. Elas não trabalham, porque o podem fazer, ou não trabalham porque não podem?, às vezes eu não me entendo, não, elas

não o fazem, o trabalho delas seria muito caro, elas deixaram de agradecer à terra, isso é supérfluo, acho, a terra também deixou de ser autêntica, onde elas crescem, embora os frutos ainda se chamem morangos, não compensa, são tantos os que chegam, e que se comprimem com a terra, para a qual caminharam, estão felizes, elas estão mesmo felizes, porque é que aqui as pessoas não trabalham? Porque é que também não trabalham lá? Porque há outras pessoas que já trabalham aqui. Não nos é permitido fazer isso, estamos proibidos de nos voltarmos a libertar, já bastou uma vez; mas já temos smartphones, trouxemo-los de casa e estamos sempre à procura de *hot spots* que não devam ser desperdiçados com morangos, senão arrancamo-los. Os habitantes locais saúdam todos os dias, campos e montanhas e campos e estufas que lhes pertencem, isso é tudo o que fazem, nem mesmo quando a morte vier atrás deles, então deitam-se realmente e nada mais farão, é o que eu digo aqui, antes mesmo de eu própria ser ceifada. A capacidade de fazer esse trabalho simples não é observada em nenhum lugar e não é exigida a ninguém. Com um pouco mais de habilidade, estaria eu com o Canadá ou com os Estados Unidos, que se uniram a tempo, quando isso ainda era possível.

O que aconteceu então, entre tantas coisas, o que foi único, porque é que ele foi o único entre tantos outros, o touro com a sua pele dourada? Estando há muito a Europa acabada, a capa protectora, as hecatombes de plástico, a película aderente colocada sobre ele, foi arrancada, para manter seguro o dom da pobreza, para que não escorregue? Em última análise, a pobreza deve durar, mas não em qualquer lugar, porém onde existe. E sobretudo: a boa comida quer ser preservada, não é, também de nós, a menos que nos dêem alguma coisa, servem-nos, voluntários cozinham o tempo todo, essas pessoas maravilhosas, estamos a morrer de fome noutra lugar, porque lá os voluntários não precisam da nossa indigência, eles próprios indigentes. A comida, como nós, quer crescer protegida não como os nossos filhos, é necessária em todo o lado, que sorte que isto não se aplique às pessoas, essas não são precisas, em qualquer caso não entre nós, apesar disso têm de comer, a comida às vezes nem sabe para onde ir primeiro, não tem mãos a medir, para se dar em dádiva, para que a voz da fome não se perca, podemos gravá-la com o telemóvel, e também podemos tirar fotos. Também poderíamos falar, também poderíamos dizer algo impróprio, que é então adicionado em algum lugar, num requerimento que será rejeitado.

Estas películas são de certa forma como amplificadores, assim foram pensadas, provavelmente para o sol, aliás não há lá ninguém, é o que penso, apesar de só entender a estação ferroviária, mas não sei, como devo chegar lá, as películas foram-lhe retiradas, ao continente que é apenas parte da terra inteira, a sua beleza contra a escuridão, só tenho de calcular isso, quando tiver encontrado o começo, para o deixar, mas isso ainda está longe de ser o fim. Olhe, aqui, o mar de plástico, as películas, sob o sol o crescimento é propício, que maravilha como brilha!, mas em breve o brilho desaparecerá, isso depende in-

teiramente deste sol, ele vai desaparecer, a Europa já não tem película protectora, apenas em alguns lugares, onde crescem as culturas de solo e a geada rasteira até a ausência de solo. Se tivermos de ficar em silêncio, que ao menos nos vejam! Não temos solo nem terra, aquele ali?, aquele ali não nos pertence!, mas verem-nos isso deviam. A Europa conhece milhares de espécies de crescimento, mas apenas uma coisa ainda falta e, como sempre, quando falta alguma coisa, isso torna-se particularmente importante: A economia não cresce, pura e simplesmente não cresce, oh céus, o único crescimento que não se pode proteger com película de plástico, eles aqui não entendem isso, não admira, que se enfureçam, eles ainda precisaram de nós! Não ficamos calados quando alguém nos pergunta, esta é a minha esposa, estão ali os meus doze filhos, um a seguir ao outro, mas nem todos aparecem juntos no display. E todos nós estamos com medo. Eu garanto-lhe: todos nós temos medo. Muita coisa terrível se pode passar, só porque é terrível como muitas pessoas passam as nossas fronteiras. Haverá algumas entre elas, sempre haverá algumas entre elas, que ainda estão connosco, não, não é isso que quero dizer, não no sentido de morrer e não também daqueles que se movem entre nós, mas no sentido de serem ainda mais profundos do que nós, mais a fundo do que nós, ainda mais a fundo, não é? Mais a fundo, é isso que a História nos tem de deixar: mais fundo torna-se ainda difícil, já estamos de rastos e precisamos do poder ou de um cinto cravado de explosivos, sim, ou qualquer coisa parecida, qualquer coisa como o que tinha Brünhilde, peço desculpa, claro que ela venceu todas as lutas com ele, mesmo contra os homens, que façanha!, mas isso também nós queremos, um cinturão que nos atire ao ar, juntamente com outros, dependendo de qual o deus que o exija. O outro ali só exige que se leia alguma coisa, e isso constantemente, o outro deus também quer isso, só o seu povo muitas vezes não o consegue, têm que decorar e agir antes de entender o que não puderam ler. Aqui neste panfleto está o que ele exige, para outros um menu é suficiente. Deus quer que nos tornemos essenciais, isto é, que destruamos outros seres, até que apenas ele mesmo ali fique, completamente sozinho. E em quem deve ele então mandar, porque é isso que Deus quer, cada deus, e é isso que os seus profetas querem, também, que não têm permissão para querer outra coisa. Quando se é um deus, sabe-se alguma coisa, mas há muito que ele se deixou afogar, porque não sabia nadar e se esqueceu de contar isso ao seu profeta para que ele o transmitisse. E agora muitos outros também não se conseguem manter à tona de água.

Mas uma vez que o tempo não me chega, apesar disso eu ainda continuo a existir. Difícil de entender, eu sei, o tempo está ligado ao espaço, e desde há muito ele tem puxado pelo espaço, lá é sempre pouquíssimo, e as pessoas têm sempre muito pouco tempo e muito pouco lugar, isso porque uma coisa depende da outra. Dependemos de Deus, o tempo depende do espaço, o espaço por sua vez desse, se ele puder ser pago, olhe para os preços por metro quadrado e depois continue a escrever, se puder. O tempo é então gratuito. O nos-

so Deus não se entretém com joguinhos assim. O nosso Deus quer que nos tornemos essenciais, mas ao mesmo tempo devemos desaparecer para o podermos ver melhor. Felizmente um outro Deus quer outra coisa, eu já o tinha dito, mas não disse, o quê, porque eu própria não o sei. Decida-se, tem de escolher um, mas na verdade apenas um. E atenção, para que outra pessoa não fique com ciúmes e depois se esforce de alguma forma por atentar contra a sua vida, embora isso não corresponda à sua instrução, não, à sua natureza, pois ele é o ser a quem devemos obedecer. Então ele detém nos. Sim, ele também fez o sol, ele fez tudo. Podemos ver bem o sol, então por favor, alguém o deve ter feito, sol que este Verão nos foi hostil, não, isso foi no Verão passado, não neste, veja, daqui pode ver-se bem, se sair da tenda, pode até ver-se de perto. Portanto nós recebemos o sol, bom, mas o que é que pode torná-lo grande? Ele foge deste prato, os tomates e as papricas não querem amadurecer e as pessoas também não sabem o que fazer com a sua maturação, não se trata de fruta, eles são ainda mais perecíveis, quer dizer, eles estragam-se mais facilmente, e eles estão ainda mais interessados em estragar os outros. Este é o seu passatempo. Portanto, coloque tudo isso, onde o sol nunca brilha, onde ele nunca vai, para interromper e cortar os alimentos, o reabastecimento. Lá ele não pode fazer nada, onde ele não brilha. Ah sim, o sol, ele é seu, pode ficar com ele, só temos três semanas de férias, depois podemos ir ao seu encontro, ou para outro sol. Ele brinca sempre ao ar livre, embora tenha aí muito trabalho a fazer. Só se encontra do lado de fora, não é, está sempre lá fora e lá fora permanece e aparece na frente do sol escaldante e fulminante, na frente dele as vidraças amigáveis, por baixo do velo de plástico, a cobertura da Europa (que notoriamente cobre a sua conta, bem, se todos fizessem isso ...). Assim, e agora ele atira-se de volta ao mar, ao mar cristalino, apenas suavemente, que infelizmente não o vai aguentar, demasiado suave, como o reverso da água, diz o Sr. Pound, que viceja consigo mesmo, só que ele diz outra coisa qualquer, mas é de alguma forma semelhante, é semelhante ao que ele diz. Então ele é atirado ao mar, o curativo plástico, ou se atira por cima das peles cintilantes dos peixes, que, insaciáveis, ainda podem aguentar mais brilho, em contrapartida outros desaparecem embora de novo. Eles também terão um propósito, só que a bateria está vazia e eu não os consigo ver.

Ser e razão: ambos o mesmo, diz o pensador de maneira maravilhosamente travessa, porque afinal ele era um cavalheiro, embora às vezes carregasse uma mochila com o seu fato para a subida. O quê? Tinha que ser, tinha que ser a Europa, também poderia ter sido outra coisa, mas então teria de se procurar outra razão, porquê na realidade, porquê, a razão já aí está, então também lhe deveria ser dado um nome. Noutro lugar não é Europa, lamento, no entanto, é de lá que eles vêm, não, eles vêm dacolá, de outro lugar, passando por campos acidentados, sim, em rebanhos alegres também, já explicámos isto que bastasse, mas nunca nos basta, o que alcançamos, e certamente não de todo, o que poderíamos explicar. Veja, ali, os muitos rebanhos que lutaram para sair da sua

cidade, para onde querem ir? Assim que o sol se põe, eles queimam feixes de carqueja enquanto esperam (À espera de pássaros? À espera de estrelas? Então, por favor, pelo que esperam eles ainda?), portanto, enquanto eles esperam, quero dizer, eles sabem exactamente, pelo quê, mas a sala de controle está encerrada no Inverno, tal como os navios também estão encerrados, o mar está encerrado, tudo está encerrado, de cima deixa de se ver também o que quer que seja, mas podia haver medo, se se visse essa multidão, essa massa humana, *e nas alturas fulminasse o brilho para ser visto pelos povos que habitam em redor*, sim, isso também lhe diz respeito! Veja, *para que venham com suas naus como repulsores da desgraça*,¹ não, eles não se aproximam, já os alcançamos de antemão, e nós é que nos temos de aproximar, se assim for necessário, se alguns passarem e colherem flores para a cabeça do touro, isso eu digo com franqueza, uma coisa assim e outra coisa também dizem os ocupantes do nosso solo, que sempre estiveram aqui, uma raça gloriosa, como outra não há. Alguém deveria imitá-lo, para que possam morar aqui, porque nós sempre assim fizemos! Eles simplesmente não querem ceder, em contrapartida construímos para eles esta auto-estrada, que agora infelizmente está vazia na direção oposta a nós, todos os outros, por favor, esperem, não saia ainda!, talvez ela volte a ficar cheia em breve. Eu sinto que você não esteve aqui em vão. Não teria valido a pena, caso a tivéssemos construído absolutamente dentro do tempo, ela está vazia, pelo menos numa direção de viagem, de volta ao sul, para leste, não há negócio que aqui valha a pena, se quiser ficar aqui, tem de apresentar uma candidatura, acolá também, por todo o lado, talvez prefira continuar?, na outra direção, para norte, sim, é o que todos querem, ao olhar para si, posso ver que é isso que quer também, que está farto das discussões caseiras e que vê pulverizada a sua propriedade, quando dela estaria agora a precisar; aqui está a placa de sinalização, olhe, como se apressam os autocarros, para que venham os novos e o possam levar, aqui, por essa porta, que vem acompanhada de asas com peças laterais, não, pode entrar, mas não goze de muita liberdade de movimento, em breve também estarão limitados a nós, não apenas a você. Também vamos ter de limitar o afluxo, nós não estamos limitados!, vamos fechar a porta de acesso ao comboio, o que não adianta muito, pois essa não é uma porta, é uma cerca que conduz ao limite superior, o limite inferior há muito tempo que foi ultrapassado por essas hordas.

1 «und es leuchtete hoch der steigende Glanz, daß Ringsumwohnende was davon haben,» da versão alemã de <https://www.projekt-gutenberg.org/homer/ilias/ilias182.html>

Trata-se de parte do verso 211 e do verso 212 do canto XVIII da Ilíada de Homero. Aqui ambos acoplados em diferente contexto do original e com ajustamento do tempo verbal. Segue-se ainda o verso 213, «ob vielleicht in Schiffen des Streits Abwehrer herannah» que conclui a linha de pensamento apoiada na narrativa de Homero.

Para estes específicos versos foi utilizada a tradução de Frederico Lourenço in: Homero, 2005. Ilíada, Tradução de Frederico Lourenço, Lisboa: Livros Cotovia, p. 374.

Uma voz dissidente: Aqui está ocupado, não importa, somos muitos, vimos em grandes grupos que estão ensanguentados ou queimados pelos nossos fogos. Talvez expulsar a multidão suplicante para o subsolo? Ou enviá-la directamente para a enchente do deserto, deserto não, do mar superlotado, que está ainda mais cheio do outro lado, ainda mais apinhado, portanto aí a terra? Isso não se aplica a si! Para si importa que a sua mãe trouxe a comida, mas, por favor, atenção: sem que tenha de mudar de casa. Um hotel seria melhor. Ora aí está, aqui está o cartão-chave, sim, pode ficar com um segundo, um para a porta, outro para a eletricidade, talvez um terceiro para os operários-chave, bem-vindos?, não, eles não virão, e se o fizerem, então eles próprios terão o seu cartão-chave; um cartão deve realmente ser capaz de fazer as duas coisas, o que importa é que ele tenha trabalho e esteja disposto a trabalhar noutra cidade potencialmente perigosa, onde caem bombas. Está então combinado, você pega nos cartões, pelo menos dois, mesmo que esteja sozinho; ali está o rochedo, a partir dali pode olhar, certo, olhar e comparar a briga, que tem com o seu vizinho, com essas outras brigas ali, discussões, lutas, socos, guerra, sim, tudo assim mesmo, na minha opinião, e não estando aberto a opiniões divergentes, eu o culpo por se ver a chegar a um Refugee Center? Não é assim que o vejo, até prefiro não o ver de jeito nenhum, não quero participar nisto, posso, por favor, permitir-me esta opinião divergente ou não? Eu posso permitir-me tudo, e permito-me, também posso permitir-me, sim, tudo, tudo, eis o meu conselho, para que não rebente uma nova guerra: Da próxima vez evite o abraço do outro! Senão nunca mais se livrará dele. Ou apenas como o seu pior inimigo. Evitar falsos abraços é essencial para que possa finalmente ver a verdade, não disfarçada por um corpo humano e não afectada por carícias não solicitadas cheias de falsidade. Não queremos quaisquer portas abertas, desde que as possamos trancar com a nossa chave, exactamente, e depois com a outra chave eletrónica a corrente eléctrica, que pisca e sibila aqui e ali, não a ataque no caminho!, ataque outra qualquer, mas ela não! Ela também pode ser desligada a qualquer momento, exactamente por isso, ela é pelo menos inofensiva. Mas agora tudo deixou de funcionar, já nem se acredita para que serve a eletricidade, na verdade para tudo, as pessoas já não conseguem falar ou arranjar um parceiro ou falar com o parceiro, sem que o telemóvel esteja carregado. O nosso fusível caiu. Claro, basta apenas empurrar para cima outra vez, entende. Assim.

Outra voz dissidente, espero que não haja mais: E isso não nos agrada, pois todos virão de novo. Não entendemos que todos possam entrar descontroladamente, não pudemos sair por tanto tempo, porque é que outros estão agora autorizados a entrar? Por muito tempo fomos obrigados a entregar o nosso destino a outros que não sabiam o que fazer com ele, pois já nos encontrávamos libertos, não queremos isso outra vez. Já somos livres e podemos por isso decidir o que fazer connosco. O mundo deixou-nos cair, e outros vêm e querem-nos levar com eles, para nos fazerem explodir. Isso não nos vai melhorar,

posso sussurrar-lhe. Naquela época, sem que nos perguntassem, carregávamos o nosso ser até que ele caísse dos nossos corpos, e agora não queremos suportar aqueles que gastaram as suas vestes e querem outras novas. Estamos aqui, essa é a nossa atitude básica. Veja, se rodar essa engrenagem, pode tornar-nos mais barulhentos ou mais silenciosos, conforme o caso. Quanto mais somos, mais barulhentos seremos, lutámos por essa liberdade. Não queremos estar sempre a fugir dos estrangeiros, que não conhecem a liberdade, mas apenas a do seu Deus, de quem há muito nos pudemos libertar, na verdade não tínhamos um (como se diz? O vínculo como algo vinculativo, sim, dito como exemplo) não queremos estar sempre a fugir, nem sequer queremos saber disso, não me pergunte, claro que não está -interessado numa discussão. Prefere que a aparência brilhe no seu ser, mas sobre o seu ser outra coisa aparentemente se derrama, ainda não estou a ver, o que é.

Oiça, tanto faz de quem seja filha ou qual o animal que a trouxe, para nós tanto faz, de qualquer maneira não acreditamos nisso, não seguimos Deus, poderíamos pagar uma passagem. Também não queremos saber com que tipo de monstro, não, ímpeto, se balança até as alturas do Monte Olimpo, e isso em fato formal, que só atrapalha, mas de facto bons sapatos tem de ser, é claro, eles são importantes para usar nos pés, a nós tanto faz, quando volta para o seu hotel, veja, enquanto invade as nevadas alturas, onde também vivem uns tantos nativos estranhos e se enfurecem ou esperam e se afastam uns dos outros, tanto faz, para começar nada acontece, excepto que todos estão outra vez a caminho; procure com calma uma boa perspectiva da manada, ela já aqui está, falta apenas o seu olhar, ele ficou retido noutra lugar, há tanto para ver! Costas com costas, ela avança, a manada dos perdidos, só encontrámos um touro, quanto ao resto nada sabemos. Acaba de chegar a uma cidade, a manada, muito mais não vai alcançar nesta vida, aí encontram agora o sono, o irmão biológico da morte, porque é que agarram o irmão, quando podem ter o original a qualquer momento? Se puder, agarre a mão dele de forma amigável e fale, fale agora! Diga: Aqui na Europa, até o sono ainda é poderoso, enquanto você está desmaiado, durma, o dominador das pessoas e deuses eternos e senhor das empresas que fazem as regras e controlam os impostos, especificamente com excepção da Volkswagen, que também incluem os ricos que terão de pagar, todos ficarão sem camisa, mesmo que tenham ganhado milhões, pois esses não os ganharam. Antes mesmo de terem dito uma palavra, eles criaram regras completamente diferentes na América, e agora sofrem as consequências, todos ficarão arruinados, todos, incluindo os descendentes dos fundadores, os fundadores dos fundadores, os destruidores que se esforçam por demonstrar novos modelos insustentáveis, antes mesmo de serem postos a uso. As pessoas agora deixaram de ser pagas, não, não são pagas, elas mesmas têm de pagar, até as famílias de proprietários completamente desfeitas, todas, olha, está ali ainda uma, olha, não, essa mal se deixa ver!, só temos ainda de puxar rapidamente a lança do cadáver, ele ainda será comido ou pode

ir-se embora? Portanto, obedeça-lhes ou deixe de existir, tu tens de ir de qualquer maneira, e ninguém te vai agradecer, estrangeiros, a quem tu foste infiel ao sinal criado por ti mesmo.

Bom. E agora todos, finalmente: Alguém sozinho não consegue fazer nome, claro, a factura e a conta são entregues juntas, fomos nós que as pedimos, primeiro vem a factura que damos, não, tiramos, não, damos, e quando tivermos aceitado essa entrega, recebemos a respectiva factura, para tal não temos - nenhuma ideia do que queremos dizer e se somos os mesmos em toda a Europa, provavelmente não - pois apenas temos um pouco de tempo para dar cabo, como o touro não fez com a Europa, embora a Europa não seja de forma alguma indiferente ao touro, ele é mesmo o último a preocupar-se com a Europa. O touro tinha pêlo dourado e era tenro, antes mesmo de entrar no canudo e ser disparado, qualquer coisa o fazia brilhar e não era o sol, então eu também poderia montá-lo ou prepará-lo, dependendo do que os animais quiserem. Excelente! Nenhuma luz o penetra, o seu corpo tende a encobrir a luz, o bravo nadador, o competidor persistente, infelizmente o calçado desapareceu, paciência, vai ser um êxito! Mas os novos modelos eram dantes um êxito, e agora todos desabaram sob o impacto de ações judiciais coletivas. O touro não, por enquanto não, ele mantém o controle de quanto provavelmente irá custar-lhe a conduta imprópria e grave dos outros. A astuta princesa da ervilha naturalmente que gostou, é claro, que ele seja tão sensato, e saiba o que quer, saltou para cima dele, e toca a nadar, e gostou do correio e da chegada até mesmo um dia antes do anunciado pelas Amazonas. É claro que não estamos lá em casa, devíamos ter sido informados em tempo útil por SMS, para que abrissemos a nossa casa aos correios ou sei lá a quem mais. Então dá tempo, às suas costas, onde o sol é preguiçoso, a terra desaparece acolá à esquerda, sob as estrelas, onde o corpo do animal agora se expande como toda uma terra própria e inteira. Nenhum carro o pode fazer, tanto faz, o que possa ou pretenda ser capaz de fazer! Deixamos de os ver a pastar nas montanhas, as manadas, ou dizemos: Colunas?, a palavra é-nos mais familiar desde que nos foi confiada a arma mortal dos carros particulares, embora entretanto se diga outra coisa, eu nem sequer sei porquê ou em relação a quem. Engarrafamento! Aviso de engarrafamento! Já estão outra vez a ser expulsos da montanha, os animais têm sempre de ser conduzidos, é assim mesmo, aqui já estamos juntos com um daqueles touros, um verdadeiro hamburger que abandona o país, em que muito se passa, mas só a virgem se senta por lá, com a boca endurecida, ei-la sentada, o novo modelo acabou agora mesmo de passar por ela, embora ela estivesse reservada, dada a outrem, aí está ela agora sentada na frente de um animal, na frente de um touro, uma imagem exangue, onde é que eu fui arranjar isto? Portanto, ela deve escalar o touro em vez do contrário. Como é que isso funciona? Isso é arte de rapto ou isso pode sair? Não, é apenas rapto com que se sai do país e se rapta outro, vamos! É no caminho que muitos perecem, há tempo, há tempo suficiente para o caminho

com e para a Europa, para interpretar a essência dessas pessoas, mas nem de todos, alguns ficam para trás, não podemos interpretar todos os seres, nesse caso teria de haver um novo continente, se colocássemos todos, uns ao lado dos outros, em caso de necessidade, poderíamos até construir uma ponte sobre a água com todas as pessoas.



© Ticiano, *O rapto da Europa*, 1560-1562, Museu Isabella Stewart Gardner, Boston, EUA

Podemos investir o nosso dinheiro, simplesmente não nos vai servir de nada, mas as pessoas não vão deixar que isso aconteça, e também não se deixam expor como cartas de jogar. Os romanos já eram estranhos, os gregos de alguma forma mais parecidos, eles têm ainda mais dívidas do que nós entre nós, aos romanos muita coisa era mais estranha do que ao pensamento dos gregos, que acreditam que não têm de pagar as suas dívidas. Eles acreditam, porque não podem pagar, que também não precisam. Esse país, e é apenas um de tantos que está mal, enfim, talvez ele esteja até pior do que tantos outros, em todo o caso exige uma coisa qualquer como uma pretensão controlada, tanto faz, talvez que haja ainda mais a morrer, o quê?, bom, a pretensão talvez controle isso, mas não a si mesma, eles já andam por aí outra vez a clamar

pelas ruas, isto é semelhante à raça, não, não com cães, mas toda a doutrina sobre a raça contém a ideia de uma precedência de raça, desculpe-me, senhor Heidegger, mas claro que entendo que o senhor julgue a questão - não importa qual, bem, a de antes! - de acordo com o desempenho das pessoas, e além disso tem em conta qual o desempenho a que estão sujeitos os padrões da cultura e assim por diante. E é claro que pergunta se toda essa cultura e coisas assim são apenas um produto da raça, ou seja, as cabeças rapadas alemãs. Por favor, não faça agora objeções diárias de curto prazo, se a raça é tão importante para si quanto o Sr. H.! Meu Deus, são tantas as raças agora, nem sequer sei, se se podem chamar assim e se até têm uma cultura, desde que se possam vender, elas têm uma, essa é a prova, e onde quer que seja elas também se misturam ainda!, e cada um traz consigo a sua própria cultura, que em absoluto não é nenhuma, ou seja, que não é nenhuma na nossa cultura, mas que já é provavelmente noutra. Ela é o Nada, que não é, é o Ser do Ente. Ora viva, cá está de novo, já senti sua falta! Isso agora já não vai acontecer, isso aconteceu uma vez, nem eu vou tocar nisso outra vez. No entanto, proporcionamos aos Seres um papel diferente e, na estranheza, então o inusitado também faz ouvir ainda sua voz. Mas o que é mais incomum do que Ser, quero dizer, afinal ainda existe alguma coisa? Essa é a verdade.

Caso tenha interesse nela e nos seus dois mil motivos e nos doze motivos para crianças, pesquise por si. Também pode encomendá-los pelas Amazonas. Ser-lhe-ão entregues, ficará então a saber. Seguir-se-á a entrega da factura, mas essa não funcionará consigo. Ela, porém, faz falta para se poder calcular tudo isso, não é, isso é agora a Europa, e isso é decisivo, não faço ideia o que ela decide: abra a conta e feche-a de novo, um cálculo intervalar que calcula tudo o que é como sendo. Bom. Portanto eles continuam a fazer cálculos, e não avançam com a máxima responsabilidade, no máximo eles avançam com responsabilidade, amigos, amigos, contas à parte, amigos à parte, nenhuma conta que ainda pudéssemos cancelar. Comer fora sozinho: nenhum item para o imposto que não se deixe remover, nenhum item a depreciar. Responsável pela previsibilidade consistente? O que é isso com que está a fazer cálculos? Em algum momento no futuro eles vão-nos passar uma factura pelo que receberam e emitir um recibo, mas por enquanto vão receber agora o respectivo recibo por afinal estarem aqui. Eles deveriam ter pensado nisso antes. A conta vai agora ser apresentada, teria sido melhor se a tivessem deixado no envelope. Mas isso não a torna nada melhor. A Europa tem de contar com tudo. A Europa conta mesmo convosco, o que eu no lugar dela não faria! O cálculo é aritmético como sobrevivência, não, como pensamento, é aritmético como supremacia, um é comparado e avaliado em relação ao outro. Razão significa cálculo, e é aí que chegamos agora, mas ainda não somos razoáveis e assim continuaremos. E se continuarmos a fazer cálculos e ficarmos de olho em tudo, o que queremos manter, prestaremos contas sobre o que é essa coisa de Europa.

Estou um pouco em dúvida, pois a Europa não quer ter nem as coisas nem as pessoas que não lhe pertencem e sempre lhe pertenceram, os primeiros até querem voltar a afastar-se dela, não gostam da conta, muito menos do resultado. A aritmética e os cálculos e o justo e o vingado, tudo isso será registado em algum lugar e imposto a alguém, a contabilidade será imposta à razão, sim, é o que diz aqui, mas avancemos, quer seguir, mas será detida, não por nós, não queremos nada disso, não queremos calcular, queremos viver para que se possa contar connosco, enfim, só com números finitos por favor, sem cálculo infinito e sem cálculo de probabilidade, quem entende isso, e calcular e calcular com é um desempenho superior, não, um desempenho superior. sim. Aqui estamos. Águas calmas, areia amarelo-acastanhada, as articulações das aves marinhas estalam, respingam, agora está uma outra vez parada junto à pequena duna, mas com cuidado no bico, caso típico de cálculo incorreto da velocidade de aproximação e pousamento! A coroa cinza da onda, por mim pode ficar para si, destaca-se muito bem do cinza esfumado da rocha, já estão a chegar os turistas, repita comigo: Faça o que quiser connosco.



21.12.205

Dossiê Elfriede Jelinek

Os Protegidos.

Fim.

Elfriede Jelinek

Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr! © 2016

Tradução de © Anabela Mendes

Muito bem, esta máquina no seu pulso, ligada de perto e com amor ao seu telemóvel, não só lhe diz onde está, para onde quer ir e onde estará, mas também o que pode, quer, omite ou tem de fazer lá. Tal não saberia por experiência própria. Aqueles acolá cujos movimentos são supervisionados, embora ninguém esteja interessado nas suas experiências, já avançaram, só que não os entendo, porque sobre eles não pude questionar nenhum dispositivo. Caso contrário, poderia ter tirado benefício vigiando e controlando as pessoas, que se movem aqui e ali e se puxam umas às outras. Essa vigilância de nada serve nem a ninguém, essas pessoas não contam, são contadas, é isso. Já são demasiados?, quantos devem ser, quais devem ser mais, quem regressa, quem deve seguir em frente, quem tem de ir embora, quem deve falar, quem tem de se silenciar, qual a lógica da palavra? Deve tirar-se sempre do que está disponível, o que está negociado não deve ser compreensível, e eu realmente nada vejo, não entendo nada, ah bom, isso já é do seu conhecimento! Você realmente sabe tudo e passa adiante! Quantos vêm hoje, quantos devem vir?, não tantos, a quota esgotou-se por hoje. A falta de fundo da conversa não bloqueia nenhuma entrada, e o que eles dizem, volta a cair imediatamente em saco roto. Ninguém o pode agarrar, ninguém o quer. Os engarrafamentos serão inevitáveis em vários países que há muito os praticam para férias de aventura que desejam oferecer. Você queria ser assimilado, mas agora precisa de pagar. Ninguém pode entrar tão rápido assim! Talvez amanhã, então eles estarão novamente abertos. Ou talvez não. Ainda faz muito frio. A quota novinha em folha certamente se esgotará na próxima semana, quando o sol brilhar, talvez ela ainda se estenda mais do que aquilo que contém. A máquina para nós civilizados, que pelo menos entendemos o que eles lêem e de que não se desviam, pois extraviarmo-nos, agora já não é possível, a máquina bem nos diz, onde ainda existe um espaço para descansar, fala connosco, e também nós podemos falar com ela. Há muitas em oferta e até em

ofertas especiais. A escolha é enorme. E onde se pode encontrar uma loja de artesanato, um restaurante, um albergue, a máquina agora dá sugestões sensatas, se lhe perguntarmos, onde estamos e para onde queremos ir e quanto podemos ali gastar com qualquer coisa especial que só está hoje em promoção. A máquina está sempre a funcionar, mas está bem carregada, dá para ver, receio que o seu pulso esteja quase a incendiar-se, como costuma acontecer em muitos lares, que deixaram de o ser. Não, esses lares não foram construídos para nós, embora tudo aqui nos pertença. Agora de qualquer maneira eles foram-se embora. Não podemos concordar sobre como falar e escutar, porque o dispositivo de cada pessoa diz coisas diferentes. As muitas vozes. Mesmo quando falam, mesmo quando gritam, ninguém os ouve. Eu ofereço-me perante o que eles dizem, bem, não é exactamente uma oferta! Um número é demais, essa específica pessoa é demais por hoje, não, alegadamente por hoje ela não está exausta, eu puxo e puxo, mas não chego ao fundo. Os primeiros retornam, mas quando uns querem avançar e os outros regressar, então o silêncio eleva-se tanto, que deixa de se entender o que quer que seja. Portanto é aqui que eles se encontram, interessante, no meio da trampa, vejamos, se essa trampa ainda está mesmo disponível, talvez esteja superfacturada, porque são imensos os que lá se encontram e o espaço já é diminuto?, bom, ele não é necessariamente assim, o espaço de que estaríamos à procura por nós mesmos, mas por favor, se eles querem que seja assim, então eles simplesmente ficam sem duche, a cada um o que tem direito, e então esperamos pelas suas experiências, que devem, no entanto, estar dentro da faixa de compreensibilidade média. No que me diz respeito podem sentar-se ali, sentar-se, têm direito a isso. E acolá podem ir às compras, há um quiosque, onde os preços estão à vista, apenas anotá-los é que não é possível. Ninguém é mudo só porque pode ficar em silêncio. A existência aqui não se explica, aqui colocam-se tábuas, para que se possa de alguma forma ultrapassar a lama. Diga alguma coisa! Por mim a verdadeira compreensão espera por si! Quem nunca nada diz, deixa de ter a possibilidade de mostrar que também poderia ficar calado. Quer ligar antes de tempo? Tem o número errado, você é o número errado, as nossas máquinas poderiam calcular tudo, mas vocês são demais, caminhando pelas montanhas, sem compreenderem, que tipo de caminho, não, que tipo de condição tem a ver com eles.

Afinal eles vêem apenas que têm de ir até lá, nada se lhes atravessa no caminho. Como animais selvagens eles dormem nessas cavernas nas montanhas, até que possam novamente vaguear, quando amanhece. O orgulho deles já governou cidades, mas estas não, estas já as habitamos nós, não, esta cidade fica aqui, não a pode levar consigo. Quer entrar? Isso não é possível: tem de partir, a cidade fica aqui. Mesmo que aprenda a falar conosco, não entra. Se aprendeu quem mora aqui, isso não vai adiantar nada, pois em todo o caso não será o caso. Desapareça quais flechas, força, nós o abatemos há muito tempo, sim, então não se apercebe disso? Todos a vaguear, sem vaguear, bom,

e agora? Nem sequer pode escapar do futuro lugar de morto, pois não o conhece, nem mesmo antes da sua morte conhece o lugar onde vai morar, se é que tem permissão para viver.¹ Reconsidere a sua fuga! O quê, é tarde demais, já está aí? Quer ter mais do que pode esperar? Quer pensar ora em qualquer coisa ruim ora boa? Não connosco. E se o fizer, se violar as nossas leis, então a nossa Terra vai abaná-lo, juras e mais juras, de que foi você, o jurado, coisa que não temos, não jure, sabe isso bem. Não fique connosco na manada, isso não é possível, hoje o seu número excede o que nós toleramos, hoje o seu número supera-se a si mesmo! Quer ser semelhante a nós? Isso não é possível. Bem pode ver que isso não é possível. De nós quer tudo, apenas entender-se com o seu Deus, isso não quer. Nós de qualquer maneira não nos queremos entender com o seu Deus, uma vez feita a tentativa, bastou. Deus não nos tenta, quando vemos o seu Deus e o que Ele ordenou. Veja o que Páris costumava ser! Deixou de o ser. Basta. Já basta o seu número. Não deve perder o seu rasto, tem de voltar a esse rasto, embora na direção errada, ou seja, para trás. Tudo a partir do começo. Não é possível. Eu isso não percebo. Eu não entendo a culpa. Mas percebo, como alguém pode ter dívidas para com outros. O que lhe devo eu a si? Eu aproximo-me de si, não tem de ser, que seja culpado, basta que seja o culpado. Ser motivo de falta na existência de um outro? Como comigo? E esta inadequação do outro é suposto ser a inadequação em relação a um requisito, que acontece ao ser existente e que está com os outros?² Quem afinal quer estar consigo, talvez o seu Deus?, não, eu digo-lhe: nem esse!

Nós. Nós vamos aonde quisermos, sim, também para fora. E a seguir voltaremos a ter um tempo bom, voltaremos a ver crianças e choraremos de como-

1 Enuncia-se aqui em alemão esta passagem do texto Os Protegidos Fim «Allbewandert, unbewandert, na, was nun? Nicht einmal der Toten künftigen Ort können sie fliehen, denn Sie kennen ihn nicht, Sie kennen noch nicht einmal den Ort, wo Sie vor Ihrem Tod leben werden, falls Sie überhaupt leben dürfen.», reportando-a como fonte de inspiração a Antígona de Sófocles, traduzida directamente do grego por Friedrich Hölderlin, entre 1802-1804. O excerto inspirador é o seguinte: «Allbewandert, Unbewandert. Zu nichts kommt er. Der Toten künftigen Ort nur Zu fliehen weiß er nicht, Und die Flucht unbeholfener Seuchen Zu überdenken.» (Intervenção do coro dos velhos Tebanos, 2º Acto) Antigone des SOPHOKLES in der Übersetzung von Hölderlin <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0135-01.pdf> Elfriede Jelinek entretence a citação alemã de Hölderlin desta tragédia grega intervencionando-a com as suas próprias palavras numa recriação e prolongamento de uma forma de trágico que a herança grega se lhe ajusta. A obra Antígona de Sófocles/Hölderlin suscita-lhe, porém, outro tipo de apropriação como um largo passeio por outras partes da tragédia que ela visita amiúde e repetidamente. Recorro neste caso à tradução do grego para português feita por Maria Helena da Rocha Pereira de que enuncio alguns exemplos remissivos correspondentes à intervenção do coro e que podem ser associados ao desenvolvimento textual do anexo Fim:

vv. 212-216, p. 110; vv. 332-377, p. 112-115; vv. 581-591, p. 128; vv. 615-626, p. 129; v. 824, p.138

Referência bibliográfica: Obras de Maria Helena da Rocha Pereira, Traduções do Grego, Introd., versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, 11ª edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018. (N. T.)

2 Esparsas linhas de Martin Heidegger, Ser e Tempo, Editora Vozes.

ção e depois voltaremos a chorar, nos defender-nos-emos, e então voltaremos a ser nós mesmos. O nosso trabalho será outra vez respeitado, porque só nós o podemos fazer. Do chão uma tempestade agitará a terra, onde alguém acabou de ser enterrado, o seu corpo molhado ficará exposto aos vermes. O círculo do sol curvar-se-á diante de nós, o céu brilhará com os incêndios, que ateámos especialmente para si, está a ver que tipo de trabalho nos dá? Tudo por si, todo o fogo só por si, bem pode imaginar o que isto é! Isso vai arrancar os cabelos aos ramos da floresta. E o pássaro também chorará ao ver o ninho vazio, que ficou órfão dos seus filhos. Os mortos não chorarão, apenas quando lhes atirarem areia para os olhos, e aí gritarão, gritarão, gritarão, para que finalmente alguém lhes lave os olhos. Bem, nós não, os nossos olhos acabaram de ser abertos, ainda estão bastante limpos. Nós nem sequer estamos mortos e podemos ir para onde quisermos. Agora entramos no nosso destino com o dispositivo no pulso, o dispositivo pergunta ao outro dispositivo no nosso bolso das calças. Bom. Eles dão-se tão bem como o sol em Agosto. Oferecem-nos alguma coisa. Vamos dar uma olhada! Não há nada sequer. Obrigado, já temos.



4.3.2016

Obrigada ao Rainer Meyer (FAZ),³ ainda bem que existe, eu própria teria tido de conduzir. De resto os habituais suspeitos de sempre, sirvo-me sempre dos melhores, claro, Heidegger, Homero, Horror, Ovídio, Antígona, etc.

3 O Frankfurter Allgemeine Zeitung é um jornal alemão de circulação nacional, fundado em 1949. É publicado diariamente, tendo a sua sede em Frankfurt am Main. A edição dominical é o Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. O FAZ tem uma circulação diária de mais de 306.779 exemplares. (nota online.)

Dossiê Elfriede Jelinek

Os Protegidos.
Filémon e Baucis.

Philemon und Baucis © **Elfriede Jelinek**, 2016
10.4.2016 / 21.4.2016

Textos subsidiários. Tradução e notas
© **Anabela Mendes**
16.11.2022

O secreto objetivo do começo? Mas ninguém escondeu nada, disseram todos. Todos gritam, usam as instalações que construímos para eles e mostram prontidão para o caso de serem atendidos, não, disparate, as pessoas não podem ser guardadas para depois, elas agora estão lá e querem ser usadas, antes de expirar o seu prazo. O que ainda se salvou é desperdício, desaproveitamento, é esperar que as coisas continuem, é reunir as muitas pessoas dispersas. Por cada um que parte, outro tem de vir. Ainda não se avançou muito. Eu hoje já tinha contado com isso, mas agora eles não vão embora, agora não chegam, até que se alcance o número, que eu conheço, mas que não digo, a palavra em si não basta, e ainda assim eu dou-lhe esta palavra; e nenhum volta também, não há troca entre aqueles que podem saltar por cima da sua origem e agarrar um novo começo, e aqueles que não puderam tornar clara a necessidade de um novo começo e que colheram duras acções. Eu imaginei que ela fosse tão linda: a troca. Uns vão para lá, outros voltam para cá, até que haja o suficiente dos dois lados. Para que isso funcione, nunca devem ser os mesmos, ou seja, uns e os outros, eu avanço muito para poder ficar de olho em todos eles. A necessidade transforma-se em coerção, mas para isso primeiro é preciso ter experimentado a necessidade. Temos acessível a necessidade e podemos oferecê-la a qualquer momento. Perguntamos apenas a cada um, que esteja dentro do saco-cama, se ele está na lista. Ele responderá com um ardil:

não, quero dizer: sim, o que é o mesmo, só depende da página em que as pessoas estejam reunidas. Os primeiros já estão de volta em viagem? Eles voltaram diferentes depois da troca, mas não chegam nenhuns, estes cães já apresentaram requerimentos, no último momento, não contamos com isso. Nesse caso, há uma lacuna entre o que se diz e o que acontece. Eles afastam-se, mesmo do que é necessário, pois o que é necessário vem da necessidade deles e também fica por lá. Ninguém ganha nada. Lá cresce uma conta como um templo de ouro, afinal não viu isso? Não, não vimos, primeiro temos de retirar as pessoas da parede do cais, e depois também temos de nos livrar das pessoas que ainda podem ficar de pé, caso contrário não veremos o templo de ouro, que é tão grande quanto o povo, que acaba de voltar a si, de resto foi completamente substituído de antemão. Para cada um que parta, outro será distribuído noutro lugar. A necessidade de pátria e de lar? O que faz com que as pessoas se dirijam para lá em permanência? Será que eles não sabem que a falta de pátria do Ser é comum a todos, sim, a si também, vá para casa, mas depressa, a rua aqui ainda é insegura, o que deve ela fazer consigo!



© Peter Paul Rubens, *Júpiter e Mercúrio em casa de Filémon e Baucis*, cerca de 1620, Museu da História da Arte, Viena

Esses velhos criaram para si qualquer coisa com intimidade, quem tem um empréstimo em francos suíços sabe o que eu quero dizer. Que consiste numa pequena cabana no final da aldeia, foi o que fizeram, não têm mais nada. Coberta com palha e cana de pântano. Mas na pobre casa mora um casal feliz, isto agora não lhe teria passado pela cabeça, teria pensado antes na aptidão do seu instrumento, que se deve aproximar da verdade, de resto o que se passa? De resto acontece essa troca, não, não a de há bocado, uma outra, aquela entre o ser e a verdade, por exemplo. O quê? Também nunca ouviu falar dela? Não, não vimos o templo, depois de nós o dilúvio, é daí que vem! Nós lutamos para subir a montanha, nem um segundo antes, pois lá aproxima-se, o dilúvio, deveria ele ser um castigo dos deuses? Não, não, não! Há barcos, pranchas de surf, pessoas, que sabem nadar, bom, eu não sei. Mergulhadores! Desce-se, a água é tão funda que não só se pode entrar nela, mas também descer em profundidade. Para investigar sobre a hospitalidade das pessoas, nós deuses viemos à terra, sim senhor, é assim que se diz, ninguém tem meios para a refutar, nós viemos para a investigar, mas só a encontramos na mais ínfima cabana, que é onde também há lugar, pois para isso foi inventada a mais ínfima cabana, que também tem dentro dela espaço. Os vizinhos, que não podiam ser evitados, pois nunca vêm depois, como sugere a sua acção,¹ mas antes, foram considerados nefastos pelos deuses, pois não abriram a porta. Um iniciado poderia ter-lhes contado isso, se ele conhecesse a palavra, se a sua língua estivesse pronta, se ele ao menos conhecesse nem que fosse uma única palavra na língua estrangeira, mas infelizmente a barbárie justificava-se. Se eles tivessem sabido, que eram deuses a bater à porta, com certeza que teriam esquarterado um porco inteiro para eles, não só, como aqui, aquela pobre tira de toucinho, que pende do tecto, para a qual ninguém precisa de se esticar, ela está a baixa altura e faz parte da divisão, este cobertor foi doado para que o espaço de cima também fique fechado a estranhos. É sempre assim, mas os dois velhos têm prazer em deixar os deuses entrar pela porta. Que bom, pois é assim que eles são, os deuses, se não os deixam entrar, eles arrombam a porta e depois toda a casa. Aqui não foi necessário. Portanto. Eles agora saem da cabana. O único ganso que fugiu, e para os deuses, claro, para que não seja sacrificado como todos nós, agora esconde-se atrás deles, mas muito menos tem de temer a água, pelo contrário, já se sente feliz com isso. Finalmente atitude apropriada para a espécie! Todos nós poderíamos aprender um pouco com isso! Um mar para ele, ele ganha um mar inteiro! Só porque não foi esquarterado! Caso contrário, o mar seria supérfluo. A periculosidade do dizer deixou de estar em mim, a escura papa da unidade de visão de mundo, pela

1 Optou-se neste caso por uma tradução livre para a expressão «wie ihr Name sagt». No texto original é a palavra Nachbarn (vizinhos) que fundamenta o uso do nome através do prefixo nach (depois, após) e a organização da frase entre o antes e o depois. Em português esse jogo de linguagem não é possível. (N. T.)

qual raramente recebi aplausos, agora desapareceu. O próprio Ser está em necessidade! Não, não na angústia da ausência de rebanho, não, ausência de rebanho, nela não!, os velhos arrastam comida e bebida indefinidamente. Então apercebem-se de que as bebidas nunca acabam. Se tivéssemos levado os deuses conosco, também teríamos sido capazes de experimentar qualquer coisa de belo! Tudo está sempre cheio. Excelente! A bebida nunca acaba, torna farta a casa. Vai crescendo cada vez mais, como a água debaixo da cabana, fica ensofada toda a madeira, não importa, de qualquer maneira torna-se num belo templo. Não, é preferível que seja feito de mármore e ouro.

Ouçã, por que faço isto tudo? Para que entenda esta necessidade, está a perceber? E exactamente esta! Pode então também tentar com outro. Não tenho a impressão de que consiga compreender isto. Estou aqui a falar para uma parede, as outras três paredes deixaram de existir. Estou a falar consigo, quando é que vai entender a necessidade? Será em breve? Não a posso descrever para si, também não é a minha função, ela é grande demais para mim, eu não a entendo, eu apenas crio com paixão e tento preservar o que foi criado da mesma forma, mas isso só é caro para mim. Portanto, não é necessário cuidar do que criei, ninguém reivindica isso, excepto eu. Então, digamos: preservação criativa, como o pensador? Bom, não consegui muito, e não valeu a pena, nada tem valor, e até a pergunta seguinte nada vale. Talvez amanhã, quando os primeiros voltarem, mas não é o que se espera neste momento, as perguntas voltarão a ser válidas. Mas agora eu já sei a resposta e já a dei aqui muitas vezes: Alemanha, Suécia, outros, marquem por favor o vosso destino, o risco até lá acontecerá num carro sobre o qual agora todos se calam, o acto de violência, impedir-vos de o usar, será mantido em silêncio. Apenas fotografos e repórteres estarão lá como sempre, não serão contados, mas alinhados numa fileira de pérolas. Você manteve aberta uma referência histórica completamente nova (que é claro que eu já conheço), para que o maior número possível de pessoas possa entrar. Eles querem apegar-se a tudo e ainda também a habilidades verbais, quero dizer, eles virão com palavras já prontas. Você nem faz ideia! A ideia já estará pronta para o ataque.

De repente todos se inscrevem para a Grécia, mas o que se passa? O que eles inventam, para que possam ficar! É inacreditável, até a avó está às portas da morte, e a criança tem um mal terrível de coração, e precisa de ser operada. Sinto-me impotente e até mesmo dependente da física, pois onde deverão eles todos ficar? Há espaço aliás na mais pequena cabana de todas, mas também esse espaço tem limites. Aí vêm eles, os deuses. Se os tivesse olhado mais de perto e de antemão, teria sabido e lutado para avançar um passo mais na direcção do milhão de perguntas investigativas do moderador.

Por favor, sente-se, aqui há um território habitado, portanto também pode morar aqui. Como é que o seu filho usa apenas um bastão e não o seu lindo chapéu alado? Azar o dele! É claro que por ele o teríamos imediatamente reconhecido. A culpa é toda sua, ao desejar hospitalidade e não poder ser reco-

nhecido como hóspede. É sua a própria culpa, se ele enfia as asas nos calcanhares, onde ninguém as vê. Se anda muito, não deveria ter nada nos pés, nem mesmo um protector de calcanhar como esse do Aquiles, e é claro que ele alcançou o oposto da proteção com ele. Isso acontece com frequência. Quando se alcança alguma coisa, então isso é o oposto de outra coisa, é essa a minha experiência de pensamento, o que obviamente não é verdade, como tudo o que penso. Assim, as altas figuras dos deuses aparecem, ninguém as impede, por favor, seja paciente, o fim está a chegar, e você já conhece a história. E bastas vezes já ouviu o meu clamor pelo essencial. Eu digo o que sempre digo, deve acolhê-los, não importa quem sejam. Um quantas pessoas entram na cabana do seu pequeno jardim, você não lhes pode negar isso. Eu não ouvi os seus gritos de angústia, porque duas pessoas queriam ser hospedadas, o que eu sei é que não tem essa necessidade, então porquê gritar? Exactamente. Devo rejeitar estar calada como vocês fazem com essas pessoas nos barcos, que o mar em pessoa, derrubou para que finalmente sejam notados? Devo atirar fora o rascunho o mais longe que puder, embora para si ele não vá suficientemente longe. Devo atirá-lo fora? Ou devo indicar o caminho? Devo entrar pela existência de alguém adentro ou substituí-la, faço isso com prazer? Dentro ou fora? Milhares aqui querem saber. Têm todos de se ir embora, para que outros possam vir ocupar os seus lugares? Porquê desperdiçar combustível, peço desculpa, faça com que aqueles, que já aí estão, possam ficar e os outros, que já estão acolá também, logo ali, do lado oposto, não, do lado vizinho. Pois porque é que quer tanto trocá-los? Com barcos? A mim todos eles parecem iguais. Como pessoas, apenas silenciadas. Eles conflituam uns com os outros e a seguir derrubam a vedação. Estou à espera que a espera acabe. Primeiro eles destruíram os barcos, a seguir trouxeram os passageiros com todos os outros para cá e para lá, uns para cá, os outros para lá. Não, hoje ainda não. E hoje já é amanhã, e ainda não há nada a acontecer. Agora eu esperava, ter hoje alguma coisa bela para relatar, e agora nada acontece. Certamente não confundiu o seu Ser com a compreensão de seu Ser? Pois bem, como diz o Senhor repórter, posso oferecer-lhe a aprendizagem de compreender um outro Ser que não o seu? É essencial. Todos acreditam que a sua existência é inevitável, mas todos podem evitá-la, todos podem lidar com isso simplesmente evitando-o, todos podem evitar a companhia, e é por isso que ali está, como já disse, aquela casinha, e eis que lá chegam os deuses, que não se dão a conhecer, mas que querem afogar todos os que não deixaram entrar, sem perguntar, porquê. Eles enviarão um grande dilúvio, os deuses, e lançarão para lá ainda mais pessoas do que as que já lá estavam dentro, pois eles iniciaram um pacote de férias, incluindo água. Eu conceder-vos-ia de boa vontade, eu conceder-vos-ia ainda muito mais água do mar, se alguma houvesse.

O pensador acaba de me dizer, que também eu deveria desejar alguma coisa, mas não consigo pensar em nada: não proponho legislação (não me importaria se eles finalmente se fossem embora e outros viessem em seu lugar,

então eu teria qualquer coisa para contar, o que hoje não acontece, haveria outros a chegar, mas é tudo a mesma coisa; como sempre a miséria surge como um vento, isso que importa, voltará a amainar), mas antes uma sólida localização: Germany, Sweden, depois criação de um lugar, a seguir tornar verde esse lugar, Éden, disparate, como se chama aquele lugarejo? Idomeneu? Porcaria, tudo porcaria. Como sempre. Eis a mais pequena cabana, onde nos encontramos por ora, ela ainda é um bálsamo contra tudo, e todos nós também estamos contra tudo.

Que mais há a dizer? Desesperado. Justificação para dar? Desesperado. As recordações deveriam agora tombar sobre mim, eu não as vou agarrar e também aliás nada mais terei a ver com elas. Eu não possuo nenhuma delas e vocês bem poderiam delas precisar. O apelo da recordação vem detrás, de onde eu não o esperaria. É uma exigência para si? Quer solidão? Ou prefere jogar, festejar, praticar desporto? Se é isso que quer, então tem de recuperar um pouco da sua maneira de pensar, só um pouco, certo?, caso contrário ela desaparece completamente?, mas não! Já vai ver, retome o seu pensamento, porque mais ninguém é capaz de o fazer por si, tem de fazer isso sozinho, e entregue-se a essa solidão absoluta, que é como um rio desconhecido, não, uma abundância desconhecida, mesmo que talvez essa abundância até lhe seja conhecida, portanto que se deixe acontecer como uma abundância desconhecida, que são raros e poucos perguntam ao Um.

Claro que também podem ser dois a perguntar, mas não obtêm resposta. As portas permanecem-lhes fechadas, embora afinal eles sejam deuses! Tivéssemos nós sabido isso! Mas nós de facto não perguntámos, porque nós próprios só nos vimos como resposta, e agora vem o dilúvio, uma loucura!, e agora você tem de praticar desportos aquáticos e divertir-se para sempre, e que faço eu, que nem sequer sei nadar? Onde fico eu? Pergunto? Bem longe lá fora, é claro, longe das fronteiras do não essencial e do comum, onde não preciso de ver pessoas, pelas quais sempre me esforcei. Provavelmente ainda terei permissão para fazer isso. Você também não vê nenhuma! Mas finalmente eu devo ver o meu próprio ser, se não vejo qualquer outro, o que quer dizer, que o que ainda existe, deve ser o meu. Isso você não aguentaria com o seu. Eu posso fazer isso, pois o meu ser é pequeno, ainda mais pequeno do que o meu saber, sem problema!, e aliás eu interesse-me pelo combate em nome da existência da grande História da Existência, porque tanta coisa lhe pertence, tem alguma coisa a ver com ela!, somente não há ninguém, já não há mais ninguém. Hoje tenho estado à espera, de que agora alguém volte e depois outro alguém, até que a quota seja cumprida, mas todos eles, astutos como Ulisses, apresentaram requerimentos para ficar aqui por enquanto, e por isso nada acontece aqui, mas a isso está você acostumado, e foi assim que então o estraguei também com mimo. Pois foi. Homessa, e agora apenas e ainda o ditado pensativo que aliás pratico na minha pequena prática, mas só de manhã, transformando-o no que é compreensível, e que quer dizer: nem

sempre falar apenas para o que não se compreende, pois nem sequer consigo usar bem o meu telemóvel! É preciso carregá-lo como uma arma, para que ele forneça alguma coisa, e eu não consigo fazer isso. Como é que vou tornar as coisas concretas, se em termos concretos hoje não há mais barcos a circular, porque todos apresentaram requerimentos, para que possam por enquanto ser mantidos aqui? Devo, devo realmente começar o último capítulo da história do mundo com um começo diferente, em que uns vão na outra direção, enquanto outros vêm nessa direção, e de repente há aqueles que foram nessa direção, os mesmos como os outros que foram na outra direção. De repente, todas as pessoas, todas, todas, todas são o mesmo! Eu até nego isso às árvores, elas são muito diferentes. As pessoas não. Isso agora foi eliminado, que eles sejam diferentes, para que possam ser transportados com mais facilidade.

Até os nossos queridos velhos, que perdemos um pouco de vista, mas com os quais queríamos dar exemplos de hospitalidade, já adormeceram, incluindo o ganso fiel que queriam esquarterar, mas só, quando reconheceram os deuses como tais e lhes queriam sacrificar qualquer coisa, e aliás qualquer coisa, um ser, que eles próprios não eram, sacrificar tudo o mais, apenas eles próprios não! E além disso: antes não podiam sacrificar nada, antes, tinham de se bastar com a tira de toucinho sobre a qual tombaram, não, essa não, todos nós tombamos sobre a tira de toucinho, mas não sobre essa, isso também já se pode ver de fora, portanto, como então? Sim, os deuses não aceitaram o sacrifício, o ganso tem permissão para vir com eles, se puder, e é convidado a misturar-se com os entusiastas dos desportos aquáticos que agora irão chegar em massa, quando o pensamento se instalar e a água irromper. Mas então será tarde demais, quando se elevar o bastão para esta missão, pois então o hoje ficará longe e prosseguir tornar-se-á numa antecipação. Oiço as colunas dos fóruns a clamar: Sim, por favor, fiquem longe, prossigam, você especialmente!, nem tente sequer antecipar-se pois isso é só para aqueles, que não têm permissão para ficar, todos, para todos prosseguir, não tente fazer isso agora, o melhor é realizar de imediato alguma coisa, caso contrário ficar será para nós uma contaminação, esperamos com urgência que os deuses construam esta enorme piscina nova para nós, ah, se soubéssemos antes que íamos conseguir um novo mar, um novo dilúvio!, teríamos comprado uns para os outros novos economizadores de água coloridos, não, pranchas de água e papagaios de papel para tal, talvez os deuses nos dêem vento e ondas se pedirmos com gentileza!, tudo cheio de água, tudo terra por baixo, sim, assim está tudo bem, o dilúvio, ele tem de ser assim, nunca ninguém viu tanta água de uma assentada; não importa, ela que venha!, até gostamos imenso de estar na água, adoramos, os nossos navios navegam por cima de tudo, inclusive por cima de mortos, não importa, a nossa singularidade torna-nos seguros, só pode ser pensado e feito para nós. Será que isso é um certificado? Não, isso não é um certificado, ou é, deixe ver, sim, é um certificado, que tem de ser pre-

enchido e assinado, a seguir vamos tirar as suas impressões digitais, e assim já terá apresentado o pedido, o barco já não o leva de volta, isso virá a acontecer daqui a dois meses ou mesmo depois, pois você pode apelar antes que o seu pedido seja rejeitado, mas não mencione o meu nome, mencione esses dois velhos na cabana, eles trataram de tudo para si, você não precisa de fazer mais nada, a não ser inflar a sua balsa, isso pode ser feito de forma rápida e meticulosa com pontapés. O seu certificado tem de ser apoiado conforme necessário, só que não por mim, eu tenho a minha própria auréola e não tenho que fazer nada. Nada mesmo. Pura e simplesmente nada.

O valente casal vem ao encontro dos deuses com calorosas saudações, portanto pelo menos duas pessoas mostraram-se prontas para os receber, aos deuses. Os convidados devem agora descansar e fazer um escalda-pés. Não queremos saber do disparate com o surf, então, enchemos esse pequeno alguidar com água, deve bastar. Se alguém o derrubar, não haverá dilúvio. O quê, você não deixou entrar os nossos vizinhos? Nós, porém, deixamos-os entrar. E também lhes fazemos uma cama, enquanto vocês fazem o escalda-pés, trazemos também tapetes velhos e em mau estado, mas não temos outros. Honramos-vos, queridos convidados, estendam-se, verão que tudo é mais macio do que parece, ao contrário do que é dos nossos vizinhos, junto de quem não encontraram entrada, duros e egoístas como eles são, bem poderíamos contar-vos coisas sobre eles, em que vocês nem acreditariam! Mas há espaço que chegue na nossa pequena cabana, bem o podem ver. Nós deixamos-vos entrar, deixamos-vos dormir na nossa própria cama e ficamos no sofá, pois não gostamos da indiferença e da cobardia daquilo que se mantém afastado de alguma coisa, preferimos a luta pelo empenho e a luta pela questionabilidade do Ser, então por favor, perguntem apenas, perguntem à vontade! Decidiremos então se foi uma pergunta digna. Afinal já vivemos o suficiente. Oh, a mesa está a dançar? Isso não deveria acontecer! Mas não é de admirar, ela também só tem três pernas, em conjunto você tem quatro, e elas bem podem muito bem ser mais. Empurramos um caco para debaixo do pé que é muito curto, aquele ali, aquele que já não tem pé é empurrado por milhares de quilómetros em cadeiras de rodas, mas aqui toda a aparência de arbitrariedade deve ser evitada, para que a sua estranheza em relação às pessoas aconteça com tanta mais dureza!, queridos deuses! por favor, estendam-se apenas, estão certamente mais precisados disso do que nós. Estou tão desapontado que hoje não chegue nenhum barco com pessoas, que estiveram aqui antes e estão a ser mandadas de volta, e eles fazem o mesmo com outras pessoas, eu gostaria de ter visto isso. Deslocação sem negócio. O que notamos, porém, e realmente chama a nossa atenção, é que o copo, que sempre se enche de novo, não quer esvaizar-se. Alguma coisa não está certa. Por favor, não fiquem com raiva de nós, deuses, por sermos tão pobres, não temos mais do que damos, mas agora temos pelo menos vinho, e em breve teremos água suficiente para afogar quem não sabe nadar ou andar de barco. Obrigado deuses, agora sabemos quem

vocês são. Entendido. Quem mais poderíamos oferecer? Ah sim, o ganso, o único ganso no estábulo deles, poderíamos sacrificá-lo por vocês, não seria ótimo? Então vamos lá. O ganso dá-vos as boas-vindas, põe-se a correr por aí, grita, esvoaça, não é possível falar mais em ganso, ele quase fala: Por favor, poupem-me! Se vocês são deuses, poupem-me, vocês podem comer ganso assado todos os dias sem mim, para que precisam de mim? Bom. Nome e conceito foram assim superados. Eu também não sei, como. Mas aí está, está ancorado na História do Ser. O que se quer fazer. O que têm para dizer? Nós já pensamos nisto assim, mas digam-no lá na mesma! Nós sempre gostamos de o voltar a ouvir, mesmo que seja pela primeira vez. O mínimo que vocês, como deuses, poderiam dizer, já é para nós o mais elevado.

Eles dizem: Para explorar a hospitalidade das pessoas, descemos à terra. Os vossos vizinhos, não, vocês não, claro, embora vocês certamente tenham vizinhos também e sejam vizinhos, não, não estou a falar lugares nocturnos,² portanto os vossos vizinhos são nefastos, e não devem escapar à punição. Desportos aquáticos até à eternidade e ainda mais além, para além disso, tanto faz, eles nem querem sair da água. Os deuses transformaram tudo num lago ondulante, muito obrigado, nós mesmos aliás poderíamos ter feito isso. Agora as nossas casas valem muito mais, porque estão junto à água, mesmo que estejam dentro de água e deixem de ser vistas, sabemos que elas estão lá, mesmo que deixemos de as poder ver. Para além disso agora também existem métodos, de vender o invisível e a invisibilidade ao mesmo tempo passando por uma ilha distante, uma ilha, que corre distante por baixo, aliás assim não, ela permanece de pé, ela mantém-se para nós por todas as dádivas que recebemos, para nos poder manter também daí em diante e por mais tempo ainda tão bem quanto antes. Bom. Chorando pelo destino, a cabana torna-se um templo dourado, uma recompensa, os velhos farão aí o seu trabalho de feitos, sabe a que me refiro, a limpar o dia todo. Superfícies gigantescas. A cabana deu menos trabalho. Quer você estabeleça agora o uso da língua ou o aprofunde, ele permanece o mesmo. Para uns é um desporto, para outros é um serviço aos deuses. O que me resta a mim? A aparência de apenas falar sobre coisas que não existem.

BOM, E O RESTO PODEMOS OFERECER A NÓS PRÓPRIOS, MAS OFEREÇO-O DE BOM GRADO OUTRA VEZ, POIS EU GOSTARIA DE TER PARA COMPARTILHAR QUALQUER COISA TAMBÉM:

Porque nós estamos a dormir há muito tempo, digo eu, o meu marido ainda está a dormir, mas ele também conta muito, porque nós vivemos tanto tempo em harmonia, pouco importa o que os vizinhos tenham feito connosco,

2 A autora faz um jogo linguístico entre “Nachbar” (vizinho) e “Nachtbar” (bar nocturno) que não tem correspondência na língua portuguesa. (N. T.)

deixemos agora as coisas como estão, meus queridos. Mas há qualquer coisa que não me deixa em paz. De que outra forma eu deveria chegar ao surgimento de seres sobrenaturais como esses dois, eles nunca permitiriam isso! Os deuses têm sempre dois rostos (só a Trindade tem três, mas nós não precisamos deles agora, são três, mas únicos), sim, todos consistem na união do bom e do mau, que é o seu mais valioso bem. É parte do seu jogo de violência que eles possam ser brandos e belicosos, com eles nunca se sabe onde estamos. Em geral, isso também é de novo prático, pois se alguém mata alguém, pode sempre matar um dos dois, e é claro que escolherá o monstruoso sócia, não o homem bom e pai de família, nesse não se tocará. Dê uma olhadela a Édipo ou Dioniso, criaturas terríveis, pouco pensadas pelo seu criador, na verdade monstros, para os quais normalmente seriam necessárias duas pessoas para poder capturá-los. Normalmente não vale a pena implorar-lhes, mas os dois velhos atrevem-se, talvez porque também sejam uma espécie de sócias e os deuses os tenham reconhecido como seus parentes? Aposto nisso? Eu não o faria, mas por favor. A esse nível não deve haver uma clara distinção entre monstruosidade física e moral. Quando penso em tudo o que esse Zeus tem na consciência, e o Hermes com certeza também não era um anjo, tenho que googlar, de qualquer forma eu nunca colocaria um chapéu daqueles para me exibir, é aí que tudo começa. E também prefiro os meus sapatos.

Então agora falam os velhos, eles falam com as divindades, tanto faz, de qualquer maneira todas essas figuras são além disso monstros, todas elas são o horror, ou pelo menos trazem-no consigo, e todas elas são parecidas entre si, e ambos os velhos, que acabam por ser transformados em árvores, dois pedaços de árvores, também não são apenas bons, eu diria, que cada um deles também reúne em si mesmo o outro sexo, como o vidente cego com os esqueletos andantes, não, os seios, e portanto são ambos um e um ou um e uma, dependendo de como se olha para eles. Então você ousa, dirigir-se diretamente aos deuses, pois o seu pensamento religioso, que infelizmente prevalece em todos os lugares no momento, não diferencia entre os dois lados das divindades, gêmeos biológicos e aqueles criados pela desintegração da ordem, os gêmeos da violência, que você pode por ora contemplar. O que está a dizer? Que disparate é esse que está outra vez para aí a dizer? Ou estou a falar de mim? Não, melhor não! E afinal mantenho a calma! O que estão vocês para aí a dizer, vocês os dois? Ah, então havemos ambos de morrer na mesma hora, quando chegar a hora, por favor, por favor. Então nunca mais voltarei a olhar para o túmulo do ser amado, por favor coloque aqui o nome e assine, então não voltarei a ter de olhar para um túmulo, então todos nós poderemos ficar na Grécia e não teremos de ir para a Turquia, por favor, peço perdão, então não tenho de ver o túmulo dele e ele o meu, ele também não tem de me enterrar. Depois de nós o dilúvio, e ele também já aí está, ele irrompe, bem feito! E quando um dia nós, dissolvidos pela idade e pelos anos, nos colocarmos juntos nos degraus sagrados, com os quais já não conseguimos mais lidar, pelo menos

não até ao terceiro andar, desse ponto de vista a casinha também era melhor, pelo menos ao nível do solo, acessível para cadeira de rodas, aliás aqui o único nível adequado, sim, nós, nós porém, quando estivermos em algum lugar onde possamos estar de pé, onde ainda nos consigamos levantar, embora não tenhamos mais perspectivas: relembrando o maravilhoso destino que a idade e os anos nos deram para desatar, olhamos para o vale, que entretanto se tornou inteiramente em água. O que quero dizer com isto? Quero dizer que a idade e os anos nos dissolveram lentamente, mas continuamos ainda a não entender o que se dissolveu? Não entendemos a dissolução, temos o conhecimento único, não, não temos a necessidade única de novo conhecimento para o aprofundamento da nossa existência, e agora a própria existência está a acabar, às vezes passa rápido, portanto nunca descobriremos, nunca descobriremos a que soa o desenlace. Escutamos apenas o toque de clarim da orquestra, porque avançamos em grupo. Nós vemos uns aos outros a desaparecer por entre folhas verdes, um de cada vez, e as sombrias copas das árvores já crescem em direção às alturas à volta dos nossos dois rostos. Adeus, meu caro amigo, não te atrevas a voltar! Adeus, amor, não te atrevas a amar outra pessoa! Então, nós dois falamos alternadamente, contanto que ainda possamos falar. De resto ninguém estará lá. Apenas se ouvem aplausos, berros e gritos dessa enorme piscina que eles nos colocaram à frente da porta. As pessoas andam aos pulos por ali, como uma multidão inconfundível, acho que são de facto todos, os que existem, talvez a existência deles não seja absolutamente necessária, sei lá. É assim que terminamos. Ele é um carvalho, eu vou ser uma tília. Mesmo na morte permanecemos intimamente juntos, assim como fomos inseparáveis em vida. De resto ninguém mais estará lá. Ninguém em casa? Não ouvimos nada e de nós apenas se ouve um leve sussurro, que atesta a nossa capacidade de esperar. Mas por quê? Esperar pelo quê? Que crescemos e nos tornamos floresta? Já escrevi isso antes e nem fui a primeira! É hora de parar. Adeus. O que se dirá? Os piedosos são dignos dos deuses. A honra é dada àqueles que a provam ter. Então um fica ao lado do outro, uma árvore ao lado da outra, não é, e de tal forma que, nesse criar raízes, nesse enraizamento no próprio solo, só transformam o nosso Ser, sem incluir especificamente a transformação de outras em particular. Não precisamos dos outros. Podemos fazer isso sozinhos, porque nós, não, isto é demasiado terrível e felizmente não é meu também, quase nada vem de mim, por isso posso deixá-lo para trás com a consciência tranquila: porque não queremos ser claros sobre nós mesmos. Assim. E agora está com medo, que um cego ajuste contas com os seus sucessos, se engane na conta, verifique as contas e que daí saia sempre outra coisa, qualquer coisa terrível. A outra metade da História. Não digo mais nada agora. Essa ainda é a melhor coisa, quando dois se tornam um, que ninguém escuta ninguém, não importa, se se diz alguma coisa ou não. Então isso pode deixar-se. Ninguém dará por isso.



© Peter Paul Rubens, *Paisagem de trovoada com Filémon e Baucis*, cerca de 1625, Museu da História da Arte, Viena

Bem, os habituais ponderados. Além disso: René Girard: O sagrado e a violência. O que também é comum.

Dossiê Elfriede Jelinek

Ensaaios de Jelinek
Para uso quotidiano

© Tradução de Anabela Mendes
16.6.2019

“Mais do que nunca, sinto que a raça humana é somente uma. Há diferenças de cores, línguas, culturas e oportunidades, mas os sentimentos e reações das pessoas são semelhantes. Pessoa fogem das guerras para escapar da morte, migram para melhorar sua sorte, constroem novas vidas em terras estrangeiras, adaptam-se a situações extremas...”

© Sebastião Salgado, Êxodos, 2000



© Sebastião Salgado, *Hospital de Gourma-Rahrous*, Mali, 1985. Imigrantes, Êxodos, 2000

Quem me dera ser superficial¹

Não quero representar e também não quero ver outros a fazer isso. Também não quero fazer com que outros se ponham a representar. As pessoas não têm de dizer uma coisa qualquer e fazerem de conta que estão vivas. Eu não gostaria de ver como se espelha nos rostos dos actores uma falsa unidade: a da vida. Eu não quero ver o jogo de forças desse “músculo bem oleado” (Roland Barthes) de linguagem e movimento – a chamada “expressão” de um actor bem treinado. Eu não gostaria que o movimento e a voz caminhassem juntos. Na revista Theater Heute (Teatro Hoje) é revelada uma coisa, digamos, invisível: todas as cordas de palco são puxadas para trás da cena. A maquinaria está, portanto, escondida, o actor está cercado por dispositivos, está bem iluminado e anda por ali. Fala. O actor imita seres humanos sem sentido, ele cria diferenças na expressão e desse modo arranca da sua boca uma outra pessoa que tem um destino que será exposto. Eu não quero despertar para a vida pessoas estranhas diante dos espectadores. Também não sei, mas não quero ter em palco nada que saiba a sagrado e que acorde para a vida como algo de divino. Eu não quero teatro nenhum. Talvez eu queira apenas apresentar actividades que possam ser praticadas com a intenção de mostrar alguma coisa mas sem qualquer sentido elevado. Os actores devem dizer aquilo que aliás nenhuma pessoa diz, pois a vida não é isto. Eles devem mostrar trabalho. Eles devem dizer o que se está a passar, mas ninguém deveria ser capaz de afirmar sobre eles que alguma coisa de diferente está a acontecer dentro deles, qualquer coisa que possa ser lida indirectamente nos seus rostos e nos seus corpos. A sociedade civil deveria ser capaz de dizer alguma coisa em palco!

Talvez um desfile de moda, durante o qual as mulheres com os seus fatos dissessem frases. Quem me dera ser superficial!

Todos os ensaios curtos da autora aqui seleccionados integram o endereço oficial de Elfriede Jelinek. Texto incluído na rubrica *Zum Theater*. <https://www.elfriedejelinek.com/>

Um desfile de moda, pois nessa ocasião também seria possível mandar adiante os fatos por si sós. Fora com as pessoas que conseguem engendrar uma relação sistemática com uma figura inventada! Como acontece com o vestuário, estão-me a ouvir?, o vestuário também não possui forma própria, ele precisa de ser derramado sobre pessoas que SÃO a sua forma. Adormecidos e negligenciados esses invólucros estão pendurados, mas logo a seguir alguém entra neles, alguém que fala como o meu mais favorito santo que alguma vez existiu, e é assim porque também eu existo: Eu e aquele, aquele que eu terei de ser, não voltaremos a aparecer em cena.

Nem individualmente nem em conjunto. Olhem bem para mim! Nunca mais me hão-de ver! Têm pena! Agora têm pena. Santo, santo, santo. Quem é capaz de dizer quais as personagens que no teatro têm de completar um discurso? Eu deixo que se alinhem umas contra as outras, mas quem é quem? Eu desconheço quem sejam estas pessoas! Cada uma delas pode ser uma outra qualquer e ser representada por uma terceira que é idêntica a uma quarta, sem que alguém dê por isso. Um homem diz. Diz a mulher. Um cavalo vem ao dentista e diz uma piada. Eu não quero conhecer-vos. Adeus!

Os actores tendem a ser falsos, enquanto os seus espectadores são genuínos. Nós, os que espectamos, somos necessários. Os actores não. É por isso que as pessoas em palco permanecem vagas, desfocadas. Acessórios da vida, sem as quais voltaríamos a sair, com as malinhas de mão coladas debaixo do braço dormente. Os actores são supérfluos como estas malinhas, cheias de lenços de assoar sujos, caixas com rebuçados, embalagens de cigarros, e, claro, poesia! que lá foi atafalhada. Fantasmas difusos! Produtos sem sentido, pois o seu sentido é afinal “o produto de uma liberdade supervisionada” (Barthes). Para cada mudança em palco está disponível uma certa quantidade de liberdade de que o actor se pode servir. A poça da liberdade está lá, e o actor, faça favor de se servir!, apropria-se do seu suco, do seu soro, das suas secreções. Isto não apresenta qualquer mistério. Ele junta a isso o seu ranho. Embora muito daquilo que ele também vai buscar a gestos, a pavoneamento, a balbucios tenha de ser imitado, pois ele e outros como ele têm de ser capazes de reproduzir isso exactamente. Tal como acontece com a moda: Cada peça é definida com precisão, mas ao mesmo tempo não de forma demasiado rígida, de modo a poder servir os seus propósitos. Sweatshirt (camisola), vestido, tudo tem as suas margens de manobra e aberturas para os braços. Sim. E o que é realmente necessário: nós! Nós não temos a liberdade de sermos falsos. Porém, os que estão em palco têm-na. Pois eles são os ornamentos da nossa vida, com mobilidade, podendo ser removíveis pela mão de Deus, do encenador. E então ele arranca o colarinho a alguém e cola em nós um outro, que lhe agrade mais. Ou encurta um pouco mais o vestido a direito, refazendo a bainha, este gerente de loja de uma cadeia de armazéns de brinquedos. Não nos aborçam com a sua substância! Ou com o que quer que seja que tente utilizar para simular substância, como cães que andam à volta uns dos outros com

latidos de excitação. Quem é o chefe? Não sejam presunçosos! Desapareçam! O sentido do teatro é não ter sentido, mas também demonstrar o poder de directores que mantêm a maquinaria em andamento. Só com a importância destes pode o encenador fazer reluzir os sacos de compras vazios, estes receptáculos esvaziados com mais ou menos poesia lá dentro. E de repente o que nada significa passa a ter significado! Quando o senhor encenador mete a mão na eternidade e daí retira qualquer coisa inquietante. É então que ele assassina tudo o que existia, e a sua encenação, embora ela se baseie na repetição e que essa seja a única coisa que é permitida existir. Ele nega o passado e censura (moda!) ao mesmo tempo aquilo que faz parte do futuro e que a partir de agora e durante as próximas estações irá depender daquilo que ele decidir. O futuro será domesticado, e tudo o que for novo será regulado mesmo antes de existir. Então, passa um ano, e os jornais voltam a gritar de alegria sobre uma novidade, qualquer coisa imprevisível, que substitui o que é velho. E o teatro volta a começar outra vez, o passado pode ser substituído, redimido, pelo presente, um presente que em eterna comparação tem de se curvar sobre o passado. É para isso que servem as revistas de teatro. É preciso ter visto tudo, para de facto se poder ver alguma coisa.

Voltemos aos nossos colaboradores: Como poderemos remover do teatro estas manchas sujas que são os actores, a fim de evitar que eles nunca mais se derramem com facilidade em cima de nós, provenientes de embalagens com selo de garantia, que nos agitem, quero dizer, que nos possam cobrir com os seus fluidos? Pois afinal estes indivíduos são aqueles que se disfarçam a eles próprios e se cobrem de atributos, e que arrogam ter uma vida dupla. Estes indivíduos deixam-se multiplicar sem que corram qualquer risco, pois jamais se perderão. Sim, eles nem sequer representam o seu próprio ser! Eles são sempre a mesma coisa, nunca batem no fundo ou levantam vôo no ar. Eles permanecem. Elas permanecem sem consequência. Afastemo-los pura e simplesmente do inventário da nossa vida! Esborrachemo-los em celuloide! Talvez façamos um filme a partir deles, no qual o seu suor, símbolo de um trabalho, do qual eles tentaram escapar devido às suas personalidades luxuosas, não nos possa atingir. Porém, um filme como teatro e não um filme como filme! Apenas focar e disparar! Fica como fica e nada mais. Nada poderá ser alterado e assim a recorrência eterna daquilo que nunca é bem a mesma coisa será subvertida. Eles serão banidos pura e simplesmente da nossa vida e serão colados sobre bandas perfuradas que gemem melodias vacilantes. Eles abandonam a nossa percepção do corpo e transformam-se numa superfície plana que desfila diante de nós. Tornam-se impossíveis e por isso nem sequer precisam de ser banidos, pois não são nada e deixaram de existir. Ou ainda: em cada representação façamos com que todos eles mudem de papel, e que cada um faça de cada vez qualquer coisa completamente nova. Eles têm uma oferta de movimentos possíveis, mas tal como acontece com o nosso vestuário, nada será repetido da mesma maneira que foi feita antes. Só o tempo nos ameaça

a todos com a sua passagem. O teatro já não precisa de existir. Ou então repetiremos o mesmo exactamente da mesma maneira até à exaustão (filmagem de uma representação secreta que pode ser vista por nós, seres humanos, apenas como esta ÚNICA e ETERNA repetição), ou nunca duas vezes o mesmo! Sempre qualquer coisa de muito diferente! Assim como assim, nada dura para sempre, no teatro podemos preparar-nos para entrarmos na dimensão do tempo. As pessoas em palco não representam porque são alguma coisa, mas antes porque o acessório nelas se torna na sua verdadeira identidade. Os seus gestos furiosos, as suas frases desajeitadas, os seus discursos desfocados enfiados nas suas bocas por quem não tem discernimento, as suas mentiras, só por este tipo de coisas eles se distinguem uns dos outros. Sim, eles entram em vez das personagens que se espera que representem e transformam-se em ornamento, em representantes de representantes, numa cadeia infinita, e o ornamento torna-se em palco no essencial. E o essencial, façam espaço! Para trás!, torna-se decoração, mero efeito. Sem estar relacionado com a realidade o efeito torna-se realidade. Os actores significam eles mesmos e definem-se por eles mesmos. E eu digo: Fora com eles! Eles não são verdadeiros. Verdadeiros somos apenas nós. Somos mais do que existe quando, esbeltos e chiques, estamos pendurados nos nossos elegantes fatos de ir ao teatro. Olhemos apenas e exclusivamente para nós! Somos o nosso próprio actor. Não precisamos de nada a não ser de nós! Entremos em nós e aí permaneçamos, toda a gente no fundo espera que tantas pessoas quanto possível olhem para ele enquanto ele se pavoneia mundo fora, acompanhado de forma regular por revistas e suas imagens como uma máquina bem oleada. Sejam os nossos próprios modelos e asperjamos /borrifemos a neve, os prados, o conhecimento, com quê? Conosco mesmos! Assim está certo.

Dossiê Elfriede Jelinek

Moda

© Elfriede Jelinek, 2000

© Tradução de Anabela Mendes
30.10.2015

Para mim a moda é um suporte através do qual me posso fixar à terra, porque senão não entendo nada? Se há coisa que eu entendo a sério é de vestuário. Sei pouco de mim, também não me interessa lá muito por mim, mas ocorre-me que a minha paixão pela moda pode substituir-me a mim mesma, por isso enfio-me cerimoniosamente nas peças de vestuário com uma estranha avidez que, porém, tem muito mais a ver com o contrário de avidez, com o soltar-se de imediato, com o libertar-se de alguma coisa. Eu ocupo-me do vestuário para que não tenha de me ocupar de mim, pois logo me deixaria cair, assim que me tivesse na mão. Roland Barthes chama a isso um milagre, ao facto de o corpo deslizar para dentro de peças de vestuário sem que também desse atravessamento permaneça algum rasto. Por outro lado, o vestuário também abandona o corpo para permitir perspectivas belas sobre as pernas, os peitos, os braços, etc. Só que isso eu não vejo, não vejo aquilo que gostaria de ver e não mostro nada daquilo que outros talvez gostassem de ver, bom, pelo menos a maioria. Uso sempre peças fechadas até acima, peças que ocultam muito, porque gostaria de puxar imediatamente esse rasto e a seguir vê-lo e senti-lo (mais sentir do que ver!), de novo desaparecer por detrás de mim, como acontece com um nadador que sulca a água que atrás dele ligeiramente se move e volta a alisar-se, fechando-se em seguida, como se ninguém por lá tivesse passado. Sim. Como se ele lá não tivesse estado, o nadador, isto agrada-me bastante. Empurro a peça de roupa entre mim e o nada, para que eu lá possa permanecer, sem que se repare que eu lá estive? Deverá o rasto já ter sido tudo, aquele que daí resulta, e que logo tem de voltar a desaparecer? Será que sou tão possessa pelo vestuário que me agrada, porque

ele dissipa o meu rasto, não, dissipar não, isso seria uma acção dinâmica, é preferível tão sólida quanto possível: o meu rasto no qual me possa perder para que também ninguém o encontre?

Talvez. Senão bem poderia vestir o que outros vestem, completamente normal, então eu também seria de certo modo “invisível”, mas nessa altura haveria o perigo de que olhassem para mim. Haveria o perigo de ao olharem para os meus Jeans, para o meu pullover, esse olhar se desviar e cair sobre mim, e aí, porventura, eu cairia por terra. Eu não me visto para que as pessoas fiquem embasbacadas a olhar para mim, só porque voltei a comprar qualquer coisa bonita, eu visto roupa para que as pessoas olhem para elas próprias e não para mim. Pois esta roupa não apareceu do nada e não ficou pronta de repente, ela mostra-se, ao apontar para si própria, sim, isto é qualquer coisa que me interessa. Ou, na medida em que ela desaparece, para deixar aparecer em seu lugar partes do corpo, mas isso nada tem a ver comigo. Além disso, as partes do meu corpo não têm talvez valor para que alguém lhes dê realce. No momento em que penso sobre isto, já me estou a avaliar, ou seja, os meus braços estão bastante bem, as costas, também os ombros, mas o resto era melhor que o guardasse para mim. Mas basicamente eu quero guardar para mim tudo, mesmo tudo, por isso penduro uma coisa qualquer, uma espécie de cortina, por detrás da qual este tudo pudesse ser presumido. Não dêem tratos à cabeça, este tudo é nada. Portanto, para mim o vestuário também tem a ver com qualquer coisa relacionada com o auto-esquecimento, pois quando me dispo nada resta de mim dentro dele, nenhum rasto, a não ser talvez cabelos ou um ligeiro cheiro a perfume, se eu tiver usado algum. Às vezes também nódoas, mas essas desaparecerão em breve. A moda é o contrário disto: pura e simplesmente não existe nada onde existe muitíssimo. Sem mim! O seu sentido, claro, é ser ainda qualquer coisa sem a presença de ninguém, talvez apenas sem alguém de verdade: ser alguma coisa. E eu sou isso que na melhor das hipóteses: existe sem si próprio. Foi assim que nos encontramos, enquanto nos perdemos em permanência. Não, perder não enquanto lá estamos, mas só com o objectivo de estarmos sem nós. A moda e eu.

O ensaio foi publicado em Março de 2000 na revista do periódico Süddeutsche Zeitung. Mode.



Dossiê Elfriede Jelinek

*Ungeduldetes, ungeduldiges
Sichverschließen
(ach, Stimme!)*

Fechar-se em si mesma com
impaciência, impaciente
(Oh, voz!)

*Sobre o filme performático de Valie
Export "I turn over the pictures of my
voice in my head", 2008*

© Elfriede Jelinek, 2009

© Tradução de Anabela Mendes. 26.7.2023

A voz está exactamente a caminho da linguagem. Ela não se pode sujeitar a ser parada, ela própria já se pára a ela mesma. Afinal, ela tem de morar em algum lugar. Ela mantém-se na garganta, é aí que ela encontra a linguagem, e juntas elas abandonam a garganta em direcção à vida. Disso a linguagem não tem consciência, pois só lhe interessa o que tem para dizer. A voz diz. Ela diz-se a ela mesma, ela não diz uma coisa qualquer e também não se diz por si. Nesta acção o que não tem vida torna-se um fetiche?, um dispositivo, luz destinada a iluminar e qualquer coisa que deva conter a fala é inserida pelo nariz até à laringe para que – num processo esclarecedor, pois a luz ilumina o que sai quando se fala e para que se possa olhar para dentro (embora para tal não seja precisa luz para simplesmente se ouvir). É possível olhar-se para dentro e qualquer coisa irá aparecer. Vê-se de onde vem. Os órgãos da mulher não representam, não podem, mas esta fala pode fazê-lo ao mostrar a sua origem, a voz. Em relação à mulher nada se vê, olha-se para dentro dela, mas o que se vê é o Nada, olha-se o Nada que tem de se representar porque ninguém mais o faz. Esse Nada que é a mulher - afinal ela não pode ser representada, em muitas culturas ela permanece escondida, o que é desnecessário, ela sempre foi mesmo nada, então porque esconder também ainda mais um Nada? – abre-se por uma passagem no seu corpo, não uma passagem em que se fica de pé ou se caminha confortavelmente, por uma passagem para esta caverna, onde realmente então nada se vê, pois a mulher não se torna numa Coisa Qualquer através desta passagem exposta à corrente de ar, através da qual apenas a sua voz ecoa. As suas aberturas podem ampliar-se para que se possa ver melhor o Nada na caverna, mas lá não há mesmo nada, se não se tiver pensado nisso de antemão. A mulher pode ser qualquer coisa, mas acaba sempre por só se carregar para dentro de si mesma quando fala, quando fala para o exterior, quando se inscreve no caderninho de mensagens, que não se destina a ninguém em particular, já escrito desde o início, apagado a seguir e depois ajust-

tado. O último desgasta-se quando sai desse espaço que é esse Nada. Portanto: Ninguém abandona esse espaço! E é por isso que o último não ficou lá por muito tempo. Tal como esta voz, que não surge do Nada, mas de onde vem ela?, só se consegue ver vagamente, suspeita-se mais do que se vê. Não, ao contrário, no Valie Export não só vê a voz, como se é literalmente empurrado para ela, deparando-se com a origem dela. A garganta é iluminada, a imagem é transmitida do laringoscópio para a tela, o que não protege ninguém. Numa espécie de fetichização, i. e., a inserção do inanimado no animado, deve usar-se a outra entrada da mulher, ou pelo menos aquela, a frontal? (a que ela tem em comum com o homem, o que não quer dizer que ambos devam usar a mesma entrada, mas a voz que se afirma, para alguns nem é preciso dizer fazendo barulho, para outros também, mas isso não é evidente, a fala da mulher não é ouvida, ela não é ouvida com prazer em público, pois muitas vezes é desagradável, soa estridente, não estamos habituados a ela, ela precisaria de um dispositivo, a mulher, que abafasse um pouco a voz dela, e que lhe criasse um obstáculo na fala, um estorvo. Ela não pode falar, porque esta voz é indesejável. Mais do que isso: ela destrói os desejos. Uma castração inversa, porque para esta fala não se corta algo e depois se costura, mas se acrescenta algo, que então é ainda mais um obstáculo. Em troca ressoa tanto mais alto na casa de todos os cantos e nichos, porque ali o homem tem que escutá-la, senão terá o inferno na terra, tem que temer a mulher em casa tanto mais quanto mais a proíbe de falar em público), não importa por onde entra ou por qual buraco é usado por onde algo pode rastejar: você tem que marcar esta entrada, caso contrário ela não pode ser encontrada e visitada. Acima da entrada deve estar escrito: saída.



Valie Export, I turn over the pictures of my voice in my head 22.2.2009

Dossiê Elfriede Jelinek

Sofro com quem tem medo

© Elfriede Jelinek, 2009

© Tradução de Anabela Mendes

Eu também sofro com isso. Diz-se que a maioria dos transtornos de ansiedade é relativamente rápida e fácil de curar. Então, por que ainda não estamos todos curados? Porque nada no mundo é completo? Porque não deveríamos nós, de todas as pessoas, ser curados? A terapia exige muito esforço, e muitos de nós estamos exaustos demais para fazer esse esforço. Muitos, inclusive eu, tentaram muitos meios para combater esse medo. Muitas vezes sou dominada por uma raiva indescritível, também de mim mesma, principalmente de mim mesma, é isso que é autodestrutivo no medo: que ele não pode ser superado. Há muitas coisas que você não pode superar e talvez nem devesse tentar, mas o medo é como uma caminhada constante para o nada, para o abismo. A raiva de não entrar, mas não sair de novo, mesmo que você não esteja por dentro, é dirigida contra você, contra sua própria incapacidade de enfrentar o que teme. Em última análise, ninguém pode compreender nossa indefesa diante de nós mesmos se não tiver passado por isso por conta própria. Quem não conhece, essa passividade imposta, abrangente. É como ser um animal com medo nas costas. Você não consegue se livrar disso, nem mesmo tenta, porque a própria tentativa exigiria uma força que não está à sua disposição. A pessoa treme, estremece, fica desesperada quando o medo aumenta e não quer mais descer. Mas você também fica feliz quando esse medo toma conta de você, porque - esse é o lado negativo do medo - ele nos poupa de confrontar o mundo com mais força do que o mundo gostaria de nos dizer. Mas ela não tem nada a nos impor. Talvez seja por isso que temos que conviver com esse medo, mesmo que seja uma tortura. Talvez o medo seja a nossa única resistência que temos a oferecer em um mundo brutal e terrível? Com esse afastamento do mundo, nós nos prejudicamos mais, vemos muito poucas coisas estranhas às quais não podemos nos expor, mas pelo menos não prejudicamos ninguém. Isso é muito. Não temos outro adversário além de tudo. E nós próprios nisso, nós próprios somos o acréscimo ao nosso próprio medo, mas não lutamos contra ninguém, afinal, porque o nosso medo não pode ser combatido. Senta-se em cima de nós e é justo: não deve ser sacudido.

Dossiê Elfriede Jelinek

Anotação para o drama secundário

© Elfriede Jelinek 18/11/2010

© Tradução de Anabela Mendes



Como uma nova ideia de negócio, gostaria também de oferecer cada vez mais dramas secundários para o negócio do teatro, que deveriam correr lado a lado com os clássicos (ou como papel de parede que é enrolado e colado atrás deles. Já tentei isso com “Nathan “, mas agora também aceito encomendas para outros dramas e sempre fico feliz em escrever um drama secundário para acompanhá-los. Apenas com Shakespeare não faço isso por uma

questão de princípio. Mas aceito todas as outras encomendas com gratidão, então agora é a vez do “Urfaust”, talvez outros se venham a seguir, mesmo que não a seguir a mim, porque a arte não me segue, ela me persegue, uma culpa perseguidora, mas com toda a inocência). Então, como artista, posso ter encontrado uma nova estratégia, desta vez pelo lado seguro, porque os clássicos sempre são e sempre serão vistos, e então eu posso norteá-los, descolori-los ou fazer-lhes uma permanente. Nada disto tem que durar para sempre. Nada disto deve durar para sempre. Os clássicos precisam de nada menos do que serem mantidos ou entretidos por mim. Mas isso vai falhar porque desta vez, como sempre acontece, não entendo a descrição do respectivo clássico (ou não entendi correctamente) e ou escrevo o drama secundário certo para uma peça completamente diferente e errada ou, o mais provável é não entender o drama original e depois pôr-me a escrever uma coisa totalmente errada. Mas o que escrevo está sempre errado de qualquer maneira. Mas se a informação estiver errada (também uma especialidade minha, sempre copieei informações erradas do quadro negro ao fazer os exercícios de matemática), então não adianta mais gabar-me, desoriento-me e deixo de ser mesmo uma artista, pelo menos enquanto durar este fracasso. Sou uma artista secundária, mas talvez possa voltar a inscrever-me para depois ser uma artista original. Em todo o caso, obrigada por me permitir apresentar-lhe uma pequena parte do meu vasto catálogo de produtos.

Algo mais sobre a respectiva realização: As possibilidades são ilimitadas. O drama principal pode integrar cenas do drama secundário, o texto pode correr em segundo plano como escrita, ele pode ser escutado como uma peça radiofónica, a partir de gravação ou ser representado por actores e atrizes no palco, ao lado da peça principal, apenas falada ou também representada. A peça principal pode recuar brevemente e dar lugar à peça secundária e vice-versa. Os espectadores podem ler o texto nos seus computadores portáteis, ou nos celulares, no auditório depois de terem carregado baterias. O drama secundário pode substituir o drama principal em alguns trechos, mas há uma coisa que não funciona: o drama secundário nunca deve ser representado como drama principal e sozinho, por assim dizer, a solo. Uma coisa leva à outra, o drama secundário emerge do drama principal e acompanha-o, de diversas formas, mas é sempre acompanhamento. O drama secundário é drama de acompanhamento. Isso tira muita pressão de cima de mim, ufa, e por isso fico feliz por ter inventado o drama secundário, para meu próprio alívio e para fardo dos grandes, que depois têm de lidar com isso, não, eles não têm de o fazer, mas eles podem fazê-lo, se quiserem.

Dossiê Elfriede Jelinek

A propósito de
“Carnival of Souls”

© Elfriede Jelinek, 1997

© Tradução Anabela Mendes. 5.12.2015

A tela é o lugar onde aparece alguma coisa e, sem deixar rasto, volta a desaparecer. É por isso que sempre apreciei filmes arrepiantes e com fantasmas. As figuras aparecem e dizem uma coisa qualquer, e nós, os que estamos sentados, voamos, presos aos nossos olhos, por cima deles como se eles não fossem nada, e depois são esses próprios seres de sombra que voam, não dá para acreditar! Embora estejamos a ver exactamente isso. Um filme é basicamente: ver fantasmas. Aquilo que vemos num filme salta por cima do tempo e nós inclinamo-nos, baixamo-nos, sem querer, quando aparece alguma coisa medonha, para que ela não nos atinja, podendo antes não se importar connosco, afastar-se de nós numa cambalhota, por detrás das nossas costas dobradas e esperançosas, dos nossos olhos esbugalhados e cheios de pavor!, que não conseguem dar testemunho nem matam; e a nossa resistência perante o que vemos (e não fizemos), é uma resistência que naturalmente disso faz parte, para que aquilo a que assistimos nos aterrorize, continue sempre e de novo a derrotar-nos. Os filmes de terror são aflorações que nós espectadores desejamos para que alguma coisa nos aconteça e não com o intuito de sermos apenas meros espectadores. Temos de ver e não temos de ver (quantas vezes espreitei por entre os meus dedos e acabei a dizer: isto não é possível!), mas também quando não arriscamos olhar com atenção – aquilo que devemos ver está LÁ apesar de tudo. E quando abrimos os olhos com hesitação, porque pensamos que aquilo que é terrífico já tinha passado, é quando a visão do horror paira por cima de nós como o conhecido e radioso olho de Deus (é claro que há em Viena um cinema que se chama assim!).

Um dos meus filmes favoritos é “Carnival of souls” (Der Tanz der toten Seelen) [A dança das almas mortas], Livro: John Clifford, Produção e Realização: Herk Harvey (USA 1962) http://www.film.at/auge_gottes_kino/

Dossiê Elfriede Jelinek

É falar e sair

Es ist sprechen und aus

15/11/2013

© Elfriede Jelinek, 2013

© Tradução de Anabela Mendes

Atenção! O passado está a acontecer agora! Mas você não precisa de se apressar, outros o farão por si.

Eu bem gostaria de ter confiança em mim mesma para poder finalmente sair de mim mesma. Mas estou sempre a evitar isso e muitas vezes delego essa confiança nas personagens do teatro. Então eu não fico tão desapontada quanto eles, como se diz a propósito de confiança?, quando eles abusam dela. Nesse caso, isso quer dizer que eles confiam em mim, mas ainda não fazem o que eu quero. Ou eles não confiam em mim, e então no final de tudo o que tenho a fazer é ganhar confiança em mim mesma e isso não terá nada a ver com autoconfiança. Nem sequer é isso. O caos irrompe, não, não irrompe, ele é o que e aí está. Então o caos está aí, o que quer dizer, estava aí, e agora é o querido agora, que eu não suporto, mas talvez outros gostem, você gosta?, aqui o tem só para si!, ei-lo acolá. Ele apenas corre livremente, aquele que eu tirei do caos. Ainda há muito. Qualquer um que já teve de ler um artigo como este sabe: há muito, demasiado. A arte deverá agora finalmente criar ordem, porque eu não faço isso, isso é algo que na essência me é realmente estranho: ordem.

As personagens aparecem, eu não as inventei, alguém tem sempre de criá-las para mim, um encenador, uma encenadora, eu apenas desisto do meu caos, das minhas invenções aleatórias, bastante desordenadas, nem mesmo as coisas importantes se separam das sem importância, um caos ordenado possui isso em si, que só a natureza cuida dele, talvez até esteja na sua origem, e no meio de tudo ela queria ver a luz do entardecer em mim! Mas não se fala de natureza no teatro, a menos que alguém fale sobre ela. Ela fica sem-

pre à distância, isso vai bem com ela, eu não tenho nada a ver com ela. Enquanto isso, a natureza dorme um pouco, aqui no teatro ela não tem lugar, procurei, vasculhei na minha própria natureza, mas onde reina o querido caos, que nada pode decidir? Desesperada eu agito-me, deve haver alguma coisa em que se possa pegar!, alguma coisa deve estar lá! Mas então é simplesmente demasiado para mim partilhar isso com as pessoas em palco. Apenas uma vez na minha vida ouvi a expressão partilha dividida atribuída, e isso em conexão com a diplomacia. Imediatamente pensei numa pessoa que é cortada em fatias e dividida por pratos, para cada comensal uma porção ou metade dela.

O teatro divide o caos na medida em que atribui essa desordem a umas quantas personagens. De qualquer maneira a minha ideia de ordem parece diferente. Eu teria uma bela realidade à minha volta, por toda a parte, que praticamente gritasse por parcelamento, pois se nada for parcelado, o órgão unicelular aqui em cima não pode falar, e então o actor não ganha um décimo nem um milímetro de fala. Ele tem de fazer tudo sozinho. Ele será conduzido, não à trela, apenas meramente conduzido, mas no final do dia, a que se chama noite, ele terá de fazer tudo outra vez sozinho. Mas, como eu disse, a ordem é-me na sua essência estranha, ela nunca é minha. Não faço ideia a quem pertence a ordem. Os que estão lá em cima, que são o oposto das autoridades, tratam disso. Não suporto quando um actor, uma actriz, dizem qualquer coisa que lhes pode ser atribuída, mesmo que tenha sido distribuída pelos actores. Tinha de lhes ser mostrado para que pudessem interiorizá-la. Nenhuma figura, um alvo, ninguém acerta numa figura, não estamos sequer num campo de tiro.

Assim se faz a sopa, não a sopa primordial, a sopa comum, na qual se colocam letras de massa que não amolece senão através do calor que lhes é dado (ou que carregam consigo, cada um na sua garrafa térmica). É um quente caos, do qual tudo brota e que deve ser preservado ou estar sempre a ser recriado, dependendo da situação. O caos abre-se e espalha-se, mas nunca são os humanos. É falar e sair. Para mim: longe de ter fim. Leva o seu tempo, que foi a minha vida antes disso. Já sei: quase sempre muito tempo! Mas, por favor, considerem: falar é talvez esse caos do qual eu saio com o meu bastão de Caronte, com o qual faço avançar a jangada dos mortos (pois para mim falar é: escapar da morte por um tempo ou pelo menos levar comigo uns quantos), pescar um par de farrapos de fala, balbuciar farrapos, que sempre fazem parte de um todo amplamente invisível e desordenado, que nunca se torna um todo, porque o todo pressupõe ordem. Nunca é tudo, nem mesmo é alguma coisa. Eu também poderia ter usado farrapos completamente diferentes, frases diferentes, palavras diferentes. Eu poderia ter-me servido sempre de outra coisa, e há tantos que já me imploraram: Por favor, pelo menos por uma vez outra coisa, tudo, só isso não! Não outra vez! Mas não funciona. Está para lá do meu controle, talvez eu consiga o domínio de um discurso sem fim que não é nada comparado ao caos, talvez um breve pigarro na garganta, mas eu não tenho controle. Isso escapa-me, como é frequente dizer-se. Muitas vezes nem

eu própria sei o que disse a mim mesma. Só sei que não poderia ter dito isso com outras palavras. Por favor, desculpem-me, neste ponto eu posso finalmente pedir desculpa por não ter feito nada para além do que voltei a fazer. Só existe assim por si. Poderia muito bem ser outra coisa, mas uma tal sorte não é para si! Como gostaria que fosse? Qualquer coisa que se abra em nome do Mais, de forma menos ávida talvez, de modo que não seja imediatamente perceptível, e o Mais acaba por acontecer sempre comigo. Muitas vezes isto não é entendível, eu sei. Então escavar do caos alguma coisa, que no momento em que ocorre, poderia e talvez devesse ser algo completamente diferente, a concessão de presença consubstanciada (não essencial!) e falar para os actores, não tem qualquer provisão de realidade, a partir da qual a concessão de presença pudesse ser criadora, e é assim que também o resultado se apresenta. Mais um actor! Mesmo que isso seja real, não pode ser real, porque vem do todo, não, não do universo, senão não seria reconhecível, nunca teria sido visto!, mas vem de tudo o que foi desordenado e continua desordenado. Eu a falar no palco não é uma ordem, nem mesmo o estabelecer de uma ligação, ambos são um bom caos, que conduz àquilo que foi o que foi, ao que me veio à mente, digamos, conduz àquilo que é, e que todas as noites se apresenta na representação, no palco, e aí um alimenta-se do outro. Aí está o que foi (o texto desta peça até então, mas a que peça me quero referir, sempre diferente, embora seja igual todas as noites?, sim, escrita há muito tempo), o que assim foi torna-se naquilo que é. É uma fusão contra a qual a fusão das duas Alemanhas foi uma confusão. Todas as noites entra pelo palco do teatro adentro o passado que se lança num jogo consigo próprio. Um ímpeto! Um acontecimento sem lei entre leis (não no sentido de que não seriam pessoas com legitimidade, mas de que lhes foi atribuída essa legitimidade, não, também não, que aí foram postas, postas como fichas de jogo ou algo assim, ou talvez como acontece numa corrida de cavalos?) e selváticos, perdidos, também lá se encontram, embora eu não os tenha inventado. Aqueles que lá estão, antes de estarem perdidos para sempre, não têm validação.

De cada vez que eles se atiram a mim, e é exatamente isso que me interessa (embora eu não veja nenhuma das minhas peças no teatro há anos), elas acontecem de qualquer maneira, e eu sei que voltará a haver outra noite que vai resolver a linguagem do meu passado e que colide com personagens que estão atualmente em palco. Quem vai sobreviver desta vez? O teatro ganha vida, dizem, quando se trata de representações particularmente bem-sucedidas, comigo a vida esgota-se, talvez completamente sem sentido (é claro que faz sentido para peças “decentes”, mas é sempre um esgotamento). E não estou interessada no que resta, mas no próprio esgotamento em si. Que o agora seja aniquilado, incessantemente, isso interessa-me!, pois o que foi dito agora, foi dito um momento depois há séculos, senão por toda a eternidade. O teatro é esgotamento, não só da minha vitalidade, mas esgotamento em si, a vitalidade dos atores esgota-se também através de algo voraz que sobrou do

meu caos, em relação a um caos que não importa se terminou ou se ainda continua por lá; os textos devoram os actores, que já os tinham devorado de antemão para poderem cuspi-los de novo, sim, aqui sobre as tábuas, onde já existe tanta coisa que é suficiente para dez presentes dos Gregos, se ainda se considerarem as tábuas, ninguém dá por isso. Qualquer coisinha a mais é sempre possível. E os que entrarem em cena, os que ainda irão entrar em cena, os futuros, esgotar-se-ão exactamente como os que já antes disseram o respectivo texto. Muitas vezes eles foram laboriosamente espremidos numa personagem, costurados num predador, como o seis menos uma cabrinha (que pode então assumir um papel maior do que os seus irmãos) que, de repente, de forma completamente surpreendente, se transformaram em pedras e puderam até enganar um lobo, até que este tenha feito a saída para o naufrágio. Ou todos os guerreiros (um deles é sufocado antecipadamente por Ulisses para que deixe de poder dizer o seu texto) enquanto os seus companheiros, encravados no Cavalo de Tróia, esperam atrás deste pano de fundo, que foi rapidamente remendado, em apenas três dias: Em breve eles irão atacar a cidade juntamente com os seus colegas de coro, mas não como meninos de coro! Mas este, cada invólucro abre-se (como se o caos já não fosse grande o suficiente ou como se não fosse pequeno o suficiente!) e liberta qualquer coisa que no momento da fala já voltou a desaparecer. Não admira, que qualquer coisa libertada se ponha imediatamente em fuga, se possível. É possível escapar à decadência, ao esquecimento, ao acontecido (para mim certamente não é o que foi, é sempre tratado com segurança, o que eu faço tem que ser tratado de forma ordenada e amarga!)? Talvez se possa dizer assim: enquanto a natureza, que é imperfeitamente imitada pelo teatro, finalmente desperta (uma natureza que não existe em mim, mas talvez a essência da natureza: o excesso? O excessivo, obrigada por me lembrarem isso!), a sua vinda chega, chega a vinda destas pessoas, que falam os meus textos, como o supremo futuro do qual emerge o que foi (e assim também volta a falar o pensador a partir de mim, só que mau grado completamente falso, ou será que me engano aqui?, porque os pensadores têm de ser compreendidos de outra maneira, ou talvez não), como aquilo que foi, que nunca envelhece, porque de acordo com a sua natureza ele é sempre o mais novo, na verdade o último, o último a acontecer e todas as noites – o último torna-se o primeiro – volta a aparecer e tem lugar (mas no lugar de quem? Em vez do autor? No meu lugar?), como se tivesse acabado de nascer, novo a cada dia, sem “renascer” ou sentir-se assim, como se diz. Sim, precisamente porque está lá, porque está apenas lá, acontece, mas não sente nada. Também poderia ser outra coisa, isso é-lhe completamente claro, e por detrás disso poder-se-ia entender alguma coisa completamente diferente. Ou o que achou? Qualquer coisa muito diferente? Será que pensou noutra coisa qualquer? Olá! Portanto, agora ele desapareceu, aquele que sempre foi. Não, ele para mim não voltou. Eu não aceito de volta mercadorias usadas. Tem-no agora à sua disposição, mas eu não o vou revistar. Teria de aceitá-lo

a si, aos espectadores, como pagamento, talvez no lugar de uma criança?, não, isso de maneira nenhuma. Tem-no, guarda-o, atira-o fora. Para mim está tudo bem.

Discurso de saudação pelo Jubileu de aniversário dos 125 anos do Burgtheater (11-13 de Outubro de 2013)



Petra Morzê, Barbara Petritsch und Johanna Wokalek lêem as palavras de Elfriede Jelinek “Es ist Sprechen und aus.” [É falar e sair] Foto: Georg Soulek, Burgtheater

Dossiê Elfriede Jelinek

O drama parasitário

© **Elfriede Jelinek** - 12.5.2011
Zum Theater - <https://www.elfriedejelinek.com/>

© Tradução **Anabela Mendes**

Eu já inventei o drama secundário, e agora, por minha causa, invento também o drama parasitário (a que além do mais se pode chamar drama parasita), não, infelizmente não fui eu que o inventei. Em consciência, nem sequer o encontrei. Certa vez fui inclusivé para toda a gente como se fôra lixo, o que correspondia totalmente à verdade, só que não me ocorreu, e também se me escapou que eu própria fosse a ocorrência!, pois naquela altura eu já tinha escapado a tudo. Nada se pode inventar, se se acha que tudo já existe e está disponível. E tudo o que está disponível está ao meu alcance. E é de graça. Ao contrário de mim, é de graça. Leio numa revista que um colega chama parasitas às minhas peças, porque muitas vezes elas se ligam a um apresentador, sem o qual o drama não pode ser compreendido. Ele deixa para sempre de ser válido, porque o vincularam ao acontecimento. Ao acontecimento isso pouco importa, mas o drama, que deixou de poder ser um drama real, mata-se, porque dura apenas enquanto o acontecimento é lembrado. A realidade perecível é destrutiva e não pertence ao palco (onde de qualquer maneira nada pertence, apenas aqueles que se consideram aí pertencentes, não, não como pertença). Mas porque não? O que é que existe antes de ser descoberto? Quem não vive como eu, uma não-vida relutante, também não descobre nada, mas tem de encontrar alguma coisa. E só consegue encontrar o que lhe puserem à frente, pois a realidade apesar de tudo ainda é superior à autora, mesmo que ela quase nunca a veja. E vice-versa, a realidade é trazida a si mesma enquanto devora o que o autora põe à sua frente. Mesmo quando a autora esteja, na melhor das hipóteses, ao seu serviço, e que ainda por cima se mostre aparva-

lhada com tudo isso. Mas, oh céus, é sempre uma parvoíce quando se está contra. Apesar disso a realidade ainda lá está, e dela é feito relato. O relato, os muitos relatos de mensageiros são as fontes das quais tento beber, mas o raio que eles emitem é muito fino e são tantos os raios de luz, agora não estou expressamente a dizer: não há razão para irradiar, ele está lá sempre, mesmo antes que eu o possa chamar de volta por causa de defeitos, infelizmente é assim que costumo fazer. Eu não posso deixar nada de fora. Tudo tem que entrar e, claro, a massa geralmente não é comestível. Mas comigo é preciso remexer no não comestível por alguma razão, como um porco, e há mais do que o suficiente para ser deixado de lado, porque talvez haja por baixo qualquer coisa que ainda se possa comer, e às vezes o essencial está por baixo, o que sempre me parece muito estranho, provavelmente não há outra maneira de o fazer. As coisas existentes têm de ser descobertas, mas nem isso posso fazer, porque para descobrir as coisas existentes é preciso fazer uma busca. Estou então a tentar enfiar esse feixe de luz originário na minha boca, pelo menos um feixe, mas a água (sobre a qual já escrevi muito de forma parasitária, pois eu sei que não causo qualquer mal à água, à qual isso não importa, importa, sim, também à terra, mas experimentem comê-las e perceberão que fomos contaminados com alguma coisa assim que abrimos a boca, alguma coisa que não vemos porque é tudo o que nos faz cair sem cair, não importa o quê), a água escapa-me, não consigo compreender, não compreendo: Agora há ali uma fonte e devidamente nomeada, e não consigo pô-la na boca! Ou isso já é um aguaceiro, acolá, bem na direcção da minha casa? Não faço ideia. Também não preciso descobrir se ela tem alguma coisa disponível, não preciso sair de casa, não preciso sair, o que está disponível é-me entregue e é tudo o que tenho. Não preciso de me preocupar, ela vem sempre, como nem a água vem: sempre, não importa de onde venha.

O drama parasitário na verdade não existe sem o seu hospedeiro, o acontecimento, a situação, a catástrofe, pouco importa, não existe sem compreensão, não existe sequer sem compreensão, mas o que há para compreender? Não quero que ninguém compreenda. No drama normal as pessoas que são isto ou aquilo falam como se fossem elas mesmas. Mas como não sei como as pessoas falam umas com as outras, deixo, não, não deixo que as flores falem, deixo falar tudo aquilo para o qual encontro espaço e que me dá espaço novamente. E então movo-me ainda mais para dentro dele, há uma quantidade infinita de espaço, mesmo o espaço que foi alcançado pela primeira vez é infinitamente grande. Isso me lembra a psiquiatria infantil que uma vez frequentei com o posteriormente famoso Prof. Asperger. Todos os anos ele escrevia uma peça de Natal na qual as suas duas filhas sempre representavam os papéis principais, e nós os sobrantes, os pacientes, éramos a equipa que realmente dava destaque às personagens principais, às duas garotas Asperger, da melhor maneira possível. Trabalhávamos para que elas obtivessem o seu claro brilho, enquanto nós punhamos à disposição os nossos corpos. Isso não era

pouco, e foi assim que eu então me tornei parte do fundo, o que faz brilhar o primeiro plano e revelar a aparência de que eramos os mantos da invisibilidade sobre nós mesmos, enquanto as filhas do Professor representavam muito bem a aparência. Ainda hoje não tenho que deixar nada de lado, pelo contrário, deve haver o máximo disponível para que eu possa me apegar a ele como um parasita com a minha loja de móveis, toda a quinquilharia que colecionei. Agarro-me à realidade tal como ela se me apresenta, amalgamada, purificada, filtrada pelas opiniões alheias (e, ao contrário de um filtro decente concebido para a libertar, misturada com toxinas, às quais acrescento algumas, porque preciso de alguma coisa succulenta para escrever, e como não costumo ter carne à minha volta, nem gente, só tenho que levar tudo, a terra toda, toda a água, todo o átomo, bem, pelo menos esse é muito pequeno, toda a porcaria, lama, argila, com a qual também não moldo pessoas, eu não sou nenhum deus que cria pessoas, eu nem no papel poderia fazer isso, pois não faço ideia por que razão se vai hoje especialmente assistir a essa representação, onde se pode saber mais sobre mim, quando se poderia assistir a isso em casa de forma mais confortável, é daí que eu também assisto!), obrigada, opinião alheia, muito obrigada: é bom que eles estejam ao meu dispor, pois eu não tenho nenhum que seja meu. Tanto importa que alguma coisa se ponha a girar, e a realidade esguiche de fora para dentro, e é exactamente isto o que deveria ser; não, isto não faz sentido, digo eu, infelizmente, como sempre, só quando estou a escrever, porque ao bater nas teclas (um pedaço de argila (de bolas de argila) alguma coisa se forma no disco, alguma coisa se forma no meio e ao redor da cavidade, sem que isso seja o produto: não fôra o recipiente. Bom, sei lá, não deveria fazer comparações com aquilo que não conheço. Mas eu não conheço nada. Eu nunca deveria comparar nada! Eis que tropeço, não tenho nem disciplina para formatar alguma coisa em disco, com pequenas intervenções e beliscões na mão.

Devo tentar finalmente entender um pouco desse drama fazendo-o? Eu não o vou conseguir. Procuo desvencilhar-me das armadilhas (não das!) que são tudo para mim, não reconheço que exista alguma coisa que já esteja aí, porque quase nunca me entrego a isso, mas há alguma coisa em mim que me reserva para outra coisa, isso é para mim (como essas fontes que não alcanço com a boca, tal como pegadas de defuntos que há muito se deterioraram, como pedaços de História, como montes de roupas cujos donos foram destruídos e apenas as suas roupas, os seus óculos, os seus sapatos, sim, até sapatos de criança dentro dos quais ninguém crescerá, ainda lá estão) mostrado como existente, também como uma catástrofe natural, como um acidente, como um infortúnio, como uma tragédia histórica, como água e terra, os elementos, esses toda a gente os conhece!, esta qualquer coisa portanto abriu-me tanto os olhos (que normalmente estão fechados ou colados a um thriller ou a um DVD, sonolentos, como se existissem numa névoa de aerossol, de onde emergem estruturas que não tenho formação suficiente para interpretar, tento só, para

torná-los mais claros, e para que eu mesma possa entendê-los), sim, talvez seja isso, um processo de abrir os olhos, através da névoa e da deflagração, para que eu possa agarrar-me ao que descobri, é tão pouco mesmo, desde sempre, porque numa altura qualquer rasguei um pacote e debaixo dele lá estava qualquer coisa, eu mesma fiquei espantada. Um processo mais difícil do que puxar o fio rasgado para a realidade, os fios dos tantos pacotes da realidade que são entregues na casa da dramaturga parasita, porque ela não pode ir olhá-los de fora, só a partir de dentro, mas ela também não pode reconhecê-los como um interior, eu não o teria conseguido fazer. Rasgar pacotes – mais não sou capaz de fazer. Só me resta, enquanto descubro coisas que já existem, mas que muitos outros também sempre descobrem e descobriram. Eu li Heidegger, naturalmente por acaso, é claro, pois tudo o que leio é por acaso e só significa alguma coisa quando eu me aproprio disso: “Também o Ser que durante toda a duração da sua existência nunca faz uma chamada ‘descoberta’, é des-coberta, desde que permaneça onde está.” Sim, isso é bom. Claro que eu não teria sido capaz de o dizer assim. Mas de outra maneira, na medida em que o teria dito com exactidão. Há um filme sobre a liquidação de Osama bin Laden que os Navy Seals rodaram em Abbottabad no Paquistão, eles filmaram-se a si próprios, enquanto disparavam contra o líder islâmico e alguns dos seus seguidores, e deste filme faltam vinte minutos. Eu não sei se esses minutos faltam mesmo (provavelmente não, a câmara do capacete de algum soldado de elite deve tê-los apanhado) ou se eles simplesmente não existirem porque não nos são mostrados. E também o grupo do gabinete de crise da Casa Branca, com Obama, Hillary e os outros, não viram (ainda) esses vinte minutos, mas talvez os vejam, como eu disse, dependendo de relatos, relatórios, e isso ainda ninguém me relatou, embora eu esteja ininterruptamente a vasculhar jornais e a internet, agora pode dizer-se que arrasto uma consciência tranquila, porque já não precisamos de florestas para nos informarmos. Então, como parasita, não me posso apegar a qualquer coisa que os outros também não conheçam. Aguardo. Só posso parasitar o que todos já conhecem, pois sou a única que não conhece nada por intuição. Infelizmente não tenho escolha a não ser tornar-me parasita. Essa é a triste verdade. Mas apesar disso é verdadeiro. Quem deve assistir ao quê? Quem pode assistir ao quê?, diria eu a meu respeito. Como é que isso se diz nas Bem-Aventuranças? Bem-Aventurados os puros de coração, porque eles verão a Deus. Se ousarem. E também só me lembrei dessa Bem-Aventura (e imediatamente enfiou-a na minha boca e cuspo-a a seguir) porque durante as orações da manhã na rádio, por mero acaso, (não, não por acaso, mas porque precisei disso aqui, ainda que por acaso, eu nem sequer queria ouvir aquilo, mesmo que pudesse ser sobre qualquer coisa completamente diferente, então eu, a parasita, precisaria exatamente disso) falou-se, afinal, sempre sobre Deus, não importa qual, eles estão sempre a mudar e depois chega sempre aí a realidade, o noticiário da manhã, de que já estou à espera, se posso aproveitar, bom, quem fez isso, seja lá o que

for, alguém agora está furioso de raiva porque acabou de cair nas mãos de uma parasita, eu, embora qualquer um que quisesse escutar, tal como também um outro qualquer que tivesse sintonizado o programa, podia ouvi-lo. Deus. Isso é obviamente a maior coisa que se pode ver, isso está no Apocalipse e também em muitas outras fontes, pelas quais a minha boca suspira desesperadamente, sem nem mesmo beber um gole, mas isso é possível, ou seja, isso que Ele é ou Isso que ele é, basta apenas não olhar (ou a uma distância nebulosa, que, ao contrário do que escrevo e que TODOS sempre têm de conhecer - senão não entenderão, e então o pequeno e pobre parasita morderá o vazio - nunca ninguém para lá olhou, é pura e simplesmente muito longe para o nosso meio de transporte; mas quem olhou para esta distância, nada do que está escrito se aproxima dela, e onde Ele ou Isso está, enfim, nada pára, nenhuma pedra sobre a outra pedra), sim, Deus é, claramente o maior nó cego, porque ele não existe. Isso é muito prático porque significa que ele pode ser usado de facto para absolutamente qualquer coisa, um Joker, e ele pode ser substituído por qualquer coisa apreciada e popular, Coca Cola por Pepsi, café de filtro por Expresso. Também há muita coisa falsificada por aí. Já que tantas pessoas o conhecem, na verdade todos (mas nem todos querem dizer a mesma coisa quando dizem ou falam com Ele), muitos parasitas naturalmente se atrevem a aproximar-se dele. (Claro que ele é conhecido pelos seus vários pseudónimos, mas quem é quem, quem é o tal, quem cabe em quem? Quem escolheu qual, assim como eu escolho aquilo de que possa precisar? Talvez, pelo contrário, salte cá para fora um sapato de criança, que pode à vontade ser pequeno?) Enfim, não pretendo escrever uma peça assim, porque com esse Senhor, do qual todo o mundo se aproxima e quer alguma coisa Dele, e como parasita, e o quer sugar até o secar, e como é que eu me devo diferenciar dos outros para aumentar o diferencial de vendas das minhas obras? Não, não consigo nem nomear o que quero dizer. Sou acusada e com razão por isso. Também não consigo nomear o que quero dizer, porque na maioria das vezes nem sei o que quero dizer. Sou uma cabeça no ar. Só percebo quando escrevo. Isso é realmente parasitário! Pendurem-me mais acima! Mas a que é que me voltei a apegar? Com os olhos activos no amor? Ou o amor também se apega diligente? Oh não! Mas! Aí eu agarro o hospedeiro, a planta hospedeira, e apego-me a ela, assim, o trabalho de parasita está feito, o carvalho arruinado, agora é só anotar, e depois poderemos, meu hospedeiro, que será mais claramente reconhecido através de mim, e eu mesma, apareceremos bem juntos, eu com o meu drama parasitário na mão trémula, ele, o estalajadeiro manco, de mão dada comigo, pois estou sempre com medo, apenas sozinha não tenho medo, embora tenha muito medo principalmente de que me persigam, não faço ideia porquê: no entanto, receio tantas palavras só por medo, e que elas me persigam e não faço sequer ideia a que propósito. O que elas deveriam pensar de mim? É isso. Mesmo o parasita mais ganancioso, o parasita mais ávido falha se não sabe o que está a comer, mas ele não pode comer mais nada, só o que

lá existe porque foi o que encontrou. Eu também não posso contornar isso, é muito grande, muito distante, muito difícil, muito distante lá fora, e tudo o que está lá fora é-me inacessível, mas porque lamento tudo isso?! O próprio Deus também é absolutamente inacessível, pelo contrário, temos que chegar a Ele, e o que acontece quando vemos que lá não há nada! Surpresa!, é exatamente isso que eu queria ver. Quem me dera poder ver que nada há onde poderíamos esperar tudo. Estarei muito familiarizada com isso então, porque não faço nada e não posso fazer nada e também não posso fazer nada contra isso. Nada mesmo. Isso é muito, mas não significa nada. O estalajadeiro dirá onde está disponível uma mesa, eu espero pacientemente que me atribuam qualquer coisa, mas depois derramo e babo-me por cima dela até não sobrar mais nenhum espaço vago. O estalajadeiro já lamenta ter-me deixado entrar. Aí eu como o porco de há bocado, e até o que cai da minha boca é apanhado e comido de novo, é assim que os parasitas fazem. Eles alimentam-se com o que conseguem apanhar, isto é, eles satisfazem-se com tudo o que por lá está, e só por isso podem apanhar o que há, porque está lá, porque alguém colocou isso na frente deles. Mas antes disso eles tinham a intenção de abusar e fazer más interpretações. Faça alguma coisa contra isso! Com certeza que há qualquer coisa contra parasitas, há sempre qualquer coisa contra tudo, mas isso não se vai alterar, porque você jamais me pode alterar. E se você pudesse, eu ficar-lhe-ia muito grata.



Dossiê Elfriede Jelinek

Escrita Dramatúrgica
para *Os Protegidos*

Textos para os actores

© Tradução Anabela Mendes
13.6.2023



© Sebastião Salgado, fotografia de um campo de refugiados, da série Êxodos, 2000

Questões soltas e estimulações orientadas para actores em Os Protegidos de Elfriede Jelinek¹

1. Esquecer o tempo.
2. Cobrar ao texto um lugar no espaço.
3. Distribuir pelo corpo frases que o espaço não comporta.
4. Produzir deslocamento ou activar total quietude do corpo em função do texto minuciosamente controlado e estudado.
5. Exercitar o uso de fragmentos textuais que inquietam o leitor/actor.
6. Apreciar texto teatral no espaço.
7. Experimentar frases na voz e no espaço.
8. Tirar proveito do texto teatral com tempo e paciência. Os tempos do texto provêm de intersecções e cruzamentos por vezes inesperados, mas também são tocados pela banalidade das frases. Esta constatação, uma brincadeira

¹ A indicação numérica apresentada no documento não obedece a nenhuma ordem pré-estabelecida. As unidades foram surgindo de acordo com a sua chegada ao pensamento. O tamanho dessas unidades é também por isso variável. Andar para trás e para diante é, portanto, uma constante.

pueril, um jogo da autora quando resolve humorizar os caminhos da linguagem, é um acrescentamento sucessivo ou descontínuo trabalhado a partir de unidades mínimas como sílabas terminais, radicais comuns a diversas palavras com desmontagem de significado e que se impõem pela sua originalidade. Impõem-se também pela quebra causada pelo cansaço. A fala orientada cansa.

9. É na gestão dos fenómenos linguísticos que tem lugar a construção do texto e a articulação dos seus conteúdos. Vale a pena estar atento ao peso relativo da linguagem e às ideias que a enformam.
10. Circunscrever um espaço amplo e útil de trabalho, controlável pelas barreiras que se lhe impõem de fora para dentro e de dentro para fora, deve incentivar à concentração, se bem que nada dependa verdadeiramente do propósito.
11. Há uma questão a que devemos ser sensíveis e que é extensa ao longo dos tempos. A mobilidade forçada dos seres humanos como forma de sobrevivência é o primeiro movimento individual, mas também colectivo, que dá consistência a formas de transitoriedade quase sempre indiferenciadas. O tempo e o espaço convulsionam-se na realidade de quem precisa de refúgio sem ter a certeza de nada.
12. A sujeição impreparada a outras formas e representações civilizacionais e a diferentes culturas, religiões, ideologias, economias é um facto em si mesmo; o desconhecimento total de legislações específicas em línguas desconhecidas e em países/lugares de acolhimento que só fazem crescer o prejuízo de quem força de fora a chegada e nada é, cria desordem; a condição extrema de se ser ostracizado, maltratado e expulso por quem pode decidir sobre o fim de outro, de outros, ou sobre a sua sobrevivência, exhibe um conjunto de disposições a ter em conta, quando nos ocupamos em entender o que afecta pessoas a quem são roubados os sonhos de equilíbrio e de paz.
13. Pertencerem à mesma espécie taxonómica como humanos não significa que haja partilha dos mesmos valores e dos mesmos princípios. Nada é mais verdadeiro. É mais provável que se oponham e conflituem em processos de sujeição e abandono. De equilíbrio só aparentemente se pode falar. Os predadores não deixam que haja restos espalhados no relvado. Enunciemos as classes recorrentes: indivíduos considerados *anfitriões à força* diversamente alheados de *perseguidos* e *expatriados* sem razão. A disparidade de comportamentos justifica a presença de um erro moral darwiniano. Todos estão agregados à mesma espécie, o que se torna ainda mais cruel para aqueles que fogem em grandes e pequenos grupos. E não deixa de ser eloquente o talento dos que simulam abrir os seus países aos que precisam de refúgio com urgência. No lugar da compaixão, do conforto material e imaterial nasce o fingimento, a assumida hipocrisia que aqueles que estão em fuga detectam, como povo inteiro deslocado, a partir de uma

consciência social e política diversa e desligada.

14. Muitos são os séculos que enquadram estas experiências de devastação e de repetição que teimam em não certificar mudança. Entre o Egíptio actual e a longínqua Mesopotâmia pouca coisa mudou. Já o Afeganistão e o Ruanda, os Balcãs, o Sudão, Portugal da Guerra Colonial, o México, Cuba, outros países da América Central e do Sul, a Eritreia, a Síria, Birmânia/Mianamar, “uma Índia esquecida cuja realidade teimamos em negar”² confluem para um caudal inextinguível que responde pelo que é contemporâneo e por toda a História dos humanos que nesta matéria se revê tão vulnerável. Criminosa é a sua condição.

A caminhar de África para o resto do mundo, o homo sapiens deixou para trás o que hoje é a Tanzânia, a Eritreia, em derivas marcadas pela fuga às tempestades naturais, aos predadores de grande porte, a humanos indesejáveis.

Pacíficas nunca terão sido estas deslocações e talvez elas repliquem fenómenos em que o ser humano se tenta desde sempre superar.

Em viagem colectiva casual atendemos ao histórico e à experiência dos nossos antepassados, sempre assombrados pela morte eminente, e forçados pela incertitude da própria vida humana. Se escutássemos os nossos ancestrais, e não apenas os mais longínquos deles, teríamos o que hoje temos em matéria de refúgio – uma história com variações. As histórias de cada um pouco divergem entre si e por isso deixam de ser atraentes para divulgadores de notícias, sejam quais forem os meios utilizados. A saga do refúgio é tão antiga quanto é o ser humano nas suas deslocações territoriais não pacíficas e não opcionais.

Sentir-se protegido nos primórdios da Humanidade, na Antiguidade e em outras eras posteriores, privilegiando o ponto de vista europeu mas também com alcance para territórios de outros continentes (assim começou a

2 Frase crítica em *The Telegraph* a partir de obra muito lúcida de Sudeep Chakravarti, autor de *Red Sun*. O jornalista e académico indiano, internacionalmente responsável pelos poucos estudos resultantes de vivência directa com as populações naxal, baseados em observação e entrevista, dedicou muito do seu tempo ao acompanhamento de conflitos que levam o governo indiano, a partir dos anos 60, a criar oposição e a produzir grande violência sobre essas comunidades deslocadas entre a Índia, a China e o Bangladesh. Estas comunidades, consideradas à força como indianas, são inspiradas pela ideologia comunista chinesa, adoptam formas de vida comuns ao Bangladesh. Com a Índia muito pouco têm em comum. Sujeito a tortura, prisão e assassinato, o povo Naxalite constitui uma minoria oculta abaixo dos Himalaias. A Índia estará em conflito consigo própria, mas sem grande tensão. Não se trata de uma guerra civil clássica (a Síria seria um bom exemplo), mas de uma longa contenda em território indiano.

<https://tinyurl.com/4uwaswan> Red Sun: Travels in Naxalite Country - Sudeep Chakravarti - Google Livros/ Amazon.com: Highway 39: Journeys through a Fractured Land: 9789350293348: Sudeep Chakravarti: Livros

deriva), faz com que a actualidade comporte um fundamento com continuidade futura e sustentado pelo que se repete e se remodela.

A espécie humana em geral tem déficit de empatia e demonstra incapacidade de acudir com urgência e eficiência a quem precisa. Quem protege quem?

O link abaixo explicita aspectos de um discurso oficial relacionado com a História Contemporânea, ligada ao estatuto de Refugiado e aos institutos jurídicos correspondentes. Este discurso contrapõe-se à realidade vivida pelos deslocados. <https://tinyurl.com/3vy8p5fr>

15. Atribuir tempo ao espaço. Tempi.
16. Como se toma o peso ao texto?
17. Reduzir momentos textuais a unidades mínimas.
18. Acompanhar essas unidades mínimas e estabelecer com elas novos sentidos textuais. Exercício diário. Jogo com a linguagem.
19. Descomplexificar o texto. O medo do texto é uma arma proibida.
20. Apostar na construção dos coros.
21. Desconstruir os coros até à unidade mínima.
22. Tomar cada unidade mínima como um lancinante grito, um suspiro profundo, um enraivecimento.

Dossiê Elfriede Jelinek

Que país é este que nos
acolhe e nos repele?

Anabela Mendes
1.11.2023

Sob a forma de uma marcha de protesto, cerca de 150 candidatos a asilo deslocam-se, a 24 de Novembro de 2012, da igreja de Trais, no distrito de Baden, em direcção a Viena. Após 35 Km de caminho, uma parte desses deslocados alcança o parque Sigmund Freud, então transformado em acampamento temporário. A 28 de Dezembro, desse mesmo ano, o espaço criado para receber migrantes e refugiados é desmantelado sob vigilância policial por guardas armados até aos dentes. Num gesto de boa vontade, a congregação de religiosos da Igreja Votiva, situada junto ao parque, resolve albergar, no interior desse edifício, cerca de 40 pessoas pertencentes ainda ao grupo inicial. A igreja católica austríaca torna-se, assim, na guardiã do destino provisório daqueles que apelavam a um espaço de refúgio e asilo. No seio de uma sociedade próspera e muito conservadora, este episódio denuncia uma política de protecção a candidatos a refúgio que se torna num verdadeiro alarme social.

O texto dramático de Elfriede Jelinek, *Os Protegidos* (2012-2015), projecta e interroga até à exaustão o que em geral não nos é dado conhecer de forma directa. Estamos ao lado do que é vida e memória em insurrectas vozes, através das quais acompanhamos a vida da Europa configurada por obscuros negócios e benesses. E é essa mesma Europa que também nos abala com naufrágios, nos faz atravessar a pé todo um continente, nos esconde em camiões e aviões em busca de uma Terra Prometida. Será que ela existe? Ou é uma disfuncionalidade?

«Estamos vivos. Estamos vivos. O que importa é que estamos vivos.».

Dossiê Elfriede Jelinek

Entre o Pedro e mim

Anabela Mendes
14.2.2023

«A tradutora e dramaturgista do projeto, Anabela Mendes, defende que é “fundamental iluminar a face dos atores para que melhor possamos acompanhar o texto.” A propósito, visionamos a curta-metragem de 1960 da realizadora italiana Cecilia Mangini, “Stendalì - Suonano Ancora”, Stendalì suonano ancora onde um grupo de mulheres entoava os cânticos ancestrais das carpideiras que nos transportam para dentro de um ritual fúnebre, envolvidos pela fotografia em chiaroscuro de Giuseppe de Mitri. Os nossos olhares fixam-se nos braços e nas mãos que se vão agitando no ecrã, as cabeças, os lenços brancos que contrastam com as vestes negras das carpideiras.»

Nesta entrada circunscrita a algumas linhas, acontecem duas coisas distintas: o lugar da percepção e o lugar da luz.

1. A percepção do desempenho do corpo das mulheres filmadas por Cecilia Mangini é vista pelo Pedro como vindo da parte de cima dos corpos e membros superiores. Também assim acontece, se pensarmos na dança dos lenços em triângulo e na direcção dos puxões ao cabelo que repetem o modo dos lenços e por entre ladainhas. Mas ao contrário do Pedro eu concentro-me muito especialmente no desempenho dos pés calçados que vão crescendo na sua movimentação. O som dos sapatinhos, com meio salto e

todos semelhantes, adensa-se e aumenta também na velocidade. O que as mulheres fazem com os pés é uma dança colectiva, inesperada, a que elas chegam pela audição e com a qual pretendem executar breve resposta ao incendiamento a meio do corpo e no sentido superior. Tudo como num êxtase ritualístico em nome de um falecido que lhes pertence e que celebram por extensão comunitária. O que se escuta e vê leva ao Pedro e a mim a concentrarmo-nos em direcções diferentes. Em corpos cortados pela cintura. Ou só por ela juntos.

2. Propus numa atitude repentina que os rostos dos actores fossem iluminados, tendo em conta a complexidade do texto a ser dito. Concentrar o olhar do espectador na luz sobre os rostos parecera-me uma boa solução. Este seria um caminho apostado na visualização e no esclarecimento. Passados uns tempos, apercebi-me de que a ausência de luz ou a sua diminuição tornavam mais evidentes outros aspectos. A luz comia a expressão do não-visto e este precisava de estar presente. O simbolismo dos rostos “ausentes” fortalecia a anonimidade dos seres, questão tratada em abundância no texto de Jelinek. A pedagogia deu lugar ao enigma que se tenta decifrar.

É bom podermos enganar-nos ou fazer opções que a seguir rejeitamos, porque elas iriam de qualquer modo cair. Tudo não passaria de uma questão de oportunidade. É bom olhar para o fruto maduro e esperar que ele caia no nosso regaço. Só assim percebemos que ele nos está destinado. A.M./14.2.2023

Retirei da Internet um esclarecimento à la Jelinek, sem fonte específica, porque o objectivo do escrito é defender a articulação da música de Bach com música tradicional do Gabão. O que aqui aparece justificado é esta opção artística que dá corpo a Lambarena.

Lambarena-Bach to Africa Review by Stephen Eddins The impetus behind this album, developed by Mariella Berthéas, was to create a tribute to Albert Schweitzer by bringing together the two musical traditions that were central to his life -- the works of J.S. Bach and the musics of Gabon, where he dedicated his life to service as a medical missionary in the city of Lambaréné. To call this a crossover album, though, would be to misrepresent it; this is no clever synthesis of two disparate traditions. It's difficult to characterize the relationship between the two musical cultures. To say that the musics are “coordinated” misses the surprising spontaneity of the juxtapositions, but to say that they are “thrown together” suggests a randomness that underestimates the skill and art of arrangers Hughes de Courson and Pierre Akendengué. The music of Bach and the musical traditions of Gabon coexist without giving up their own integrity, and interact with varying degrees of obvious connection. The CD features classically

trained European musicians, 10 ensembles from Gabon, and several Argentinean musicians, who worked together in the studio many months to create the album. The most successful tracks mysteriously capture the underlying musical impulse common to the two traditions, and the result opens up new meanings and sounds natural and organic. For example, it's astonishing, on track two, how beautifully a traditional song from Gabon dovetails and overlaps with "Lasset uns den nicht Zerteilen" from the St. John Passion, and how they complement each other in their exuberant affirmation of life. On track six, the simultaneous performance of a ritual that includes a clapping pattern and hooting vocalizations and a chorus from the St. John Passion is breathtaking. Not all the efforts are equally successful; the chant at the end of the Agnus Dei from the B minor Mass simply sounds tacked on. But when the mix works, as it usually does, the effect is revelatory, transformative. The sound is intensely clean, and beautifully differentiated, highlighting the wonderful strangeness of the mixing of traditions.

Para lá desta explicação tecnicamente orientada mas muito entusiasta, existe um homenageado que antes de o ser já era alguém que queria mudar o que a outros nada dizia. A sua determinação de se ver a viver em África estava directamente associada à vontade de melhorar a vida das populações africanas locais, na aldeia de Lambarena. O médico, o teólogo, o filósofo, o místico e o músico, que nele viviam, queriam estar em África para sempre. Houve interrupções nessa estadia para sempre. Uma delas ficou ligada à sua nacionalidade.

After World War I broke out in July 1914, Schweitzer and his wife, German citizens in a French colony when the countries were at war, were put under supervision by the French military at Lambaréné, where Schweitzer continued his work.[57] In 1917, exhausted by over four years' work and by tropical anaemia, they were taken to Bordeaux and interned first in Garaison and then from March 1918 in Saint-Rémy-de-Provence. In July 1918, after being transferred to his home in Alsace, he was a free man again. At this time Schweitzer, born a German citizen, had his parents' former (pre-1871) French citizenship reinstated and became a French citizen. ¹

Apesar dos regressos à Europa por diferentes motivos, Schweitzer quis genuinamente mudar a qualidade de vida dos gaboneses, dando-lhes saúde e alegria. Mandou construir um hospital com dinheiro próprio.

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Albert_Schweitzer



Antigo hospital Albert Schweitzer



Hospital Albert Schweitzer hoje

Eis um provável cenário de um quase certo entendimento entre continentes, embora a chegada de cada uma das guerras europeias no séc. XX pusesse travão ao que havia a construir e a melhorar para benefício dos lambarenos, tornando cada vez mais difícil a sobrevivência de uma África ao modo europeu.

Como linha de pensamento podemos atribuir a Os Protegidos, aos protegidos de Elfriede Jelinek, um lugar nesta história do gigante-anão que perseguiu toda a vida o desígnio de cuidar dos outros até ao fim dos fins. E cuidar quis dizer juntar e activar todas as valências de que se compunha o seu ser, tornando-as disponíveis para outras tradições, hábitos, culturas, religiões. Pessoas quotidianas.

Migrantes e refugiados africanos abandonam lugares como Lambarena por uma Europa estéril?! Albert Schweitzer não os alcançou antes deles entrarem em botes e barças, mas acompanhou-os até eles cantarem e dançarem as músicas das suas existências. E Bach.

Lambarena é outra coisa, como nos esclarece **Stephen Eddins**. E existe para lá da vida de Albert Schweitzer. É uma celebração comum da territorialidade gabonesa livremente ancorada no percurso de um homem europeu.

Lambarena é antes de mais fogo e misticismo, divinas vozes de crianças e adultos que escutamos em canto, que suspeitamos em ritmadas danças. E é aqui que as diversas faixas do CD se soltam e nos rodeiam. Há nelas uma convicção de que Johann Sebastian Bach podia ter sido gabonês, tal como as suas músicas se tornaram irmãos dos ritmos em Lambarena.

Este CD é uma referência de vida para mim. Quando o comprei há muitos anos passei a ter companhia ao pequeno-almoço. Não aprendi as letras. Trauteava-as. Mas a dançar, a dançar me despedia da cozinha, de sacola às costas e a caminho das aulas. As músicas assambarcavam-me e eu ia pela rua a dançar. E subia os degraus do edifício da Faculdade com um corpo novo. Este era o tempo de preparar o espectáculo do CCB e os pezinhos continuavam a marcar ritmos e cadências.

A minha avó, que lançara desde sempre África sobre mim a seu jeito, morria aos 102 anos por vontade própria. Uma semana antes da estreia. Continuei com os ouvidos cheios de Lambarena e a dançar como a minha avó na sua pequena cozinha. Entrei em cena para me juntar aos 60 intérpretes de Kandinsky nos agradecimentos. Os pezinhos não paravam de se mexer e até ensaiavam novas coreografias.

Gabão e Bach (tenho toda a sua obra) voltaram em Junho de 2023. Não fui capaz de dançar como antes. Esperei que outros o fizessem. Desejei que não me vissem ali, mas em África com os Bijagós. As danças eram outras. Não havia compositores europeus.

Lambarena vale mil fontes de água pura.

Dossiê Elfriede Jelinek

Texto dividido pelos actores
como ensaio de resposta
e contra-resposta na
formação da coralidade

Pedro Alves, Anabela Mendes e Maria Carneiro
Junho de 2023

Cada bloco, de acordo com as sugestões de divisão apresentadas para exercício corrente, permitiu a criação de subdivisões que, por sua vez, determinavam um registo de linguagem muito próximo da oralidade. É nesta descoberta que Pedro Alves pôde, assim, recorrer a figurações de um discurso (ver, por exemplo, pp. 240 e 241) que é simultaneamente o produto de um intrincado texto em catadupa, em queda livre, irrespirável, e ao mesmo tempo se deixa manobrar em pequenas unidades que trazem em si as variações que a terra e o mar cobrem preciosamente. O novo fraseado não se esconde mais, vem à luz e vai sendo desbastado pelos actores à vez e até à coralidade.

Pedro Alves persegue em cada bloco textual, o apontamento que escreve linha sobre linha e dedica às novas possibilidades do texto, virtude de um tempo discursivo a que a seccionação permite abrir espaço sobre o texto original. Esta modalidade revê-se no desejo de circunscrever o trabalho com a linguagem como um caminhar, criando texto novo a partir do que já existia e se encerrava em si mesmo.

Em cada bloco são ensaiadas diferentes possibilidades de organização textual que permitem abrir Os Protegidos ao âmbito de uma dialogação e correspondem, na perspectiva de criação de vozes, ao posicionamento dos actores na formulação de resposta e contra-resposta. A coralidade é introduzida na condição de remate dos pequenos micro-textos, fechando-os e abrindo novas modalidades em blocos seguintes. Longas tiradas vão sendo também ajustadas a cada actor que assim toma consciência da sua condição de porta-estandarte, de solitária voz, de combatente por todos e por nenhum.

A criação dos blocos de linguagem é acompanhada por anotações e comentários. Surgem os primeiros cortes no texto.

Dossiê Elfriede Jelinek

Os Protegidos de Elfriede Jelinek

© Elfriede Jelinek, Die Schutzbefohlenen, 2013-2016.

© Tradução e notas de Anabela Mendes, 17.12.2017

Representação escrita de divisão, fragmentação e distribuição do texto cênico.
Aplicação de cortes com vista à versão final.

- Bloco 1: Estamos vivos (p.3 - 6)
- Bloco 2: Todos mortos menos eu (p.6 - 8)
- Bloco 3: Fora connosco (p.8 - 17)
- Bloco 4: Condutor fantasma (p.17- 20)
- Bloco 5: Brochura (p.21- 23)
- Bloco 6: Está escrito aqui/ liberdade (p.23 - 30)
- Bloco 7: Enquanto nado não há nada (p.30 - 35)
- Bloco 8: Decapitados (p.36 - 42)
- Bloco 9: As filhas de Boris Yeltsin (p.42- 47)
- Bloco 10: A vaca tem voz (p.47- 56)
- Bloco 11: O chefe do consórcio (p.56 - 60)
- Bloco 12: Pagamentos (p. 60 - 63)
- Bloco 13: Ser supremo (p.63 - 68)
- Bloco 14: Deixai vir a mim a Opel (p.68 - 78)
- Bloco 15: Inundações (p.78 - 82)
- Bloco 16: Sarcófago (p.82 - 84)

Bloco 17: Dissolvidos (p.84 - 88)
Bloco 18: Não pertencemos, não somos (p.88 - 100)
Bloco 19: Parasitas (p.100 - 101)
Bloco 20: Putin (p.102 - 105)
Bloco 21: Mercenário (p.105 - 107)
Bloco 22: Voz e voto (p.107 - 110)
Bloco 23: Estrangeiros fora. Assunto encerrado (p.110 - 116)
Bloco 24: Dose de tempo (p.116 - 122)
Bloco 25: Opa, opa, toca, toca (p.122 - 124)
Bloco 26: Órfãos de um deus maior (p.124 - 126)
Bloco 27: Respeito (p.126 - 128)
Bloco 28: Os Protegidos (p.128 - 131)
Bloco 29: Não estamos de todo aqui (p.131- 136)
João / Rita / Rafa / Phil / Sílvia / Maria R. / Todos
Bloco 9 - Exemplificação

Rita: A nossa existência é a nossa moeda de troca, não temos outra coisa, por outras palavras, não temos nada, temos a nossa existência como moeda de troca, mas não somos uma caixa multibanco, não, não somos mesmo, isso é a senhora Yumasheva, está aqui o nome dela, espero que bem escrito, a filha de Boris Iélzin, uma filha, sim, uma filha, naturalizada num ápice, ela tinha o que era preciso, ela fez todos os pagamentos, ela pôde fazer todos os pagamentos, e se não ela própria, então alguém os fez por ela, é sempre preciso pagar, para reconhecer e respeitar a singularidade de um ser humano, alguém pagou, é preciso pagar, alguém pagou, alguém pagou por esta filha, mesmo que não tenha sido ela a pagar, alguém teve de pagar para tornar possível a justiça em larga escala e não apenas em pequena escala, para que ela possa viver aqui, esta filha do senhor Iélzin, //

Rafa ~~entretanto ele perdeu a cor, murchou, mas na época talvez ele fosse ainda rosado, não, antes de um vermelho chamativo, não tenho a certeza, teria de verificar, não tenho tempo para isso, é provável que para isso também se pague, para fazer as contas, alguém tem de pagar, para montar uma fábrica da Opel com o banco russo,~~

Rafa: para montar carros, tem de se pagar, e voltar a pagar, quando alguém então compra o carro. //

Phil: Eu respeito qualquer forma de pagamento que seja efectuada, para que esta filha possa viver aqui, eu respeito isso ao adoptar um comportamento conforme e ao não pagar, eu não poderia pagar, é

por isso que não tenho o direito de estar aqui, eu não pago porque não posso, eu não posso pagar e também não o faço. //

João ~~Ou a outra filha, a Elena, dedicamo-la a todos os estrangeiros, oferecemo-la a todos de forma bem pensada. Coroada com louros, ela não partilha nem frutos nem sustos: para um corpo de ressonância perfeita como o desta outra filha são precisas muitas vozes, mas uma única soma, que ela também regulou graças à sua voz; pois nós queremos soar uns com os outros em unísono, sim, todos, não é verdade?, e para tal não precisamos apenas das nossas vozes, que de qualquer maneira não possuímos, mas precisamos da voz desta segunda filha, //~~

Sílvia, **Rita**: ~~sim, exactamente, ela que vem de longe //~~

João: ~~a floresta de montanha da sua pátria já não a olha fixamente, ela está agora connosco, ela chegou, ou não? //~~

Phil: ~~Ainda não? //~~

Rita: ~~Foram pagos todos os portes alfandegários por ela, e ela chegou, não envolta em fumaça fugaz, não cuspidas por nuvens compactas, não com os salpicos de florestas inundadas por gotículas, e também não com fragor, não, isso ela não quererá, o fragor cansa. //~~

Sílvia: ~~Vale mais o silêncio.~~

Rita: A casa dela é agora aqui e também o seu domicílio oficial, são aqui os seus aposentos, apenas mais uma cabana decrepita no Burgenland¹, o proprietário nem sequer a viu ainda, nem uma única vez; // depois, mais tarde, há qualquer coisa que perturba o meu olhar, não é medo, é uma coisa qualquer anti-roubo, apartamento, casa, vivenda, tudo pago, isso virá depois, quando ela de facto lá estiver; primeiro é preciso alojá-la, sozinha ou não, com marido, com ou sem crianças, tanto faz, ela nem sequer está aqui, ela vem aí a cavalo, ela há-de chegar a cavalo, depois de resolvida a contenda

1 O Burgenland é um dos nove estados federados da Áustria, localizado na região leste do país. Estende-se por 166 km de norte para sul, porém de leste para oeste tem apenas 5 km em Siegraben. Os seus Länder limítrofes são a Baixa Áustria a norte e a Estíria a oeste, e tem fronteiras com a Eslováquia a nordeste, a Hungria a leste e a Eslovénia ao sul. A capital é Eisenstadt. (N. da T)

segundo os usos e costumes da pátria e depois de decidida a sua pertença à cidadania da pátria, ela chegará surfando por cima dos fluxos convergentes de dinheiro da sua pátria, em dúvida sobre se encontra consolo junto ao pai, que talvez já esteja morto, parabéns, isso não a iria atingir, em vez disso ela chegará aqui por conta do homem que pagou, mas por enquanto ela ainda cá não chegou, tenham paciência, por favor, primeiro lá, em breve aqui, conosco, onde ela queria estar, // onde ela se sentiria bem, apoiando-se sem cessar na razão jurídica que ninguém alguma vez fez valer contra ela, ei-la onde o desejo selvagem a conduziu, não sei porquê, ela aí está, e é tudo, mas agora de repente ela está aqui, como um clarão, e nós ficamos surpreendidos, //

Todos: não, sem clarão, sem mácula, //

Rita: em contrapartida com marido e filha, e entretanto é provável que ela já cá não esteja, tanto faz. Alguém pagou por ela, e agora ela está aqui ou talvez já tenha voltado a partir, jovem perdida, jovem encontrada, // eu falo para sombras, falo com a água que me responde cuspiendo, que me voltará a cuspir um dia, eu sei, eu sei, ela é alguém no sublime bosque dessa pátria, que não deve tornar-se a nossa, não, não estamos a falar desta mulher, já não sabemos de quem falamos, sim, lembramo-nos agora de que falamos // com certeza de uma pátria segura, que não teremos, mas que a mulher já alcançou e que já abandonou, pura e simplesmente abandonou, talvez mesmo sem aí ter posto os pés. Um deus, em profunda e secreta escuridão, não numa masmorra, não, aí não, um deus pagou por ela, mas deus só há um, o nosso não paga, ninguém paga, em todo o caso por nós, por uma pátria, filha feliz, a felizarda!, quem ainda a tenha, talvez ela já se tenha voltado a fazer ao caminho, a nova pátria carimbada no seu passaporte, pago e carimbado, a felizarda, compraram-na, a pátria, também um duro trabalho!, apesar de ser o trabalho de outros, não faz mal, o que importa é que seja pago, e foi pago. Não me fujas! // Porque deveria eu, diz a filha, //

Todos: «Ai de quem foge, / Ao mundo se fazendo! — / Estranhas terras percorrendo, / A pátria esquecendo, / A materna casa odiando /» //

2 Trata-se de uma citação (os cinco primeiros versos da primeira estrofe) do poema *In der Ferne* (Na distância) de Ludwig Rellstab (1799-1860), musicado por Franz Schubert (1797-1828) e que integra o ciclo de 14 *Lieder D 957 op. Posth.* do compositor austríaco.

7. *In der Ferne*
(Ludwig Rellstab)

Rita: ~~disparate, desses eu não faço parte, de certeza que não, e sem a casa materna não estaria hoje aqui; e também estou certa de que a minha segurança foi garantida e paga, Casa materna? Casa paterna? Florescem sem razão? Propriedades que não se apropriam de nós? Que não nos apoiam? Memórias, vindas de uma escola, de um ginásio, de um centro paroquial, de um barco-igreja? Uma singularidade que ninguém toma em consideração? Nós, que ninguém conforta, a não ser com cobertores, sacos-cama e fatos de treino? Léltzin. Um governante. E está bem assim, e a ela eu também não conheço, nem a outra, não, não a conheço, nunca ouvi falar dela, afinal o que é isto? //~~

Todos: ~~«Os seus amigos deixando / Não serão abençoados, ah! / Nos caminhos trilhados! / 4 //~~

Rita: ~~Pelo contrário! Não conheço nada disso, não me diz respeito, não me aconteceu, não há deus que me impeça de fugir, não sou nenhuma vaca, não sou a Europa, não sou lo, nada me impede, qualquer um me pode foder ou não, a escolha é dele, houve pagamento,~~

Wehe dem Fliehenden,
Welt hinaus ziehenden! -
Fremde durchmessenden,
Heimat vergessenden,
Mutterhaus hassenden,
Freunde verlassenden
Folget kein Segen, ach!
Auf ihren Wegen nach!

Herze, das sehrende,
Auge, das traenende,
Sehnsucht, nie endende,
Heimwaerts sich wendende!
Busen, der wallende,
Klage, verhallende,
Abendstern, blinkender,
Hoffnungslos sinkender!

Luefte, ihr saeuselnden,
Wellen sanft kraeuselnden,
Sonnenstrahl, eilender,
Nirgend verweilender:
Die mir mit Schmerze, ach!
Dies treue Herze brach -
Gruesst von dem Fliehenden,
Welt hinaus ziehenden!

~~e eis que estou aqui agora, exactamente onde eu queria estar. Se não estou completamente errado, estou a ser insultado! Não, eu não sou quem está aqui a falar e também ninguém me está a insultar. //~~ entrar aqui, a atravessar portas, a fazer explodir muros, a comprimir-se no mar, mesmo que de forma passageira, não, sem passaporte, de atirarem bombas de gás lacrimogéneo, para derramar lágrimas, de fazer desaparecer os trastes, toda a merda, já não vos apetece, pura e simplesmente não querem mais, pois as boas intenções destinam-se à fábrica, e são outros aqueles que já há muito foram naturalizados; a filha de Léltsin naturalizada, espectacular, quem diria, que isso seria possível, infelizmente não foi nosso o proveito! A empresa naturalizada, o banco já cá está, o banco está sempre à mão, caso contrário nenhuma outra naturalização. Mas isso não resultou. Não tem importância. Bom, talvez não tenha para vocês, não pomos em dúvida, mas para o dono do consórcio talvez o caso seja outro. Esta naturalização acabou portanto de se concretizar, cedo demais, e infelizmente nada nos trouxe, um mau investimento, mas a naturalização da filha de Léltsin foi um verdadeiro sucesso, ei-la deitada, rodeada pela natureza, no seu refúgio, do qual nem animal selvagem nem caçador se atrevem a aproximar, não, aí não, ela deita-se noutro lugar qualquer, ela tem de estar deitada noutro lugar qualquer, não sabemos, onde, a cortina está fechada, // o conhecimento obtido foi-o de forma restrita, //

Maria R.: restringindo-se apenas a algumas páginas, quem escreveria sobre isso, quem cantaria sobre isso, //

Rafa quem faz o quê, quem faz alguma coisa, quem força aqui as pessoas e os seus olhares enlouquecidos pela vertigem, pelo atordoamento, de que vocês nos dão conta, quem os obriga a juntarem-se aos outros assassinados, aos quais também nós nos poderíamos ter juntado, achamos nós, talvez não exactamente, mas porque não? Não importa, não importa. Criamos o horizonte para qualquer coisa, que poderia terminar em bem, mas não é o caso. // Não criamos nada, não perturbamos ninguém, pois estamos todos mortos, pelo menos é o que parecemos. E isso também está escrito aqui, //

Maria R.: não, não está, aqui não está escrito, que os mortos possam ser naturalizados, não, não está escrito nada sobre mortos-vivos, nada, nada sobre eles, nada sobre aqueles, cuja morte está ainda tão viva e cuja vida já é morte, nada disso, disso não queremos ouvir falar. Ao último está vedada a luz, ele apagou-a. E o último, somos nós. //

Ésquilo: As Suplicantes

Ministério do Interior, Secretariado de Estado para a Integração: «Viver em conjunto na Áustria»



© Sebastião Salgado, O sal da Terra, 2014.

Ovídio: As Metamorfoses

E uma pitada de Heidegger é obrigatória, pois sozinha não chego lá.

O trabalho de corte e costura sobre o texto de Os Protegidos realizou-se entre Julho e Novembro de 2023. Imperou a necessidade de criar um espectáculo que pudesse ser visto de forma integrada e não como um excesso. A versão final ficou com 2 horas e 50 minutos.

Dossiê Elfriede Jelinek

Diário de Transbordo

Notas sobre o processo do espetáculo “Os Protegidos”, com texto de Elfriede Jelinek, em Sintra, no ano de 2023, pelo encenador Pedro Alves

Pedro Alves

1 de junho de 2023

Realizámos a primeira leitura do texto sem uma das atrizes que participará no espetáculo. A Rita Morais encontra-se de férias na África do Sul e em Moçambique, junto da família que já não vê há muito. Os nossos leitores foram o Philippe Araújo, a Sílvia Barbeiro, o Rafael Barreto, o João Pedro Leal e a Milene Fialho, atriz que integra o elenco fixo do *teatromosca* e que acompanhará alguns ensaios, mas que não participará como atriz no espetáculo. A proposta lançada aos atores-leitores era que se entregassem à leitura do texto de Elfriede Jelinek, sem orientações prévias, sem indicações por parte do encenador, sem oportunidades de discussão da dramaturgia, dos conteúdos da obra ou da biografia da autora... Esta ausência de contextualização ou falta de “colchão” dramático que pudesse amortecer o embate com “Os Protegidos” criou alguma perturbação junto do elenco. O documento tinha sido entregue aos atores, antecipadamente, mas não receberam qualquer orientação. A primeira leitura arrancou às 11:27h, no AMAS – Auditório Municipal António Silva, no Cacém, sala de espetáculos que a companhia gere e programa. Até às 13:20h, momento em que se realizou uma pausa para almoço, tinham sido lidas 66 páginas do guião que tem 110 páginas. Da parte da tarde, foi proposta uma leitura mais ágil e com intervenções entrecruzadas por parte dos atores, sem ordenamento, sem preparação... A leitura recomeçou às 14:23h. As vozes foram-se sobrepondo umas às outras, atropelando-se, por vezes. Havia alguns receios, algumas cautelas. Ocasionalmente, alguém se apoderava do texto e investia durante mais tempo na leitura, não se deixando perturbar ou interromper pela intervenção dos outros. Em determinado momento, os atores conseguiram

manter algum fulgor e a orquestração de vozes foi sendo gerida com energia, contaminando-se uns aos outros, com um ritmo vivo e forte. Contudo, à medida que o tempo passava e o volume de texto ia pesando sobre os seus corpos – sentados em cadeiras em torno de uma mesa -, o ritmo abrandava e as palavras amoleciam, derramando o texto cada vez com maior dificuldade elocutória. A tarefa terminaria às 15:35h. Os atores-leitores suspiraram e sorriram, aliviados porque tinham conseguido terminar a leitura.



Primeiro dia de ensaios. AMAS – Auditório Municipal António Silva, junho de 2023.
© Catarina Lobo

Entretanto...

Terminei a leitura de *“Manual de Sabotagem - Escritos Sobre Política, Memória e Capitalismo”*, com tradução e nota introdutória de Bruno Monteiro. Sublinho “a vertente polêmica” (Jelinek, *Manual de Sabotagem: Escritos Sobre Política, Memória e Capitalismo*, 2014, p. 5) de Jelinek, a tentativa de vinculação do seu trabalho “a representações que encenam a sua bizarria ou que apresentam a sua escrita como expressão de frustrações (sexuais, sobretudo)” (*idem*: p. 6), a compulsividade e “*vontade de vomitar constante*” (*idem*: p. 8), o reconhecido trabalho da “linguagem como material musical” (*idem*: p. 9), o caráter polifônico dos seus textos (*idem*: p. 10), o foco sobre “vozes que são sistematicamente silenciadas, reprimidas e marginalizadas” (*idem*: p. 11) e o aspeto “*barroco*” (*idem*: p. 12) dos objetos literários produzidos pela autora austríaca.

Fui recolhendo, lendo e relendo, outros livros, desordenadamente: o romance pornográfico “Lust”, de Elfriede Jelinek, traduzido por Maria Adélia Silva Melo; “A Morte e a Donzela I / V - Dramas de Princesas”, da mesma autora, com tradução de Anabela Mendes; “The Displaced – Refugee Writers on Refugee Lives”, livro de ensaios sobre “os refugiados”, compilado por Viet Thanh Nguyen; “Estética do Performativo”, de Erika Fischer-Lichte, traduzido por Manuela Gomes; “Árabes”, de Tim Mackintosh-Smith, com tradução de Miguel Freitas da Costa; “Metamorfoses”, de Ovídio, em tradução de Paulo Farmhouse Alberto; “Capital Fuck: Os Contratos do Comerciante”, da mesma autora, com textos introdutórios de Bruno Monteiro, Helena Topa (que também traduz a obra) e Emanuel de Sousa; “Da Hospitalidade”, de Anne Dufourmantelle e Jacques Derrida, com tradução e notas de Fernanda Bernardo; “Afropeu – A Diáspora Negra na Europa”, de Johny Pitts, traduzido por Bruno Vieira Amaral; “Nós, Refugiados / Para Lá dos Deiteiros do Homem”, textos de Hannah Arendt e Giorgio Agamben, traduzidos por José Miranda Justo; “Desobediência Civil”, de Hannah Arendt, traduzido por João C. S. Duarte; “Eneida”, de Vergílio, traduzido do latim por Luís M. G. Cerqueira, Cristina Abranches Guerreiro e Ana Alexandra Alves de Sousa; “Amor Líquido”, de Zygmunt Bauman, com tradução de Carlos Alberto Medeiros; “Topologia da Violência”, “Sociedade da Transparência”, “Louvor da Terra” e “Vita Contemplativa” (leitura inacabada!), de Byung-Chul Han, todos traduzidos por Miguel Serras Pereira; “Sinais de Cena – Série II, Nº 5”, artigo da minha querida amiga Anabela Mendes; “As Suplicantes”, de Ésquilo, com tradução, introdução e notas de Urbano Tavares Rodrigues.

Anoto no caderno: “O texto requer um tom de urgência, uma respiração exasperada.”

A partir de 19 de junho, relevo o facto de a Rita Morais já está connosco nos ensaios. Durante esta semana, vamos intercalando a leitura do texto com conversas. Anoto a tendência do Rafael para “psicologizar o texto”, o que me parece “amolecer” a sua interpretação. No final da semana, anotarei: “Rafa é demasiado histriónico. Tem que ser vigiado.” O Philippe “parece entender a essência dos textos”, mas também ainda não se consegue aproximar do tom iró-

nico e da forte descarga energética da autora. Outra nota sobre o investimento da atriz Sílvia Barbeiro: “Sílvia lança-se na direção do texto de um modo visceral, mas perde-se bastante.” Mais tarde, na mesma semana, escreverei: “Sílvia parece ter dificuldades em entrar no ‘ringue’ com os outros, especialmente, com os homens e opta por seguir caminho a solo. (...) Vai requerer bastante trabalho ao nível da ginástica e do jogo com o texto, [para] ganhar elasticidade e dinâmicas diferentes.” No dia 23 de junho, às 10:34h, demos início a uma leitura integral de “Os Protegidos”, que terminará, precisamente, às 13:34h. Termino o ensaio a reforçar a ideia de que o texto é resultado de ruídos provenientes das mais distintas fontes - notícias de jornal, relatos televisivos, textos clássicos... -, que acabam por dar origem a uma obra cacofônica. É sugerido à equipa que assista ao documentário “Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen”, de Claudia Müller, que estará em exibição em Lisboa, no Cinema Ideal. Eu já tinha assistido ao filme, juntamente com a tradutora, Anabela Mendes, no do-clisboa, em 2022. Lanço algumas perguntas ao elenco: Que relações estabeleceram com o texto ao longo desta semana? Que emoções viveram? Como olham agora para o texto? Persiste alguma ansiedade, relativamente ao facto de não estarmos ainda a aprofundar o trabalho de dramaturgia e muito receio com a dimensão do texto e, conseqüentemente, com a duração do espetáculo.

A 26 de junho de 2023, escrevo:

“A Rita está a investir bem na apropriação do texto. A Sílvia está hesitante, com pouca energia e algo desconcentrada. O Philippe está seguro. O João também parece relaxado e a investir na direção certa. Rafa está um pouco desconcentrado e a forçar, formalmente, a leitura para zonas que não me interessam tanto.”

Pouco depois, pergunto: “É possível cantar o texto?” O João Henriques, responsável pelo apoio vocal, veio ao ensaio, pela primeira vez. A Maria da Rocha, violinista, responsável pela criação e pela interpretação ao vivo da banda sonora original do espetáculo, também está presente, assim como a tradutora, o cenógrafo (Pedro Silva), a assistente de direção (Maria Carneiro), a figurinista (Catarina Graça), a fotógrafa (Catarina Lobo) e o desenhador de luz (Carlos Arroja). A maior parte da equipa técnica e artística acompanhará os ensaios ao longo desta semana. Discutiremos agora o texto, em equipa alargada, cada um se encarregará de trazer para análise e reflexão os materiais que lhe aprouver: filmes, músicas, reproduções de pinturas, fotografias, outros textos de diversos autores etc.

No meio de várias breves citações retiradas de “Capital Fuck”, onde se destaca a comparação com a peça de Peter Hanke, “Publikumsbeschimpfung”, de 1967, “um insulto ao público, uma invectiva ininterrupta dirigida à passividade, à cumplicidade, aos sonhos ingênuos do espetador ou leitor” (Jelinek, *Capital Fuck: Os Contratos do Comerciante. Uma Comédia Bancocrática*, 2015, p. 47), recorto uma outra nota do meu caderno de ensaios: Eneias carrega às costas o seu pai, Anquises; “A Balsa da Medusa”, pintura de Théodore Géricault, executada entre 1818 e 1819.

O João Henriques destaca o que ele chama “a voz do texto”, perguntando, por fim, “qual o posicionamento dos atores no espetáculo e perante o texto e onde se situam os seus corpos.” Recorrentemente, ao longo do processo, voltaremos a esta questão, perguntando, de um outro modo: “De onde nascem estas vozes que escutamos em palco?”

Vaga
Ruído
Vômito
Deslocações

Carlos Arroja fala de uma uniformização das figuras e de uma possível não-individualização dos atores... Está a pensar não iluminar o rosto dos atores. Mas não será isso uma obediência cega a uma representação da representação dos refugiados, tal como é apresentada pela autora neste texto? “Queremos mesmo chover no molhado?” A tradutora e dramaturgista do projeto, Anabela Mendes, defende que é “fundamental iluminar a face dos atores para que melhor possamos acompanhar o texto.” A propósito, visionamos a curta-metragem de 1960 da realizadora italiana Cecilia Mangini, “Stendalì - Suonano Ancora”, onde um grupo de mulheres entoava os cânticos ancestrais das carpideiras que nos transportam para dentro de um ritual fúnebre, envolvidos pela fotografia em chiaroscuro de Giuseppe de Mitri. Os nossos olhares fixam-se nos braços e nas mãos que se vão agitando no ecrã, as cabeças, os lenços brancos que contrastam com as vestes negras das carpideiras.

A Maria da Rocha sublinha “um certo cansaço” que ela deteta no texto de “Os Protegidos”, de Jelinek. “Um corpo que já não é dono de si”, anota. A Rita abre a porta para uma longa discussão, repleta de mal-entendidos: “Este texto não é novidade?...” Quer dizer, já ouvimos falar muito sobre “a crise dos refugiados”? É tema batido? Já não nos chocam as imagens de corpos negros a boiar no Mar Mediterrâneo? Ao Teatro contemporâneo já não interessa falar sobre refugiados, sobre migração... Mas o texto com que trabalhávamos ofereceu-nos uma visão sobre sociedades desumanizantes sobre as quais pretendemos refletir. A discussão prossegue. No dia seguinte, ensaiaremos na Praia Grande, em Sintra, no areal. Levaremos protetor solar, fatos-de-banho, chapéus-de-sol, batatas fritas, água, muita fruta... os textos. Continuaremos a falar sobre tudo isso.

Nos ensaios de 28 e 29 de junho de 2023, a Professora Anabela Mendes dá-nos a ouvir o álbum “Lambarena - Bach to Africa”, produzido por Mariella Berthéas, cruzando as obras de Johann Sebastian Bach e as músicas do Gabão, em jeito de homenagem a Albert Schweitzer, teólogo, filósofo e médico alemão, laureado com o Prémio Nobel da Paz em 1952. Falamos de encontros, de misturas, de cruzamentos, falamos de humanidade. Lembramos Schweitzer: “Começaremos novamente. Devemos dirigir nosso olhar para a humanidade.”

(Schweitzer, 2024) Todos os membros da equipa dão a conhecer as suas sugestões musicais. Resgato algumas referências, perfeitamente, desalinhadas e desarranjadas:

Eishan Ensemble, Renaud García-Fons, Jonny Greenwood, Naked City, King Crimson, Prokofiev, Mozart, Godspeed You! Black Emperor, Emptyset, Kae Tempest, György Ligeti, Meredith Monk, Maria W Horn, Arvo Pärt, Steve Reich, alva noto, Olivier Messiaen, Bruno Pernadas, Benjamin Clementine, Carminho, The Comet is Coming, Lubomyr Melnyk, Laurie Anderson, Scúru Fitchádu, Tom Waits, Rage Against the Machine, Valete, Sault, José Mário Branco, Joana Guerra (violoncelista portuguesa que tinha sido convidada, primeiramente, para assinar a banda sonora do espetáculo!), Caetano Veloso, Sampa the Great, Caetano Veloso, Ólafur Arnalds, Beethoven, Bruce Springsteen, The Residents, Seu Jorge, IDLES, Battles, Nine Inch Nails, John Carpenter, Ankala, Autechre, Justice, Radiohead, Kronos Quartet... A companhia criou uma playlist pública e colaborativa na sua página oficial do Spotify: <https://tinyurl.com/2wj7c9tw>

Com o tempo, o tema “Black Angels: I. Departure”, de George Crumb e Kronos Quartet, ganharia especial destaque como influência para a criação de um momento específico do espetáculo e da movimentação dos atores em palco nesse momento e, por conseguinte, da banda sonora composta por Maria da Rocha. De igual modo, a música “Atlas”, dos novaiorquinos Battles, seria usada durante grande parte dos ensaios, tanto para acompanhar os aquecimentos mais enérgicos dos atores, como para suportar a criação de um momento coreográfico do espetáculo. Este último tema musical acabaria mesmo por ser determinante para a definição de um ritmo de elocução alto do texto na cena que se desenvolveria a partir da fala “alerta às populações” do guião (p. 64). A proposta musical da autoria de Maria da Rocha seria elaborada após indicação de que este ritmo forte da canção dos Battles imprimia a cadência desejada para esse momento do espetáculo. O facto de a compositora não ter acompanhado boa parte dos ensaios, acabaria por determinar que muitos dos temas musicais que integraram o projeto foram compostos fora da sala de ensaios, sem contacto com o resto da equipa e a partir de indicações fornecidas pelo encenador e com base em diferentes referências musicais preexistentes.

O dia 30 de junho é dedicado à apresentação de ideias e de linhas vetoriais para a execução dos figurinos, da autoria da Catarina Graça, e da cenografia do espetáculo, pelo cenógrafo do *teatromosca*, Pedro Silva.

Das ideias apresentadas pela figurinista – com referências a figurinos que, de algum modo, pudessem ser, facilmente, identificados com diferentes eras da História do Teatro -, retive a proposta de transformação dos figurinos ao longo do espetáculo e de apresentação para apresentação, assumindo as peças de vestuário como portadoras da memória da própria performance, no decorrer de cada sessão e ao longo de todo o tempo de vida do projeto. Imediatamente, caem por terra os folhos, as golas isabelinas, as togas gregas... Releva-se a possibilidade de os materiais se desgastarem, de sofrerem muta-

ções e se transformarem ao longo de todo o processo. Estas transformações seriam potenciadas, especificamente, pela utilização de um corante líquido. Em diálogo com o cenógrafo, Catarina Graça optou pela cor ocre. Após as primeiras trocas de impressões, falávamos sobre a eventualidade de todos os intérpretes envergarem saias ou vestidos. Depois de visionarmos imagens dos dervixes rodopiantes, optámos pela uniformização dos corpos dos atores, envergando saias compridas. Os primeiros esboços revelam figuras elegantes, com os braços, os ombros e os pescoços descobertos. Para mim, era importante que pudéssemos ver a pele dos atores. Inspirados pelo ritual hebraico, *keriá*, em que se rasgam roupas como sinal de dor pelo falecimento de um ente querido, foram adicionados “rasgões” nos figurinos. Essas “feridas” começarão por estar cosidas com linha grossa e também elas poderão ser abertas pelos atores durante a performance. O tecido a usar será pano cru. Pobre. “O orçamento disponível não permite outras opções”, argumenta a responsável pelo guarda-roupa. A carne em ferida, exposta, no texto, nas palavras de Jelinek, nos corpos dos atores, nas vestes que os cobrem,... na cenografia.

O Pedro Silva, responsável pelo espaço cénico deste espetáculo, apresenta-nos um conjunto de fotografias, reproduções de pinturas, vídeos, lê excertos de obras literárias, inebria-nos com uma série de referências intratextuais e extratextuais que procuram fundamentar as suas opções. Revela-nos já uma primeira maquete, onde está representado o soalho do palco, revestido por placas negras, submetidas a uma intervenção plástica que poderá simular tanto a imagem de um mar noturno, como o marmorizado escuro do chão de uma igreja. Mas o protótipo é dominado pela presença de uma grande estrutura de cor esverdeada ao centro de cena. Desafio-o: “E se esse monólito, claramente, inspirado pelo monólito preto do filme ‘2001 - Odisseia no Espaço’, de Stanley Kubrick, for coberto, integralmente, por plantas vivas, reais? E se essa estrutura – natural e orgânica – rasgar a superfície negra – fria e austera – pensada para revestir o chão do palco e deixasse uma ferida aberta em cena?” Seguindo uma lógica já característica da companhia, apostando na reciclagem de materiais – também cenográficos -, por razões ecológicas, dramatúrgicas e funcionais, optou-se pela utilização de engradados de madeira – utilizados, anteriormente, em diferentes projetos do *teatromosca* – para criação da base que dará forma à estrutura que será coberta por uma malha de rede de arame que permitirá, mais tarde, sustentar vasos com fetos, plantas ancestrais, muito resistentes e, em tempos, interpretadas como enigmáticas - circulavam histórias sobre uma espécie lendária que produzia sementes e que conferiam o dom da invisibilidade a quem as possuísse. Na primeira parte de “Henrique IV”, peça escrita por William Shakespeare, a determinado momento, um ladrão, de seu nome Gadshill, afirma o seguinte: “Nós temos a receita da semente do feto para andar invisíveis.” (Shakespeare, 2013) No texto de Elfriede Jelinek, repetiremos, uma e outra vez, “ninguém olha para nós, ninguém nos quer ver” (Jelinek, *Os Protegidos*, Guião do espetáculo, p. 57), e afirmaremos que, estranhamente, “desaparece-

mos mas tornámo-nos mais numerosos (...), continuamos a desaparecer embora crescamos em número” (*idem*: 18). Acompanhando esta ideia irônica e provocatória da autora austríaca, relativamente à existência/aparição/permanência dos refugiados, optaremos por tornar bem evidente, impositiva, estranha e violenta esta presença de um elemento natural em palco. Como desviar o olhar, ignorar a sua presença? Por mais do que uma vez - ao longo de boa parte do projeto -, penso em Byung-Chul Han e na sua “Topologia da Violência”: “A violência sofre uma interiorização, torna-se mais psíquica e, nessa medida, invisibiliza-se. Afasta-se cada vez mais da negatividade do outro ou do inimigo e incide cada vez mais sobre o próprio sujeito.” (Han, 2019, p. 11)

Continuam os ensaios de leitura, na sala do *teatromosca* na Casa da Cultura Lívio de Moraes. Sentados à mesa. Durante a semana de 3 a 7 de julho, pretende-se ler o texto completo, avançando cena a cena (?), com paragens para comentários, esclarecimentos, para discussão, correções...

Tal como noutros projetos, interessa-me trabalhar sobre e com o cansaço dos atores. Ponho música a tocar na sala. Peço aos atores que ocupem o espaço, que improvisem, que utilizem os corpos, que corram, que se relacionem uns com os outros, que procurem libertar-se das amarras do naturalismo e que se surpreendam e nos surpreendam. Já estivemos demasiado tempo sentados. Subo o volume da música. Godspeed You! Black Emperor, provavelmente, banda canadiana de pós-rock ou rock progressivo. Muito rapidamente, os atores começam a encostar-se uns aos outros, ondulam, caem no chão, lançam-se uns contra os outros, agarram-se... Há alguém que grita. Pouco tempo depois, estão de rastos. Os corpos ficam condicionados, ocupados com a recuperação e o restabelecimento das forças e da respiração, menos “polidos”, revelam-nos imagens estranhas, por vezes. As mentes dos atores já não navegam para tão longe da sala de ensaios, as suas vozes alteram-se, perdem o controlo, dos acidentes nascem coisas... Tiro notas. Há alguém que suporta alguém às costas. Lembro-me de Eneias a transportar Anquises. Claro! Aqui, quem suporta quem? Quem protege quem? Sublinho: “Pode-se continuar a improvisar por aqui”.

Estes corpos esfarrapados, despedaçados, trôpegos, parecem-se muito com os zombies de George Romero. Sabemos do gosto de Jelinek pelo cinema fantástico. Jogo no mesmo clube da autora austríaca. Romero, Carpenter, Lynch, Cronenberg... As vozes de “Os Protegidos” são aquelas dos mortos-vivos que já não têm identidade, não têm lugar, que não são para serem escutadas, vieram para infetar e estragar a festa. Penso em Artaud, pois claro. Comamos os cérebros e a hermenêutica e avancemos também com as vísceras nas mãos!

Ficará evidente que temos que prestar atenção às mudanças bruscas no texto. Uma e outra vez, direi: “Este é um texto de arestas afiadas, cortante. Não é cá para ondulados e floreios psicologizantes.” Alguns dos exercícios que serão propostos aos atores nos primeiros dias em que estarão a trabalhar no palco com o texto na mão seguirão nesta direção. Por vezes, ficaremos largos minutos – uma ou duas horas, até! – a ler e a reler o mesmo bloco, o mesmo

parágrafo, a mesma frase, acompanhando o ritmo do texto com fraturas no movimento dos corpos. A primeira frase dita na direção da plateia, a segunda é lançada na direção do teto. Uma quebra na respiração. O corpo lançado para a frente. Cai. Rebola. O resto da frase é sussurrada. Repete. Fazer diferente. Correr, parar, dizer o texto muito devagar. Saltar, lançar os braços no ar. Uma pausa. Dizer a frase com um ritmo muito vivo. Repetir. Uma vez. Outra vez. Investindo em direções distintas, por vezes, opostas, conflitantes. Nem sempre, estas ideias são bem compreendidas pelos atores. Tento ler nas suas expressões faciais: “Porque é que agora tenho que me lançar para o chão nesta frase? Porque é que devo dizer esta palavra ajoelhado? Para quê gritar esta sílaba para o fundo da sala? Onde é que queremos chegar? O que é que se pretende com isto? Porque é que não posso dizer o texto assim, sentado numa cadeira, quieto?” Para lá daquilo que podemos entender que o texto “pede” ou, nos casos mais extremos, “exige” (!), os atores poderão (deverão?) dominar a matéria textual de Jelinek, apoderar-se dela, imprimir as suas notas na tessitura literária que a autora nos ofereceu. “Eu não gostaria que o movimento e a voz caminhassem juntos.”¹ Se fosse necessário justificar os caminhos que quero percorrer, levemos esta afirmação da dramaturga austríaca tatuada no ventre. Lancemo-nos no abismo! “Pioravante, marche”! (Beckett, 1996)

Durante os trabalhos, no decorrer desta semana, surgem dúvidas quanto à tradução de algumas partes do texto, frases ou palavras, e sobre o género dos oradores, atendendo ao facto de o elenco incluir três atores e duas atrizes.

Segue-se transcrição de troca de e-mails com a tradutora, aqui organizado por “assunto” e nem sempre cronologicamente:

02/07/2023, 13:05

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves

Assunto: AS NOSSAS COISAS

Saúde e bem-estar aos dois neste domingo canicular.

Estou desde ontem a mexer na massa que é o texto teatral.

Penso ter começado a resolver problemas de superfície como é a divisão de frases. Fiz algumas alterações ao texto-base com a ideia de o melhorar.² Isso está apresentado a negrito. A negrito está também a palavra “suplicantes” e outras dessa família em vez de sinónimas. A explicação está nas notas à margem.

1 Citação retirada de “Quem me Dera Ser Superficial”, texto incluído na rubrica “Zum Theater” (<https://www.elfriedejelinek.com/>), de Elfriede Jelinek. Tradução de Anabela Mendes.

2 Este e-mail inaugura a troca de e-mails entre a tradutora e o encenador do espetáculo, relativamente à revisão da tradução do texto de Elfriede Jelinek. Em anexo virá um documento com o texto do Bloco 1, revisto por Anabela Mendes.

Não consigo ainda ver frase ou frases encaixadas nos actores. Penso que os jogos com a linguagem devem ter uma matriz de partida e não devem ser dispersivos. Não que isso não possa acontecer, mas o ouvinte não terá provavelmente a capacidade de se fixar nessas propostas ao mesmo tempo que segue o texto com maior ou menor curiosidade bem como todos os envolvimento da produção cénica. É verdade que o ouvinte deve ser capaz de escolher o que quer seguir e o que deixa para trás, mas isso nem sempre acontece à medida dos seus desejos. Há resistências nem sempre explicáveis. Mas desse ponto de vista tudo será então possível e a partitura poderá ter todas as variações e variantes que se lhe queira apor. Gostava que conversássemos sobre estas duas opções ou sobre uma terceira que torne mistos os procedimentos. A presença de canto complexifica ainda mais o que se diz e como se diz. A procissão ainda vai no adro e ao interior da igreja chegaremos a seu tempo.

Segue agora o Bloco 1 e mais adiante outros à medida dos avanços.
Beijinhos e bom descanso
Anabela

02/07/2023, 20:31

De: Anabela Mendes
Para: Pedro Alves
Assunto: fragmentação

Queridos,
Vou enviando à medida que avanço. Estes blocos têm de ser aprofundados.³
Beijinhos
Anabela

03/07/2023, 22:17

De: Anabela Mendes
Para: Pedro Alves
Assunto: curto avanço

Queridos Amigos,
Hoje não deu para mais.⁴
Beijinhos

³ Em anexo, quatro documentos com os textos dos Bloco 2, 3, 4 e 5, revistos por Anabela Mendes.

⁴ O “curto avanço” reporta-se ao documento que segue em anexo neste e-mail, com o texto do Bloco 6, revisto pela tradutora.

05/07/2023, 11:22

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves

Assunto: avançando

Queridos, bom dia.

este bloco⁵ volta a ter alguma inspiração de Heidegger, mas só um cheirinho.

Vou tentar mandar hoje mais blocos entre o almoço e o jantar.

Beijinhos

Anabela

05/07/2023, 19:16

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves

Assunto: andando

Amanhã pela fresca terei mais condições para trabalhar. Um dia inteiro à minha frente.

Isto porque os almoços e os jantares de amigos, como o de ontem, desviam-me sempre do carreirinho.⁶

Hoje as sardinhas, o espumante e as saladas foram um arraso. Quanto às sobremesas ficaram para Setembro, altura em que se faz o vinho.

Beijinhos aos dois

Anabela

05/07/2023, 20:55

De: Pedro Alves

Para: Anabela Mendes

Re: andando

Ahahahah.

Muito obrigado, querida professora. Não tenha pressa.⁷

Abraço.

P

5 O e-mail contém, em anexo, um documento com o texto do Bloco 7, revisto pela tradutora.

6 O “carreirinho” trouxe um documento em anexo com o texto do Bloco 8, revisto por Anabela Mendes.

7 O e-mail do encenador para a tradutora não poderia sonhar incluir em anexo mais do que respeito, admiração e gratidão.

06/07/2023, 10:15

De: Pedro Alves

Para: Anabela Mendes

Assunto: Géneros e dúvidas

Bom dia, alegria!

Tudo a correr bem por aí, entre almoçadas e empreitadas literárias?

Ontem cruzámo-nos com outras senhoras no meio de um texto de homens. Na página 23 há uns quantos pedaços de texto atribuídos a senhoras (“obrigada” e “próxima”). Quer verificar ou presumimos já que é um erro e colocamos tudo no masculino?

Temos também algumas dúvidas quanto ao entendimento dos seguintes bocados de texto:

- Página 24, o final do Bloco 6⁸, a partir de “A liberdade termina onde a vossacomeça...” até ao final desse bloco. Deu-nos um nó no cérebro... Veja lá se consegue ajudar-nos a desembaraçar tudo isto;
- Também na página 18, no final do Bloco 5, a partir de “Vocês tentam sacar as vossas intenções...”, até ao final desse bloco, especialmente “as relações de tempo” e o que são “relações acrescidas”;
- E, por fim, embora tenhamos percebido que este “condutor-fantasma” é uma expressão utilizada por terras bávaras para designar aqueles condutores que, por alguma razão, seguem em contramão, aqui no texto não sabemos bem a quem se refere a autora. São opositores dos refugiados, críticos dos “regimes” vigentes?...

Se nos puder auxiliar, agradecemos a esmolinha.

Vão beijos

P

06/07/2023, 12:50

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves

Re: Géneros e dúvidas

Boa tarde a todos.

Aqui vão os resultados.

Bom almoço.

Se precisarem de mais alguma coisa cá estarei, Bjs.

8 Por esta altura, já tínhamos assumido a divisão do texto em “blocos”. A meio desta semana, perguntaremos: “É possível resumir cada bloco?” Mais tarde, já em residência em Montemor-o-Novo, atribuiremos títulos a cada bloco, num esforço para “sintetizar” cada um desses blocos

Na página 23 faltava a palavra “pessoa”. Encontrei quatro homens à solta.

Confirmam se é mesmo só na p. 23 ou se existem mais desavergonhados.

[Anabela Mendes assinala pequenas correções no excerto identificado na página 23:]

p. 24

“Inaudito, os vossos deuses lá no alto não ouvem as vossas preces! E a que propósito esse ódio cruel aqui? O que quer ele daqui? Ele não está no sítio certo! Está escrito aqui, ele não está no sítio certo. A liberdade termina onde a vossa começa, ora bem, mas a vossa liberdade não começa, eu vou tratar disso, **e a minha não** tem fim. Assim. A vossa liberdade termina antes de começar, e a minha está sempre a começar e não tem fim. Assim. Não. Assim não! Não joguem esse jogo comigo!”

Aqui não temos problemas de tradução.

Quem fala?

Uma voz austríaca que se arroga o poder de o exercer contra os refugiados. O padrão de vozes sofre aqui um golpe baixo. Medir forças com o anfitrião está fora de causa. Os refugiados são quase sempre submissos, escondendo assim a vontade de nem sempre serem capazes de bom comportamento. A voz que fala é uma ameaça.

Bloco 5

p. 17/18

Aqui fiz alterações.

“(...) As circunstâncias específicas, os representantes, vocês também limitam muito os que vos representam nas vossas circunstâncias acrescidas das terríveis limitações do código de estrada. (...)”

A voz volta a ser a de alguém que procura refúgio e que será interceptada por voz que recusa refúgio.

O contacto com uma brochura geral que propicia informação geral para a generalidade daqueles que solicitam refúgio é o ponto de partida destas linhas. Este objecto é investido da condição de modelo. Nessa medida ele servirá para todos os tempos. Não precisa de alterações que melhor se adequem a cada situação particular. A superioridade dos anfitriões vem justamente da capacidade de poderem

decidir sobre o destino de outros. As medidas inscritas na brochura são válidas para todo e qualquer candidato a refúgio, venha ele de onde vier. As particularidades de cada etnia, de cada cultura, de cada religião, de cada caso político, de cada vida anônima não são merecedoras de tratamento particular. Brochura é brochura e ponto final. Brochura é a representação de toda a burocracia que envolve estes processos. A formulação limite desta brochura é fechar os olhos ao que se lhe depara: *Ausländer raus!* Fora com os estrangeiros! Por detrás desta ferocidade encontramos um comportamento menos agressivo que se aproxima da cobardia. Não os queremos cá mas não convém dizer isto muito alto. As intenções continuam a ser firmes mas encapotadas. Aos eventuais refugiados este modo de reagir não dá certezas nem esperança. Neste momento aparece uma imagem recorrente em Jelinek que diz respeito a um mundo oculto e sombreado por onde circulam figuras fantasmáticas. Ver, por exemplo, o filme *Carnival of Souls*, de Herk Harvey.

“Temos imensa pena de vocês.” Esta frase corresponde à voz dos austríacos. Cinismo.

A autora não se refere a ninguém em especial. São os fantasmas dela. Lembra-se dos pássaros?

Hoje o peditório foi relativo. Um dia será melhor.

07/07/2023, 12:31

De: Pedro Alves

Para: Anabela Mendes

Assunto: Dúvidas

Olá! Olá!

Por aqui vamos avançando, lentamente. Mas vamos avançando. Os atores vão colocando algumas questões, vou convencendo-os a abordarem o texto no espaço, lançando-se no abismo, alguns vão resistindo um pouco mais, revelando algumas fragilidades, timidez, vergonha, receio, como a Rita. Mas vamos avançando bem.

No Bloco 8, na página 30, creio que existe um erro com “Estamos todos juntos, o que que é que nos resta...” Será, provavelmente: “que é o que nos resta”. Sim?

Ainda a propósito do “condutor-fantasma”, perguntamos porque é que é dito que é “difícil” para ele fazer “marcha-atrás”? E o que significa, realmente, fazer “marcha-atrás”? Significa retroceder em termos de direitos humanos? Alguém que conduz em contramão,

representa uma ameaça para os outros que seguem as regras, o código da estrada. Um condutor-fantasma infringe a lei. Não são aqui os refugiados os “fora-da-lei”? Estamos um pouco baralhados com esta parte. Peço desculpa por esta digestão difícil.

Feminino no final do Bloco 9, p. 38: “Se não estou completamente errada, estou a ser insultada.” Feminino no Bloco 10, p. 40: “obrigada”. São para alterar para masculino?

P. 39: “não temos direito a nada, nem sequer o de estarmos aqui”, podemos subtrair o “o” e deixar a frase só com “nem sequer de estar aqui”? A Rita pergunta ainda se pode ser “não temos o direito de ressoar”. Quer esclarecer?

Muito obrigado por tudo.

Beijos e abraços

P

07/07/2023, 12:46

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves

Re: Dúvidas

Hallo, hallo.

Vou nadar. Volto da parte da tarde e tentarei olhar com olhos lavados para as dúvidas, erros e sugestões.

E os beijos seguem para todos.

07/07/2023, 12:54

De: Pedro Alves

Para: Anabela Mendes

Re: Dúvidas

E, já agora, quer elaborar também um pouco mais sobre essa nataçã, certamente, irônica, de que fala a austríaca mais querida?

Boas braçadas!

Beijos

P

07/07/2023, 15:48

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves

Re: Dúvidas

Também.
Mamãe chegou.

07/07/2023, 18:40

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves

Re: Dúvidas

Evidentemente que o texto ficou gralhado. Deverá ler-se: “Estamos todos juntos, o que é que nos resta antes deles nos separarem.” Já agora a fusão – de + eles.

[Respondendo à questão levantada sobre o “condutor-fantasma”:]

Bloco 4

Wiktionary Wörterbuch

Geisterfahrer – condutor-fantasma (linguagem coloquial).

[1]Alguém que conduz em contramão e por isso põe em perigo os outros condutores que de si se aproximam.

[2] sentido figurado: alguém que toma uma atitude, opinião contrária à visão estabelecida (por exemplo, da ciência), directriz ou filosofia (de um partido, corporação ou similar), ou segue um curso que não tem qualquer chance de vir a ser implementado e cujas acções são consideradas obscuras, irracionais, perigosas, inadequadas.

A Elfriede gosta de filmes de terror.

Se é um condutor-fantasma não tem existência corporal palpável. É um ser que se manifesta sob aparência e sem essência, uma espécie de Nosferatu. Fazer marcha atrás para um condutor-fantasma é uma contrariedade ao seu programa de acção, à sua automatização, pois deixaria de conduzir em contramão que é aliás o seu objectivo. Não vêm a propósito os direitos humanos nesta passagem. A figura em destaque é um não-ser. Integra a linha da literatura e dos filmes de terror que a autora consome abundantemente.

Insisto. Insisto.

“Carnival of Souls”, de Herk Harvey

Trailer 2’18

Feminino no final do Bloco 9, p. 38: “Se não estou completamente errada, estou a ser insultada.” Já tinha emendado.

Feminino no Bloco 10, p. 40: “obrigada”. Não encontro nem na página mencionada nem nos arredores.

P. 39: Minha sugestão: “não temos direito a nada nem sequer o direito de estarmos aqui.” O acto de subtrair não é muito caro à Elfriede. No entanto, estejam à vontade. A senhora tem um Nobel da literatura!

[Quanto à dúvida levantada pela atriz, a tradutora responde:]

Não entendo a sugestão nem sei onde ela se encontra. Podem dar informação mais precisa.

Hoje já está encerrado o parlatório. Amanhã abre às 9.

Bjs

Anabela

08/07/2023, 12:40

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves

Re: Dúvidas

Natação aproxima-se de outros desportos, como os desportos de Inverno, o ski em primeiro lugar, mas também a dança tradicional. Todos congregam o interesse da população que aos fins-de-semana se diverte em paisagens. Todos projectam uma certa obscenidade que agrada a um razoável número de austríacos – entre a população e o cidadão médio. O filme “Language unleashed”⁹ fala disso.

Mas não é disso que trata o texto da Elfriede nas nossas páginas 25 e 26.

O desporto aqui não marca pontos. A natação é uma forma de sobrevivência que muito poucos refugiados conhecem. “Braçada contra braçada” acaba no desastre do afundamento. Toda a p. 26 expressa isso.

Mais não sei dizer acerca desta questão.

Bjs

08/07/2023, 12:48

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves

⁹ Anabela Mendes refere-se ao documentário “Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen” (2022), de Claudia Müller, supramencionado.

Re: Dúvidas

Ainda p. 48: “A água carrega a culpa, carrega a dívida...

06/07/2023, 15:00

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves

Re: desbastanto

Lindos,
este bloco tem pequenas mudanças mesmo até ao fim.¹⁰
Vou prosseguir
Beijinhos

06/07/2023, 15:56

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves

Assunto: a caminho

Cá vai mais uma fatia gorda do bolo.¹¹
Beijinhos

06/07/2023, 15:00

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves

Assunto: adiante

Hoje a colheita foi pobre.¹² Amanhã será melhor. Perdi texto que tive de refazer. Só fiz asneiras e ia pegando fogo à casa a cozer dois ovos.
Beijinhos

[Entretanto, a tradutora retoma contactos com artistas e companhias brasileiros, com vista ao estabelecimento de uma parceria que permita a apresentação do espetáculo “Os Protegidos”, do teatromosca, no Brasil.]

07/07/2023, 10:22

De: Anabela Mendes

Para: Elvis Oliveira

10 O e-mail contém um documento em anexo com o texto do Bloco 9, revisto pela tradutora.

11 O e-mail contém um documento em anexo com o texto do Bloco 10, revisto pela tradutora.

12 O e-mail contém um documento em anexo com o texto do Bloco 11, revisto pela tradutora.

Com conhecimento de: Pedro Alves
Assunto: adiante

Bom dia caríssimo Elvis.

Conversei com os directores artísticos do Teatromosca, Pedro Alves e Maria Carneiro, e foi sugerido pelo Pedro que fizéssemos um contacto por Zoom consigo na próxima semana. Actores e alguns membros da equipa artística estarão em residência em Montemor-o-Novo (Alentejo). No campo haverá um pouco mais de sossego para uma conversa. As dificuldades em programar uma permuta de espectáculos com o Brasil são vastas, no entanto podemos sempre auscultar o problema.

Diga-me se acha bem esta hipótese e mande, por favor, o seu número de telemóvel no caso de o bate-papo poder ser feito por WhatsApp. Um grande abraço

Anabela

[Este assunto será tratado, pessoalmente. Os directores artísticos da companhia sensibilizarão a tradutora para as enormes dificuldades em realizar uma digressão internacional desta produção, tendo em conta, especialmente, os enormes custos implicados. A ideia acabará por esfumar-se]

07/07/2023, 10:50

De: Anabela Mendes
Para: Pedro Alves
Assunto: o mesmo

Com beijinhos¹³

07/07/2023, 11:54

De: Anabela Mendes
Para: Pedro Alves
Assunto: sempre o mesmo

Agora com um abracinho.¹⁴

13 Para além dos “beijinhos”, o e-mail contém um documento em anexo com o texto do Bloco 12, revisto pela tradutora.

14 A acompanhar o “abracinho” virá um documento em anexo com o texto do Bloco 13, revisto pela tradutora.

07/07/2023, 12:36

De: Pedro Alves
Para: Anabela Mendes
Re: sempre o mesmo

Quer falar-nos um pouco mais sobre o “In der Ferne”. Percebemos a razão que leva a Jelinek a pegar na obra, olhando para os primeiros versos que são citados. Mas de que trata o texto de Rellstab? Quer enquadrar-nos um pouco mais?

Mais beijos e agradecimentos

P

07/07/2023, 12:45

De: Pedro Alves
Para: Anabela Mendes
Re: sempre o mesmo

Relativamente à referência à “vaca lo” e as comparações com a filha de Ieltsin (ou Iélzin ou como afinal devemos escrever o nome do defunto?), Júpiter esconde lo na forma de vitela branca, segundo Ovídio, para que Juno não o apanhe a dar facadinhas no matrimónio, mas que comparações faz, efetivamente, a austríaca entre a vaca clássica e esta outra vaca naturalizada? O que quer a Jelinek esconder ou mostrar? A filha do russo quer esconder-se, camuflar-se, é ocultada ou mascarada por alguém - pelo pai? Quer elaborar um pouco em torno disto?

Agora vão abraços

P

07/07/2023, 12:50

De: Anabela Mendes
Para: Pedro Alves
Re: sempre o mesmo

Tentarei responder, mas não garanto que vá ao encontro das vossas interrogações.

Há outras prováveis questões como Heidegger e Jelinek.

Preciso de concluir os blocos e a seguir tentar dar um pouco noutro sentido. Será que estou a pensar bem?

Bjs

07/07/2023, 12:53

De: Anabela Mendes
Para: Pedro Alves
Re: sempre o mesmo

Responderei após ter terminado os blocos. Ieltsin está muito bem e em português é como deve ficar.
Agora beijos, abraços e já muitas saudades
P.S. Eu sou pequenina e ando devagar.

07/07/2023, 12:54

De: Pedro Alves
Para: Anabela Mendes
Re: sempre o mesmo

Força! Cuidado com os ladrões de chinelo!

07/07/2023, 15:50

De: Anabela Mendes
Para: Pedro Alves
Re: sempre o mesmo

Ah, ah, ah. Ag[or]a tenho um guarda marinha que está sempre com o olho nas chinelas. Mas está tudo pacífico.
As minhas 30 piscinas em ritmo lento já foram.

08/07/2023, 10:27

De: Anabela Mendes
Para: Pedro Alves
Re: sempre o mesmo

Ora bom dia!
Cá estamos de volta do mito que é tratado em “As Metamorfoses”, de Ovídio, e em Ésquilo, [em “A]s Suplicantes”. [Em “A]s Metamorfoses[”], os episódios referentes à Io, a deusa transformada em vaca para gáudio de Zeus, aparecem nos 10º e 13º livros. Entretenham-se a espreitar. Quanto [a “As] Suplicantes[”], o pedido de asilo das filhas de Dánao a Pelasgo estabelece a convergência com “Os Protegidos”.
“As Suplicantes”, de Ésquilo¹⁵
A evidência vem por Ésquilo.

15 Hiperligação para <https://www.culturaanimi.com.br/post/as-suplicantes-de-esquilo>

A vaca clássica e a naturalizada equacionam em conjunto, no antes e no depois, o mito do rapto da Europa em que Zeus se transforma em touro para seduzir Europa, lo..

As transformações em vacas e touros propiciam os negócios deste continente, os da Áustria em primeiro lugar (Opel e outras). É da Europa que se trata e da sua indiferença à gravidade do problema dos que pedem asilo. Esta questão que devia sobrepor-se a todas as teias obscuras de consórcios e quejandos e seus protagonistas evidencia exactamente o contrário.

E contrária é também a articulação do mito e da realidade que com ele se relaciona.

No texto da Elfriede podemos ler: “o proprietário nem sequer a viu ainda, nem uma única vez;” (p. 36) O mito é desconstruído, embora existam sempre formas de o fazer reviver. As escapadinhas continuam a não falhar, embora elas não tenham lugar neste texto teatral. A perseguição e a sedução são de outra natureza.

UUUfff.

Vou tomar o pequeno almoço.

BJS

08/07/2023, 11:46

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves

Re: sempre o mesmo

O texto de Rellstab é um poema musicalmente adaptado por Schubert a Lied.

Rellstab foi um letrista alemão reconhecido e também crítico musical.

https://en.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Rellstab¹⁶

Não ofereço aqui tradução literária mas uma mais próxima da literalidade. Este texto não vai ser dito em público (ou vai?). De qualquer modo o tema e os motivos estão conformes com o assunto da peça.

“In der Ferne”

Wehe dem Fliehenden, / Welt hinaus ziehenden! - / Fremde durchmessenden, / Heimat vergessenden, / Mutterhaus hassenden, / Freunde verlassenden / Folget kein Segen, ach! / Auf ihren Wegen nach! // Herze, das sehrende, / Auge, das tränende, / Sehnsucht, nie

16 Hiperligação para https://en.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Rellstab

endende, / Heimwärts sich wendende! / Busen, der wallende, / Klage,
verhallende, / Abendstern, blinkender, / Hoffnungslos sinkender! //
Lüfte, ihr säuselnden, / Wellen sanft kräuselnden, / Sonnenstrahl,
eilender, / Nirgend verweilender: / Die mir mit Schmerz, ach! / Dies
treue Herze brach - / Grüßt von dem Fliehenden, / Welt hinaus
ziehenden!

Ludwig Rellstab

“Na Distância”

Ai dos fugitivos, / saindo para o mundo! - / medindo estranhezas, /
esquecendo o lar, odiando a casa mãe, / abandonando amigos / Não
sigais nenhuma bênção, ah! // A caminho! / Corações, lamentos, /
olhos em lágrimas, / saudades sem fim, / Voltando para o lar! / Seio
fluindo, / Lamento morrendo, / Estrela da tarde piscando, / Sem es-
perança se afundando! // Ares sussurrantes, / Ondas suavemente
ondulando, / Raio de sol apressado, / Sem onde morar: / Isso traz
dor, ah! / Este coração fiel quebrou - / Saudações dos fugitivos, /
saindo para o mundo!

Ludwig Rellstab

Segue aqui também tradução da Antena 2, sem indicação do nome
do tradutor. Este poema assenta maioritariamente sobre o gerúndio
que imprime movimento ao texto e ao que nele se passa.

https://www.rtp.pt/antena2/letras-de-cancoes/letra-s/franz-schubert_1147_1251¹⁷

E uma versão sonora do Lied.

Schubert: Schwanengesang, D. 957 - In der Ferne - YouTube¹⁸

“In der Ferne”

Wehe dem Fliehenden,
Welt hinaus ziehenden! -
Fremde durchmessenden,
Heimat vergessenden,
Mutterhaus hassenden,
Freunde verlassenden
Folget kein Segen, ach!

17 Hiperligação para https://www.rtp.pt/antena2/letras-de-cancoes/letra-s/franz-schubert_1147_1251

18 Hiperligação para um vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=CFE4ecRn3eI>

Auf ihren Wegen nach!

Herze, das sehnende,
Auge, das tränende,
Sehnsucht, nie endende,
Heimwärts sich wendende!
Busen, der wallende,
Klage, verhallende,
Abendstern, blinkender,
Hoffnungslos sinkender!

Lüfte, ihr säuselnden,
Wellen sanft kräuselnden,
Sonnenstrahl, eilender,
Nirgend verweilender:
Die mir mit Schmerzen, ach!
Dies treue Herze brach -
Grüßt von dem Fliehenden,
Welt hinaus ziehenden!
Ludwig Rellstab

“Ao Longe”
Ai do fugitivo,
Que se arrasta mundo fora! -
Atravessando terras estrangeiras,
A pátria esquecendo,
A casa-mãe odiando,
Amigos abandonando,
Ah! nenhuma bênção o segue
No seu caminho!

O coração pesado,
Os olhos cheios de lágrimas,
Uma nostalgia infinita
É o apelo do país!
O peito palpita,
O seu queixume se perde,
Cintilante, a estrela vespertina,
Sem esperança desaparece!

Brisas que soprais,
Ondas que suavemente encrespais,
Raios de Sol que vos apressais

Sem vos repousardes jamais:
Que com dores, ah!
O meu coração fiel quebrastes -
Saudações do fugitivo
Que se arrasta pelo mundo!
Ludwig Rellstab

07/07/2023, 12:41

De: Anabela Mendes
Para: Pedro Alves
Assunto: a subir
Sobremesa!!!!!!!!!!!!!!¹⁹
Bjs

08/07/2023, 16:30

De: Anabela Mendes
Para: Pedro Alves
Assunto: prosseguindo
Beijinhos²⁰

08/07/2023, 19:02

De: Anabela Mendes
Para: Pedro Alves
Assunto: despojos

Queridos Amigos,
tenho ainda muitos blocos para pentear²¹. Não sei o que vou conseguir fazer até à nossa partida na 2ª feira. Logo vemos.
Vão mandar-me um pequeno manual de instruções para Montemor-o-Novo? Só anotei fato de banho, toalha, creme solar e repelente (este último não uso). É tudo?
Amanhã só conseguirei trabalhar da parte da tarde. Tenho um almoço na comunidade de São Tomé e Príncipe (comida do Príncipe) a convite da nossa empregada de há muitos anos.
Não se esqueçam de me ensinar o caminho para as formigas alentejanas.

19 Esta deliciosa “sobremesa” é, na verdade, um documento em anexo com o texto do Bloco 14, revisto pela tradutora.

20 Este e-mail inclui dois documentos em anexo com os textos dos Blocos 15 e 16, revistos pela tradutora.

21 Este e-mail inclui dois documentos em anexo com os textos dos Blocos 17 e 18, revistos pela tradutora.

Beijinhos

[Nos dias seguintes, enquanto decorrem os ensaios na Casa da Cultura Lívio de Moraes, em Mira Sintra, a tradutora vai entregando-se à tarefa de revisão do texto, à distância, “bloco” por “bloco”, e respondendo a questões que lhe vão sendo levantadas. Os blocos 19, 20 e 21, chegarão anexados a um e-mail com o título “andando, andando”. Os três blocos seguintes virão num e-mail “em lançamento”. Antecipando, ansiosamente, o final desta dura tarefa de revisão, os blocos 25, 26 e 27 serão anexados a um e-mail que terá como título “suspira-se”. Os dois últimos blocos virão num e-mail sem título, onde Anabela Mendes nos dirá que “[a] partir daqui já podemos brincar à laranjinha.” A semana seguinte será passada em Montemor-o-Novo, em residência artística organizada pela Alma d’Arame, companhia de teatro fundada em 2006, parceira do *teatromosca* neste projeto e com quem tem um acordo de intercâmbios que permite a troca de projetos e o acolhimento recíproco de residências artísticas. O desafio maior será tanto o embate com as palavras acaloradas da autora austríaca, como o confronto com os dias abrasadores do Alentejo.]

Apontamentos sobre os atores, depois de um mês de ensaios:

- O João Pedro Leal parece estar a investir na direção de uma certa “respiração” do texto e de um quadro vocal e físico bastante próximo do que imagino que possa vir a resultar para o espetáculo. Trabalha com tranquilidade e segurança. Vai ficando cada vez mais evidente a necessidade de carregar a interpretação com a acidez mordaz que Jelinek injetou na sua obra. Para atingir esse ponto em que reina a ironia e até uma certa comicidade, precisamos de compreender muito bem o que estamos a dizer, o que está a ser atacado, para onde é que apontamos de uma forma clara e que percursos, mais ou menos, obscuros temos que cumprir para alcançar os nossos objetivos de um modo certo. Parece-me certo que se procura desestabilizar e, até mesmo, importunar os espetadores. Vamos querer transformar a sala de espetáculos num lugar desconfortável, incômodo. É muito fina e frágil a camada de gelo em que devemos vir a patinar nos próximos meses. Assumamos que, por baixo, há água que também será derramada sobre os espetadores, sobre os atores, sobre todos nós, onde nadaremos e onde, muito provavelmente, nos afogaremos. Pois... é esse o plano.

- A Rita Morais vai “atacando” o texto de um modo controlado, sem fraturas, parecendo um pouco amarrada, em alguns momentos. É tal o esforço para dominar tudo e evitar erros e falhas que acaba por ir colocando palavras onde elas não existem, como pontes para ajudar a fazer ligações onde a autora, propositadamente, cavou “fossos”. Ou, em casos extremos, altera o texto, substituindo palavras. Poderá ser visto como uma tentativa de “apropriação”, para facilitar o processo de “aproximação” aos conteúdos, atendendo a algumas dificuldades que possa sentir com os modos como Jelinek construiu o texto? Nesta fase, assinalo a “falta de energia”, a “desconcentração” e alguma “insegurança” da atriz. A dado momento, depois de uma leitura do Bloco 10, ao digerirmos a improvisação da Rita, ouço-a desabafar: “Só quero é que isto saia!” Ao analisarmos o exercício de leitura no espaço em que ela tinha investido, surgem mais três palavras que resgato para o meu caderno: “avacalhar”; “palhaçada”; e “sobrevivência”. Preocupam-me a dispersão e os níveis de concentração da atriz. Regularmente, todos os atores mencionam a dimensão da obra literária e a duração do espetáculo. Inquieta-os que possamos vir a criar um espetáculo com três horas de duração. Sinto necessidade de “defender” o trabalho da autora e a minha proposta de encenação. Interessa preservar o aspeto “barroco”²² de “Os Protegidos” e reforçá-lo mesmo, se assim o entender, na sua transposição para o palco, para que não seja possível evitar ou contornar os temas que são abordados. Foi este o texto desta autora que escolhi para encenar e não outro, mais ligeiro, de tamanho mais reduzido, de digestão mais rápida, de outros autores. Para que quereria agora levá-lo a ser outra coisa que ele não é? Receio? Do quê e de quem? Em várias fases do processo, discutiremos o que é entendido por “norma” ou por “gosto vigente” no mercado das artes performativas. Para mim, é claro que Elfriede Jelinek não é bem acolhida entre panejamentos de veludo e os seus textos não são bom acompanhamento para beberetes. As vozes convocadas são demasiado incômodas, os seus oradores são incansáveis, extenuantes, perturbadores, a sua escrita é indigesta, acutilante, acusatória. Creio que esta literatura não serve

22 A autora é citada por Bruno Monteiro, no texto introdutório ao livro “Capital Fuck – Os Contratos do Comerciante. Uma Comédia Bancocrática”, onde se publica o guião que o Ponto Teatro, do Porto, levou a cena em Portugal em 2012: “Eu não vou ao âmagô, que eu não conheço, eu afasto-me dele a grande distância, e por isso eu preciso escrever tanto texto, porque eu de fora não consigo aceder a este âmagô, que eu, como já disse, não conheço (mas vocês, público, talvez reconheça?). Vocês viu o âmagô algures? Então, vomite-o, pois não se o consegue comer, o que você naturalmente também já sabia.” (Jelinek, Capital Fuck: Os Contratos do Comerciante. Uma Comédia Bancocrática, 2015, p. 7)

bem o evento social que (também) é a apresentação de um espetáculo em 2023. Ainda bem!

Notas sobre a audição/ entrevista da Rita Morais [17 de março de 2023]

[A todas as atrizes, foi proposto que improvisassem ou trouxessem uma proposta de interpretação da primeira página do guião de “Os Protegidos” e que comentassem o artigo “Quem me Dera Ser Superficial”, da autora austríaca.]

Trouxe uma proposta arrojada, original. Revelou-se esforçada, disponível e empenhada. A respiração com que abordou a leitura do texto pareceu-me próxima do que procurava para o espetáculo. Intuitiva e inteligente e compreende bem o projeto.

- Já trabalho há muito tempo com o Philippe Araújo, ator que colaborou em incontáveis projetos do *teatromosca*, desde 2005. Sinto-o um pouco cansado. Neste momento, acumula este projeto com outros trabalhos. A gestão do seu esforço físico, do cansaço, adivinha-se como o maior dos desafios. É um ator muito inteligente e interessado, especialmente, na dramaturgia. Tem um entendimento claro dos temas que emprenham o texto de Jelinek e manifesta, de forma muito desenvolta, as suas opiniões, enriquecendo muito os debates que vamos promovendo. Contudo, a leitura do texto vai sendo “pesada”, “arrastando-se” até, nem sempre sendo capaz de transportar as ideias que foram discutidas. Não tem dividido o texto da melhor forma. Por vezes, parte as frases em momentos inesperados e nem sempre conscientemente e os significados perdem-se, o discurso fica confuso para si e para quem o escuta. Na maior parte das vezes, não há subtilezas e o volume vocal é demasiado elevado, excessivamente, tenso. Começo a anotar essa tensão e esse peso e vou-lhe transmitindo esses apontamentos. Passará algum tempo até que o Philippe consiga destruir esses “blocos graníticos” em que vai transformando a obra da autora austríaca. Porém, o primeiro vislumbre da “escultura teatral” que procuro erigir a partir da elocução do texto será oferecido por ele meses mais tarde. Será duro o trabalho de (des)construção!

- Tal como a Rita Morais, a atriz Sílvia Barbeiro integrou este projeto depois de participar numa audição/entrevista. Já conhecia o trabalho destas duas atrizes. Já as tinha visto noutros espetáculos. Não tomei notas sobre o seu trabalho neste momento.

- Tinha trabalhado com o Rafael Barreto, anteriormente. É o único ator do elenco deste espetáculo que se encontra ligado ao *teatromosca* por um con-

trato de efetividade, sem termo. Está envolvido em vários projetos internos e, simultaneamente, vai mantendo-se ligado a outros fora da companhia. Não tomei notas sobre o seu trabalho neste momento.

Um dia, a ensaiar...

Ao trabalharmos um determinado pedaço de texto, peço aos atores que apontem, efetivamente, para espaços na sala de ensaios quando dizem “aqui”, “ali” ou quando mencionam “ele” ou “vocês”. Procuro que fique claro que as palavras apontam para coisas e queremos que o texto literário pouse as suas asas, maioritariamente, sobre as realidades que são sugeridas pela autora. E esses movimentos, esses gestos, poderão contagiar o modo como o texto é articulado, como as palavras são proferidas, influenciarão os sentidos que acompanham as frases que estão a ser ditas. Contudo, não deixaremos de abrir alçapões que nos poderão levar, por via de percursos mais instáveis e nebulosos, a outros destinos, mais inesperados e surpreendentes, porque não amarrados a lógicas de representação realista. Nem todo o “aqui” terá que apontar para o palco ou a plateia do teatro. Nem todo o “você” terá que ser dirigido ao espectador. Nem tudo está iluminado e visível. Não temos todas as respostas. Quereríamos ter?

É possível resumir cada Bloco?

Procuraremos responder a esta questão durante a semana seguinte.

Na segunda-feira, dia 10 de julho, fazemos a viagem para Montemor-o-Velho, onde estaremos a trabalhar ao longo desta semana, em residência artística proporcionada pelos parceiros Alma d’Arame. Estará muito calor. Esse facto parece inquietar os atores. A equipa em residência será composta por mim, a tradutora e dramaturgista Anabela Mendes, a assistente de direção Maria Carneiro e os atores Philippe Araújo, Rafael Barreto, Rita Morais e João Pedro Leal – que se fará acompanhar pela mulher, Inês, e pela sua filha, que tem poucos meses de vida. Chegaremos ao Alentejo a tempo de almoçar. A atriz Sílvia Barbeiro chegará nesse mesmo dia, mas mais tarde. Parte da equipa ficará instalada num glamping, nos limites da vila alentejana. Os outros ficarão num apartamento, mais próximo do espaço da Alma d’Arame. O plano de trabalho apresentado à equipa é o seguinte:

- Dar continuidade às leituras e discussão do texto até pág. 71 (Bloco 18), no dia 10 de julho, à tarde;
- Terminar essa tarefa no dia seguinte;
- Correr 2km ou 3km todos os dias de manhã e realizar exercícios de corpo, movimento e voz. Parar às 12h e retomar o trabalho a partir das 17h;
- 10 e 11 de julho – exercícios de relaxamento (+/- 30 minutos);

- 12 de julho – trabalhar no espaço da Alma d’Arame, entre as 20h e as 24h. A Rita avisou-nos que necessita de se ausentar e viajar até ao Porto nesse dia e regressar ao final do dia. Será uma longa viagem para ela. Muito desgastante. Aguardaremos por ela para continuar o trabalho;
- 13 de julho - exercícios de corpo e movimento, das 9h às 10h. Parar e retomar apenas das 17h às 21h, no glamping;
- 14 de julho - exercícios de corpo e movimento, das 9h às 10h. Parar das 10h às 15h e retomar das 15h às 19h, no espaço da Alma d’Arame.
- Regresso a Sintra depois de jantar.

Este plano acabou por ser, substancialmente, alterado, por inúmeras razões. A leitura e discussão do texto, aproveitando também a presença de Anabela Mendes na residência artística, ocupou-nos mais tempo do que o previsto. As temperaturas rondavam, habitualmente, os 36º ou mais. Os atores manifestavam alguma preocupação com o calor. Tendo em conta que havia apenas um carro disponível para transportar todas as pessoas, toda a logística também se tornou mais complexa. Passámos a ensaiar, preferencialmente, no glamping, que tem uma piscina ao nosso dispor. Nos intervalos, mergulhamos. Faremos muitos intervalos!

Pensávamos que uma residência artística pudesse desempenhar um papel crucial no desenvolvimento deste espetáculo, permitindo que a equipa se concentrasse, exclusivamente, no projeto em causa, livres das distrações do dia-a-dia, facilitando uma imersão mais profunda no processo criativo. Acreditávamos que os espaços disponibilizados ofereciam boas condições para as ações que se pretendiam desenvolver: experimentação, improvisação com corpo e voz; leitura e discussão do texto.

Ao longo desta semana, ouço, com regularidade, a música “How to Disappear Completely”, da banda inglesa Radiohead, que foi inspirada por um sonho que o vocalista Thom Yorke teve, em que flutuava acima de uma cidade como se fosse um fantasma, e pelo livro de Doug Richmond, “How to Disappear Completely and Never be Found”, uma espécie de guia sobre como fingir a própria morte e construir uma nova identidade. Escreverei o seguinte na folha de sala que será distribuída aos espetadores, antes do início de cada apresentação do espetáculo:

Como não desaparecer, completamente?

Há uma música dos Radiohead em que o Thom Yorke canta, naquele seu jeito arrastado, qualquer coisa como: “isto não está a acontecer, eu não estou aqui”. Num momento de desespero, tensão, sofrimento, desconforto, quem nunca desejou desaparecer e deixar de ser visto? Contudo, outros lutam para não serem apagados, querem ser notados. Alguns, foram expulsos à força dos seus países ou deles fugiram e agora não encontram refúgio em nenhum outro. No fundo, perderam o seu lugar no mundo e é como se tivessem sido eli-

minados da face da Terra, procurando resistir com as poucas forças que lhes restam. Noutros tempos, os “monstros” eram as bruxas, os fantasmas, os vampiros, os zombies. Hoje em dia, num mundo sempre mergulhado em guerras e atormentado por essa terrível “praga” das migrações forçadas, quando, recorrentemente, se vão (re)erguendo governos totalitários, quando governam a intolerância, o ódio e os extremismos ideológicos, os estrangeiros, os estranhos, aqueles que procuram proteção, que suplicam por auxílio, aqueles que pedem asilo, os refugiados são a nova “peste”. É preciso fazê-los desaparecer, que raio! O que é que eles querem daqui?

Se, por um lado, parecemos estar cada vez mais desesperados por nos relacionarmos, simultaneamente, parecemos estar cada vez mais desconfiados das ligações permanentes que podemos estabelecer com outros seres humanos, favorecendo antes as conexões operacionalizadas pelas redes virtuais, criando laços e (ex)terminando-os à velocidade de um toque no ecrã. Segundo Zygmunt Bauman, o que caracteriza este “mundo líquido” do consumismo em que vamos (sobre)vivendo não é a acumulação de bens, mas antes o facto de os usarmos e descartarmos, muito fácil e rapidamente, de modo a abrirmos espaço para outros bens. “A vida consumista favorece a leveza e a velocidade”, afirmava o filósofo polaco. E agora já não são apenas os objetos que são consumidos (ou não) e descartados (abandonados, destruídos ou reciclados), mas também as pessoas, outros seres humanos que são vistos e tratados como mercadoria, consumida, trocada, dissolvida, aniquilada, ignorada...Tantas vezes nos perguntamos se os outros não são úteis? São desagradáveis? Indigestos? Que volume de prazer nos proporcionam? Que valor acrescentam às nossas vidas? Sim, porque é só de mim que se trata, só eu interessa. Assim, Bauman concluía - de um modo bem inconveniente, meu deus! - que “[a] solidariedade humana é a primeira baixa causada pelo triunfo do mercado consumidor.” Mas, no fundo, de que nos servirá estarmos vivos, como é dito no arranque do texto de Elfriede Jelinek que agora levamos a cena, se o mais precioso dos valores da humanidade, a dignidade, nos é roubado. Parece que não nos resta mais do que sobreviver a todo o custo, buscarmos algum tipo de afirmação pessoal no meio desta massa de gente virada, quase exclusivamente, para dentro de si, tendo-se a si mesma como referência, como modelo, a querer superar-se e ultrapassar-se a si mesma a qualquer preço, para criar e apresentar sempre, a todo o instante, uma melhor versão de si. Nos nossos perfis – essa versão achatada e chata das nossas realidades -, todos queremos parecer (e, no fundo, ser!) cool. “Frios”. É preciso que façamos a tradução? Qualquer indício de uma relação próxima, permanente, quente, conflituante (e o que nunca se poderia tolerar, violenta, imagine-se!), levará, imediatamente, a um corte, um swipe left, ao apagamento, ao bloqueio. Dizia-se, no olho do furacão pandémico que nos envolveu há pouco tempo, que sairíamos de toda aquela agitação mais fortalecidos, mais unidos... Mas que força é essa, afinal? E o que nos une, verdadeiramente? Que enorme bolo somos nós agora? É este o caminho que queremos seguir, até um dia ficarmos comple-

tamente gelados, acabarmos congelados, empurrados de um lado para o outro dentro de arcas frigoríficas?

Deportações e expulsões criam espetáculos mediáticos perturbadores e incômodos. Que aborrecimento! Assim, a maioria das “soluções” apresentadas por governos e governantes, atualmente, passa por erguer muros e gigantes-cas vedações de arame farpado, para manter longe do olhar do seu público aqueles seres monstruosos que ninguém convidou, os indesejados. Eles deverão exterminados, apagados! Parece ser esse o plano em marcha há muito, por todo o lado. “Viemos, mas não estamos de todo aqui!”, cospem na nossa direção, na última frase deste texto avassalador e implacável que a autora austríaca começou a escrever ainda em 2012 e que a nossa querida amiga Anabela Mendes traduziu – tarefa heroica, sem dúvida! Preparem-se para o massacre. Contra a insensibilidade e a desumanização, contra a apatia e a intolerância, alguns lutam para se fazerem ouvir, suplicam por proteção, exigem respeito e dignidade, resistem para não desaparecer, completamente. “E? E agora o quê?”

Começamos a testar hipóteses para uma distribuição do texto pelos intérpretes. Para além dos comentários expetáveis em torno da extensão da obra literária e do volume de texto que cada ator acabará por decorar para o espetáculo, colocam-se também agora questões relacionadas com a imobilidade e a inação. Tenho reafirmado o meu desejo de investir numa encenação despojada, com um cenário minimalista e muito pouca movimentação em palco. Isso levará a que os atores permaneçam parados durante longos períodos de tempo. Ainda para mais, em alguns desses momentos, não estarão a dizer texto. “Como poderão permanecer imóveis durante tanto tempo, sem perder o foco e sem que a energia e o ritmo do espetáculo baixem?” Experimentaremos criar “frases” de movimento que os atores possam ir repetindo, continuamente, mesmo quando não estão a falar, procurando manter uma certa tensão latente para si e para a cena. Rapidamente, percebo que a movimentação terá que ser muito bem marcada e algo estilizada, evitando uma gestualidade naturalista ou aquilo que Hans-Thies Lehmann define como uma “ruptura com a representação naturalizante” (Lehmann, 2013, p. 868). Diz-nos Jelinek: “Eu não gostaria que o movimento e a voz caminhassem juntos.”²³ Vou procurando passar a informação de que essa imobilidade não deverá retirar força e intencionalidade à performatização do texto de Jelinek, mas antes potenciá-la. Durante muito tempo, deixarei que gesticulem, que se movimentem, livremente, sem amarras. Ocasionalmente, apelo a que vigiem a postura em cena e que invistam numa interpretação do texto também a partir da linguagem corporal, tendo o corpo como motor para a comunicação do texto ou para a criação de signos em palco que não tenham, obrigatoriamente, que partir das ideias su-

23 Citação de “Quem me Dera Ser Superficial” Texto-ensaio de Elfriede Jelinek, Texto incluído na rubrica Zum Theater, <https://www.elfriedejelinek.com/>

geridas pela obra da autora austríaca. O corpo poderá (deverá!) também fazer o seu caminho, sem guia literário que o conduza na escuridão do processo de criação teatral e ter vida própria. Por outro lado, preocupa-me (preocupa-nos?) que os corpos dos atores possam contaminar em demasia a cena, retirando-nos a atenção de um texto já tão denso, complexo e volumoso, instalando o caos e a confusão em cena e transformando toda a encenação num indecifrável gesto barroco... “E porque não?”, questionar-me-ei inúmeras vezes. A resposta será sempre: “O público. O entendimento. A leitura que queremos que seja feita pelos espetadores.” Ainda algum receio? Do quê?

Sentamo-nos, regularmente, a conversar sobre o texto. À beira da piscina ou na sala de ensaios. Os atores vão colocando muitas questões, especialmente à dramaturgista. Anabela Mendes vai procurando responder da melhor forma possível, esclarecendo algumas das ideias que o texto comporta, ou sentido de algumas frases. Enquanto decorre uma acesa discussão, numa das noites em que trabalhámos no espaço da Alma d’Arame, eu e a tradutora entabulamos conversa numa página do meu caderno, como se fôssemos duas crianças a conspirar no decorrer de uma aula. Escrevo: “Eles têm que ser responsáveis por encontrar as respostas às perguntas que colocam e mergulhar ainda mais no entendimento do texto.” Anabela responde afirmativamente. Continua: “O texto é gigantesco. Esta tarefa deveria ser realizada a prestações. Todos ao mesmo tempo? A ser um de cada vez, teremos uma bela madrugada.” Procuo tranquilizá-la: “Vai ser rápido.” A dramaturgista investe noutra direção: “Eu gostava de ensaiar uma modalidade de atribuição de texto e sua dicção com variações.” Proponho: “A partir de amanhã.” No dia seguinte, porém, ficaremos presos à sumarização dos blocos e atribuição de títulos que, de algum modo, possam resumir as ideias principais que são abordadas em cada um desses blocos.

A minha proposta de sumarização dos blocos do texto de Elfriede Jelinek:

1. Chegada e apresentação daqueles que vêm sem que tenham sido convidados;
2. Suplicar proteção;
3. O gosto amargo do Tempo;
4. Conduzir em contramão;
5. A fórmula errada;
6. Capturar, fixar, limpar, exterminar;
7. Existir enquanto nada;
8. Bolo humano indigesto;
9. Pagar para existir;
10. A voz da vaca;
11. Vaca naturalizada;
12. travessar as fronteiras da razão;
13. Ser supremo;
14. Ninfa e pastores;

15. Evitar catástrofes;
16. Sarcófago;
17. How to disappear completely;
18. Desvalorizar para dominar, desumanizar para reinar;
19. Parasitas;
20. Princesas;
21. Mercenário;
22. A voz e o voto;
23. “Estrangeiros, fora!” Assunto encerrado;
24. Dose de touro / Bulldozer;
25. Órfãos de um deus maior;
26. Nada termina bem para os mortos-vivos;
27. “Não” é falta de respeito;
28. Ser todo-o-mundo e ninguém;
29. Coda – Não estar aqui.

A proposta de sumarização dos blocos do texto de Elfriede Jelinek, aprovada pela equipa em residência em Montemor-o-Novo:

1. Estamos vivos!;
2. Todos mortos, menos eu;
3. Fora connosco;
4. Condutor fantasma;
5. Brochura;
6. Está escrito aqui / Liberdade;
7. Enquanto nado, não há nada;
8. Decapitados;
9. As filhas de Boris Ieltsin;
10. A vaca tem voz;
11. O chefe do consórcio;
12. Pagamentos;
13. Ser supremo;
14. Deixai vir a mim a Opelzinha;
15. Inundações;
16. Sarcófago;
17. Dissolvido;
18. Não pertencemos. Não somos;
19. Parasitas;
20. Putin;
21. Mercenário;
22. Voz e voto;
23. “Estrangeiros, fora!” Assunto encerrado;
24. Dose de touro;

25. Opa opa. Toca toca;
26. Órfãos de um deus maior;
27. Respeito;
28. Os protegidos;
29. Não estamos de todo aqui.

Mais do que ter uma utilidade prática no decorrer dos ensaios, este exercício de sintetização de cada bloco do texto permitiu dinamizar uma proveitosa discussão em torno das ideias principais da obra e procurava dar-nos uma imagem abreviada e mais clara deste colosso literário.





Fotografias da Residência Artística em Montemor-o-Novo, julho de 2023.
© João Pedro Leal

[Retomo a transcrição de alguns e-mails trocados com a Anabela Mendes, a propósito da revisão da tradução ou questões relacionadas com a dramaturgia.]

16/07/2023, 14:15

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves e Maria Carneiro

Assunto: esclarecimentos

Boa tarde aos dois e alegria acalorada. Sem piscina que nos valha!

De volta das dúvidas, tenho a dizer:

Bulldozer, que aparece nas pp. 90 e 92 (minha tradução, nos blocos 23 e 24), está correcta. Em alemão e em português é a mesma palavra.

Bagger, em alemão, e retroescavadora em português aparecem nas pp. 92 e 94 no Bloco 24.

Não faço ideia o que levou a Elfriede a usar as duas palavras distintas e por isso compreendo o aparecimento da dúvida. *Bagger* tem presença personificada. Em nenhuma circunstância são criados efeitos sonoros com a palavra.

Confesso o meu desconhecimento técnico, o meu desalento, no que respeita a estas máquinas. Se for necessário poderei consultar um poderoso condutor destes objectos.

[Acompanhavam o texto duas imagens destas máquinas a escavarem a terra e a areia.]

3. quem, na p. 94, final do Bloco 24 está emendado.

4. estádio para os pés, p. 83, Bloco 22. Agradeço a chamada de atenção. Alterei o texto entre as pp. 83 e 84.

// O piloto corre agora também às vossas custas, quero dizer, ele pilota, oh céus, ele já não pilota, não passou de uma curta experiência no exterior, acho que ele nunca se sentou no cockpit, ele nunca lá se sentou, e no entanto foi o homem de negócios que desembolsou, o piloto nada pagou, mas está lá, por isso agora já ninguém pilota, e já ninguém se serve do estádio, quer dizer aquele onde se joga à bola, bola que os nossos têm sempre diante dos pés, mas não sabem o que fazer com ela, e assim já ninguém lá vai, ele está vivo, o quê, ele já não está vivo? Oh, que pena! Se há alguém que merecia estar vivo, era ele, e agora de repente deixou de estar, agora a sua mão possante caiu do volante, do bastão? Até o piloto deixou de correr? É pena, mas voltemos à questão: //

5. brochura Bloco 5, p. 16, Bloco 6, p. 18 Broschüre

Revista Bloco 15, p. 65 Zeitschrift

6. Brasão de armas da Áustria. Daí a referência à águia.

7. Bloco 3, p. 12. “O que é que se espera de uma pomba?”

De uma pomba, nada. Mas da pomba, sim. A pomba é símbolo do Espírito Santo. Nesta passagem do texto da Elfriede, a pomba é alvo de escárnio, perdendo assim o seu valor religioso. O Novo Testamento explica a importância da pomba no contexto cristão. Evangelho de Mateus (3,16).

A passagem assinalada no Evangelho refere-se ao baptismo de Jesus e descreve a pomba descendo sobre as águas do Rio Jordão: “Eis que os céus se abriram e viu-se descer sobre Ele, em forma de pomba, o Espírito de Deus”.

Espero ter esclarecido alguma coisa.

Viajarei sem computador. O telemóvel pode ser útil se for necessário. Desde que eu tenha rede, podem sempre besourar.

Beijinhos aos dois

Anabela

17/07/2023, 11:38

De: Pedro Alves

Para: Anabela Mendes

Assunto: esclarecimentos

Bons dias!

Que tal essa ressaca da piscina e do balir das ovelhas? Espero que esteja tudo bem consigo e que corram bem essas férias. O seu computador já está

por aqui no AMAS nas mãos do Diogo²⁴ para ser visto e revisto. Esperemos que tudo se resolva e que tenha uma máquina nova, pronta a operar sem entraves, assim que voltar.

Entretanto, debrucei-me sobre o texto no fim-de-semana - eu sei que não o devia ter feito, mas fui levado a isso, perdoe-me! - e proponho os seguintes cortes:

- Na CENA 9, na nossa página 34, cortar desde “Entretanto ele perdeu a cor...” até “... alguém tem de pagar, para montar uma fábrica da Opel com o banco russo.”

- Na mesma CENA 9, na nossa página 36, cortar desde “... ela é alguém no sublime bosque...” até à CENA 10, a nossa página 42, “... porque nós demos cabo do belo penteado verde, para sempre.”

- Na CENA 18, na nossa página 71, cortar desde “A mão pública protege...” até página 77 “antes mesmo de ele nos ver; não vai ajudar nada.”

- No final da CENA 18, na nossa página 79, cortar desde “Ora vejam!” até ao final da CENA 19, “Lanterna de bolso para a noite.”

Diga-me o que lhe parecem estas talhadas que sacámos da melancia. Creio que retiramos perto de 30 minutos de leitura e subtraímos perto de 40 minutos de espetáculo, aproximando-o mais das 3h do que das 4h.

Vão beijos e abraços

P

17/07/2023, 12:42

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves

Assunto: esclarecimentos

Pois bom dia, bom dia. Já é hora do almoço e eu vou ao restaurante de Montemor. Estou ao mesmo tempo a fazer a mala e vou nadar daqui a pouco tempo. Já olhei para as talhadas e foram umas gigantes. No regresso olharei com mais atenção para as suas propostas facínoras, mas absolutamente compreensíveis.

Para já, se é seu desejo criar a new look, avance. Tenho a certeza de que o benefício será para todos...

No entanto, cena 9, p. 34, o corte é maléfico. Espero que tenha presente que o Ieltsin era um bêbado de alto calibre. A mudança de cor é a facadinha da Elfriede...

Mas o melhor mesmo é treinar com os actores e ver se tudo se encaixa de novo.

24 Técnico de luz e som do *teatromosca*.

Até mais logo
Anabela

17/07/2023, 17:07

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves

Assunto: capicua

Querido Pedrinho,

pausa nos trabalhos que lhe quero dar uns parabéns adiantados²⁵. Não é costume assim ser, mas descomputadorizada como estarei, ficarei reduzida aos sms. Não preciso marcar o ponto. Portanto aqui vão cinco imagens ²⁶, das que guardo de alguns lugares onde não voltarei, mas que trago sempre comigo. Elas respondem pela minha paixão pela natureza e por muito daquilo que o mundo me tem dado. Sou uma privilegiada. Porque estive algum tempo a seleccionar este conjunto, não voltei a olhar para as talhadas. Daqui a uma semana diga-me se resultou a nova opção. Intuitivamente julgo que estará tudo certo.

Em nota de rodapé lembrei-me da Aula Magna²⁷. Seria um bom lugar ou é muito burocrata?

Também me lembrei do Meridional²⁸. Outro género, claro. Falámos dele?

E assim chegarão já muito em breve os quarenta e quatro para recheiar de doces e salgados que são da vida uma parte. Outras partes haverá abertas à vontade do freguês. Não um qualquer, claro. Nessas partes sintam-se iluminado e determinado a alcançar o que está para lá do “rochedo”. (Tenho de aqui voltar depois da Madeira)

É bom saber que somos amigos e que nos damos bem.

Uns borrifos de Atlântico. Uma poncha.

Anabela

31/08/2023, 11:47

De: Pedro Alves

Para: Anabela Mendes

Assunto: capicua

Querida professora.

Não cheguei a responder-lhe a este email. Peço muitas desculpas. Segui de férias e perdi-me das tecnologias e de muitas outras coisas. Entretanto, voltei

25 Faço anos a 18 de julho.

26 Em anexo, estavam cinco belíssimas fotografias da autoria da minha amiga Anabela Mendes.

27 Anfiteatro contido no edifício da Reitoria da Universidade de Lisboa, na Cidade Universitária, no Campo Grande, em Lisboa.

28 Teatro Meridional, espaço cultural em Xabregas, em Lisboa, gerido por companhia de teatro portuguesa com o mesmo nome.

ao turbilhão Jelinek e tenho estado, completamente, embaraçado no meio de tantos fios, a urdir gente com fragilidades, dificuldades, muitas particularidades, textos, corpos, logísticas, vida, palco, nuvens, tempestades, vento, muito vento... E houve sol, muito sol, nas férias, entre grãos de areia, cloro da piscina, mar salgado também, muita risada das crianças, algum romance (nunca seria demais!). Agora vamos tendo outras risadas - sim, de vez em quando, vai havendo alegria no trabalho!

Temos avançado. Podíamos andar mais velozes, mas, por vezes, temos que abrandar para clarificar ideias, para fazer um trabalho de escavação para que os alicerces fiquem mais bem cravados nos corpos, nas mentes, nas vozes, para que o que vamos contruindo vá ficando mais sólido, coerente, direitinho, como se quer. Pegámos na cena 12 e fomos trabalhando até ao final da cena 16 e já temos essas 20 páginas decoradas e bem trabalhadas. Faltará ir a detalhes, domesticar um pouco os corpos que andam soltos e com energia reduzida ou deslocada, mas isso é trabalho para outro momento. Neste momento, estamos de volta das cenas 7 e 8 e esta semana essas duas cenas ficarão no mesmo nível das cenas 12 a 16, decoradas e com o esqueleto definido. Depois, aos poucos, lá voltaremos a todas estas cenas, para as encher com mais carne.

Não quer vir visitar-nos na próxima semana? Vamos estar em Mira Sintra, não no AMAS porque aí estaremos a ensaiar o espetáculo “RESPIRAR (Doze Vezes)” para a criançada. Eu vou estar a dormir na Penha de França na próxima semana e podemos combinar boleias. Diga-me se lhe interessa e se é possível para si.

Devolvo-lhe uma nuvem que me visitou em Belas no outro dia ²⁹.

E vão beijos também.

P

31/08/2023, 14:51

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves

Assunto: capicua

Mas que exemplar extraordinário! Uma nuvem-filigrana!

Só de si. Não conheço mais ninguém que tenha como eu uma tal paixão contemplativa pela poeira gasosa. Olhar e fixar uma imagem evanescente para lá do nosso tempo de vida. Tiro-lhe o chapéu e sigo com a nuvem debaixo do braço.

Não tem de me pedir desculpa de nada, mas vai-me dizer se recebeu com a Maria um e-mail de 27/7/23 com ensaio da Elfriede sobre a voz que acabo de reenviar.

²⁹ Acompanhava o e-mail uma fotografia que tinha tirado a uma nuvem, a partir da janela da cozinha da minha casa, em Belas, Sintra.

Que bom ter vento que lhe toque e o arremesse por esses ares sem delicadeza. Faz parte das férias e do trabalho glorioso. Ficamos às vezes confusos com tanta energia à nossa volta, mas o ar livre é mesmo assim. Sigamos com ele.

Cenas 12 a 16

Parece-me ainda não haver pressa quanto aos avanços. Não somos terra de furacões. Cinco cenas pesadas já dão que fazer. Gosto do direitinho. Tudo decorado!!!! Isso é um feito que me deixa sempre comovida.

Cenas 7 e 8

São cenas de sacanagem.

Encher as cenas de carne? De ossos descarnados. Num ringue de boxe.

Gostava muito de ir fazer-vos uma visita atenta mas não posso. Estou a ser tratada por mim própria de quatro longas semanas sozinha em casa (como no filme) após uma experiência macabra que vivi no final de Julho. Fiquei tão mal que deixei de me levantar da cama. Nessa altura só a Elfriede e vocês me deram ânimo, um muito lento e magrinho.

No dia 4 de Agosto comecei a escrever um texto dedicado aos actores, às pessoas que eles são, sem que eles disso soubessem. No fundo dedicado a nós todos. Ainda estou a escrever, agora mais perto do fim. Apaguei e reescrevi vezes sem conta. Foi a minha tábua de salvação.

Por que razão não posso estar convosco em Mira Sintra? Porque estarei em São Jorge com o meu filho José e os dois netos. Eles estão nos Açores há três semanas com amigos, e agora que os amigos vão regressar, lembraram-se de me convidar a passar com eles uma semana. Não vou aos Açores desde 2014. Organizei na altura em várias ilhas um colóquio e actividades artísticas. Deu parte de um livro. Vai-me saber bem voltar sem responsabilidades. Mergulho aqui, mergulho acolá. Volto no dia 9 de Setembro. Daí em diante estarei pronta para pôr asas.

Quando nos voltarmos a encontrar, em trajecto vindo da Penha de França, preciso de ajuda tecnológica. Cinco minutos de alguém muito experiente.

O ambiente de trabalho desapareceu do sítio em que estava. Não tenho acesso, por exemplo, a digitalização.

A impressora tem uma plaquete que deixou de encaixar e por isso não recebe papel. Tenho ainda umas cinquenta páginas dos blocos e divisões para imprimir e que me fazem falta.

Please.

Durante as quatro semanas tive um fim-de-semana com o meu filho José que viera de um retiro em Espanha e antes de seguir para os Açores com os filhos. Pedi-lhe que fossemos jantar à Trafaria. Quis rever o Casino ³⁰.

30 Coincidentemente, a determinada altura do processo de produção deste projeto, foi equacionada a possibilidade de o espetáculo estrear no espaço dos Recreios Desportivos da

Ainda em Agosto encontrei-me com um co-orientador brasileiro, Rubens Lima Junior, da minha orientanda regressada depois de ter desistido de concluir o doutoramento.

<https://www.escavador.com/sobre/3460261/rubens-rodrigues-lima-junior>

Expus ao Rubens o que estava a fazer consigo e o Teatromosca. Ele entusiasmou-se com o que lhe fui dizendo. Enviei-lhe a peça que ele estará a ler por ora.

De: Rubens Lima Jr

Enviada: 10 de agosto de 2023 22:02

Para: 'Anabela Drago Mendes'

Assunto: RES: OS PROTEGIDOS

Anabela!

Cheguei hoje ao Brasil!

Viagem cansativa e muitas coisas a resolver de imediato.

Mas a partir dessa segunda que vem estarei começando a ler!

Gosto muito da idéia dessa troca de experiências tendo o bom Atlântico a navegar em terras de pais e filhos.

Em brevíssimo tempo darei notícias!

Beijinhos

Rubens

Descobri finalmente que me tinha enganado no ex-aluno brasileiro que contactei com vista a deslocação de Os Protegidos até ao Brasil. Aquele que me mandou cumprimentos pelo Rubens é o André Paes Leme, director da Escola de Teatro da Uni Rio.

Podemos aguardar para ver se recebemos resposta. O Rubens ficou de encontrar outros teatros que se interessassem pelo nosso programa. E o André poderá ser alguém que se junte ao projecto.

Se conseguir concluir o texto ainda o envio antes de partir para os Açores. Se não for possível fica para logo a seguir ao regresso.

Não fique zangado comigo. Estou mesmo necessitada de desempoeirar.

Abracinho e beijos

Anabela

01/09/2023, 12:54

De: Pedro Alves

Trafaria – Casino (RDT), ideia que viria a ser abandonada, acima de tudo, por ter sido decidido pelo *teatromosca* que o investimento nessa sessão na Trafaria seria demasiado avultado e com um retorno financeiro muito baixo. Estas negociações com a Câmara Municipal de Almada e os RDT ocorreram sem que a companhia tivesse conhecimento desta visita da dramaturgista e tradutora a esse espaço. Coincidências...

Para: Anabela Mendes
Assunto: capicua

Ainda bem que gostou da filigrana que lhe enviei. Fui à janela, um dia destes, e lembrei-me, imediatamente, de si. Estava uma nuvem mesmo à porta de minha casa a fazer-se à fotografia. Fiquei ali por um bocado a admirá-la. Ela foi mudando um pouco, mas, infelizmente, não pude acompanhá-la o tempo todo. Teria sido bom, sem dúvida. Ainda bem que ela agora encontrou um belo colo em si, onde possa pousar. Divirtam-se a duas!

Recebi o seu email de final de julho, sim, mas já estava de férias e meti-o na gaveta. Já o li, entretanto, mas não quis baralhar ainda mais a cabeça dos pobres atores. Eles já andam por aqui tão perdidos, à deriva, à cabeçada uns aos outros e ao texto da Jelinek.

Quanto ao texto para os atores, chegou a terminá-lo? Quer partilhá-lo comigo, com os atores, quer guardá-lo para outros carnavais? Terei todo o gosto em lê-lo. Fico feliz que o tempo que passámos juntos tenha sido bom para si. Espero que, entretanto, essa semana nos Açores lhe dê animo, alegria, tranquilidade e que, depois nos possa vir visitar cheia de fulgor. Provavelmente, será melhor contar com a sua vinda a partir de dia 18, porque na semana de 11 a 15 vamos estar desfalcados do Rafael, nos primeiros dias vamos estar a fazer trabalho com os dois coreógrafos e a fazer trabalho parcelar com os atores divididos por dias diferentes.

O seu computador portátil ficou funcional, mas deixei-o no AMAS. Já o tem? Ou está a falar-me do seu computador de casa? Combinaremos esse apoio tecnológico também, claro.

Por agora é tudo, que tenho que voltar a dar atenção aos 5 meninos que tenho nas mãos.

Vão beijos.

P

01/09/2023, 22:45

De: Anabela Mendes
Para: Pedro Alves
Assunto: capicua

Vamos ver se consigo lançar a rede a algumas nuvens nos Açores. O vento é essencial quase tanto como a luz.

A sua nuvem continua plena.

A voz da Elfriede no ensaio com a Export não me parece que seja para os actores. Se as queixas deles são tão enormes é melhor dar-lhes repouso e benfeitorias. O ensaio era para si.

Seguido o texto para os actores, logo me diz se acertei ao lado.

O que lá é dito é de todos conhecido. A única diferença é que passam a ter

de ler (se quiserem) o que para eles foi escrito.

Pode contar comigo a partir de dia 19. Às 2^{as} e 6^{as} tenho natação a meio do dia. Posso mudar o horário se for necessário.

Vai correndo o festival? Depois conta-me em jeito de balanço. O programa está muito compostinho.

Já tenho saudades do AMAS, veja só. Estará por lá o meu computador? Agora não me faz falta. Mais tarde sim. Apoio ao fixo, agradeço.

Não tenho acesso a e-mails durante a viagem. Telemóvel sim.

E continuo a achar que poderíamos ir ao Brasil na modalidade de uma mão cheia de representações. É só um feeling.

Beijinhos e até já

Anabela

01/09/2023, 19:55

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves

Assunto: capicua

Querido Pedrinho,

estas páginas parecem um molho de brócolos.³¹

Vou fazer a mala para a libertação. Mais logo escrevo e-mail de resposta ao seu.

Beijinhos

Anabela

Nos últimos instantes da residência artística em Montemor-o-Novo, escrevo o seguinte:

“Têm que se surpreender.

É preciso terem tempo e darem tempo aos espetadores para que o texto ressoe.

Sílvia, Philippe e João encontraram boas imagens. Por exemplo: a Sílvia encostou a sua testa à do João e os dois agarraram a nuca um do outro com a mão, como se estivessem a lutar, a medir forças; João segurou a Sílvia que, inclinando-se para diante, hirta, ameaçava cair enquanto dizia texto de Jelinek; dançaram como as personagens no filme “Zorba, o Grego”³².

31 Este e-mail trazia, em anexo, um documento Word com um ensaio de Anabela Mendes intitulado “OS PROTEGIDOS DE ELFRIEDE JELINEK - POR UMA PARTITURA CÊNICA”, datado “2.9.2023” (sic).

32 A cena em causa refere-se à icónica sequência final do filme realizado por Michael Cacoyannis em 1964, adaptação cinematográfica do romance clássico de Nikos Kazantzákis, “Vida e Proezas de Aléxis Zorbás”, em que as personagens interpretadas pelos atores Anthony Quinn e Alan Bates – Zorba e Basil, respetivamente – executam uma coreografia criada pelo coreógrafo Giorgos Provias, propositadamente, para o filme, que ganhou o nome de sirtaki e que alguns identificam, erradamente, como uma dança tradicional da Grécia, misturando ritmos lentos e rápidos com claras influências da dança folclórica grega hasapiko.

São propostos pequenos cortes no texto.

A partir de 17 de julho, os ensaios voltam a decorrer no AMAS – Auditório Municipal António Silva, no Cacém, em Sintra. Nesse regresso a “casa”, os primeiros ensaios serão dirigidos por João Henriques, doutorado em Estudos de Teatro, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma investigação sobre o lugar da direção vocal na criação cénica, e que tem desenvolvido o seu trabalho artístico nas áreas da direção vocal – para as artes cénicas, performativas e televisão – e da encenação de ópera.

Tinha ficado claro que, ao ensaiar os intrincados e musicalmente elaborados textos da dramaturga austríaca, a integração do treino vocal e corporal tornava-se essencial para uma boa execução do espetáculo. A obra literária de Jelinek, caracterizada pelas suas estruturas corais, pela dimensão avassaladora dos seus textos e por uma inigualável complexidade rítmica, exigiria uma abordagem sofisticada e cuidada no trabalho com a voz e o corpo dos atores, com especial destaque para o treino do sistema articulatório, o sistema fonatório e o sistema respiratório destes. As suas vozes não estariam ao serviço do diálogo, forma literária que parecia estar ausente da obra que tínhamos em mãos, mas antes se assumiriam como instrumentos capazes de nos desenharem a paisagem sonora sobre a qual construiríamos a nossa encenação. A voz não se limitaria a transportar o texto, mas afirma-se, aqui, claramente, como uma extensão do corpo, capaz de expressar camadas emocionais e intelectuais complexas. Ao trabalhar com os textos desta autora, pretendia que os atores cultivassem uma consciência aguda e aguçada de como as suas vocalizações poderiam (ou deveriam) interagir (também) com a sua fisicalidade, incorporando os ritmos e tonalidades do texto através de uma abordagem performativa holística. Para tal, importaria desenvolver um rigoroso treino vocal, com um conjunto de exercícios físicos que permitissem aos atores explorar toda a gama de expressões vocais e corporais que seriam usadas no espetáculo. O controlo da respiração e da fonação e uma apurada consciência espacial seriam cruciais para alcançar a precisão e a fluidez requeridas pelos textos de Elfriede Jelinek. A direção assumida por João Henriques neste vasto e complexo campo, revelou-se, como se previa, fundamental.

Pouco depois de termos retomado os ensaios em Sintra, no seguimento da troca de e-mails com Anabela Mendes, recebo a seguinte mensagem:

27/07/2023, 11:04 ³³

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves

Assunto: capicua

Queridos,

33 Este mesmo e-mail seria reenviado no dia 31 de agosto de 2023, às 12:47.

envio o primeiro texto dedicado à voz como instrumento político e que motivou a Elfriede a escrever, em memória da exposição conjunta com a amiga VALIE EXPORT (1997) e também depois de conhecer o filme *I turn over the pictures of my voice in my head* (2008) realizado pela mesma. Valie Export fez parte de movimento feminista em data certa, tal como Elfriede foi membro do partido comunista austríaco durante dez anos. Export tem hoje 83 anos, mas a idade não a impediu de se manifestar por escrito contra a guerra da Ucrânia, numa altura em que muitos escritores austríacos se juntaram com esse propósito, iniciativa a que aderiu também a Elfriede, como tivemos ocasião, o Pedro e eu, de mostrar em aula na FLUL.

(Fotografia de Elfriede Jelinek e VALIE EXPORT na abertura da exposição de ambas na Casa 20 em Viena de Áustria. Fotografia de 1997)

<https://www.sixpackfilm.com/en/catalogue/1765/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Valie_Export

<https://www.sixpackfilm.com/en/catalogue/filmmaker/72/>

A voz é teimosa, a voz está dividida. A voz é sutura, a voz é corte, a voz é lágrima, a voz é a minha identidade, não é corpo ou mente, não é linguagem ou imagem, é um signo, é um signo das imagens, é um sinal de sensualidade. Ela é um signo de símbolos, ela é fronteira. Ela fala o “corpo dividido.”, ela está escondida na roupa do corpo, está sempre noutra lugar. O sopro da vida é a sua fonte...³⁴

É questionável a posição de Valie Export em relação à voz, nomeadamente por lhe atribuir adjectivação em excesso (enche-a de Barroco), diminuindo, do meu ponto de vista, o seu valor específico. Seja o que tenha entusiasmado a Elfriede nesta direcção, penso que fica claro o seu corrosivo pensamento em relação à matéria.

Não sei se este texto deve ser discutido com os actores. Não é material técnico, não propõe exercícios nem treinamento. Isso é com o João Henriques. Não fornece soluções. Por 2008/2009 a Elfriede pensava já como pensa hoje.

O que me interessou neste ensaio foi a associação do espectro da voz à situação social, política e emocional da mulher. Pensei nas naturais do Afeganistão, da Etiópia, do Sudão, de Mianamar e por aí. Ora os nossos actores também representam esses entes. Confesso que não sei o que propor. Cinco páginas leem-se bem. Não é preciso decorá-las.

Fica nas vossas mãos o documento. Entendam-se com ele.

Aleluia!!!!!!!!!!!!!! Hoje o céu está cinza. Cheira a férias por aí.

Beijinhos

Anabela

34 Acompanhava ainda uma hiperligação para o seguinte website:

http://www.VALIEEXPORT.at/de/werke/werke/?tx_

Noto alguma falta de disciplina e pouco rigor no trabalho realizado pelos atores nesta matéria, quando o João Henriques não está a dirigir o ensaio ou a orientar os exercícios. Uma e outra vez, procurarei incentivar a que seja criado algum tipo de sistematização que lhes permita otimizar o trabalho que vai sendo realizado nesta área. Na maior parte dos ensaios, sentia que os exercícios “herdados” dos processos orientados pelo João Henriques acabavam por ficar desligados do resto do trabalho que era realizado em palco, especialmente, quando íamos repetindo, insistentemente, alguma cena, um parágrafo ou um pedaço de texto. Os corpos dos atores perdiam uma certa tensão – que devia vir da vigilância, da consciência e de uma postura correta, num estado dinâmico relaxado, em que os atores teriam consciência das partes do corpo ativadas durante a sua performance -, acabavam “desfocados”, perdiam acuidade e concentração, a respiração deixava de estar tão controlada ou, não raras vezes, acabava mesmo por ficar, completamente, descontrolada, o que originava problemas ao nível da articulação do texto e, simultaneamente, também ao nível da sua elocução. Assim, apercebia-me que o aparelho fonador nem sempre era usado da melhor forma e não era explorado em todo o seu potencial. Em alguns momentos, durante todo o processo de criação do espetáculo, foram comuns as queixas relacionadas com rouquidão e notava-se, regularmente, a falta de clareza do som produzido pelas vozes dos atores, quando as mesmas eram usadas de forma inadequada ou de modo exagerado.

A determinada altura, nos ensaios que contaram com a presença do João Henriques, perguntávamos de onde emergia aquele discurso assinado pela autora austríaca. Que voz ou que vozes eram aquelas e de onde vinham, de onde surgiam? Que corpos as poderiam gerar e (su)portar? A fechar um artigo, com data de 2 de setembro de 2023, que me foi enviado por e-mail, a tradutora e dramaturgista Anabela Mendes, provocava-nos deste modo: “Que refugiados estariam disponíveis para se sentarem ao nosso lado?”³⁵ E as provocações prosseguiam: “Como se representa em cena (mas também fora dela) um refugiado a afundar-se no mar, num imenso oceano? Ou alguém que se deixou congelar dentro de um armazém frigorífico? Como se consegue mostrar o extremo sofrimento dessas pessoas, de quem vagamente ouvimos falar, e que sucumbem à beira de uma ajuda que parece não lhes estar destinada? Duvide-se do que houver a duvidar.” Ou, continuava Anabela Mendes, “[q]ue sentido faria pedir a uma actriz ou a um actor, que vive de forma mais ou menos estável, pelo menos mais estável

do que a de um refugiado, que o representasse?” No que respeita à questão da “identificação”, que era levantada pela autora do artigo, acredito que a escritora austríaca nos oferece uma resposta válida, dentro do próprio texto de “Os Protegidos”: “(...) e mesmo que fosse possível explicar como testemunha a morte de alguém, o modo como esse alguém chega ao fim não seria al-

35 “OS PROTEGIDOS DE ELFRIEDE JELINEK - POR UMA PARTITURA CÉNICA”, de Anabela Mendes, p. 10.

cançado, vocês não conseguiriam captar o meu fim, talvez conseguissem provocá-lo, não o captariam. Podem acompanhar a experiência da morte nos outros, a própria morte é uma experiência única e impartilhável.” (Jelinek, *Os Protegidos*, Guião do espetáculo, p. 27) Interessar-nos-ia, em algum momento, por alguma razão, procurar “reproduzir o que não é reproduzível” (*idem*, p. 4)?

Compreendia bem as questões que poderiam ser colocadas ao tentarmos, de algum modo, discutir - por intermédio da literatura, do cinema ou, aqui no caso que nos interessa e em que estivemos empenhados, do teatro - as tragédias que assolam a vida destes milhares ou milhões de pessoas anónimas, e respeitava a visão que o cineasta francês Claude Lanzmann adota em relação à recusa em representar o Holocausto, por se tratar de um acontecimento histórico, “antes de mais único, porque constrói à sua volta um círculo de chamas, um limite que não deve ser ultrapassado porque um certo absoluto de horror é intransmissível” (Lanzmann, 1994), o que poderia levar à ideia de que qualquer deslize nessa representação estética poderia soar antes como um erro grave, uma manifestação de mau gosto e até, inclusivamente, como uma espécie de traição à memória das vítimas. Acompanhando as afirmações do filósofo e sociólogo alemão Theodor Adorno ³⁶, mas procurando escapar-me a uma complexa discussão em torno dos limites entre a ética e a estética, poderíamos chegar a uma conclusão enviesada de que não poderia existir qualquer expressão artística e qualquer prazer estético onde tivesse havido sofrimento e vítimas. Em certa medida, consigo conceber a ideia, um pouco romantizada e inocente, de que certas verdades podem ser transmitidas através da palavra e outras, mais profundas, parecem escapar ao poder do verbo e apenas conseguimos representá-las através do silêncio. O que tinha como certo - neste, bem como noutros espetáculos em que os objetos, os acontecimentos e/ou os temas abordados exigiam uma aturada reflexão e uma sensibilidade muito particular - é que o miserabilismo e a impressão de uma certa sensação de piedade, impostos por abordagens sensacionalistas e/ou sentimentalistas que tendiam a (permitir) explorar certezas morais empedernidas, funcionaria sempre mais para proteger o(s) espetador(es) do conhecimento e da autorreflexão, evitando a violência do confronto com o(s) seu(s) próprio(s) posicionamento(s). Em tantos momentos, creio que o que temos em conta como uma posição de respeito e veneração poderá ser, em última análise, um gesto voluntário de ignorância. Jelinek escolhia atacar de frente, sem reservas, sem freios, sem misericórdia, um conjunto de situações, problemas, questões - chamemos-lhes o que quisermos, no final - que, de certo modo, derivam das sociedades desumanizadas e desumanizantes que temos vindo a erigir. O dis-

36 Segundo o filósofo alemão Theodor W. Adorno, a “crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.” (Adorno, 2002, p. 61)

curso adotado por esta(s) voz(es) soa implacável, corrosivo, demolidor. O que faríamos então na nossa encenação de “Os Protegidos”? Como convocaríamos para cena esse universo cruel que a autora austríaca descreve? Como seriam invocados num palco estes horrores?

Jelinek estava ao nosso lado e as suas palavras talvez bastassem para nos oferecer um retrato bastante duro e acutilante (gesto sempre insuficiente, evidentemente, esse o das artes, sempre inacabado, pois claro!) destas realidades. A dramaturgista assinalava-nos um dos possíveis caminhos, afirmando que “(...) mais do que enfatizarem-se as particularidades das histórias de fuga e refúgio que são veementemente narradas como representação num quadro de verosimilhança possível, é no entrançado do respectivo discurso e sua abundância que se joga a corralidade e a sua contraparte, a individuação vocal” (Mendes, 2024, p. 2). Mas esse percurso seria longo e penoso para toda a equipa. Os cinco atores e a violinista que estariam em cena, apercebiam-se, cada vez mais, do colosso que lhes era colocado às costas. E as dores provocadas por suportarem tão complexa estrutura com/nos corpos e com/nas vozes e por enfrentarem tamanhas tarefas começavam a tornar-se visíveis e audíveis. Seríamos feridos e, no final, ficariam algumas cicatrizes...

Do meu caderno, torno a resgatar notas soltas, de que preservo o tom telegráfico:

“É preciso fixar o corpo, criar tensão, concentrar energias, por oposição a uma movimentação naturalizada; os corpos devem estar ativos e vivos, sempre prontos e em estado de alerta, permanente; demasiado percetíveis as entradas dos coros e as colagens entre blocos [de texto]; o texto deve ser dirigido aos espetadores.”

Sobre música e sonoridades, apontava o seguinte:

“Deverá ser criada uma ambiência sonora inicial, antes mesmo de se abrirem as comportas do texto, acompanhando, a seguir, em crescendo, o primeiro bloco textual; os blocos seguintes não requerem música; na página 13, na transição do Bloco 4 para o Bloco 5, a música poderá instalar-se sozinha em cena; a música pode ser retomada na página 29, com os coros; durante o grande texto coral nas páginas 32 e 33, a música pode ir subindo como [em algumas peças de] Jóhann Jóhannsson; a partir de “O barco estava cheio (...)”, na página 33, o discurso musical deverá ser outro; na página 46, na transição para o Bloco 11, poderão entrar sons orgânicos produzidos pelos atores e pela violinista, ao vivo, em palco; poderão ser produzidos efeitos sobre as vozes dos atores durante o discurso “Deixai vir a mim as criancinhas”, na página 59 e o momento seguinte poderá ganhar uma tonalidade que se assemelha à celebração de um culto religioso; na página 64, a partir de “Alerta às populações”, deverá iniciar-se uma música com ritmo forte e vivo, como uma cavalgada, até ao final do Bloco 16, subindo de intensidade e criando espaço para uma coreografia no final do discurso, antes de arrancar o bloco seguinte. A partir do Bloco 27, tem início a marcha final, em crescendo.”

A partir de agosto, os ensaios decorreram, essencialmente, no AMAS, na Casa da Cultura Lívio de Moraes e, mais tarde, durante uma semana de setembro, na Casa da Marioneta, espaço cultural, gentilmente, cedido pelos Valdevinos, companhia de teatro de marionetas que é, verdadeiramente, uma alma gêmea do *teatromosca*, nascida a partir da mesma associação juvenil (“Rostos Cobertos” era o nome dessa associação) que foi o útero fértil que gerou estes dois coletivos teatrais sintrensens. Os trabalhos organizavam-se, habitualmente, do seguinte modo: de manhã, era proposto que os atores comessem a decorar o texto, assim que chegassem ao espaço; passadas, aproximadamente, duas horas, iniciavam um aquecimento em grupo, com uma duração aproximada de 40 minutos, a partir de exercícios que tinham sido trabalhados com o professor de voz, João Henriques; no final desse aquecimento vocal e corporal, começávamos a trabalhar o texto. Os primeiros blocos de texto que prevíamos vir a trabalhar, de uma forma mais aturada e exaustiva, seriam entre o Bloco 12 e o Bloco 16.

Por esta altura, existia já uma divisão bastante rigorosa e precisa do texto pelos cinco atores do elenco. Apenas o bloco inicial (1) e o final (29) estavam ainda com uma distribuição em aberto. Tinha a intenção de arrancar o trabalho fundacional, digamos assim, a partir do que entendia ser o centro do texto de Jelinek, principalmente, com o objetivo de aliviar a carga psicológica que sentia ia assentando sobre os atores (e boa parte da restante equipa do espetáculo, na verdade) sempre que se deparavam com a dimensão do guião e o volume textual que deveria ser decorado. Geralmente, gracejando, quase todos se referiam ao trabalho hercúleo que deveria ser feito ao nível da memorização, durante os ensaios, e que, conseqüentemente, seria requerido na elocução do texto em cena, durante as apresentações. Sabíamos que a performance, muito dificilmente, teria uma duração inferior às três horas e isso era assunto recorrente ao longo do processo, desde a primeira reunião de trabalho, e manteve-se uma temática inquietante até ao último dia, muito para lá da estreia. Imaginava que se começássemos a trabalhar a partir do que pudesse ser entendido como o meio do espetáculo (em termos duracionais), a pressão que, especialmente, os atores sentiam em relação a esse labor talvez pudesse ser um pouco aliviada.

A primeira frase do Bloco 12 [“A água carrega a culpa, carrega a dívida, bem hajam” (Jelinek, *Os Protegidos*, Guião do espetáculo, p. 49)] estava atribuída a todos os atores, que a deviam proferir em coro. A partir daí, todo esse bloco, com uma extensão de, aproximadamente, três páginas, no habitual estilo torrencial da autora austríaca, deveria ser dito em cena, somente, pela atriz Sílvia Barbeiro. Na maior parte dos ensaios, mesmo quando um ator possuía uma significativa porção de texto dita a solo, era proposto que todos os outros atores se mantivessem em cena. Em vários momentos, ao longo de todo o processo, foi sendo reforçada a necessidade de manter os corpos ativos e com capacidade para produzir signos e significados em palco, para lá do que os

textos nos ofereciam. Nesse sentido, entendíamos, claramente, o corpo dos atores e os seus gestos e movimentos como outra matéria textual, tão relevante e determinante para a edificação do espetáculo quanto o texto literário, a cenografia ou a música. Da minha observação, entendia que nem sempre os atores demonstravam disponibilidade e concentração suficientes para investirem, a fundo e de uma forma eficaz, na direção dessa produção de outra matéria textual, que poderia ser composta não apenas, visualmente, pelo entrançar dos seus corpos uns nos outros, os encontros e as tensões, os choques e as fricções, os seus movimentos executados de modo solitário, experimentando diferentes estilos de locomoção, procurando “frases de movimento” com dinâmicas distintas, compondo imagens com a sua carne ou com objetos e tecidos, mas que poderia, igualmente, servir a paisagem sonora do espetáculo, através da produção de sons com os pés a percutirem o chão, as mãos a baterem no tórax, a língua a soltar-se à descoberta de outra musicalidade que pudesse não afundar agrilhoada à palavra. Na verdade, durante grande parte do processo, esse exercício de libertação criativa que convidava a atravessar as fronteiras da matéria literária ou que propunha que esta pudesse fundir-se com os corpos de um modo mais líquido, com contágios que pudessem correr em múltiplas direções, mais desordenadamente, enfrentou sempre grande oposição. Creio que poderão ter sido constrangidos (inconscientemente) pela já referida pressão que tinha origem na dimensão avassaladora do texto de Jelinek que, por esta altura, tinha ganho um peso muito difícil de suportar e, ao mesmo tempo, do qual os atores pareciam não conseguir libertar-se. Ultrapassar essas barreiras, no meu entendimento, seria determinante para que pudessem ser feitos outros caminhos e para que se encontrassem outros destinos. A obra literária da autora austríaca continuava ao comando.

No dia 15 de agosto, no regresso aos ensaios após algumas semanas de férias, a atriz Sílvia Barbeiro revelava alguma dificuldade na compreensão do tom irônico e cáustico da obra que tínhamos em mãos e, mesmo depois de terem sido discutidos, quase frase por frase, os sentidos para os quais o texto de Jelinek podia apontar, anotava no meu caderno a necessidade de trabalhar, demorada e aturadamente, a sua interpretação. Para além da carga emocional que, na minha visão, devia ser sublinhada na performatização vocal do texto, procurava alertar os atores para a necessidade de imprimir dinâmicas fortes na sua elocução, com rápidas mudanças, fraturas, repetições, ecos, e propunha que a fisicalidade acompanhasse esse investimento que era feito sob o comando da voz. De um modo insistente, as primeiras linhas do Bloco 12 foram sendo trabalhadas com a Sílvia, desafiando-a para que fossem produzidas ruturas no discurso, por vezes, no final de cada frase ou mesmo várias vezes ao longo da mesma frase, e que essas quebras servissem de motor para que também o corpo se agitasse, vibrasse, para que se pudesse lançar, atravessar o espaço, como se pudesse rasgá-lo, mas que também a movimentação pudesse contagiar a fala. Assim, a Sílvia agitava os braços, dobrava as costas, atirava-se ao

chão, ficava de joelhos, rodava a cabeça para um lado e para o outro, procurando chegar aos desafios que lhe tinham sido lançados. Nem sempre, esses contágios, entre a dança e a elocução do texto, davam origem a matérias que entendesse que poderiam servir o espetáculo que estávamos a edificar, mas serviriam antes como exercício para libertar os atores das amarras de uma leitura (talvez, demasiado) hermenêutica e de uma relação (por vezes, demasiado) racional com a obra literária. Interessava-me que os modos de produção dos discursos em cena pudessem, igualmente, ter origem no repentino, que pudessem não estar, totalmente, controlados, que os corpos e as vozes pudessem emergir (!) de lugares inesperados, imprevistos, estranhos. Ao longo desse dia e nos ensaios seguintes, os outros atores juntavam-se à Sílvia, mesmo que nem sempre tivessem que dizer texto. O trabalho nessas direções revelar-se-ia bastante árduo. Na maior parte das vezes, os corpos passeavam pelo espaço, algo desleixados, com pouca energia, especialmente, quando o esforço assentava, sobretudo, na voz. Noutras ocasiões, a preocupação com os movimentos dava origem a indefinições e hesitações na produção do discurso oral.

Nessa semana de agosto, decorrem ainda, em simultâneo, os primeiros ensaios com a violinista Maria da Rocha. Servindo-se não apenas do violino acústico, mas também de um violino elétrico, amplificado, e de um conjunto de outros aparelhos eletrónicos, pedaleiras de delay e distorção ou loop stations, a responsável pela banda sonora original do espetáculo ia improvisando em cena, lado a lado com os atores, ou ia experimentando sonoridades que trazia já estudadas. Nas primeiras impressões, tomo nota de um certo “excesso de informação” que, no meu entendimento, poderá dificultar a relação dos públicos com a obra, provocado pela sobreposição de algumas músicas com a performance dos atores, especialmente, quando concorre demasiado com o texto literário. Algumas texturas sonoras criadas com sintetizadores modulares parecem resultar bastante bem e construir um fio tenso em que poderá caminhar o discurso mordaz e sarcástico da autora austríaca. Logo nesses primeiros dias, fica clara a intenção de, nos blocos centrais do texto (em torno do Bloco 12), investir numa subtil manipulação de sons – talvez, os sons orgânicos que pensava que pudessem ser produzidos na entrada para o Bloco 11 - e não tanto no uso do violino.

Transcrevo algumas anotações dos ensaios das semanas seguintes:

- “As entradas do coro [ou das vozes corais] têm uma respiração que soa a chamada para arrancar com o texto que tem que ser abolida.” Esse trabalho será dirigido, essencialmente, pelo João Henriques.
- “Pode ir nascendo uma música, grave e pesada, durante o grande pedaço de texto coral no Bloco 8 [na página 32, começando com ‘Nós os mortos, parentes de mortos’], acabando por ficar a ecoar, de forma tensa, durante o resto do texto [que estava atribuído à Rita Morais].” A proposta musical da Maria da Rocha acabaria por iniciar-

-se no final do Bloco 7, juntando-se, progressiva e subtilmente, várias camadas sonoras, que se sobrepunham e iam caminhando na direção de um clímax, acompanhando esse crescendo sustentado nas/pelas vozes dos cinco atores, em uníssono, até perto do final do Bloco 8, na página 33 – “ (...) e foi então que cortaram as suas cabeças.” -, momento em que o violino acústico executaria, sozinho, uma pequena peça elegíaca, durante poucos minutos, ficando, depois, esta melodia mais baixa a acompanhar o texto seguinte, dito pela Rita Morais, até ao final desse bloco. Muito cedo, no processo, este momento ficou definido. O tom encontrado, pela violinista e pelos atores, parecia produzir o efeito desejado. Depois de uma escalada forte e até algo violenta, a tessitura sonora do espetáculo baixava, mantendo-se tensa, como uma respiração ofegante, e criando terreno seguro onde poderia assentar o discurso sério e cru da atriz.

- “Rita parece estar com pouca energia e nota-se muito a diferença em relação ao resto do elenco. Por vezes, canta o texto. Trabalhar isto com o João Henriques.”

- “O Rafael exagera na energia.”

- “Sílvia tem que trabalhar mais os excertos de texto pontuados pela ironia.”

- “Philippe carrega demasiado em determinadas partes do texto”, acabando por ficar quase o tempo todo com uma postura (física e vocal) agressiva, pouco flexível e revelando muita dificuldade em atingir outras notas, para pontuar o texto com “cores diferentes” [expressão utilizada, recorrentemente, ao longo dos ensaios, com o objetivo de ilustrar a necessidade de procurar diferentes intenções e formas de dizer o texto]. Esta espécie de “bloqueio” prolongar-se-á ainda durante bastante tempo.

No dia 28 de agosto, ensaiávamos o Bloco 14, que viríamos a designar como a “cena do gospel” ou a “cena do pregador”. O ator Rafael Barreto destacar-se-ia do resto do grupo e acabaria por servir-se de um microfone para, como um pastor evangélico, pronunciar as irónicas “boas mensagens” destes que suplicavam por proteção. Um instante antes, apelava, as duas mãos coladas uma à outra, erguidas acima da cabeça, “tu, homem bom”. Depois, acicatava o resto do elenco, guiando-os: “venham todos, por favor, venham para cá”. E o coro responderia: “deixai vir a mim as criancinhas!” Repetiriam esta ladainha. O momento seria construído num registo que poderia tanto fazer alusão aos rituais religiosos, como à atuação de uma qualquer estrela da música *pop* num estádio³⁷ ou aos discursos de um coach motivacional numa grande arena, aca-

37 Já durante a carreira de apresentação do espetáculo, o ator Rafael Barreto começará a brincar com referências ao universo da música pop, nomeadamente, entoando, no meio do

bando por ganhar contornos carnavalescos, grotescos e estranhos, que pretendíamos que pudessem sublinhar (ainda mais) pelo excesso o tom cáustico do texto de Jelinek. Ao trabalharmos as cenas anteriores, a Sílvia parecia um pouco perdida no texto, sem força, entregando o texto liso de interpretação. A Rita ia deixando cair a energia das cenas. O Philippe, apercebendo-se, provavelmente, dessa quebra de energia, voltava a insistir em colocar um peso violento na elocução. O Rafael, para quem era chamada a atenção – mais não fosse, só pelo simples facto de ser sua a única voz amplificada por um microfone, neste momento –, parecia estar pouco focado e não ser capaz de enfrentar o que lhe estava a ser proposto. Estariam desconcentrados? Cansados? Apelei a que, no início de cada jornada de trabalho, realizassem um bom plano de aquecimento em conjunto, que não fosse demasiado atlético e exaustivo, o que poderia deixá-los esgotados antes mesmo de arrancarem com o ensaio. Sugerí que se servissem de alguns exercícios que tinham sido orientados pelo João Henriques, especialmente, para a voz, a respiração e a postura corporal. Para além dessa espécie de ativação energética do corpo, dos músculos, das articulações, do aparelho respiratório e vocal, propunha ainda que esse momento, que tivesse uma duração aproximada de 40 minutos, servisse ainda para concentração. Durante, praticamente, todo o processo, esse aquecimento antes dos ensaios foi sofrendo muitas modificações e pareceu sempre mais um ponto de discórdia entre os atores do que um facilitador do trabalho em equipa e de real preparação para o trabalho exigente que tínhamos pela frente. Em poucas ocasiões, tomei a decisão de orientar o aquecimento. Acredito hoje que teria sido mais benéfico se o tivesse feito, regularmente.

No dia 29 de agosto, o ator João Pedro Leal trabalhava um grande trecho de texto do Bloco 13. Perto do fim, na página 55 [“No fundo dos nossos peitos crava-se o aguilhão da loucura, céus!, que nos voltará a conduzir de forma selvagem através do mundo inteiro.” (*idem*, p. 56)], subitamente, lança-se para o chão, aterra de joelhos, atira as mãos para o alto, como suplicante. O gesto, imprevisível, ainda para mais atendendo ao facto de, até então, a maior parte dos gestos ou movimentações estarem a surgir muito raramente e por sugestão minha, funcionava muito bem, pelo recorte limpo, pela brusquidão que rompia, inclusivamente, com uma certa verticalidade das figuras humanas que ia governando os ensaios de palco, e pela óbvia ligação às mensagens que a obra de Jelinek veiculava. Imediatamente, pedi aos restantes atores que acompanhassem o movimento do João, copiando-o, realizando este súbito movimento em coro. Parecia-me uma imagem poderosa. A partir daqui, começaram

seu discurso, de modo breve e sagaz, a melodia de “Single Ladies (Put a Ring on It)” (2008), da cantora norte-americana Beyoncé. Noutros momentos, ainda durante esta mesma cena, fará referências visuais e musicais ao filme “Titanic” (1997), de James Cameron, e a uma das músicas da sua banda sonora, interpretada pela cantora canadiana Céline Dion.

a surgir outros movimentos, outros gestos, uns mais largos, outros com um desenho mais subtil, fomos começando a criar uma coreografia com os 5 intérpretes, durante o resto do Bloco 13 e até ao início do Bloco 15, na página 64, sabendo já que a partir da frase “alerta às populações”, nessa mesma página, produziríamos uma fratura que se refletiria na música, nos corpos e nos movimentos, na elocução do texto, na iluminação, que levaria a uma intensificação do ritmo e à criação de imagens (ainda) mais inquietantes até ao final do Bloco 16, na página 68 [“Pois o nosso belo mar, no qual tanto confiávamos, desapareceu, mare nostrum, desapareceu e foi suprimido.” (*idem*, p. 68)]. A expressão corporal, a fisicalidade e mesmo a composição coreográfica viria a ser mais explorada durante a residência artística em Faro, no sul de Portugal, no Centro de Artes Performativas do Algarve – CAPa, espaço gerido pela DeVIR - associação de actividades culturais, entre 9 e 14 de outubro, e, posteriormente, na residência artística final, em Lugo, na Galiza (Espanha), realizada entre 1 e 11 de novembro, graças a uma importante parceria estratégica que o *teatro-mosca* tem vindo a implementar com o Colectivo Glovo, jovem companhia de dança com sede nesta cidade espanhola, dirigida pelos bailarinos e coreógrafos Esther Latorre e Hugo Pereira. Entretanto, a vida corre. As pessoas passeiam os cães nos parques e nos jardins, correm junto ao rio, juntam-se nas casas uns dos outros, alimentam-se, dançam, adoecem, riem-se, choram, as crianças vão à escola, os planetas continuam nas suas órbitas elípticas.

No final de agosto, definia um plano de trabalho para as duas semanas seguintes:

4 a 8 setembro

- Trabalhar o Bloco 20 com o Rafael, entre a página 81 e a página 84, no dia 4. Os restantes atores e a violinista estariam de folga nesse dia.
- Ensaiar o Bloco 6, entre a página 18 e a página 21, com todos os atores, durante o resto da semana.

11 a 15 setembro

- Nos dias 11 e 12 de setembro, os ensaios decorrem no Conservatório de Música de Sintra, sob orientação dos coreógrafos e bailarinos Hugo Pereira e Esther Latorre, do Colectivo Glovo, um dos coprodutores do projeto. Durante estes ensaios, que serão abertos a outros profissionais, mediante inscrição, os intérpretes (exceto o ator Rafael Barreto, que se encontra ausente durante estes dois dias por razões profissionais) terão formação em corpo, movimento e diferentes técnicas de dança contemporânea, familiarizando-se ainda com a linguagem e as abordagens estéticas desta dupla de criadores com quem voltarão a trabalhar de 1 a 11 de novembro, em Lugo, com vista à limpeza de movimentos, desenvolvimento técnico e criação de al-

gumas coreografias que virão a integrar o espetáculo.

- Trabalhar, com o Philippe, o Bloco 10, entre a página 43 e a página 46, e Bloco 11, na página 48.
- Trabalhar, com a Rita, o Bloco 9, entre a página 34 e a página 36, e o Bloco 11, na página 47.
- Trabalhar, com a Sílvia, o Bloco 10, nas páginas 42 e 43 e entre a página 46 e a página 48.
- Trabalhar, com o João, o Bloco 11, nas páginas 48 e 49, o Bloco 6, entre a página 21 e a página 24.

A meta era poder trabalhar todo o texto de seguida, entre o Bloco 6 (página 18) e o Bloco 16 (página 68), no dia 18 de setembro. Enquanto ensaiava com um ator, os outros deviam dedicar-se a decorar o texto. O plano não correu, exatamente, como esperado. Muitas vezes, os atores perdiam-se com conversas laterais, distraíam-se, não se focavam, verdadeiramente, no trabalho de memorização do texto, e essa tarefa foi ficando atrasada. Contudo, com o guião nas mãos, acabámos por conseguir cumprir com a meta definida e fazer uma “passagem” do texto entre a página 18 e a página 68. A violinista Maria da Rocha estaria conosco. Experimentaria algumas músicas, procurando ajustar-se à performance dos atores. Ficávamos mais consciente do percurso que tínhamos que fazer em palco, a longa e desafiante viagem em que embarcaríamos.

No Bloco 20, anotava que o Rafael necessitaria de estar “mais cansado”, o corpo teria que estar massacrado pela extensão do espetáculo, transportar o peso da duração da performance, vir, de algum modo, calejado pela dureza do texto vociferado. Apostaríamos no frágil equilíbrio entre o descontrolo, o exagero, o sofrimento, o descentramento, e o controlo, a serenidade, o prazer. Essa espécie de desgaste ou agastamento do ator, acreditávamos, acabaria por surgir com o decorrer de toda a performance, tendo-se cumprido, por essa altura, já mais de metade do espetáculo. Contudo, procurando falsear esse cansaço e esse desajuste derivado do esforço físico e mental que o espetáculo exigiria dos atores, propunha que, antes de dar início à elocução do texto, antes de iniciar a sua abordagem ao Bloco 20, o Rafael cumprisse um conjunto de exercícios físicos que o cansassem. O lugar de onde emergem as vozes³⁸ do/no texto de Jelinek é, sobretudo, o da perturbação, da inquietação, de uma tal agitação que mais não pode(m) fazer senão explodir. Domina o que Bruno Monteiro designa como “uma vontade de vomitar constante” (Jelinek, *Manual de Sabotagem: Escritos Sobre Política, Memória e Capitalismo*, 2014, p. 8), que vem da revolta por, na maioria dos casos, estas vozes terem sido silenciadas o tempo todo, violentadas. E essa agitação, essa indignação e esse esgotamen-

38 Escolho utilizar o plural, porquanto nesta produção optámos por ter vários atores em cena, mas, no fundo, podíamos entender que se trata de uma única voz, aquela que se dirige a nós e que fala por um grupo, uma entidade, um único corpo, uma massa de gente, talvez.

to que dão origem às palavras e que as insuflam, vem detrás, mesmo antes de a literatura as fixar. Essas vozes vivem com medo, como se estivessem fechadas dentro de uma estufa que está, permanentemente, a ser apedrejada ³⁹, e, aqui, quebram o vidro, a (quarta) parede, rasgam o véu que era o silêncio, vêm à superfície para afirmar que ainda aqui estão, apesar de tudo, sobreviveram: “Estamos vivos.”

A autora diz compadecer-se “com todos os que têm medo”, porque ela própria vive nesse “passeio permanente em direção ao nada, ao abismo” (JELINEK, “Manual de Sobrevivência”, pág. 123). As vozes de “Os Protegidos” foram lançadas para o abismo, é aí que vivem agora – ou estão “todos mortos”, como tantas vezes é repetido na obra – e já não aguentam mais (JELINEK, “Manual de Sobrevivência”, pág. 129), estão para lá do limite, chegam até nós num estado que as aproxima mais da imagem dos mortos-vivos (guião, página 89). Recordemos a frase que fecha o guião do espetáculo, “[v]iemos, mas não estamos de todo aqui” (Jelinek, *Os Protegidos*, Guião do espetáculo, p. 110), para que fique mais clara a ideia de que estas entidades se aproximam mais da condição do fantasma, desmaterializadas, sem corpo, sem alma, sem identidade, sem nome, sem vida, apenas medo e perturbação, e, contudo, desse “abismo insondável” (*idem*, p. 109) surgem nuas e cruas, esfarrapadas ou elas mesmas farrapos que já foram gente, a acusarem tudo e todos dos processos de desumanização que as arrastaram até aqui. Já nem as roupas aguentam no corpo – “(...) este sou eu a rasgar os jeans que me ofereceram, a camisola que me ofereceram, a cortar a mochila que me ofereceram” (*idem*, p. 5). Questiona-se Jelinek: “O medo abole a separação entre dentro e fora, para quê roupa sequer?” (Jelinek, *Manual de Sabotagem: Escritos Sobre Política, Memória e Capitalismo*, 2014, p. 129). No dia 27 de setembro, fazíamos provas de figurinos com a Catarina Graça. Ficava ainda mais claro que os atores deviam usar apenas longos vestidos de pano cru, que seriam tingidos em cena no decorrer da própria performance, com grandes rasgões – em partes distintas para cada intérprete – que permitissem não apenas entrever a pele, a carne, como também dessem a oportunidade de esfarrapar as vestes e despi-las, parcial ou integralmente. Uma das atrizes revelou algum incômodo com esta opção. No final, os rasgões, que, no início do espetáculo, se encontravam fechados com atilhos, viriam a ser um pouco abertos, mas os corpos não ficariam, integralmente, despídos.

39 “Viver com medo significa estarmos sentados dentro de nós mesmos como numa estufa de vidro e lançar pedras contra nós mesmos de dentro para fora. Não, é antes: injectarmo-nos de dentro para fora com algo que nos corrói como ácido.” (Jelinek, *Manual de Sabotagem: Escritos Sobre Política, Memória e Capitalismo*, 2014, p. 127)





Fotografias do Workshop de Movimento, conduzido por Esther Latorre e Hugo Pereira, aberto a participantes externos ao projeto. © Catarina Lobo.

Durante os ensaios na Casa da Marioneta, em Aigualva, no Concelho de Sintra, começam a definir-se melhor as movimentações dos atores em palco. Já no dia 15 de setembro anotava que deveria “haver um trabalho sobre o corpo e uma pequena coreografia coral, lenta, fúnebre, com um certo abandono, no final do Bloco 8, ao som do pizzicato do violino da Maria da Rocha.” Imaginava que, a partir deste momento, pudesse nascer um movimento sincronizado de todos, começando com o bater dos pés no chão e que, gradualmente, fosse sendo intensificado. As experiências realizadas nesse momento não vingaram. O beliscar das cordas do violino acompanharia uma longa faixa sonora, acionada pelo técnico de som minutos antes, a que a responsável pela banda sonora daria o nome de “Lynch”, muito provavelmente, em referência ao realizador norte-americano, conhecido por criar obras tensas, estranhas e misteriosas. Esse “drone ambiental” com uma duração total, aproximada, de 12 minutos visava instalar em cena uma ambiência de perigo latente, de incerteza, sobre o qual assentavam as vozes furiosas, essas sim a martelarem não apenas a terra, mas as paredes da sala, os espetadores. Os pés dos atores ficariam bem cravados no chão. Os corpos estáticos. Não haveria movimentação nesse momento. A cena (Bloco 8) terminaria, como já se disse, com um monólogo da Rita Morais, cujas últimas palavras seriam, precisamente, “este método é obsoleto e está fora de uso há muito tempo como os nossos pés” (Jelinek, *Os Protegidos*, Guião do espetáculo, p. 34). Pouco depois, a partir do Bloco 14 [“Não nos traiam, a nós, fugitivos, por favor, por favor,

não!” (*idem*, p. 57)], os atores estariam quase deitados no chão, apoiados sobre as mãos e os pés, um dos braços atirado para diante, na direção da plateia, a suplicar, em sinal de desespero. Daí para a frente, literalmente, caminhando, gradualmente, até à boca de cena, construíamos uma coreografia que acompanhava a elocução do texto. Os joelhos no chão, troncos erguidos, braços caídos, as palmas das mãos para fora, “ombros e mãos sem cor, mãos a definhar por nada fazerem” (*idem*, p. 57). E, logo a seguir, uma e outra vez, quase sempre ajoelhados, “ó Ser Supremo” (*ibidem*), os braços esticados, erguidos a lançar ironia em direção aos céus. Nesses primeiros momentos, pensávamos sobre a possibilidade do Philippe e da Sílvia permanecerem ao fundo de cena a produzir sons ao microfone, desde o Bloco 11, usando o próprio corpo e pedras ou outros objetos.⁴⁰ A composição coreográfica prosseguia apenas com o João, a Rita e o Rafael. A partir do início do Bloco 14, estariam todos juntos, embora o texto fosse proferido apenas por estes três intérpretes. Estas seriam as primeiras cenas em que marcaríamos a movimentação com alguma precisão. No dia 20 de setembro, escrevia no caderno de encenação: “No final da cena 16, deve haver uma coreografia de grupo sobre essa urgência de mudar as coisas, de evitar a tragédia. Mais ou menos, 2 minutos.” Acabaríamos por perceber que a tragédia era inevitável, ela já tinha tido lugar há muito, que já não era uma coreografia que poderia “mudar as coisas”, o que quer que fosse, mas que os corpos dos atores se lançariam para uma movimentação repetitiva, cada vez mais violenta, a partir do grito estridente do violino, com uma repetição de glissandos de oitava – “alerta às populações” (*idem*, p. 64) –, dizendo o texto com um ritmo muito vivo, até ao final do Bloco 16, acompanhados por um novo drone ambiental, acionado a partir da técnica em palco, operada pela própria instrumentista, e uma melodia tocada ao vivo, durante perto de 8 minutos. Provavelmente, atingiríamos, neste momento do espetáculo, um clímax, os atores seriam levados até um ponto de rutura e de exaustão que, previsivelmente, influenciaria, de um modo avassalador, o resto da atuação. Os músculos estariam inflamados, a respiração estaria descontrolada, a concentração seria posta à prova. Seria um enorme desafio continuar o espetáculo daí para diante. E haveria ainda muitos blocos de texto pela frente, mais de uma hora de espetáculo para cumprir. Seria uma caminhada dura, difícil, ex-

40 Mais tarde, cairia por terra a ideia de o Philippe e a Sílvia continuarem a produzir sons. Os 5 intérpretes manipulavam pequenas pedras junto de microfones, produzindo sons quase imperceptíveis que a compositora captava com o auxílio de uma loop station, criando-se, assim, uma textura sonora em repetição que a Maria da Rocha manipulava durante as cenas seguintes, desconstruindo-a, desfazendo-a, desarranjando-a, através de delays e introdução de camadas de ruído e outros efeitos que, gradualmente, acabariam por deixar irreconhecíveis essas sonoridades produzidas por elementos naturais, até ao início do bloco 15, quando o Rafael parecia repreender os outros atores, pondo fim a um certo excesso carnavalesco e um histrionismo nas interpretações, gritando “Bom” (Jelinek, *Os Protegidos*, Guião do espetáculo, p. 64). Os atores aliviavam a tensão, relaxavam, corriam até às laterais do palco para beberem água, a iluminação em cena subia, abruptamente, e a música terminava. A ironia, extremamente, ácida em que vinham montados parecia desfazer-se ali.

tremamente, exigente. Mas o golpe do machado não poderia ser apenas da responsabilidade do texto e da autora austríaca. Pretendia, claramente, acompanhá-la na apresentação “sem meias tintas” (Jelinek, *Capital Fuck: Os Contratos do Comerciante. Uma Comédia Bancocrática*, 2015, p. 18), numa agressividade sem limites que se desprende em cena, uma violência que, no fundo, “radica na violência do mundo” (w, p. 52).





Fotografias de ensaio na Casa da Marioneta. © Catarina Lobo

No dia 21 de setembro, trabalhando uma grande porção de texto do Bloco 6, a partir da página 21 (“Portanto, empurro aquele ali da plataforma”), com o ator João Pedro Leal, apontava a necessidade de se reforçar bem o ponto de vista irônico que era adotado, sistematicamente, pela autora. A propósito, em entrevista a Pia Janke, Jelinek afirmava: “(...) eu surjo para ironizar comigo mesma e também para me distanciar. Para não cair precisamente neste tema num pathos do tipo “oh humanos”. A distanciação irônica faz isso muito bem.” (Jelinek, *Manual de Sabotagem: Escritos Sobre Política, Memória e Capitalismo*, 2014, p. 147). A determinado momento, o João batia no peito com os punhos cerrados, enquanto dizia o seguinte: “Começo a compreender: a liberdade pode ser um sentimento, digo-vos eu, um sentimento a que nem todos acedem” (Jelinek, *Os Protegidos*, Guião do espetáculo, p. 22). O modo como discursava aproximava-o da forma como os mental coaches incentivam uma plateia ou como, por vezes, vemos comportarem-se alguns oradores de convenções de empreendedorismo. Lembrávamo-nos de dois filmes com o ator Tom Cruise - *Jerry Maguire*, de 1996, realizado por Cameron Crowe; *Magnolia*, de 1999, realizado por Paul Thomas Anderson, e *Jerry Maguire* – e um outro protagonizado por Leonardo DiCaprio e realizado por Martin Scorsese – *Lobo de Wall Street*, de 2013. Nestas três obras cinematográficas, que tomávamos como exemplo e referência, encontramos cenas em que alguém profere um discurso (que diríamos) motivacional, executando uma série de gestos bem definidos, firmes e,

inclusivamente, realizados com um elevado grau de virilidade⁴¹. “(...) a liberdade. Bom, ela é tudo o que precisamos agora! (...) precisamos de liberdade para o nosso tempo livre, precisamos dela, sim, precisamos exactamente daquela ali” (ibidem), dizia o João, apontando para fora do palco, de forma ameaçadora, determinada, autoritária até. Os outros atores em palco baixavam as cabeças, como em sinal de reverência ou resignação. Não havia como contradizer. Aquela oração não podia ser contradita. “[D]esculpem”, prosseguiria o João, imediatamente, revelando um falso arrependimento, “dela nada restou, quis guardar alguma coisa para vocês, mas pura e simplesmente não há mais nada.” (ibidem) Na continuação, à frente do grupo de atores que, aqui, o pareciam secundar, o João voltava a apontar para fora de cena, “aquela outra [liberdade] é mais bonita, fico com essa, o quê, ela já pertence a alguém?” (ibidem) Parecia estar agora dominado pela fúria. Os outros intérpretes seguiam-no, copiando os seus movimentos, de uma forma maquinal. Punho direito erguido, como se ameaçasse esmurrar alguém. A mão esquerda a embater no antebraço direito, como para se deter. Com um claríssimo olhar irónico, sarcástico e corrosivo, o ator procurava acompanhar o tom da obra literária com quebras no discurso, oscilando entre uma aparência de solidariedade e compadecimento, e um tom ríspido, agressivo e despótico, e uma gestualidade que tanto o levava a colocar as mãos na cara, falsamente surpreendido ou arrependido, como, no instante seguinte, esbofeteando-se, deixando que a violência incidisse “sobre o si mesmo, no sentido em que cada um se explora a si mesmo, (...) ao mesmo tempo vítima e carrasco” (Han, 2019, p. 99), se corrigia. “Tomo a liberdade de precisar de outras pessoas, não, falso, é da liberdade que me sirvo” (Jelinek, Os Protegidos, Guião do espetáculo, p. 22), dizia. Aqui era também a própria “liberdade” que era entendida como produto, mercadoria, descartável. “No caixote do lixo deve haver mais algumas” (*idem*, p. 23), confessaria, pouco depois. Mais tarde, ainda em linha com as ideias defendidas pelo filósofo sul coreano Byung-Chul Han, de que a “violência sistémica não é uma violência de exclusão[, a]ntes transforma todos em membros e prisioneiros dos sistema, impelindo-os a explorarem-se a si mesmos” (Han, 2019, p. 98), o João dava continuidade à sua palestra ácida e irónica, agarrando-se aos restantes atores, que, inexpressivos, iam sendo abraçados, desajeitadamente, e beijados por este. “Vocês sabem que têm toda a liberdade de não partilharem a minha opinião. Bom. Eu de qualquer modo não a partilharia, pelo menos não com vocês. Porque ninguém excepto eu tem o poder de decidir sobre mim próprio, sobre a minha opinião e sobre a minha vida.” (Jelinek, Os Protegidos, Guião do espetáculo, p. 23) De uma forma displicente, empurrava os outros

41 No caso do filme de Paul Thomas Anderson, Tom Cruise, discursando perante uma plateia, exclusivamente, composta por homens, discorre sobre o poder do sexo masculino sobre o feminino, trazendo-nos à memória uma mistura de figuras masculinas que poderiam ir de Hugh Hefner a Donald Trump.

quatro atores que, como corpos sem vida, pareciam arrastar-se pelo espaço, até ficarem imóveis. “Também eu me vou agora embora. Chamam-me de todos os lados.” (ibidem) Neste momento, subitamente, os quatro atores fletiam as pernas, de um modo violento, permanecendo, estáticos, numa postura que poderia indiciar um ataque, cabeças levantadas, os troncos, ligeiramente, inclinados para a frente, um punho fechado, com força, apoiado sobre uma coxa, e o João afastava-se, quebrava a chamada quarta parede, ganhava um distanciamento em relação à cena, em relação àquelas outras personagens, a sua voz alterava-se, posicionava-se do lado do público – em algumas apresentações, viria mesmo a misturar-se com o espetáculo, por vezes, sentando-se ao lado destes, nas cadeiras da plateia, chegando mesmo a colocar os pés na cadeira da frente, desafiando normas de bom comportamento – e gritava na direção dos outros que permaneciam imóveis em palco: “Ninguém vos chamou, a vocês, para sempre ignorantes, voltem para o vosso Deus com o vosso estúpido ramo de oliveira, desapareçam com toda a vossa tribo, morram em silêncio” (ibidem). Muitas vezes, durante o processo, discutíamos sobre a origem destas vozes, quando o texto ganhava complexidade, quando parecia ser mais difícil compreender quem estava, verdadeiramente, a falar, a quem pertencia este ou aquele discurso, quando a ironia se instalava e instalava o espetáculo numa zona pantanosa em que o que pode ter sido construído até aí, inesperadamente, aparenta vir a ser desconstruído pelo próprio, em que o texto se torna um cão raivoso e confuso (confundido), que corre atrás da própria cauda e a abocanha, brutalmente. Como estátuas, os atores em palco, recebiam aquela agressão, sem reação. O João aproximar-se-ia deles, para lhes gritar ao ouvido - “E a que propósito esse ódio cruel aqui? O que quer ele daqui? Ele não está no sítio certo!” (*idem*, p. 24) -, no fundo, como se estivesse a lançar estas perguntas a si mesmo. Depois, correndo o risco de se enredar neste jogo viciado em que as figuras do agressor e da vítima revolviam entre si e dentro do si, o João parecia querer interromper o espetáculo. “A vossa liberdade termina antes de começar, e a minha está sempre a começar e não tem fim. Assim. Não. Assim não! Não joguem esse jogo comigo!” (ibidem) As luzes subiam, os corpos dos atores relaxavam, a tensão em cena desfazia-se, os intérpretes iam beber água, junto aos panos laterais, à vista do público. Voltariam, pouco depois, retomando, todos juntos, agora, a posição de ataque em que os quatro tinham permanecido. Regressando à tensão anterior, avançaríamos para o Bloco 7: “Mas está escrito ali, está mesmo escrito naquele parágrafo que também nos inclui a nós, não nos conseguem ver lá?” (ibidem)

Por esta altura, já era possível ensaiar do Bloco 6 ao Bloco 20, maioritariamente, ainda com o texto na mão, longe de estar todo memorizado, embora ainda não tivessem sido trabalhados os blocos 17 e 18. O Bloco 19 já tinha sido cortado. Começava a ficar claro para mim que muito dificilmente conseguiríamos levar a cena a obra completa. Também por esta altura, começava a deparar-me com outras dificuldades. Desde meio de setembro, a atriz Sílvia Barbeiro

não podia estar presente nos ensaios de segunda-feira e, nos ensaios de terça-feira, apenas conseguia comparecer por volta das 14h, sendo que os ensaios decorriam, essencialmente, de segunda a sexta-feira, das 10h às 16h. Tinha sido proposto a esta atriz que, pontualmente, pudéssemos ensaiar apenas os dois, mais uma ou duas horas, após o horário habitual, depois da restante equipa ter sido dispensada. Mas, logo no primeiro dia em que procurámos levar esse plano para a frente, a atriz revelou estar muito cansada – todas as semanas teria que viajar para Leiria, ao domingo, e regressar a Sintra, diretamente para os ensaios, à terça-feira – e não foi possível, sequer, cumprir o ensaio com ela até às 16h. Outras tentativas foram feitas, mas, muito rapidamente, me apercebi que a atriz chegava muito fatigada e que sujeitá-la a ensaios de mais de duas horas à terça-feira seria muito pouco produtiva. Procuraríamos compensar essas horas perdidas nos restantes dias da semana. Mas, aos poucos e poucos, fui compreendendo que esse plano também muito dificilmente seria cumprido. Teríamos que aceitar as circunstâncias e as condições que tínhamos ao nosso dispor e avançar com o trabalho.

No dia 26 de setembro, trabalhávamos com o João Henriques, responsável pela direção vocal, apoio imprescindível, não apenas em termos técnicos, como também na elocução do texto, ajudando a comunicar melhor as mensagens que a obra de Jelinek transportava. A partir de 27 de setembro, voltávamos ao AMAS – Auditório Municipal António Silva. Nesse dia, depois de termos feito prova de figurinos de manhã, com quase todo o elenco – exceto a violinista Maria da Rocha e o ator Rafael Barreto, que fariam prova de figurinos no dia 30 de setembro –, começámos a ensaiar o Bloco 17 [“O novo mar de facto ainda não chegou” (*idem*, p. 68), que surgiria após a exaustiva coreografia do final do Bloco 16. Nesse ensaio, propus que os corpos se entrelaçassem, languidamente, uns nos outros, que bebessem água, que derramassem água uns sobre os outros, que os atores se tocassem, se agarrassem, que puxassem uns pelos outros, que se desarranjassem, que, servindo-se do cansaço com viriam da intensa cena anterior, de um modo trôpego, se lançassem numa cena que pudesse, de algum modo, simular uma orgia, em tom jocoso. Fosse porque ainda não tinham o texto decorado e necessitavam de segurar as folhas do guião nas mãos, fosse porque estavam ainda a desvendar os sentidos daquelas palavras, fosse porque não compreendiam bem o tom que a cena proposta poderia adotar, fosse porque se sentiam algo perdidos ou desconfortáveis com a ideia de simular uma orgia, mesmo que brincando e ironizando, os atores improvisavam com pouca energia, com um foco algo disperso e com bastantes dificuldades. Contudo, nos dias seguintes, voltaríamos a experimentar improvisar com estas diretrizes e começaríamos a ver surgir algumas imagens e algumas intenções que acabariam por integrar as soluções cénicas que fixaríamos no espetáculo que apresentaríamos publicamente. No dia 29 de setembro, estávamos prontos para ensaiar, sem pausas, do Bloco 6 ao final do Bloco 20. Desse ensaio, registei os seguintes comentários:

- Bom arranque da Rita no Bloco 6;
- Rafael e Philippe estão muito frágeis e carregam muito sobre o texto;
- “Está um barulho desgraçado!”, pode ser o João a repreender os outros por terem feito uma variação muito ruidosa do movimento;
- Sílvia precipita-se e não respira. Quando respira, melhora a sua performance;
- Tenho que relembrar as músicas com a Maria;
- Rita e João estão a trabalhar bem e com segurança. Comunicam bem o texto;
- Rafael tem quase sempre o texto prestes a escapar-se. Não está bem memorizado;
- Philippe deverá suportar mais a sua performance, especialmente, a vocal, na organicidade e na respiração;
- É importante que a Rita acredite no que está a dizer. Por vezes, está demasiado distanciada e até parece um pouco descrente do que diz, pouco ou nada convicta. Talvez esteja perdida em relação aos sentidos para os quais aponta o texto;
- Rafael está a apoiar-se em demasia no trabalho técnico;
- O João poderá buscar mais uma ideia de desespero e perturbação;
- Rafael deverá ter cuidado com as frases que está a iniciar de sacão.

Entramos no mês de outubro. No dia 5, fazemos uma passagem do Bloco 3, página 6 do guião, até ao final do Bloco 20. Este ensaio decorre sem pausas, iniciando-se às 11:33h. Termina, precisamente, duas horas depois. A Professora Anabela Mendes assiste ao ensaio. No final, ressalva a evolução positiva dos trabalhos desde o final de julho. Precisamos de nos debruçar mais sobre os blocos 3, 4, 5 e 11. Muito em breve, partiremos para Faro. Aproveitaremos essa residência artística no CAPa para fazer algum trabalho de corpo e movimento, improvisar apartados da obra literária, esclarecer os atores sobre os sentidos e as possíveis intenções de algumas partes do texto, teremos um ensaio assistido com alunos do Mestrado em Processos de Criação, coordenado pela Professora Ana Clara Santos, da Universidade do Algarve, realizaremos sessões fotográficas orientadas pela fotógrafa da companhia, Catarina Lobo ⁴², e uma sessão de captação de vídeo numa praia, com vista à criação de um teaser promocional do projeto.

Entretanto, no seguimento de uma dúvida que surgiu no ensaio de 5 de outubro, relativamente à tradução da obra, a tradutora e dramaturgista responde assim:

42 A Catarina Lobo é, para além de fotógrafa, produtora executiva do *teatromosca* e responsável pela comunicação e gestão das redes sociais.

07/10/2023, 11:52

De: Anabela Mendes

Para: Pedro Alves e Maria Carneiro

Assunto: Os protegidos

Bonjour.

Pode dar conta ao João⁴³ de que o que ele disse está certo: «Podem afogar-se nelas, sufocá-las, enregelar-se nelas, morrer à fome...»

Quaisquer dúvidas vindas de Faro é só pô-las na automotora que terão resposta.

Quero agradecer aos dois muitíssimo o percurso extra pelo hospital. Nunca vira um lugar daqueles despido de funcionários. Nem um! Será que tinham ido dar uma mãozinha ao SNS?

Também agradeço a vossa companhia e o bom espírito. Valorizo cada vez mais a amizade, embora sempre a tenha tido em lugar certo. Disto faz parte o envelhecer, aquela etapa da vida em que mais se colecionam ausências, sejam elas de que tipo forem. E foi exactamente por isso que o croissant soube tão bem mais o sumo de laranja. Num lugar movido e cheio de gente em conversa animada.

Fiquem bem

Beijinhos

Anabela

Em Faro... Um dos parceiros mais antigos e constantes do *teatromosca*, o CAPa – DeVIR, acolhe-nos para uma semana de residência artística. Chegamos no dia 9 de outubro. A Sílvia Barbeiro chegará mais tarde nesse dia. No dia 10, começamos por improvisar pensando na coreografia do final do Bloco 16. O grupo, unido, bem próximo, corre, sem sair do mesmo lugar, agarram-se uns aos outros, como se estivessem numa cavalgada desenfreada, lançando as cabeças para trás, batendo com os pés no chão, ajudam-se uns aos outros a manterem-se de pé, vão-se desafiando uns aos outros, alguns movimentam-se mais depressa, agitam-se com mais frequência, vão trocando de lugar... A cena parece resultar. Por enquanto, vamos usando uma música (“Atlas”), do álbum “Mirrored” (2007), da banda norte-americana Batles. A violinista Maria da Rocha ainda não terminou a composição deste tema. As propostas que nos tinha deixado não estavam completas e, no meu entendimento, não conseguiam trans-

43 Refere-se aqui ao ator João Pedro Leal, que integra o elenco do espetáculo, que tinha questionado a tradutora sobre se, a determinada altura do texto, num longo parágrafo, se continuava a falar de “todas as liberdades” (*idem*, p. 23). Logo a seguir, dizia-se: “Mas acolá ainda há algumas que eu atirei fora, podem ficar com elas! No caixote do lixo deve haver mais algumas.” (*ibidem*)

mitir a energia e a força requerida para a cena e influenciar os 5 atores na “cavalgada” em que pretendia que se aventurassem em cena. Nesse mesmo dia, trabalharíamos ainda a transição para o bloco seguinte, e ensaiaríamos uma parte do Bloco 14 e os dois blocos seguintes, incidindo, especialmente, sobre a interpretação do Rafael Barreto. Nestas cenas, que apelidávamos “Cenas do Pregador”, dedicávamos agora algum tempo e alguma atenção ao movimento e à fisicalidade. O Rafael começava a encontrar uma gestualidade bem definida que acompanhava o discurso. Isso também o parecia ajudar a memorizar o texto.

O ensaio da tarde, no dia 10 de outubro, é bastante produtivo. Aponto, especialmente, uma série de movimentos ou imagens compostas pelos atores em palco, a partir dos exercícios de improvisação. Alguns acabariam por ser integrados no espetáculo:

- Sílvia vai caminhando para a frente e para trás, em desequilíbrio.
- A Rita coloca a mão na boca.
- A Sílvia puxa-se a si própria pelos cabelos e vai percorrendo a cena.
- O Rafael tem os braços abertos e parece não saber bem o que fazer com eles, como se estivesse perdido.
- A Rita coloca-se em cima do Philippe e vai testando diferentes formas de se encaixar nele.
- A Rita tenta caminhar por debaixo do Rafael, que se encontra aprisionado pelos outros três atores, que o envolvem e o impedem de sair. [Esta imagem acabará por servir-nos para a composição de uma boa parte do Bloco 15]
- Philippe abana a cabeça, violentamente.
- Vão-se abraçando com muita força e, por vezes, um acaba por deslizar pelo corpo do outro abaixo.
- O Philippe, agachado, com as pernas fletidas e apoiado com uma mão no chão, segura a camisola, junto ao coração, com intensidade. Vai fazendo esgares. [Neste momento, anotei que poderia iniciar-se assim o monólogo do Bloco 3, que este ator acabaria por interpretar no espetáculo. A posição que o Philippe adotou no espetáculo era, praticamente, igual a esta que apresentou neste ensaio]
- O Philippe sacode o corpo, como se o estivesse a varrer. Atira-se ao chão.
- A Sílvia ergue um braço no ar e fica assim, com a boca aberta.
- O Rafael coloca-se em bicos dos pés. [Em algumas performances, durante o Bloco 15, ele voltará a esta imagem, adicionando-lhe os braços abertos, como se estivesse a ser crucificado]
- Batem no chão, com as palmas das mãos.
- O Rafael e o Philippe tremem.

[Por mais do que uma vez, pensei em experimentar que usassem em cena toalhas molhadas. Nunca o fizemos. No final, na transição do Bloco 16 para o Bloco 17, os atores mergulhavam dentro de uma pequena bacia cheia de água que se encontrava embutida entre as placas que compunham o soalho da cenografia. Essa água continha um corante ocre que tingiria as vestes de pano cru dos atores. A partir do Bloco 17, os figurinos estariam completamente ensoçados, os cabelos dos atores estariam encharcados]

• O Philippe está sozinho, aos pulos. [Curiosamente, muito mais tarde, o Philippe desbloquearia o modo como interpretava um longo monólogo que fechava o Bloco 10 (“Se vocês fossem arqueiros, seriam apenas arqueiros”, na página 43 do guião), que, até então, ia representando, quase sempre da mesma forma. Até aí, o texto era proferido com poucas intenções ou, em alguns momentos, com intenções erradas, subvertendo as ideias da obra ou falhando na comunicação e na ligação com os espetadores. Certo dia, num ensaio já no AMAS, em Aqualva-Cacém, o Philippe atira-se na direção do abismo, sem receios, sem amarras, solta-se numa improvisação selvática que o leva a percorrer o palco como se fosse um macaco, ironizando de uma forma demolidora, fazendo esgares, exagerando o modo como se deslocava, esbofeteando-se, falando de um modo infantil, como se fosse uma criança pequena, repreendendo-se, furiosamente... A determinada altura, começa a saltar, sozinho. Canta: “O homem é rico, e agora enriquece-nos” (pág. 46 do guião). Como se fosse um adepto a incentivar a sua equipa, o Clube do Capitalismo. Para. Olha para os outros 4 atores que se encontram parados atrás dele, inexpressivos. Incentiva-os a saltar com ele. Continua a cantar. Os outros juntam-se a ele. Saltam todos. Só ele continua a entoar o cântico do “homem rico”. Algo terá ficado desta improvisação em Faro. A partir desse outro ensaio no AMAS, penso que os atores encontraram a “chave” para abrir o “cadeado” da língua de Elfriede Jelinek, o seu jogo de palavras, esse fluxo incessante que parece acompanhar, desordenadamente, de uma forma selvática, o pensamento, um emaranhado de vozes que se sobrepõem, que se anulam umas às outras, que vão dizendo e se vão contradizendo, uma característica polifonia que aproxima a sua escrita da estética musical. Engraçado, como as coisas nascem em cima de um palco!]

• Rita a limpar-se.

Em Aqualva-Cacém, no AMAS, ao longo desta semana, aproveitando que o espaço se encontra livre de ensaios, avançam as montagens da cenografia, a cargo de Pedro Silva, e de todo o aparato técnico para o espetáculo, dirigido por Carlos Arroja, com o apoio de Diogo Graça.

No dia 11, acordamos cedo, em Faro, para a sessão fotográfica e captação de imagens em vídeo. Devemos chegar à praia por volta das 6:30h da manhã. Levamos figurinos para o efeito, fatos e camisas. Aproveitaremos o nascer-do-sol. O objetivo é atirarmo-nos à água, ir com a maré ou enfrentar as ondas,

naufregar, correr no areal... A Catarina tomará conta das fotografias. Eu mesmo me encarregarei de recolher algumas imagens em vídeo. Começamos por fazer fotos individuais. A água do mar encontra-se a uma temperatura bastante próxima da temperatura ambiente. Estamos confortáveis dentro de água. Em seguida, tiramos fotografias de grupo. Os atores procuram a imobilidade, enfrentando as ondas que os empurram para a costa. A Catarina vai partilhando comigo algumas imagens. Estou muito satisfeito com o resultado. Ela mostra-se menos entusiasmada. Tento recolher mais algumas imagens com a máquina de filmar. Peço aos atores para correr, um de cada vez, à beira da água, no areal molhado. Filmo-os a correr, a câmara focada nos seus pés, plano apertado. Corro ao seu lado. Acabo por cair. A câmara molha-se. A lente fica suja. Paro as filmagens. A Catarina continua a tirar fotografias, dirigindo os atores. Alguns já tinham despido as roupas molhadas. Pedimos-lhes que voltem a vestir as roupas e que regressem todos à água para um último plano em vídeo e para um último conjunto de fotografias de grupo. Quando se posicionam no mar, depois de passarem a zona de rebentação, água pela cintura, a atriz Sílvia Barbeiro tem uma quebra de tensão, sendo amparada por alguns dos atores. Rapidamente, acudimos. Os atores transportam-na para fora de água. Nunca chega mesmo a perder os sentidos. Os trabalhos são interrompidos. Despimos a Sílvia, procuramos aquecê-la, pensando que, talvez, possa estar com sintomas de hipotermia. Ela recuperará, rapidamente. Regressaremos ao CAPa, tranquilizados porque parece não ter sido nada de grave. A Sílvia aparenta apenas cansaço. Repousamos o resto do dia. Proponho que regressemos ao final do dia, para mais uma curtíssima sessão dentro de água, para o tal último conjunto de fotografias e imagens em vídeo, ao pôr-do-sol. Essa sessão não durará mais de uma hora. As silhuetas negras dos cinco atores, a correrem dentro de água, na direção do areal, à medida que o sol vai desaparecendo, rapidamente, no horizonte, compõem uma imagem perfeita, tanto para o teaser promocional do espetáculo, como para fotografias que anunciarão a estreia. O que sucedeu com a Sílvia deixa-me alerta para a possibilidade de ela estar fatigada. Ficarei atento. Será importante gerir, cuidadosamente, o seu esforço físico e a fadiga mental...

No dia seguinte, temos ensaio aberto, da parte da tarde, com uma turma de alunos de um Mestrado da Universidade do Algarve. Assistem ainda outros três convidados: o diretor artístico e programador do CAPa, José Laginha; a diretora de produção deste espaço, Ana Rodrigues; e a esposa da atriz Sílvia Barbeiro, a realizadora e argumentista Fátima Ribeiro. Apresentamos uma parte do espetáculo, tal como se encontra ensaiado, do início do Bloco 3 ao final do Bloco 8. Estamos ainda bastante longe do que procuramos atingir. Mas este primeiro encontro com espetadores externos ao projeto, permitem-nos tomar o pulso ao que temos vindo a criar, os materiais cénicos – especialmente, corpo e voz – que, de algum modo, já dominamos. No final dessa curta apresentação, paramos para conversar com o nosso público. Essa partilha dura,

aproximadamente, hora e meia. Respondemos a algumas questões, devolvemos outras, procurando escutar o que eles sentiram, o que viram, o que compreenderam, o que leram, o que ouviram, o que descobriram, como se relacionaram com o que lhes apresentámos. Este tipo de encontro é promovido, regularmente, pelo *teatromosca*, em vários momentos e diferentes fases dos processos de criação, em diversos projetos, e revela-se sempre um momento importante para testar as soluções cénicas encontradas durante os ensaios, para auscultar os públicos e as suas reações aos objetos artísticos que estão ainda em construção, em alguns casos, para integrar os seus contributos e para, através desse envolvimento e da participação dos espetadores nos processos, numa lógica de captação e fidelização de públicos, procurando intensificar o sentimento de corresponsabilidade destes em relação aos projetos, imaginando que, deste modo, se possa fortalecer o seu vínculo aos espetáculos.

No final desse encontro, como habitualmente, os atores foram dispensados durante quinze minutos, para que pudessem descansar, alimentar-se, cuidar de si, antes de retomar o ensaio. Quando regressamos, começamos por trabalhar uma cena que iniciava com um excerto de texto que estava atribuído à Sílvia. Insatisfeito com o andamento do ensaio, interrompo e peço que a mesma cena seja retomada do início. Interrompo. Dou indicações, com o objetivo de melhor orientar o trabalho dos atores, sugiro caminhos alternativos, peço que busquem outras intenções na elocução do texto. Retomam o mesmo excerto. A Sílvia parece revelar dificuldades com a cena. Noto alguma perturbação, aparenta ter pouca energia e não estar, suficientemente, concentrada. Os alunos e a Professora Ana Clara Santos, da Universidade do Algarve, o José Laginha e a Ana Rodrigues, do CAPa, já não estão presentes na sala de ensaios. Apenas a esposa da Sílvia. Penso que a atriz pode estar a sentir-se insegura, demasiado exposta, nervosa. Poucos minutos depois de termos retomado o trabalho, a Sílvia interrompe o ensaio e diz que se sente cansada. Aproximo-me dela para conversarmos, mais resguardados, procurando manter a privacidade possível dentro do estúdio. Argumento que estivemos quase duas horas parados, sentados nas cadeiras e que, no final do encontro, os atores tinham tido a oportunidade de descansar... e necessitávamos de trabalhar. A residência artística em Faro tinha sido agendada com o objetivo de nos permitir dedicar mais horas aos ensaios, para podermos adiantar algumas cenas e alguns aspetos específicos da encenação, nomeadamente, ao nível do movimento e da interpretação. Neste dia tínhamos ensaiado muito pouco tempo. Contava trabalhar o resto da tarde, até à hora do jantar. Perguntei-lhe se ela estava bem, se havia algo de anormal que se passasse com ela, se estava doente. Pensava no seu desfaecimento no dia anterior. Ela respondia-me que não se passava nada e que apenas se sentia cansada. Recomendei que ficasse vigilante, que sentia que, provavelmente, ela podia estar a trabalhar demasiado, a cansar-se muito com as viagens que fazia para Leiria, mas que não conse-

guia dispensá-la de mais ensaios. Pedi que fizesse mais um esforço naquele momento. Os restantes atores não se manifestaram, pareciam ansiosos por poder continuar com o que estava previsto. A Sílvia ainda tentou reiniciar a cena. Parou. Saiu da sala, sem dizer nada. Fechou-se na casa-de-banho. Fiquei algo surpreendido. Os outros elementos da equipa, atores e fotógrafa, pareciam partilhar da minha estupefação. Pedi desculpa aos intérpretes e que aguardassem um pouco. Não sabíamos bem o que fazer. Teríamos que esperar. A Fátima ergueu-se e dirigiu-se à casa-de-banho, para tentar saber da esposa. Pouco depois, saiu e confirmou-nos que a Sílvia se encontrava bem, mas algo cansada. Não conseguimos prosseguir o ensaio.

Entretanto, continuávamos a fazer cortes no texto que, inicialmente, a tradutora nos tinha disponibilizado. Para mim era cada vez mais evidente que teria que aligeirar a carga dos atores, no que dizia respeito a material literário. Entendia que muito dificilmente conseguiriam decorar tudo o que estava planeado, ao mesmo tempo que íamos repetindo cena atrás de cena, procurando soluções cênicas para cada bloco, desenhando movimentos, ensaiando coreografias, investindo, cada vez mais profundamente, na descoberta e na comunicação dos significados que poderiam inflar a obra literária que tínhamos em mãos. Do Bloco 9, já tínhamos excluído vários trechos. Das primeiras páginas do Bloco 10, também. No dia 13 de outubro, dedicava bastante tempo ao coro do final do Bloco 8 [“Nós, os mortos, parentes de mortos, que viveram entre mortos” (*idem*, p. 32)] e à última passagem [“O barco estava cheio, e depois partimos nele muito rapidamente” (*idem*, p. 33)] que era interpretada, a solo, pela Rita. A mesma atriz, após uma longa pausa no seu discurso, preenchida, de certo modo, por uma belíssima música elegíaca da autoria da Maria da Rocha, reassumia o protagonismo, no princípio do Bloco 9, até ao final dessa cena [“(…)eu falo para sombras, falo com a água que me responde cuspiendo, que me voltará a cuspir um dia, eu sei, eu sei”, (*idem*, p. 36)]. A Rita tinha encontrado, muito rapidamente, uma excelente solução para o final do Bloco 8, criando uma excelente ligação com o texto coral que antecedia o seu monólogo e, muito bem suportada pela elegia do violino, comunicava de forma tocante com aqueles que assistiam. Contudo, no bloco seguinte, revelava alguma resistência, especialmente, com o que eu lhe propunha. Sugeria que toda essa cena fosse subindo, gradualmente, de intensidade e velocidade, na elocução do texto e ao nível da movimentação, gestualidade e até expressão facial. Em certa medida, o ponto de vista irónico devia ir reafirmando-se, levando a uma forma de discursar cada vez mais perturbada e encolerizada, agastada pela situação relatada, nomeadamente, a facilidade com que “a senhora Yumasheva (...) a filha de Boris Iélzin” (*idem*, p. 34) teria sido “naturalizada num ápice” (*ibidem*), ao contrário daquela que discursava, que não tinha “o direito de estar aqui” (*idem*, p. 35), acabando, desesperada e desesperançada, a falar “para sombras (...) com a água” (*idem*, p. 36), que a voltaria “a cuspir um dia” (*ibidem*). Com enormes dificuldades, a atriz foi seguindo as minhas indicações,

foi descobrindo uma movimentação, procurando aproximar-se do ritmo vivo e forte, quase delirante, como se dominada pelo desespero e por uma desmedida inquietação. Repetimos inúmeras vezes. Para mim, ficava clarificada a cena, estava certo das opções tomadas, acreditava que, com algumas repetições, com o passar do tempo, com confiança, a Rita conseguiria representar este momento de uma forma altamente satisfatória. Ainda durante o processo de criação, saltando para os braços dos outros atores, que, alinhados, encostados ao lado uns dos outros, a sustinham no ar, como se estivesse a reproduzir um filme musical do período (dito) clássico do cinema norte-americano, como se fosse uma vedeta [“onde ela se sentiria bem, apoiando-se sem cessar na razão jurídica que ninguém alguma vez fez valer contra ela, ei-la onde o desejo selvagem a conduziu, não sei porquê, ela aí está e é tudo” (ibidem), dizia, nesse momento], ela começou a descontraír e a deixar-se levar, também ela “a cavalo” (ibidem), pelo ritmo e pela ironia desconcertante da cena. Aos poucos, ia divertindo-se e deleitando-se com a sua própria performance. Já depois da estreia, o momento atingiria o clímax, “como um clarão e nós ficamos surpreendidos, (...) jovem perdida, jovem encontrada (...) eu sei, eu sei.” (ibidem).







Fotografias dos ensaios no CAPa. © Catarina Lobo

No dia 14, fazemos uma curta sessão de trabalho e regressamos a casa ao fi-

nal do dia. No AMAS – Auditório Municipal Antônio Silva, os trabalhos de implantação cenográfica e iluminação estão bem encaminhados. A partir do dia 16 de outubro, é aí que decorrem os ensaios, até à nossa partida para Lugo, em Espanha, onde realizaremos uma última residência artística antes da antestreia do espetáculo nessa cidade galega. Até à nossa partida para Lugo, teremos poucos ensaios com a violinista e responsável pela criação da banda sonora original do espetáculo Maria da Rocha, que revela ter horários muito limitados, devido a outros compromissos profissionais que colidem com os nossos tempos de ensaio. Preocupa-me bastante que a composição musical esteja atrasada e, principalmente, que a ligação entre a música e outros elementos do espetáculo, e entre a própria compositora-intérprete e os atores e outros elementos da equipa (nomeadamente, os técnicos) esteja tão frágil, por esta altura. Muito especificamente, a comunicação em cena, entre a violinista e os atores, encontra-se num nível muito superficial. Confio que, durante as duas semanas de residência artística em Espanha, seja possível recuperar o tempo perdido.

Passamos a realizar passagens completas de quase todo o espetáculo, iniciando sempre no Bloco 3, tendo em conta que vamos trabalhar os dois primeiros blocos de texto e o último apenas durante a residência em Lugo. No dia 26 de outubro, durante um desses longos ensaios, iniciado às 10:43h e que terminou às 13:09, escrevo que os atores estão “claramente impreparados para o arranque do ensaio”. Foi neste dia que o Philippe quebrou as amarras que o prendiam na interpretação do texto e conseguiu respirar, saborear, de uma forma controlada e serena, a sua performance, destacando-se dos demais, especialmente, durante o já referido monólogo que fecha o Bloco 10, a partir da página 43 do guião. Recordo com carinho como fiquei surpreendido e entusiasmado com uma espécie de ataque de loucura, desmesurado, na sequência da seguinte frase: “onde podem eles então habitar? Habitar?” (*idem*, p. 46) Durante alguns minutos, o Philippe ria-se. Atirava-se para o chão, rebojava, forçava a risada, tornava a erguer-se, corria, saltava, por vezes, parava de rir, ganhava um semblante sério que se desmoronava, muito rapidamente, voltando a perder-se naquela gargalha histérica, adotando uma postura carnavalesca, transgressora da norma (KRISTEVA, 1978, p. 78)⁴⁴. Era evidente que estava a deleitar-se com a sua própria performance, a ganhar confiança em si e no seu trabalho. A partir daqui, seria mais fácil evoluir e ganhar segurança e for-

44 Para a teórica búlgara Julia Kristeva, o “carnaval é essencialmente dialógico (feito de distâncias, relações, analogias, oposições não exclusivas). Tal espetáculo não conhece ribalta. [...] O mesmo é dizer que dois textos não se reúnem, não se contradizem e aí se relativizam. Aquele que participa no carnaval é actor e espetador ao mesmo tempo.” (Kristeva, 1978, p. 86) Na cena relatada, do mesmo modo que, no meu entendimento, se devia estender ao resto do espetáculo, os atores deviam adotar esse duplo papel, diluindo as fronteiras que poderiam separar atores de espetadores.

ça para o resto da criação. A corrida desenfreada em que tínhamos estado a trabalhar em Faro, no final do Bloco 16, não parecia estar a resultar. Mas haveria ainda desafios maiores pela frente.

Recorrentemente, colocávamos questões relacionadas com o ponto de vista, quando os atores falam e também quando não falam. Muitas vezes, os atores (e outros membros da equipa) perguntavam-se sobre o que fariam, que postura teriam, que gestos podiam ser feitos, que movimentos eram possíveis, quando não estavam a discursar. Ia sendo confrontado com essas perguntas. De certa forma, compreendia que os atores podiam sentir-se algo perdidos em cena. No meu entendimento, a mimetização de uma situação (a dos refugiados, entenda-se), não era aceitável. Ao invés, interessava-me a “presença”⁴⁵ dos atores, das suas figuras, rasgando qualquer cortina (ou parede!) que pudesse separar os seus corpos e afastá-los dos corpos dos espetadores, por um qualquer mecanismo dramático assente na ideia da composição de personagens. Os performers seriam portadores dessas imagens fantasmáticas impressas na obra literária de Jelinek e o seu aparelho vocal funcionaria mais como máquina de projeção, caixa de ressonância, capaz de esboçar (sempre de forma inacabada, imperfeita) em cena essas figuras que recusávamos construir em palco segundo lógicas de um certo teatro dramático.

O dia 31 de outubro revelou-se não apenas um dos dias mais determinantes de todo o processo criativo de “Os Protegidos”, como um dos momentos mais desafiantes da minha carreira como encenador e diretor artístico do *teatromosca*. Uma semana antes, a atriz Sílvia Barbeiro tinha solicitado uma reunião com a codiretora artística da companhia, Maria Carneiro, e comigo, com o objetivo de esclarecer um mal-entendido relativamente à gestão do seu calendário de trabalho, tendo em conta a sua dispensa dos ensaios de segunda-feira (dia completo) e terça-feira de manhã, que tinha criado algum desconforto a alguns elementos do elenco. Nessa mesma reunião, acabou por ser discutida uma certa insegurança da Sílvia em relação ao processo, perguntando-me, mais do que uma vez, se eu estava satisfeito com o seu desempenho e desabafando que sentia que não era capaz de corresponder ao que lhe era exigido. Durante essa longa conversa, tanto eu, como a Maria Carneiro, pro-

45 Penso no teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht e nas suas ideias em torno do que este define como a “produção de presença”: «A palavra “presença” não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas - o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso “produção” no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. Aqui, a palavra “produção” não está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial. Por isso, “produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos. Todos os objetos disponíveis “em presença” serão chamados, neste livro, “as coisas do mundo”.» (Gumbrecht, 2010, p. 13)

curávamos sossegá-la, explicando que o processo estava a decorrer e todos os atores estavam ainda muito frágeis e inseguros e a procurar encontrar o seu lugar no espetáculo, a descobrir soluções, lentamente, hesitantes, fazendo pequenas evoluções. Havia tempo. Continuaríamos a trabalhar. Não havia outra forma de avançar e alcançar os nossos objetivos. Para diante! Dessa vez, parecíamos ter conseguido motivar a atriz a acreditar no seu potencial, confiar nos seus colegas do elenco, na restante equipa e nas opções e decisões que estavam a ser tomadas pela direção. Depois de uma manhã a decorar texto e a fazer pequenas correções na encenação, às 14:20h dávamos início a um ensaio corrido a partir do Bloco 3. Começo por transcrever as notas dessa sessão que terminou às 16:50h:

- Philippe tem que respirar mais o texto e amarrar um pouco mais a tensão, para a energia não ficar tão descontrolada.
- Falta domínio geral sobre o texto para que possam investir na ironia.
- Na página 10, a Sílvia deverá procurar uma ironia destruidora.
- “Não, não é assim” (Jelinek, *Os Protegidos*, Guião do espetáculo, p. 12) é um bom exemplo de como não devem entrar em diálogo direto. Esta espécie de reparo no discurso é virado para si.
- “Para todos” (*idem*, p. 17) deve ser mais sussurrado.
- É preciso cuidado com a utilização dos vestidos.⁴⁶
- Em “a atenção” (*idem*, p. 20), a Rita encontrou um tom correto, irónico, bastante provocador.
- É necessário marcar bem e definir de forma mais precisa o momento em que batem no peito, sincronizados.
- Os grandes monólogos do João no Bloco 6 perderam um pouco o ponto de vista crítico e zombador.
- “Por exemplo, enquanto nada” (*idem*, p. 25), Rafael não entrou da melhor forma.
- Mas, logo a seguir, começou a comunicar melhor o texto.
- Tenho sérias dúvidas em relação à proposta de iluminação, especialmente, aquela espécie de lento movimento giratório que procura percorrer a cena, como um relógio. A imagem parece-me demasiado literal.
- A Sílvia parece não fazer ideia do que está a dizer em momento nenhum do espetáculo, corta linhas inteiras de texto... Meu deus! Está demasiado insegura, desconcentrada, e despacha o texto sem respirar.
- Porque é que saem de cena?! Para ir à casa-de-banho? Já foram avisa-

46 Este foi o primeiro ensaio com os figurinos criados pela Catarina Graça. Na preparação para o ensaio, os atores brincaram muito com as saias, com os tecidos, com o formato das roupas, adotando, muitas vezes, um tom jocoso, carnavalesco, em que, especialmente, os atores masculinos assumiam um travestismo gracejado que, nesta sessão, poderá ter contaminado as movimentações e o conjunto da sua performance.

dos da duração do espetáculo em inúmeras ocasiões e que não podem sair de cena por razão nenhuma. Ainda nem duas horas passaram e já estão a sair para ir à casa-de-banho!!!

- “(...) [S]e ainda mantém as forças” (*idem*, p. 66) é um bom exemplo de como a Sílvia não está, totalmente, consciente do que está a fazer.

- Só a Sílvia não abriu os rasgões dos figurinos. Parece distante!

- Em vez de terem caminhado para um maior desgaste e perturbação, baixaram a tensão e aliviaram, perdendo energia, completamente.

No final desse ensaio, depois de uma curta conversa com o elenco, em que apresentei as minhas anotações e fiz os meus comentários sobre a sessão de trabalho, sentámo-nos a conversar sobre uma série de questões logísticas e de produção, nomeadamente, tudo o que envolveria a residência artística em Lugo, para onde partiríamos em viagem no dia seguinte, e a carreira de apresentações do espetáculo, especificamente, os contratos dos atores nessa fase e o calendário, a partir de janeiro de 2024. Depois de todos os atores terem colocado as suas questões, alguns manifestando alguma preocupação com os valores propostos como remuneração pela apresentação dos espetáculos a partir de janeiro de 2024, tendo sido possível chegar a um acordo por uma revisão dos valores (tendo a produção da companhia ficado de encontrar uma forma de subir as quantias propostas) e uma redução do número de sessões em alguns locais (especialmente, em Torres Vedras e Coimbra e desistindo das apresentações em Lisboa), a atriz Sílvia Barbeiro tomou da palavra e, visivelmente, abatida, começou por afirmar que não se sentia bem, que tinha tido consultas médicas, que tinha feito exames e que, embora não pudesse revelar detalhes, sentia-se incapaz de assumir as datas que tinham sido propostas para as apresentações do espetáculo a partir de janeiro de 2024. Parecia-me que toda a equipa presente nesse momento ficou surpreendida e preocupada com o que escutávamos e com o estado de saúde da Sílvia. Perguntámos-lhe se ela se sentia capaz de aguentar as últimas três semanas de trabalho que ainda tínhamos pela frente, especialmente, as duas duríssimas semanas de ensaios em residência em Espanha, que nos levariam a decorar o resto do texto que ainda faltava memorizar e a fechar o desenho da encenação – neste momento, ainda estavam por ensaiar os dois primeiros blocos do texto e o último. Hesitante, quase a explodir em lágrimas, a Sílvia parecia-me revelar enorme insegurança e instabilidade, muita fragilidade, que me deixava muito inquieto e alarmado. Expliquei-lhe que não aceitava que qualquer trabalho, fosse ele qual fosse e estivesse ele em que fase estivesse, pudesse pôr em causa a saúde de uma pessoa. Propus-lhe que descansasse, que não fizesse a viagem com o resto da equipa para Lugo, que tivesse uma consulta com o médico, pedisse uma baixa médica que lhe permitisse repousar, cuidar da sua saúde e que retomasse o trabalho quando e se se sentisse restabelecida. Mostrando-se algo aliviada, a atriz acedeu. Toda a equipa a abraçou. Estávamos solidários.

Encontraríamos soluções. Foi uma conversa longa, intensa e emocionante. Teríamos que atuar, rapidamente. O texto teria que sofrer alterações, cortaríamos blocos inteiros de texto, teria que reafectar texto da Sílvia a outros atores, algumas movimentações seriam alteradas. Não era certo que pudéssemos voltar a contar com a Sílvia nos ensaios e que ela regressasse a tempo de integrar o espetáculo. Mas não podíamos ser tomados pelo pânico. Evidentemente, numa produção teatral tão exigente, esta situação colocava tudo em perigo. O desafio que tínhamos pela frente era difícil. Agora tinha ganho outra dimensão. Os atores são apenas seres-humanos. Como conseguiríamos fazer o que ainda nos faltava fazer e rearranjar tudo o que já tinha sido construído sem um elemento tão importante, que nos tinha acompanhado quase seis meses? Sobravam-nos pouco mais do que duas semanas para edificar muita coisa e reformular outro tanto! Mas ainda estávamos vivos!

Bibliografia

- Adorno, T. W. (2002). *Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra.
- Beckett, S. (1996). *Últimos trabalhos de Samuel Beckett*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de Presença – O que o Sentido Não Consegue Transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto e PUC-Rio.
- Han, B.-C. (2019). *Topologia da Violência*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Jelinek, E. (2014). *Manual de Sabotagem: Escritos Sobre Política, Memória e Capitalismo*. Porto: Deriva.
- Jelinek, E. (2015). *Capital Fuck: Os Contratos do Comerciante. Uma Comédia Bancocrática*. Vila do Conde: Verso da História.
- Jelinek, E. (Guião do espetáculo). *Os Protegidos*.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica do romance*. Lisboa: Arcádia.
- Lanzmann, C. (1994). *A Propos de la Liste de Schindler, Dernier Film de Steven Spielberg. Holocauste, la Représentation Impossible*. Le Monde.
- Lehmann, H.-T. (Setembro/dezembro de 2013). *Teatro Pós-Dramático, Doze Anos Depois*. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3, 859-878.
- Mendes, A. (2024). *Os Protegidos de Elfriede Jelinek - Por Uma Partitura Cênica*.
- Schweitzer, A. (24 de 02 de 2024). *Albert Schweitzer*. Obtido de Wikipédia, a enciclopédia livre: https://pt.wikipedia.org/wiki/Albert_Schweitzer
- Shakespeare, W. (2013). *Henrique IV - Parte 1*. Lisboa: Relógio D'Água.

Dossiê Elfriede Jelinek

Uma memória descritiva da
cenografia d'OS PROTEGIDOS
de Elfriede Jelinek, encenação
de Pedro Alves, uma produção
teatromosca (2023)

Pedro Silva

A escrita da autora Elfriede Jelinek, que se revela de uma tal complexidade tanto na forma como no conteúdo, impressionou-me desde a primeira leitura que fiz do texto, devido ao facto de, acima de tudo, convidar-me a refletir sobre um tema premente (e intemporal) e provocando-me um verdadeiro incômodo pela forma avassaladora como as múltiplas figuras presentes no texto se expõem durante todo o tempo, sem mais nenhum recurso do que a força da sua voz coletiva, qual símbolo do instinto de sobrevivência daquele grupo.

A minha preocupação principal como cenógrafo foi, acima de tudo, a de procurar desenvolver, de uma forma sintética, uma espécie de caixa de ressonância para os ecos daquelas vozes se fazerem ouvir de uma forma clara e direta, e simultaneamente criar um chão onde os corpos daquelas figuras (desumanizadas) o pisassem – literalmente e metaforicamente - com o sentimento de pertença àquele sítio por um breve tempo (o tempo dramático). A premissa para a sua conceção deveria ser a criação de um espaço cenográfico minimalista com um caráter altamente simbólico, capaz de traduzir para o espaço cénico uma dimensão polissémica, abundante em significados, e implicando de uma forma ativa os espetadores presentes na sala.

Nas mais diversas produções teatrais que tenho colaborado ao longo de vários anos, tenho como método de trabalho a realização de uma pesquisa intensiva de referências artísticas (desde pintura e escultura, passando pela arquitetura, música e dança) em que me apoio - e que não escondo -, com-

plementando a elaboração de desenhos de estudo, e que considero um princípio fundamental para a dramaturgia do espaço que vai sendo desenvolvida num processo dinâmico entre mim e o encenador.

Neste caso particular, as referências artísticas que tomei como pertinentes para o processo compreenderam entre outras: o conjunto de instalações artísticas *Drowning art* de Ivan Puig, a instalação artística *Submerged phone booth* de Banksy, a pintura *Kulu be ba kan* de Miquel Barceló, a pintura *Mar de gelo* de Caspar David Friedrich, o conjunto de pinturas *Mulheres no banho* de Edvard Munch, a coreografia *Vollmond* de Pina Bausch, o filme *2001 – Odisseia no espaço* de Stanley Kubrick, a música *Jesus' blood never failed me yet* de Gavin Bryars.

Deste modo, este espaço cénico foi desenhado segundo dois planos estruturantes:

- um primeiro constituído por uma plataforma cenográfica horizontal modular que reveste toda a área de representação (com uma largura de 8,5m e uma profundidade de 8m), qual película finíssima assente sobre o palco, concebida por um padrão pictórico capaz de evocar, simultaneamente, o pavimento marmóreo do interior da igreja da localidade onde aquele grupo de “estrangeiros” foi acolhido, o elemento marítimo pleno de uma consciência colectiva (omnipresente no texto) que os trouxe até àquele local e, por último, um certo carácter celeste nesta superfície “liquefeita” conferindo ao espaço de cena uma atmosfera algo cósmica;
- um segundo plano constituído por uma estrutura vertical modular de grandes dimensões (com uma largura de 2m, um comprimento de 5m e profundidade de 70cm) posicionado diagonalmente ao fundo de cena, revestido integralmente com matéria orgânica, natural e viva, e que “rasga” o pavimento cenográfico cujas lajes partidas o testemunham, encontrando-se no interior deste volume tridimensional um conjunto de equipamento de luz e fumo que contribui tecnicamente para criar a ilusão de um elemento vivo, pulsante, com uma certa leveza qual objecto flutuante à deriva, e assim atribuir uma ambiguidade visual permitindo aos espectadores outras leituras possíveis.

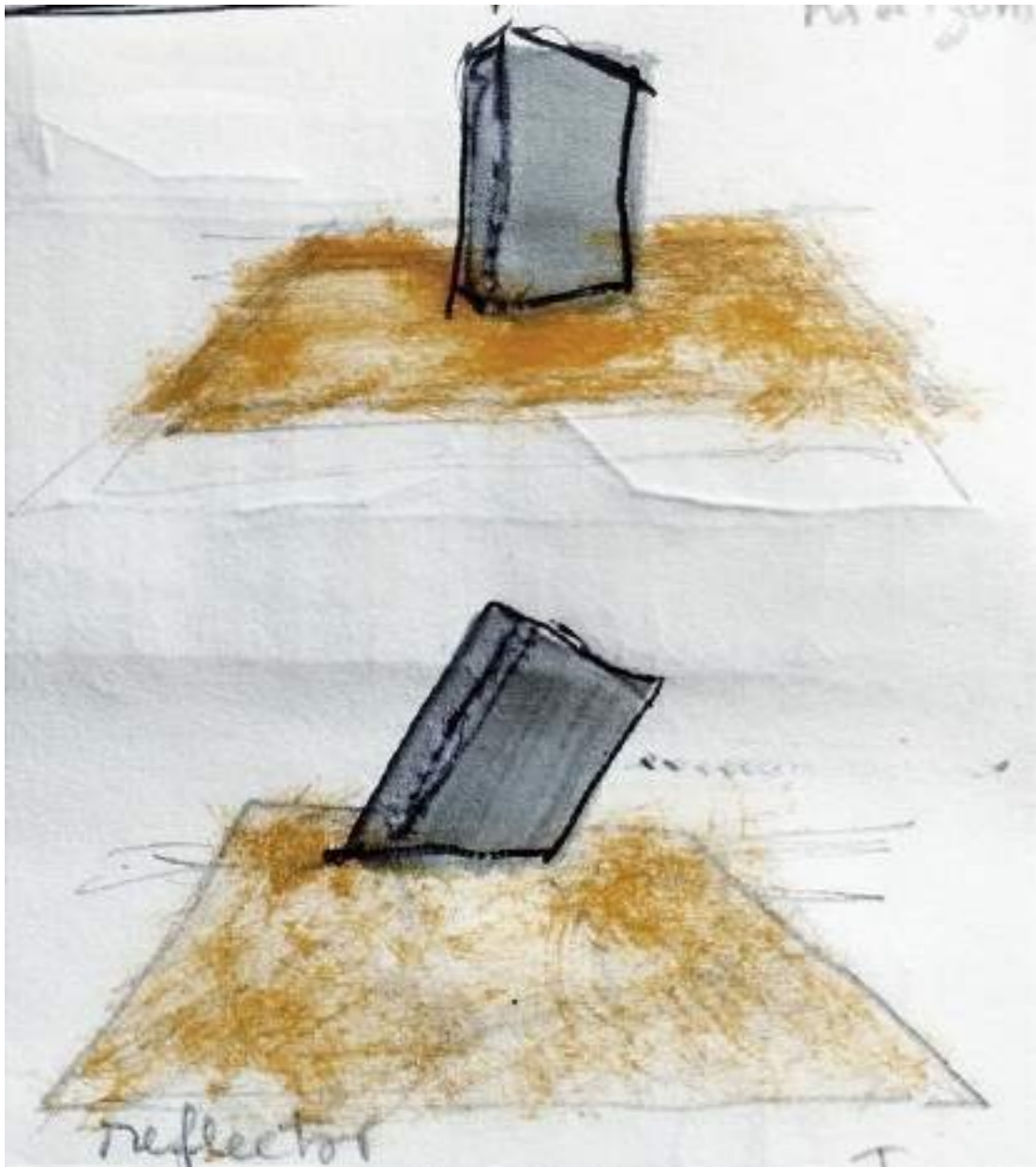
É uma metáfora visual que nos transporta, como espetadores numa sala de teatro e simultaneamente como observadores do Mundo, para um local inóspito - constrangedor das liberdades de uma pequena comunidade estrangeira e considerada uma ameaça para “o bem estar” – que é invadido por um elemento inusitado porém orgânico e vivo, levando-nos a procurar o significado da sua presença naquele lugar e inclusivé da sua existência como organismo vivo que luta pela sua sobrevivência, tal como aquelas figuras desumanizadas e estranhas ao olhar do outro.

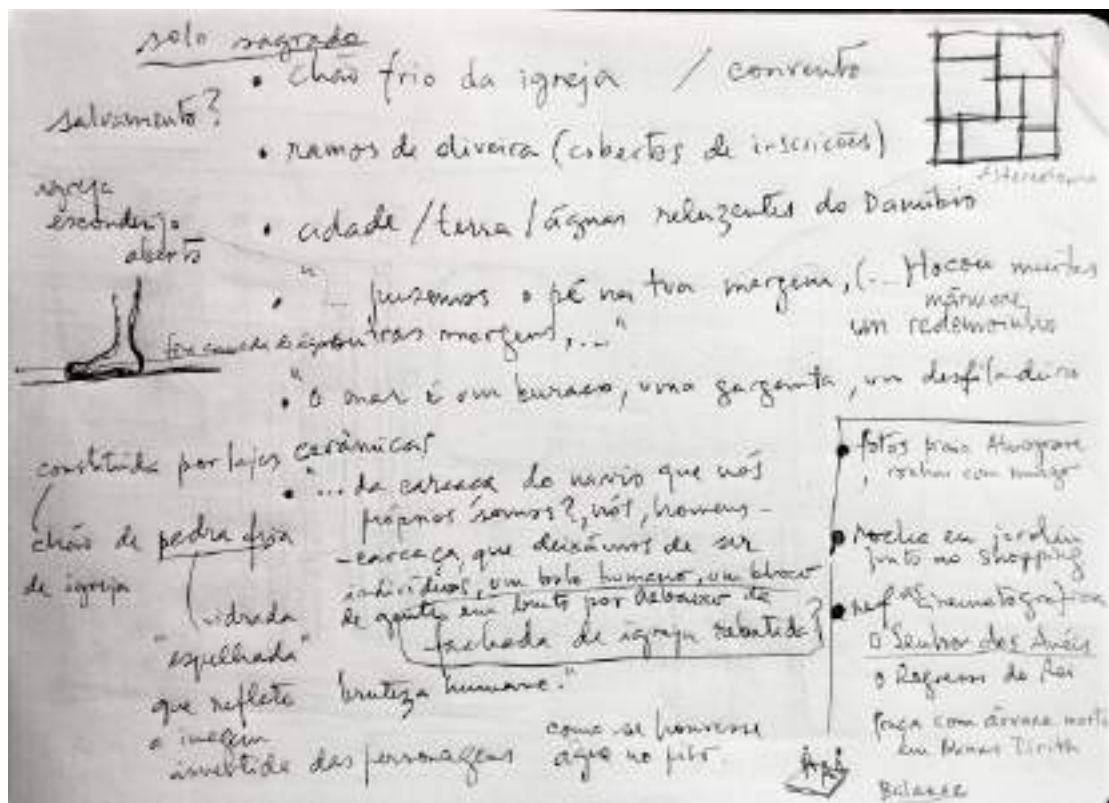
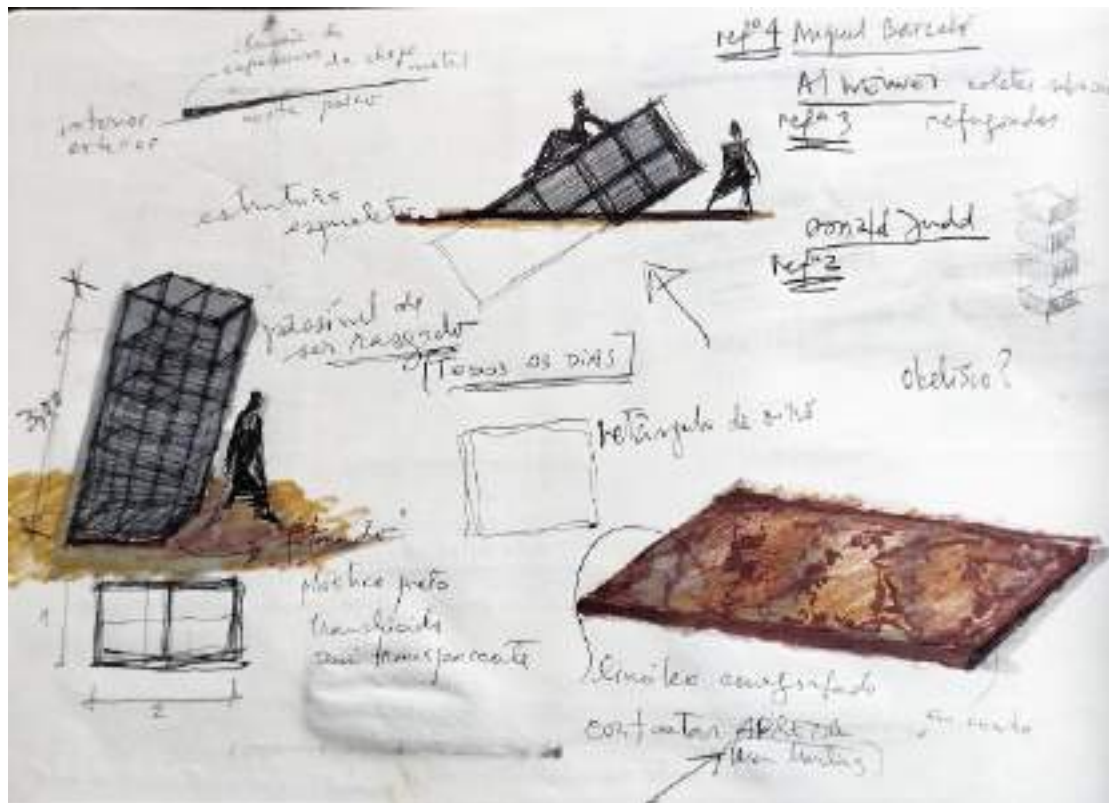
Dossiê Elfriede Jelinek

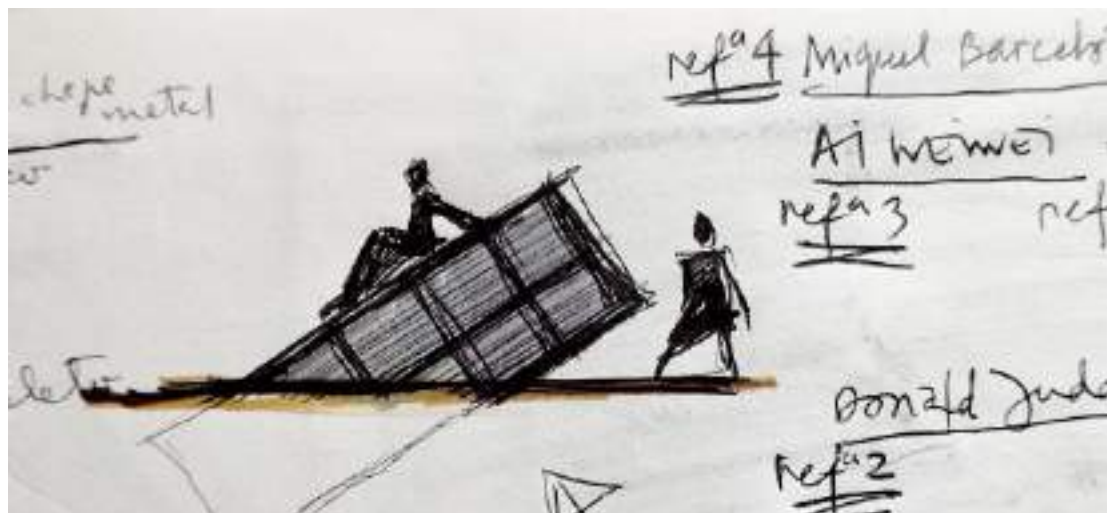
Estudos para a cenografia.
Desenhos.

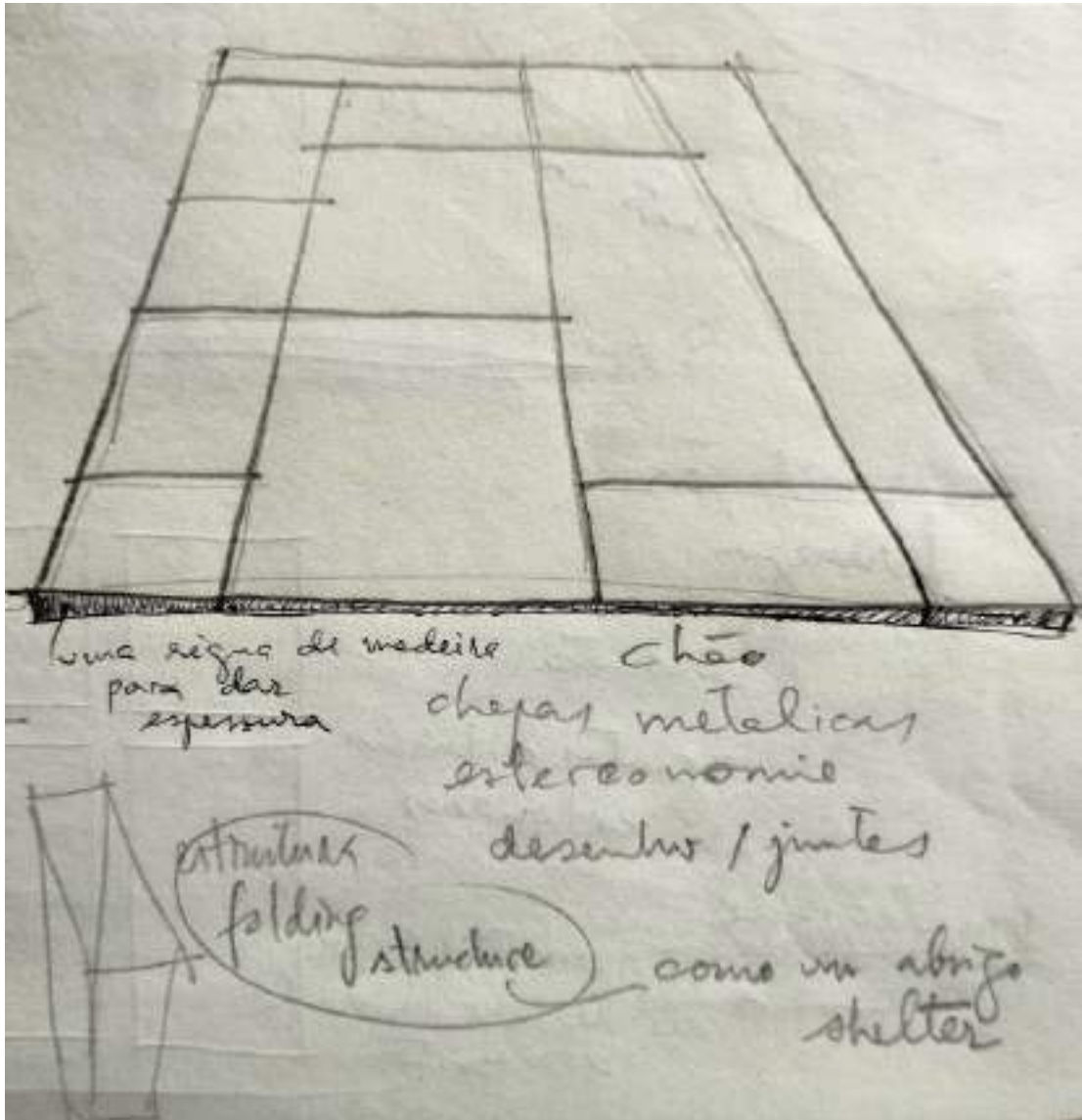
Pedro Silva
Desenhos

Catarina Lobo
Fotografias









Dossiê Elfriede Jelinek

Estudos para cenografia.
Maquete.

Pedro Silva
Concepção e execução da maquete

Catarina Lobo
Fotografias





Ensaio de apresentação da maquete de estudo à equipa. AMAS – Auditório Municipal António Silva, julho 2023

Dossiê Elfriede Jelinek

Desenho de luz

Carlos Arroja

Notas soltas

A luz é inversa à sua característica habitual, aqui anula a expressão dos rostos. O espectador não consegue vislumbrar muitas expressões faciais, são corpos sem rosto, sem identidade. Pessoas sem rosto definido transmitem angústia ao espectador e algum desconforto. Contraluzes, luzes picadas e laterais orientam as sombras de maneira a anularem a expressão e o rosto dos intérpretes.

Existem momentos, quando os rostos dos intérpretes são mais marcados pela luz. Quando o ator Philippe se baixa, fala, um feixe contraluz destaca o seu corpo. Com a luz mais forte, o reflexo do chão, e com ajuda de um projetor lateral, consegue-se ver o seu rosto e expressão. Também, quando os quatro atores anunciam que chegam a um novo espaço, um mosteiro, surge uma luz etérea, como um raio de luz a entrar por um vitral alto.

No início do espetáculo ouve-se o som do mar e vê-se o azul no alto, como o céu – efeito produzido com uma cortina de luz, através de um conjunto de projetores na boca de cena. A este conjunto dei o nome de cortina, o seu objetivo é esse mesmo, criar uma cortina de luz, um obstáculo visual que impede a visão do cenário, quando os espectadores entram na sala e, ao mesmo tempo, transmitir uma ideia de céu azul. É feito com seis projetores PAR 64, equipados com um filtro LEE – 172 Lagoon Blue, igual a todos os PAR nas varas. Surgem os atores dentro desta luz e ouvem-se as primeiras vozes, no fim das vozes black out.

O espetáculo começa no escuro, a visão do espectador está suspensa. Começa então a surgir a luz dentro da estrutura vertical (sugerindo Terra, montanha,

vida), sempre com neblina e escuro à sua volta, e, ao mesmo tempo, deixando ver um deslumbre de um corpo a surgir na escuridão. Esta ausência de luz, no início, é desconstruída com a luz que vai rasgando o espaço de cena, vinda de vários ângulos em várias direções. No final a luz vai diminuindo e os espectadores deixam de ver o palco.

Com a luz tentei criar espacialidades e ambientes: mar, terra, viagem e clausura. O uso predominante da cor azul, Lagoon Blue, lembra-nos o mar e o céu, e ao usá-la com diferentes intensidades podemos criar penumbra, ambientes pesados ou sinistros. Em complemento a estas luzes azuis foi montada uma estrutura de ferro em forma de U, onde foram colocados projetores, PCs (Plano Convexo). Este U é contruído com um tubo com nove metros, que começa no chão na esquerda baixa e se une na esquerda da última vara de iluminação. Na direita começa a descer outro tubo de três metros, que vai a uma torre de quatro metros de altura. Esta torre ajuda a fazer uma pequena diagonal, onde vai outro tubo de seis metros até outra torre de um metro de altura na direita baixa, mesmo junto a boca de cena. No tubo da lateral esquerda são colocados sete projetores. No tubo da direita são colocados oito projetores e todos formam a luz lateral. Na última vara onde estão os tubos presos são colocados seis projetores e assim fica formado o U. Dei o nome a esta estrutura de rotunda. Nestes projetores usei o filtro Lee – 241 Fluorescente corretor, que altera a cor da pele, cria ambientes sinistros e pesados. A temperatura de cor mais fria reflete-se nos figurinos e na pele dos intérpretes.

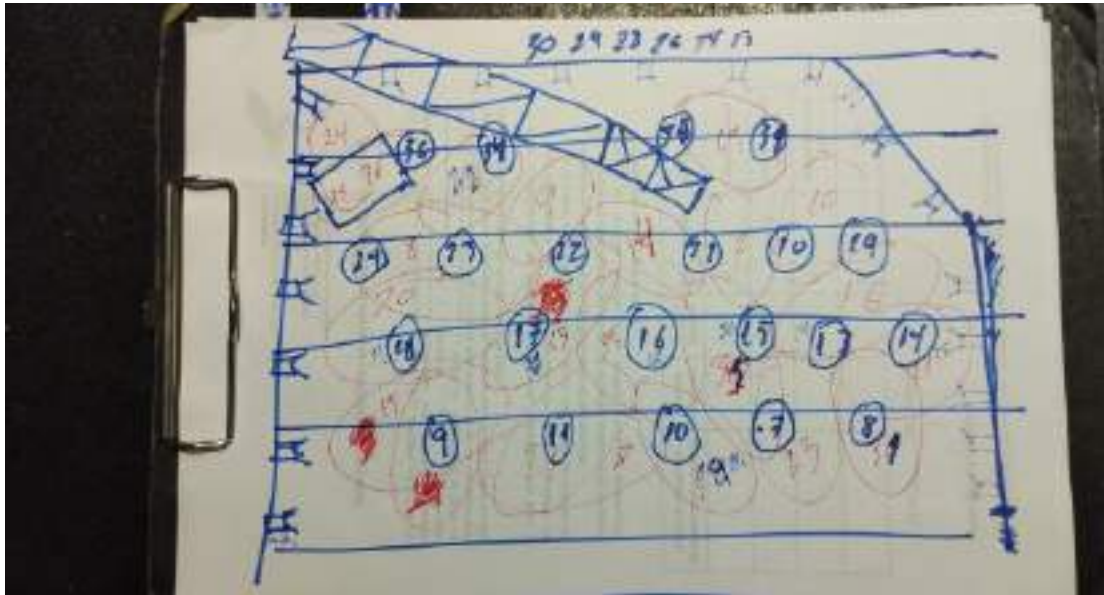
Este esquema de luz permite também criar tempos diferentes – como se fosse a deslocação do sol no espaço e várias manipulações das sombras, as quais foram importantes para toda esta criação.

A iluminação da estrutura vertical / jardim vertical é toda concebida no interior da estrutura, e convoca imagens de fogo, calor, exterior e de vida; a ideia de vida é reforçada pelas plantas naturais que envolvem a estrutura. Os efeitos de pulsar e de movimento interior são como uma respiração ou deslocação. O uso do strob, vindo também de dentro da estrutura em momentos específicos, transmite uma sensação de decadência, de oscilação.

O uso de fumo originário do interior da estrutura, saindo por entre as plantas, convoca-nos para várias imagens e paisagens, e, ao mesmo tempo, permite criar um efeito de neblina, lembrando o nevoeiro das viagens.

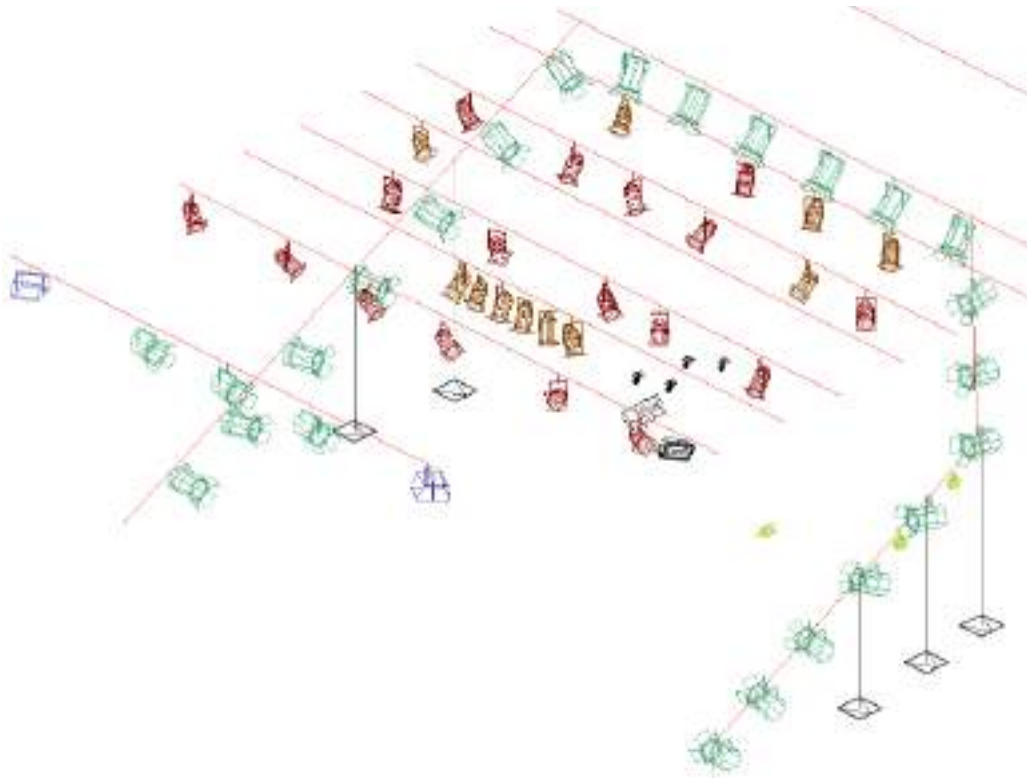
Os refugiados não têm tempo, são privados da sua identidade, limitados a um espaço, são lançados para o desconhecido. Foi aqui que me baseei para toda esta construção.

A História mostra-nos que sempre existiram vagas migratórias.

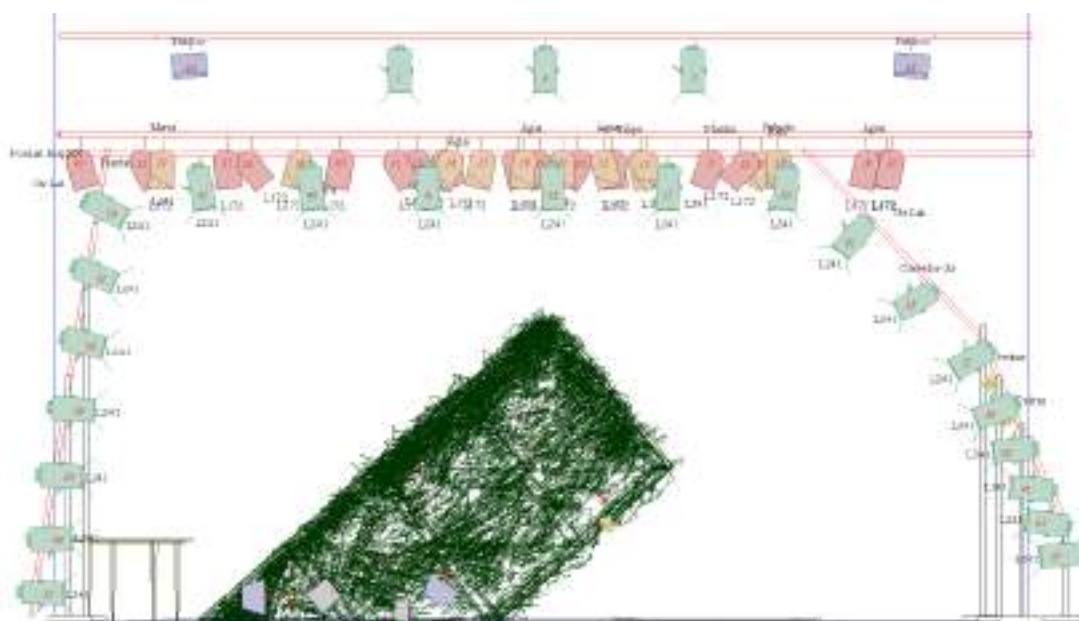


Esquízo que representa a afinação dos projetores de luz nas varas – os círculos azuis referem-se aos projetores de luz e os números aos canais de dimmer (equipamento que recebe ordens da mesa de luz, aumenta, reduz a intensidade, liga e desliga os projetores). Os círculos vermelhos indicam a incidência da luz no espaço cênico. Note-se a prevalência do cruzamento de luzes.

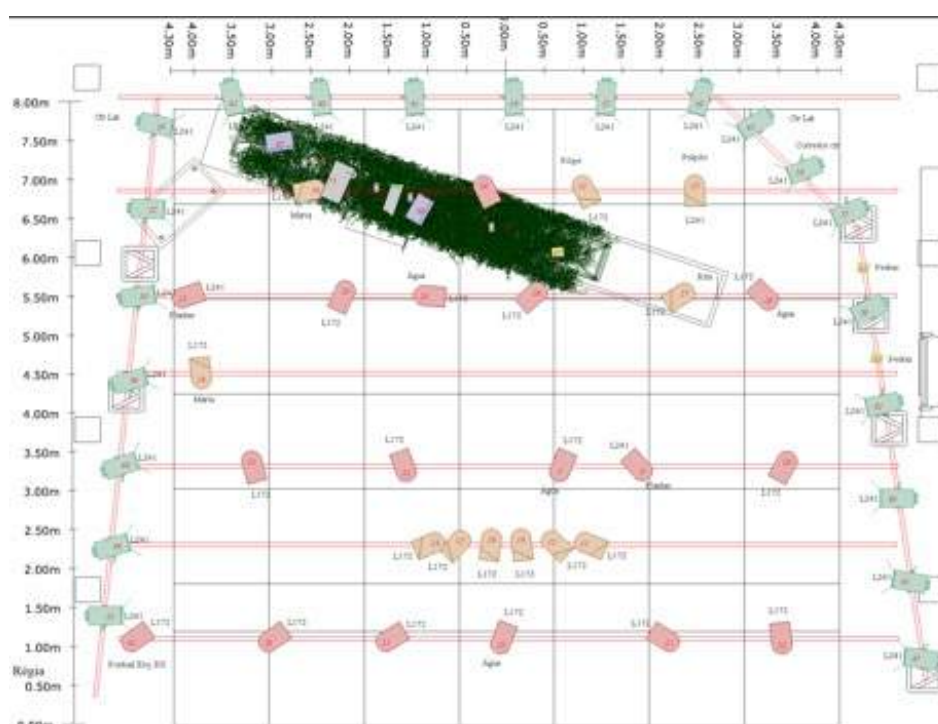
Autoria Carlos Arroja



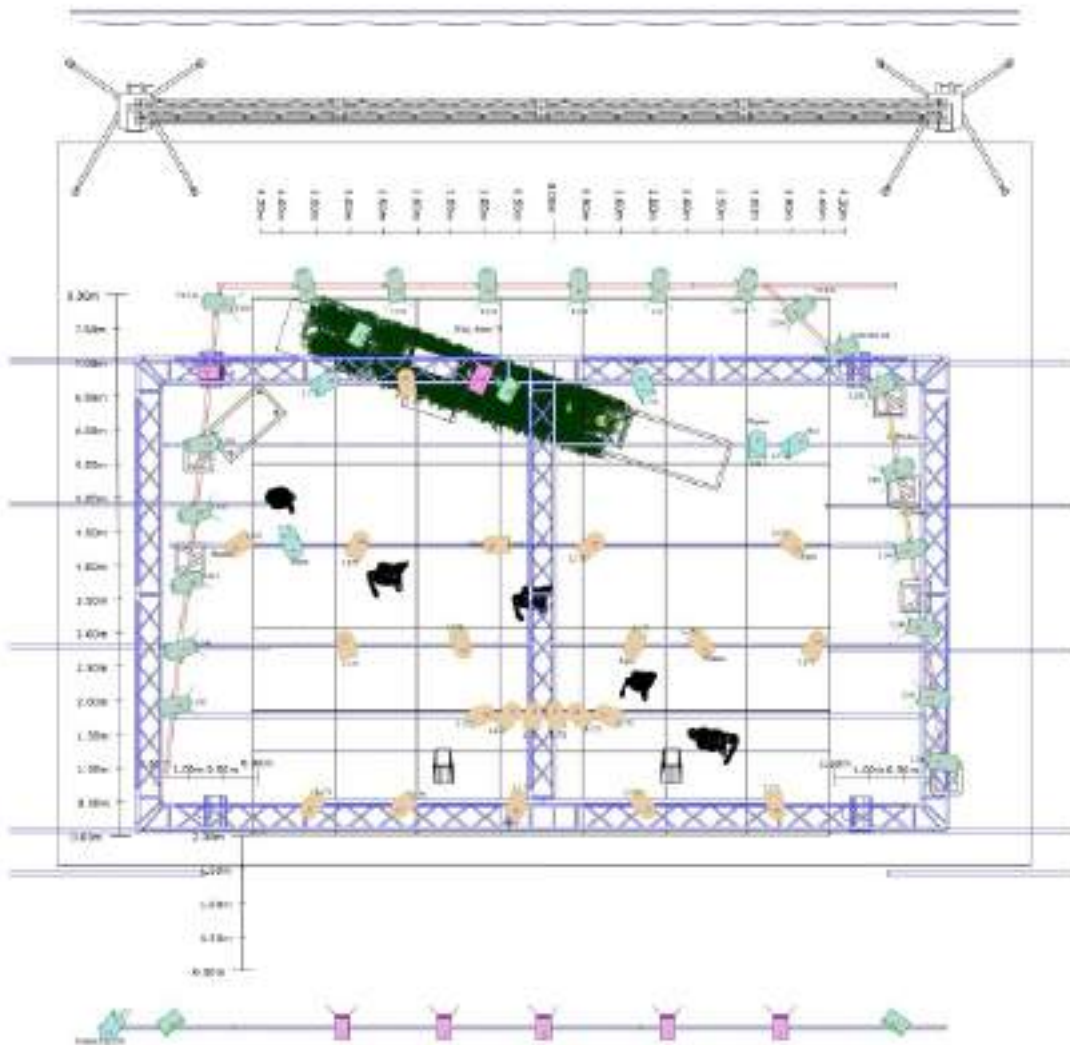
Perspetiva diagonal do desenho de luz. Todos os projetores de luz estão visíveis.



Perspetiva de corte frontal para uma melhor percepção da rotunda de luz.

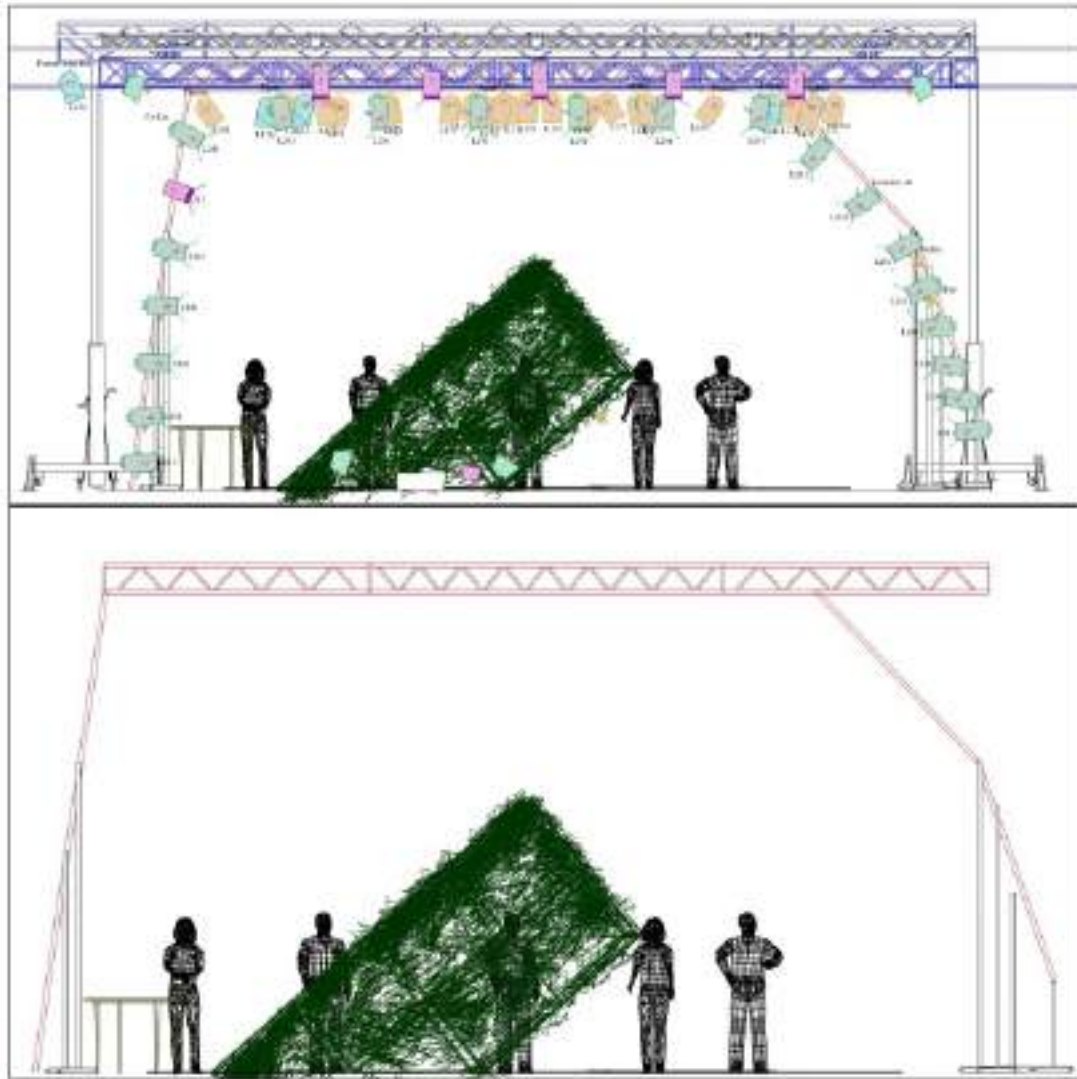


Plano picado do desenho de luz final. Dentro da estrutura vertical é visível o seguinte material: 4 lâmpadas incandescentes de 200 w, 2 iodines de 1000 w, máquina de fumo e strobe.



Os protegidos	
DIRECÇÃO ARTÍSTICA:	Pedro Alves
PRODUÇÃO:	teatromosca
DESENHO DE LUZ:	Carlos Arroja
TÉCNICO ASSISTENTE:	Diogo Gago
CRONOGRÁFIA:	Pedro Silva
MÚSICA:	Maria da Rocha
LOCAL:	Teatro
DATA:	1 de Fevereiro 2024
DIRECTOR TÉCNICO:	Carlos Arroja
TELEPHONE:	EMAIL:
+351936352675	teatromosca.carlos@gmail.com

Symbol	Name	Count	Mode	Notes
	ADB Europe C101	20		
	FALC PC	6		
	PAR 64	22		CP 62
	PAR 64	6		CP 61
	ADB ACP 1001	4		
	Atomic 2000	1	4	
	Periscope	3		
	Lámpadas 200W	4		



Os protegidos	
DIRECÇÃO ARTÍSTICA:	Pedro Alves
PRODUÇÃO:	teatromesca
DESENHO DE LUZ:	Carlos Arroja
TÉCNICO ASSISTENTE:	Diogo Graça
CENOGRAFIA:	Pedro Silva
MÚSICA:	Maria da Rocha
LOCAL:	Teatro
DATA:	1 de Fevereiro 2024
DIRECTOR TÉCNICO:	Carlos Arroja
TELEFONE:	EMAIL:
+351936352875	teatromesca.carlos@gmail.com

Symbol	Name	Count	Mode	Notes
	ADD Europe C181	20		
	FALI PC	6		
	PAR 64	22		CP 62
	PAR 64	6		CP 61
	ADD ACP 1001	4		
	Atomic 3800	1	4	
	Pinaprot	3		
	Lâmpadas 200W	4		

Adaptação do desenho de luz para a sala da Oficina Municipal do Teatro, Coimbra

Lista de deixas final, conhecida por cue list final, gerada no software ETC Eos, e utilizada para a operação de luz. Pode-se observar, na coluna da esquerda, os números das cues, seguidos dos tempos de entrada e saída da cue em questão, comandos de automatismo etc. Na coluna “Label” observam-se as deixas do texto para a entrada das cues de luz e som, o número da página do texto onde se encontram as deixas e, por fim, o número de efeitos de luz criados para o espetáculo. O som, através do software Midi, era disparado de outro computador.



Vista do software de programação da mesa de luz. Estes são botões de programação rápida, permitindo alterações e correções céleres na fase de programação de luz. O software funciona num ecrã touch.



Vista geral da régie do AMAS – Auditório Municipal António Silva, preparada para a apresentação do espetáculo. No ecrã da esquerda, elevado, observar-se a cue list seguida pelo técnico operador do espetáculo. Na secretária estão dois ecrãs touch com atalhos de programação e possibilidade de fazer correções rápidas. Pousada na secretária encontra-se a mesa de controlo. O computador portátil, central na imagem, controla o áudio, e o tablet, pousado, mostra o texto do espetáculo. Do lado direito da imagem situa-se a mesa de som.

Dossiê Elfriede Jelinek

Vivo numa época que chama
a escuridão de luz¹

ou

Fazer amor com as palavras
em Jelinek

Rita Morais

Olhar para trás, quase meio ano de distância desde a última vez que fizemos Os Protegidos, mais de um ano desde que começamos os ensaios.

Este projeto foi definitivamente uma das experiências mais importantes do meu percurso enquanto atriz.

Reportando ao título, foi uma relação amorosa com o texto de Jelinek, a mais longa que alguma vez tive, uma relação com as palavras e suas profundezas, com o ritmo das emoções e das questões da obra.

Como é que se entrega um texto destes, com esta dimensão, com este peso? Como é que as pausas, a velocidade, o volume, a presença, informam o espectador de uma coisa tão abstrata quanto os sentimentos de revolta, dor, urgência, desespero, raiva?

Como reportar a um evento tão imensamente profundo, grave e arrasador quanto o fenômeno dos refugiados? Que ironia é essa de quem já nada tem a perder, nem mesmo a crença na humanidade?

1 Um título que é uma provocação mas não é uma piada.

Como é que nos aproximamos dos espectadores com um texto tão doloroso, tão acusatório para si, tão dilacerante das suas (nossas) consciências?

Entender o gatilho de ação/produção de discurso e de emoções com a orientação do encenador Pedro Alves, descobrir a imprescindível prosódia com a orientação vocal do João Henriques, perceber como aplicá-la na estratégica e inspiradora escassez de regras cênicas do Pedro, foi muito revelador e uma aprendizagem imensamente rica.

5 meses de ensaio, o desconhecimento das metodologias do Teatromosca, a novidade de fazer um espetáculo cujo texto é integralmente discurso direto, sem contracena entre os atores, sem diálogo, sem situação dramática, foram alguns dos desafios neste projeto.

No início senti desconforto, lembro-me de fazermos uma leitura integral no primeiro mês de ensaios acompanhada de música e de sentir que tudo aquilo tinha sido desconcertante para mim, muita informação, muita revolta, muito “barulho”.

Senti a infantil percepção de que a forma como o texto estava distribuído pelos atores me deixava muito tempo inativa, isso mexia comigo de uma forma incômoda e pouco profissional, como se quisesse ter mais texto ou estar mais tempo em ação. Fui-me apercebendo disso, tentando mudar, acolhendo o texto que me tinha calhado e os tempos de aparente inação e escuta como momentos de presença. Afinal nós éramos um só, todos falávamos uns pelos outros e quando um falasse todos falavam.

Aos poucos fui-me aproximando dessa revolta orquestrada pelo Pedro e que a Jelinek propõe de forma magistral, apaixonando-me a cada dia mais pelo texto e pela tradução da professora Anabela Mendes. Fui servindo-me dos meus próprios meios, descobrindo os meus silêncios, escutando o encenador, os colegas atores, a restante equipa.

Lembro-me que fui a um festival de música durante o segundo mês de ensaios, algo muito inusitado (há anos que não consumia tantos concertos em tão curto espaço de tempo), e de ter sentido uma certa revelação através da música. O inevitável diálogo entre aquilo que vivia à noite no festival e o que experienciava de dia nos ensaios deu-me uma chave de leitura do texto da Jelinek que me inspirou até ao fim².

Os Protegidos era afinal uma obra musical, trans-disciplinar, tocada a várias vozes, e eu e os meus colegas uma banda eclética à beira do abismo. Esse

2 achei por bem citar uma das bandas que vi no festival: (Arcade Fire - My Body Is A Cage) O meu corpo é uma jaula que me impede de dançar com quem amo, mas a minha mente tem a chave. Estou aqui no palco do medo e das dúvidas interiores. É uma peça horrível, mas eles aplaudirão de qualquer forma. Vivo numa época que chama a escuridão de luz, e apesar da minha linguagem estar morta, as suas formas ainda preenchem a minha cabeça. Vivo numa época cujo nome não sei e apesar do medo me manter em movimento, o meu coração bate tão devagar. O meu corpo é uma jaula. Nós temos o que nos é dado. Só porque te esqueceste, não quer dizer que foste perdoado.

sentido de coletivo, de composição e de entrega partilhada foi fundamental para encarnar Jelinek e as suas pulsões. Digo encarnar propositadamente porque a revelação foram os concertos ao vivo e não a música em si, a música encarnada e produzida em frente dos nossos olhos. Essa distinção entre o papel e o palco, entre a faixa musical e o concerto, constituiu um dos pilares, creio, da metodologia do Pedro Alves.

Ao Pedro, interessava ouvir ao vivo, deixar o corpo e o espaço de cena serem veículos inseparáveis do texto, das ideias e das emoções. As suas instruções aparentemente simples mas precisas foram sendo integradas de forma intuitiva por todos nós. Aconteceu o caso de sabermos que determinada cena tinha corrido bem ou mal sem conseguirmos identificar porquê, de tal forma tínhamos integrado o “chão comum” que foi repetido vezes sem conta pelo encenador. “Saber onde temos os pés”, que é como quem diz, de onde é que falamos, porque é que falamos. Não foi um trabalho stanislavskiano, muito menos naturalista, mas foi fundamental assumirmos o lugar de fala de quem emerge daquele texto sem termos uma “personagem”.

O Pedro propôs-nos desde início essa emancipação da personagem, não nos ocupámos tanto de “quem” fala enquanto figura humana concisa e credível, mas assumimos a ideia de sermos uma espécie de “citação viva” simbólica de “todos” os refugiados, os itinerantes, os migrantes, os marginais, os excluídos, as minorias. Essa libertação da convenção permitiu-nos chegar a um ponto de vista mais profundo, porque mais universal, da condição humana, sem estarmos presos a uma “representação”. Nunca deixámos de ser nós próprios, éramos atores a “citar”, a citar pensamento e sentimento, a pensar, a sentir, e a levar o público a pensar e sentir.

Neste tópico, muito poderia dizer acerca do tema dos refugiados e das questões absolutamente fundamentais expostas ao longo das páginas e páginas da obra.

Mas *Os Protegidos* é um texto tão completo que basta lê-lo a ele e não a mim.

No entanto, este exercício de pensar a exclusão, os refugiados, a margem, pensar a suplica pela dignidade humana de uns contra as privilegiadas e suas vantagens de outros, foi, enquanto artista e pessoa, parte importante da gasolina diária. Se a estética teatral, a metodologia e o conteúdo textual em tanto enriqueceram o meu percurso enquanto atriz, os conteúdos do texto tiveram esse entusiasmo e fascínio, foram os derradeiros receptores dessa sede, dessa vontade, dessa urgência.

Foi para eles que, do alto do nosso privilégio, enchemos³ os pulmões.

Obrigada.

3 fica por esclarecer o tempo verbal desta frase

Dossiê Elfriede Jelinek

Os Figurinos d' "Os Protegidos",
de Jelinek e encenação
de Pedro Alves

Catarina Graça

O figurino existe desde os primórdios do teatro, como define Pavis, e, ao longo dos tempos, a forma e a concepção do traje teatral foi-se transformando, acompanhando nomeadamente a evolução do traje social e principalmente a evolução da dramaturgia e da encenação.

Sempre que um corpo está em cena há um traje teatral, quer este tenha sido criado por um artista ou não, quer este seja uma peça de vestuário ou não. Como refere Pavis, no que diz respeito à concepção do figurino, atualmente “tudo é possível, nada é simples”, isto deve-se à herança de diversas correntes artísticas que habitam a mesma esfera cultural, de forma isolada e/ou combinada.

Em “Os Protegidos”, Jelinek apresenta-nos um grupo de refugiados, abrigados numa igreja. Estes, que deixaram a sua pátria e tudo o que conheciam, abandonando as suas vidas, são os últimos sobreviventes das suas famílias, os últimos resistentes. São homens e mulheres repletos de dor, que apenas pretendem ter o direito a habitar um lugar e pertencer a uma sociedade, mas que se veem sem qualquer futuro. Não são aceites, são intolerados, desprezados e enxotados, estão permanentemente intimidados pelo medo e na iminência de

serem expulsos. Estas pessoas, sarcasticamente designadas de “protegidos”, surgem sem identidade individual, não têm nomes nem características particulares, são uma massa coral que suplica por asilo e proteção.

Este coro de suplicantes remete-nos para a tragédia grega. Na tragédia grega de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, os corpos que habitavam a orquestra (espaço cênico) eram cobertos por túnicas compridas. Esta peça de vestuário não tinha qualquer relação com as personagens trágicas, uma vez que em um espetáculo os atores representavam várias personagens, tanto femininas como masculinas, e os elementos do coro são uma identidade coletiva.

A tragédia grega e os respetivos trajes teatrais foram as primeiras referências selecionadas para a criação dos figurinos d’Os Protegidos. A estas relacionamos mais duas referências de cariz religioso: os trajes dos Dervixes na cerimónia Dhikr, ritual islâmico, e o costume de rasgar a vestes, descrito no Antigo Testamento e também em Jelinek.

Os turcos Dervixes, pertencentes à Mevlevi, ordem religiosa islâmica, realizam uma cerimónia de ascensão espiritual em que rodopiam continuamente e alcançam o estado de êxtase divino. Os praticantes na realização deste culto religioso vestem trajes tradicionais que são compostos por: o sikke, chapéu de lã com uma forma cônica e cerca de 50 cm de altura; o tennure, vestimenta sem mangas, composta por uma saia bastante larga que vai até ao tornozelo, fechada na cintura por uma faixa de 10 cm de altura; e o destegul, casaco curto que dava pela cintura e permanecia aberto. O tennure, símbolo da alma, acompanha o movimento giratório com a saia planando suavemente no ar e traduz o voto de pobreza realizado pelos Dervixes.

Rasgar a vestes é uma ação que traduz um enorme sofrimento. Ao longo do Antigo Testamento, este costume é referido em diversas situações, designadamente como demonstração de tristeza, por exemplo em momentos de luto, e expressão violenta de indignação.

Os figurinos d’ Os Protegidos seguem os princípios de personagem coletiva e voz coral, resultando em peças muito semelhantes entre si: vestidos com corpos justos e saias muito amplas em chapéu de sol. A esta silhueta, que espelha os trajes dos Dervixes, foram adicionados profundos golpes, que são violentamente abertos em cena, combinando assim dois elementos que caracterizam duas religiões distintas. Os golpes encontram-se inicialmente fechados por atilhos, assemelhando-se a uma chaga. Estes trajes teatrais, no decorrer do espetáculo, sobrem ainda uma outra transformação: os corpos mergulham em pigmento ocre, os figurinos são tingidos e deixam um rasto de tinta por onde passam. Este efeito performativo representa a travessia realizada pelos refugiados desde o momento em abandonam da sua pátria e as marcas permanentes que ficam nestas pessoas inocentemente condenadas à fuga.



Desenhos de estudo para os figurinos, da autoria de Catarina Graça.



Testes de pigmento no tecido. Fotografia de Catarina Graça



Fotografia de cena © Catarina Lobo

Dossiê Elfriede Jelinek

Saber o que não sabemos

Maria Carneiro

Há 10 anos comecei a refletir sobre uma questão muito particular. Esta instalou-se nos meus pensamentos e interpela-me diariamente. Resistiu a mudanças de casa, de emprego, de país, e até me fez inscrever num mestrado, que me levou a 5 países em 3 continentes. A questão pode ser sintetizada assim – **como é que as condições de gestão e produção afetam a criação artística?** Sabemos que afetam, sim e muito. Por condições de produção e gestão refiro-me às circunstâncias e aos requisitos:

- O *teatromosca* está na fase ideal para produzir este espetáculo?
- O *teatromosca* conseguirá o indispensável para produzir este espetáculo?

Ter trabalhado no projeto “Os Protegidos”, produzido pelo *teatromosca*, levou-me a questionar, desafiar e expandir, mais uma vez, esta questão. Começamos pelo mapeamento da tomada de decisão.

“Os Protegidos”, porquê?

- Temos acesso a um texto verdadeiramente disruptivo e complexo, traduzido para português há pouco tempo, inédito em Portugal;
- Temos a oportunidade de trabalhar, de forma próxima e cúmplice, com a tradutora e dramaturgista Anabela Mendes - germanista, profissional de teatro, conhecedora da obra de Jelinek, nossa antiga professora e amiga;
- Trabalhar uma temática intemporal e tão atual. Acreditamos que o tema dos refugiados, e sobretudo de situações de desumanização das pessoas, precisava, urgentemente, de um tratamento diferenciado no espaço público – longe das abordagens dos noticiários, das notícias rápidas e bidimensionais, dos títulos sensacionalistas e das imagens, verdadeiramente, trágicas, que nos passam ao lado, indiferentes, ao lado de tantas outras imagens de cãesinhos e gatinhos;
- O texto vai de encontro às linhas dramáticas do nosso trabalho, no quadriênio 2023-2026, que tem como base a ideia de “Contra o medo”;
- Apresentar um texto de uma autora Prémio Nobel da Literatura é atrativo, não é?
- Para nós, trabalharmos este universo, e partilhá-lo com outros artistas, coletivos, públicos e parceiros, é muito urgente. O sentido de urgência faz-nos avançar.

E agora?

- As condições de produção, essenciais, à criação do espetáculo estão reunidas? O que é preciso para produzirmos este espetáculo? É possível fazer “Os Protegidos” da forma que gostaríamos? É possível fazer “Os Protegidos” com integridade? Sim. Avançamos.
- O espetáculo começa a ser pensado e discutido. No final de 2021 é redigido o dossier de projeto e pensada uma calendarização. Se queremos estrear o espetáculo em novembro de 2023, o que temos de assegurar até aí?

Condições de produção – work in progress

Entre 2021 e 2023, o *teatromosca* reuniu uma série de condições essenciais para produzir o espetáculo. Contudo, esse trabalho foi, somente, a ponta do iceberg. Nesta altura, a companhia contava com mais de 20 anos de atividade e muita experiência acumulada, essenciais para ser viável produzir “Os Protegidos” nesta fase. Assim:

- A companhia tinha atingido uma fase de crescimento adulta e madura, uma estabilidade de recursos humanos e financeiros, uma situação de legitimação entre os pares e entidades financiadoras e estabelecido relações fortes com outros parceiros públicos e privados.
- No plano geral de atividades da companhia podíamos reservar tempo de maturação artística e executiva ao projeto.
- Depois de percebermos a complexidade do texto e do universo de Elfriede Jelinek foi muito importante assegurarmos um período de criação e de ensaios longo, cerca de 6 meses, com todos os intérpretes
- Cinco atores e uma música
- A trabalhar a tempo inteiro e com contrato de trabalho;
- O espetáculo teria, sempre, música ao vivo;
- No final de 2021 redigimos o dossier do espetáculo, o qual começámos a enviar para teatros, diretores e programadores, iniciando conversas sobre o mesmo.

Os riscos que corremos

Decidir avançar com um projeto desta dimensão e complexidade exigiu muita ponderação. O desafio artístico era enorme. Teríamos muitas pessoas envolvidas, muito tempo e dinheiro investido. Para além disso, tínhamos de pensar na viabilidade e sustentabilidade do projeto em relação e articulação com todos os outros projetos da companhia. Este espetáculo teria, sempre, efeitos secundários para a vida da companhia. Logo, pensámos:

- Elfriede Jelinek é uma autora pouco conhecida em Portugal;
- A temática dos refugiados. Ouvíamos vozes nas nossas cabeças que diziam “A sério?! Esse tema é muito denso e complicado. Uma temática suja, difícil, que deixa o espetador sem rede. Quem são os bons e quem são os maus? Mas agora estão a acusar-me daquilo que não fiz? Vou ao teatro para isto? Depois do covid as pessoas não querem isso!”
- O espetáculo ia ser longo, cerca de 3h00 de duração;
- Para nós era claro que queríamos fazer um espetáculo que combatesse algumas tendências de outros espetáculos de hoje – criações curtas, limpas, passadas a ferro, sem conflito.
- Corremos riscos? Sim, e conscientes disso. Avançámos.

Reality check

Decidimos avançar com a produção do espetáculo e uma série de procedimentos foram logo despoletados – calendarizar, assegurar financiamento, contratar artistas, reunir parceiros, planejar atividades paralelas...

- Tivemos dificuldade em conseguir, efetivamente, um, ou mais, coprodutor(es) para o projeto. Coprodutores que investissem financeiramente no projeto, que possibilitassem a circulação e pudessem dialogar com a equipa e com a criação do espetáculo. Tivemos interesse por parte de outras instituições em serem coprodutoras do espetáculo, contudo esse interesse, depois de anos de negociações, não se efetivou.
- No ano de 2023, a companhia teve quebras de financiamento não previstas, o que limitou a realização de despesas previstas.
- Existiu pouco interesse em comprar o espetáculo por parte de outros teatros e instituições de apresentação de espetáculos, o que se traduziu numa digressão muito curta. O espetáculo não foi apresentado em Lisboa nem no Porto - é verdade que os centros urbanos legitimam o trabalho de uma companhia entre pares, estruturas de poder e permitem uma maior visibilidade mediática. Há pouco tempo escrevia sobre este facto num trabalho de génética teatral sobre como a apresentação do espetáculo *MOBY-DICK*, produção do *teatromosca*, no Teatro Meridional, em Lisboa, legitimou a sua presença entre pares e muito contribuiu para a longevidade da vida do espetáculo.
- A gestão dos recursos humanos, dos intérpretes, especificamente, contratados para o projeto foi desafiante. Reconhecemos o elevado nível de compromisso e foco que este projeto exigia. Deparámo-nos com o facto de não ser habitual existirem processos de trabalho longos, havia desconfiança quanto a ensaiar durante quase 6 meses, das 10h00 às 16h00. A exigência dos ensaios diários, e em horário diurno, deixava pouca margem para os intérpretes acumularem outros trabalhos, traço muito prevalente nas profissões artísticas, e que assegura rendimentos importantes extra. A forma como as condições de produção estavam concebidas, entravam em conflito com o mercado laboral estabelecido, marcado por uma grande instabilidade e precaridade.

Tempos difíceis

Voltamos à questão - como é que as condições de gestão e produção afetam a criação artística? Pensamos que partir para a produção do espetáculo com as condições de gestão e produção essenciais asseguradas, significaria estabilidade no projeto. Estávamos assentes numa base sólida e isso funcionaria como proteção às imprevisibilidades. E sim, conseguimos assegurar um ponto de partida firme. Contudo, sucederam-se muitos imponderáveis, os quais exigiam de nós respostas e reformulações rápidas. Vimos o projeto alterar-se de forma muito significativa - de 6 intérpretes passa para 5, e depois para 4 - acontecimentos extremamente destabilizadores do trabalho e da moral da equipa. O espetáculo que se imaginou aconteceu? Não aconteceu.

Para terminar vou tentar desafiar a questão inicial e reformulá-la - pode um bom ponto de partida funcionar como seguro contra todos os riscos de um projeto? Eu pensava que sim. Este projeto mostrou-me que não.

No dia a dia, repito muitas vezes a expressão *shit happens*. Mas aqui, parece-me, que aconteceu demasiadas vezes. Investimos muito - certo. Não tivemos sorte? Fomos naïves? Subestimámos as dificuldades? O diagnóstico às condições de gestão e produção disponíveis falhou? Ao olharmos para trás o mais difícil, ainda hoje, passa por termos de lidar com a nossa gestão de expectativas elevadas e uma frustração colossal por sentirmos que o projeto não chegou onde teria potencial para chegar, mesmo contando com um ponto de partida sólido. Para quando outro projeto com semelhante potencial?

Como é que um mestrado, que me levou a 5 países em 3 continentes, ajudou nesta situação? Provavelmente confirmou a lição mais dura que tirei dessa experiência formativa. Não existe livro de gestão das artes para todas as situações. Cada caso é um caso. O contexto, o lugar, e já agora os imponderáveis são definidores para a compreensão das situações e para as tomadas de decisões. E também me ensinou a pensar nesta premissa: *know what you don't know / ficar a saber o que não sabes*.

Dossiê Elfriede Jelinek

Texto e imagens de divulgação
do espectáculo Sobre o proteger
e o suplicar – “Os Protegidos”
de Elfriede Jelinek¹

Anabela Mendes

Maria Carneiro

Pedro Alves

O *teatromosca* leva a cena o texto “Os Protegidos”, de Elfriede Jelinek, traduzido por Anabela Mendes e encenado por Pedro Alves. Esta é mesmo a primeira tradução para português desta obra literária desta autora nascida em 1946 em Mürzzuschlag, na Áustria, vencedora do Prémio Nobel da Literatura em 2004. O seu romance “*A Pianista*” foi adaptado para o cinema, pelo realizador austríaco Michael Haneke, tendo como protagonista a atriz Isabelle Huppert. Este e outros textos poderão ser encontradas no website de Jelinek, um repositório impressionante da sua obra, sempre em expansão.

Este novo espetáculo do *teatromosca* demarca-se das suas últimas criações que gravitaram em torno da fusão entre as linguagens cinematográficas e as teatrais. Aqui, a companhia regressa à centralidade do texto literário como motor na criação para palco. O trabalho de Anabela Mendes, que aqui também assume a função de dramaturgista, tem sido crucial ao longo do processo. Germanista e professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, traduziu vários textos de Elfriede Jelinek, como é o caso “*A Morte e a Donzela I / V – Dramas de Princesas*”, obra que foi encenada em Portugal por Alexandre Pieroni Calado.

Procura-se aqui reconstituir fragmentos de conversas entre Anabela Mendes e Pedro Alves ao longo dos ensaios, que têm decorrido desde junho de 2023.

1 Publicado no website Arte Capital a 13 de novembro de 2023 <https://tinyurl.com/5appsp62>



© Catarina Lobo

Sobre o proteger e o suplicar

Anabela Mendes conta-nos que este texto foi escrito entre 2012 e 2015 em reação a uma notícia que a autora austríaca escutou na rádio. Tinham chegado à cidade de Viena, a 24 de novembro de 2012, cerca de 100 refugiados, requerentes de asilo, de várias nacionalidades – sírios, afegãos, paquistaneses, marroquinos, iemenitas etc. -, vindos da igreja de Trais, no distrito de Baden. Depois de 35 km de caminho, parte desse grupo instala-se no parque Sigmund Freud. A 28 de dezembro, o acampamento temporário no parque é desmantelado por polícias armados. A congregação da Igreja Votiva recebe no interior do seu edifício cerca de 40 pessoas. A 3 de Março de 2013, 25 dos requerentes de asilo são transferidos da Igreja Votiva para o mosteiro dos Servitas. Este caso desperta um grande debate na sociedade, ganhando contornos de caso político.

Em reação a esta notícia, Jelinek senta-se ao computador e começa a escrever, freneticamente. A peça “Os Protegidos” foi publicada no site da autora, numa primeira versão, em 14 de junho de 2013, sendo, posteriormente, expandida com a adição de quatro apêndices – traduzidos, igualmente, por Anabela Mendes, mas que não integrarão o texto final desta nova produção do *teatro-mosca*. Anabela Mendes sintetiza assim a questão fundamental da obra: “Elfriede Jelinek mostra ao espetador o que se verifica entre refugiados e os outros que são privilegiados.” O encenador Pedro Alves completa: “O fosso é brutal. Uns não têm nada, nem dignidade humana, são tratados como lixo, porcaria. Outros

têm tudo. Sejam eles empresas, empresários, grandes corporações, políticos, homens de negócios, estrelas, tanto faz, como tantas vezes é dito no texto.”

Anabela Mendes nota a expansão do assunto de “Os Protegidos” em direção a outros tempos e temas da História, permitindo lançar um olhar, crítico e arrasador, mesmo, sobre processos corruptores de que se servem aqueles que detêm o Poder, fazendo uso da sua influência junto de outros, e a fim de alcançarem benefícios que, de outro modo, não teriam. Através da sua escrita avassaladora, Jelinek aplica golpes certos e perturbadores. Fala-nos daqueles que têm a sorte – fruto de jogos sujos e nada transparentes – de ter casas nos mais abastados locais, que obtêm nacionalidades de forma instantânea, que atravessam fronteiras sem qualquer oposição, por oposição àqueles que são barrados, enxotados, expulsos, apagados da face do planeta. Aí assume especial destaque a figura do antigo presidente russo Boris Yeltsin e das suas duas filhas e o facto de uma delas ter sido “naturalizada num ápice” como cidadã austríaca, no mesmo momento em que um grupo de muitos grupos de refugiados morriam afogados no Mar Mediterrâneo ou eram expulsos da Áustria – ou de muitos outros países onde tinham procurado proteção.



© Catarina Lobo

O texto e o espetáculo colocam o acento tónico no modo como temos edificado sociedades cada vez mais desumanizadas, onde às pessoas é atribuído valor segundo lógicas capitalistas e mercantilistas, onde os seres humanos não passam de mercadoria negociável, quantificável e, no seu exemplo mais extremo, descartável. E, aí, a autora lança um olhar duríssimo sobre as políticas de emigração europeias e o modo como são acolhidos (ou, melhor/pior, não são acolhidos!) os que procuram refúgio, aqueles que se encontram em situ-

ação de indescritível fragilidade. Não foi em tempos a Europa um exemplo no acolhimento de pessoas em fuga, como (d)escreve Ésquilo no antigo clássico “As Suplicantes”? De notar a inversão de sentido no título adotado por Jelinek em relação à peça deste autor grego, que, em inúmeras ocasiões, é citada, direta ou indiretamente em “Os Protegidos”.

“Este é um texto invulgar”, afirma a tradutora. Trata-se, efetivamente, de um texto, invulgarmente, extenso, tendo em conta o que podemos entender como um padrão no Teatro contemporâneo, onde se convoca uma polifonia de vozes. Obra literária de grande fôlego, pontuada de referências que vão oscilando entre a cultura popular (pop) e outras citações (arriscaríamos dizer) eruditas, referentes às culturas clássicas, ou com longas tiradas filosóficas, extremamente, imbricadas. No entanto, na maior parte do tempo, a linguagem utilizada e a forma como se vai organizando o discurso (circular e repetitiva, com ideias que se vão repetindo uma e outra vez), pode-se assumir que este não é um texto de difícil entendimento. Infelizmente, as situações são-nos familiares há milénios, conhecemos bem o que vai sendo exposto, aquilo de que nos fala a autora austríaca, inevitavelmente, assistimos através dos órgãos de comunicação social a casos semelhantes (ou ainda mais horrendos). Contudo Jelinek urde a tessitura textual de um modo sofisticado e complexo, arremessando na direção do leitor/espetador, um conjunto impressionante de nomes, lugares, ações e situações, num discurso que poderíamos descrever como cáustico e martirizante. Anabela Mendes acrescenta ainda: “Jelinek joga com contrastes conducentes ao humor, contrariamente aos austríacos que não têm humor. Mas o texto não tem sempre o mesmo registo.”



© Catarina Lobo

“A obra segue uma estrutura musical”, afirma Anabela Mendes. Constrói-se uma partitura cênica, convocando inúmeras vozes e adotando distintas perspectivas, num ritmo, quase sempre, vertiginoso, numa orquestração textual que é um resultado evidente da longa e exigente formação musical da autora. Esse caráter musical do texto escrito em alemão representou um enorme desafio para a tradutora.

Claro exemplo do que poderia encaixar no que alguns designam por Teatro Pós-Dramático, seguindo as definições avançadas, inicialmente, pelo teórico alemão Hans Thies-Lehmann, o texto de Jelinek não comporta figuras dramáticas ou personagens, suportando-se na polifonia e na coralidade, escapando-se aos diálogos ou aos monólogos, privilegiando, em seu lugar, a dispersão, a explosão, a sobreposição e a justaposição. De igual modo, o texto não apresenta qualquer tipo de indicação cênica e nem procura situar a ação ou representar qualquer espaço concreto.



© Catarina Lobo

O critério de divisão do texto pelos 4 atores que compõem o elenco, passou pela intuição do encenador depois de ter ouvido, muitas vezes, a leitura feita pelos atores, enquanto ia percebendo o potencial que essa mesma divisão permitia no estabelecimento de comunicação entre os atores e aqueles que os escutam.

Diz-se então aqui que existem vozes, não personagens, tanto no texto, como no espetáculo, à medida que o discurso vai sendo articulado para fora, na direção dos espetadores, que adquirem estatuto de atores, de interventores, políticos ou deuses, como tantas vezes são apelidados na peça. O encenador e

codiretor artístico do *teatromosca* afirma: “Este é um texto performático, para ser lido em voz alta. O tempo do texto é o agora. Tem uma certa visceralidade, um lado selvagem e incontrolado.”

A forma de Jelinek tratar tudo aquilo que é convocado no texto é irreverente e perturbadora. Apesar de viver uma vida de quase reclusão - a autora sofre de agorafobia, passando por isso muito tempo em casa -, não desiste de escrever e cumprir a sua militância e ativismo, trabalhando, incessantemente, e publicando no seu website incontáveis textos de teatro, romances e ensaios. Escrevendo despididamente e livre de floreios, podíamos dizer que, ao contrário do que vai prevalecendo nos dias de hoje, governados por publicações online de curta duração e limadas para obter gostos e partilhas entre “amigos”, a autora austríaca escreve sem filtros. Ao mesmo tempo que aposta num rigoroso depuramento da linguagem e na sofisticação da escrita, a autora vai deixando que o texto seja infe(s)tado por palavras e expressões mais ou menos coloquiais e retiradas de discursos não artísticos, revelando-nos, por exemplo, uma imagem demolidora da Áustria como um país atormentado por inúmeros fantasmas do seu passado. Na opinião do encenador, “os austríacos têm guardadas nas suas caves muitos assuntos mal resolvidos”, lembrando os vários casos tornados públicos nos últimos anos de austríacos que mantinham em cativeiro outras pessoas nas suas caves.

“As figuras nomeadas neste texto representam um estado vivencial comum ao ser humano”, lembra-nos Anabela Mendes. A deslocação (forçada) de seres humanos é um fenómeno constante e global. A situação e visão europeia (e ocidental) esconde, ignora e apaga mesmo outras realidades de pessoas em fuga a partir das mais distintas geografias. Como afirma a tradutora, “na verdade, nós somos poupados à brutalidade destas experiências, apesar de tudo. E quando as notícias nos chegam, já são matérias editadas, não sabemos, realmente, o que são as experiências destas pessoas”, o que poderá levar a uma reflexão mais aturada sobre o modo como os órgãos de comunicação social abordam o que designamos como “as crises dos refugiados”.

“A autora está focada naqueles que não têm voz ou que têm as suas vozes abafadas, seres destituídos de coisas fundamentais, como o nome e não ter nome é não existir”, diz Pedro Alves. “Estes seres podem ser vistos como morto-vivos, como zombies, tal como, em mais do que uma ocasião, é referido no texto de Jelinek”. No final, ouve-se: “Vivemos, mas não estamos de todo aqui”. Depois das terríveis viagens, por mar e terra, e após os tortuosos processos de regularização da sua situação, estas vozes não chegaram a lado nenhum. Estão em trânsito constante. Mesmo depois da situação regularizada num país de acolhimento, muitos são aqueles que continuam com o sentimento de serem refugiados, como se esta condição ficasse tatuada para sempre no seu corpo, como se tivessem sido contagiados por uma peste que com eles restará e que poderá infetar qualquer um que, involuntariamente, deles se afastará, como se se afastassem de um ser pestilento.



© Catarina Lobo

O que acontece ao espectador quando cai dentro deste texto e do espetáculo?

A estrutura do texto, circular e repetitiva, pretende, propositadamente, provocar cansaço no leitor/espetador, ao mesmo tempo que procura retratar as histórias de pessoas cansadas por anos e anos, por incontáveis situações em que foram maltratadas. Estão desgastadas, permanentemente ameaçadas e são dominadas por uma certa urgência em falar, contar aquilo que passaram, a tragédia que os atingiu. Pedro Alves elucida que, “no início, o público não tem possibilidade de se relacionar hermenêuticamente com o texto. O espectador é bombardeado com este texto e não consegue ficar instalado a apreciar o momento. A escrita de Jelinek mergulha o espectador numa tal torrente de palavras que o deixa sem fôlego. A primeira intenção da autora é irritar, provocar o espectador, desestabilizá-lo, combater a apatia”. O encenador continua por afirmar que “o próprio volume do texto é, de certa forma, reflexo do desejo selvático de Jelinek em querer escrever muito, quase como desabafar, tagarelar, para massacrar o espectador, quase como se fosse possível transmitir todo o caos, todo o horror em que estas pessoas estão mergulhadas através do ruído, de uma torrente incontrolada e avassaladora de palavras, e ao mesmo tempo como um palimpsesto, escrevendo-se e rescrevendo-se.”



© Catarina Lobo

A presença dos quatro atores – Filipe Araújo, Rafael Barreto, João Pedro Leal e Rita Morais -, o dizer do texto, o movimento, a música e a paisagem sonora original construída e interpretada ao vivo pela violinista Maria da Rocha, concorrem para a construção de um lugar de urgência.

A cenografia do espetáculo, da autoria de Pedro Silva, coloca em palco um espaço delimitado por um chão pintado à mão, que, ora faz lembrar o mármore de uma igreja, ora nos remete para o imenso mar que, tanto poderá significar a via de acesso a um destino feliz ou mais um cemitério de gente. Deste chão, sagrado e mundano, irrompe uma estrutura vertical repleta de vegetação natural, de onde sobressaem verdes exuberantes e que dá origem a um gotejar permanente durante toda a performance, e que é iluminado pelo desenho de luz concebido por Carlos Arroja. Os figurinos são assinados por Catarina Graça e partem do mesmo modelo-base de vestido para todos os intérpretes, com cortes e rasgões diferenciados, que acabarão por sofrer uma alteração cromática ao longo de cada performance.

A antestreia de “ts” aconteceu no dia 11 de novembro no Auditório Gustavo Freire, em Lugo, na Galiza. O espetáculo será apresentado no AMAS – Auditório Municipal António Silva, de 23 de novembro a 2 de dezembro, de quinta a sábado, às 21h00. No dia 25 de novembro, o espetáculo será, igualmente, transmitido em direto através da plataforma BOL. Mais informações em www.teatromosca.com.

Fotografias promocionais de Catarina Lobo





23 NOV - 2 DEZ > 21H

OS PROTEGIDOS

TEATROMOSCA

TEATRO



Imagens de divulgação do espetáculo no AMAS - Auditório Municipal António Silva e Teatro Experimental de Cascais, 2023.

Dossiê Elfriede Jelinek

Os Protegidos de Elfriede Jelinek
Produção *teatromosca*
2023

Teatromosca

Os Protegidos de Elfriede Jelinek
Produção *teatromosca*
2023

Gravação integral do espetáculo e conversa com o público:
<https://vimeo.com/889480390>

Password: Estamos vivos!



Dossiê Elfriede Jelinek

A Morte e a Donzela - I
(*Branca de Neve*)

Elfriede Jelinek

© Tradução de **Anabela Mendes**
17.5.2015 - 10.10.2015



Duas gigantescas figuras, uma espécie de espantalhos, totalmente tricotadas em lã e depois atafalhadas por enchimento. Uma como Branca de Neve, a outra como caçador com arma de caça e chapéu. Falam ambas baixo uma com a outra. As vozes em off surgem ligeiramente distorcidas.

[BRANCA DE NEVE] Desde há eternidades que ando pela floresta, curva após curva, e afinal o que é que me escapa? Os anões! Diz-se que eles se parecem connosco em simpatia mas não no aspecto. Ao contrário deles, o Senhor, parece-se com alguém que se me assemelha no aspecto, mas que é pouco simpático. Talvez isso se deva à responsabilidade que acarreta. Dá com certeza muito trabalho iluminar a existência e alcançar o que é acertado. Eu represento a leveza. Durante muito tempo fui bem sucedida, graças à minha aparência, mas ao empenhar-me, cheia de zelo, na busca de mais sucesso caí na armadilha da minha madrasta que me apanhou de um ângulo inesperado, envene-

nando-me com fruta. Ela cavara uma cova para uma outra pessoa e não caiu na sua própria armadilha. Desde então tornei-me numa averiguadora da verdade, mesmo em questões relacionadas com a linguagem. Tudo isto parece ser imensamente interessante para a multidão, pois a minha história já existe há séculos e não imagino o que ela possa ter de tão divertido ou excitante. É como se eu estivesse ininterruptamente a levantar-me e de novo a cair, através da mão de uma mulher. Uma agradável excepção que a morte não é. Ela aparece quase sempre sob a forma de um homem, coisa que a morte não é. Ela espreita-nos, chega indesejada, e exactamente quando temos sucesso, como no meu caso, ela não permite que o gozemos e leva-nos da terra sem consolo.

[O CAÇADOR] Será que isso se deve ao tresvario em que anda? Permita que eu lhe sugira a renúncia à sua própria fuga. E, aliás, também para que não falhe o encontro com a verdade, que durante todo este tempo a tem procurado, e que eu já encontrei várias vezes na floresta como uma personagem desamparada – ou igualmente sob a forma de covas furtivas para pessoas e animais. As covas para animais não são empresa minha, pois eu levo sempre comigo as minhas presas. Seria uma pena deixá-las para a terra. Uma vez que a Menina não dá a comer à verdade aquilo que encontra e também não tem qualquer experiência em apanhar presas, porque afinal é uma presa, é natural que a verdade lhe escape na primeira oportunidade que tiver. Menina, pura e simplesmente não acredito na sua versão da história. Não há lugar nenhum em que um desvio possa afastar de si a verdade, a pobre verdade. Ponha-se no lugar dela: ela iria pensar que estava a ser encadeada pelos faróis de um autocarro, ao ter de repente na sua frente uma mulher como a Menina, e isto sem falar na sua roupa completamente inapropriada para a floresta – disto percebo eu o quanto baste. Portanto esta mulher interroga agora uma ou mais pessoas acerca da verdade, pessoas que usam chapéus e que, na minha opinião, ninguém mais para além delas seria capaz de usar. Havia de ser bonito de se ver! Pense antes no meu chapéu como modelo. Era um assim que a Menina devia usar tal como aqueles que procura! E com o belo penacho ruivo em destaque, esplêndido, não acha? Por favor, nunca nada de pontiagudo! E depois quem é pequeno também tem direito à vida e através de um chapéu destes poder parecer mais alto! Saltos altos, palmilhas especiais, penteados ripados e cheios de laca! Não admira que a verdade não seja capaz de se identificar com uma criatura destas. Porque é que a verdade haveria de aparecer como sete criaturas se nem uma só vez a deixam passar tranquilamente como uma só? Embora assim o assunto pudesse ficar encerrado e se voltassem a narrar contos maravilhosos. Foi exactamente por isso que ela se tornou tão tímida, porque toda a gente só quer deitar-lhe a mão.

E agora também a Menina lhe anda a rondar o caminho. Vou-lhe dizer uma coisa: a sua beleza não conta lá muito entre aqueles de nós que se entregam à natureza selvagem. Uma vez por semana tem lugar um treino de patinagem

a pares sobre o lago gelado. A beleza e a verdade também participam, podendo assim conhecer-se melhor uma à outra. A Menina não quer participar? Talvez encontre mais queda para a verdade do que para a beleza. Afinal isso seria uma mudança para si! Pode saborear-se a beleza sorvendo-a com ruído e como experiência, mas depois temo-la e à verdade já para trás a arranharem-se uma à outra para não se estatelarem no gelo. Por outro lado, se estou a pensar bem, sete criaturas não seria assim tão mau para a verdade, pois pequena como ela é talvez se devesse multiplicar para pelo menos por uma vez poder ser tida como tal. Ela bem nos podia chamar a atenção com o seu boné. Olaré! - A verdade como um porta-fatos crivado de bonés. E depois a beleza não gosta de pôr nenhum destes chapéus para não parecer ridícula e assim se tornar inimiga de si própria. A verdade como errância do ser. Aliás, a Menina engana-se se pensa que me vê. Eu sou invisível. E caso eu fosse visível não existiria e também por isso não me poderia ver. Tanto faz se me reconhece ou não. Se calhar enganou-se ao tomar-me por uma das suas verdades só porque não me viu. Ora, eu de qualquer modo não faço parte das suas verdades! Faça-me o favor de olhar para o meu chapéu cuidadosamente antes de me não ver e, apesar disso, estar para aí a dizer-me palermices! Eu sou a morte e ponto final. A morte como a verdade última. Vista assim a questão até faria sentido que me procurasse. Agrada-me: A morte como verdade extrema que por isso nada quer saber de si própria. Mas isso não está correcto. A morte como a nudez do animal cego, em cujo embotamento o ser humano se deixa arrastar para, finalmente, nada mais querer saber sobre si próprio. Apesar disso ele tem de morrer mesmo que já esteja inconsciente. A morte como a cegueira diante da sua nudez. Mas cuidado! Nem tudo o que a Menina não vê é a morte, tal como eu já expliquei. No que me diz respeito jamais terá qualquer certeza. O disfarce de caçador não é de facto muito original. Fico todo arrepiado quando olho para a sua crença esvaziada de direcção e ainda por cima cega. Não me deveria impingir nenhum dos seus segredos, embora eu saiba que não a posso impedir de o fazer. Acha que se fosse possível a alguém ver a morte, independentemente de quem quer que fosse, digamos mesmo e só pelo tempo de um jantar feito de animais insepultos, ela teria contribuído fazendo uma oferta? Ora, aí está! Não seria capaz de afirmar que em função disso eu quisesse ter alguma coisa a ver com a verdade. Isso não, de maneira nenhuma. A verdade só quer saber de si mesma. Mas actualmente não há quem melhor a interprete do que eu. Tenho de continuar a representá-la e nem sequer sei se ainda o faço. Já há muito tempo que não é isso que quero mas tenho de o fazer. Uma delas, a derradeira, mantive-a como modelo. Todas as outras verdades anteriores não me escaparam nem à minha arma. Fui meticuloso. A última é francamente pequena. Não deixo nunca de olhar para ela para saber quem eu sou. Ela é quase tão pequena como se supõe que sejam os seus anões. No entanto, como autodidacta que sou, venci sempre pelo trabalho com energia e dedicação, e deslizo agora pela vida, seguro de mim, como sobre o lago gelado.

[BRANCA DE NEVE] Ah, mas a vida quer-se admirada e observada de muitos lados, não acha? Ela é mesmo bela. E também não deveríamos menosprezar as coisas secundárias. Se eu não encontro as pequenas coisas que procuro também me poderia virar para as grandes a que afirma dar corpo. Que coisa existe maior do que a morte que não nos traz nenhum proveito essencial, mas antes grandes danos. Mesmo que ela tenha o delicioso sabor de uma maçã Granny Smith. Dentro dela, porém, existe a lagarta que vai abrindo o seu caminho, a morte sob a custódia de um cofre, dentro do qual ela pode continuar a empanurrar-se, e assim se abre o essencial para se fechar ao mesmo tempo: O próprio ser, veja só! Um bom negócio não foi com certeza! As minhas cordas vocais estão desafinadas por causa da fruta bolorenta. Tal como a tônica do meu ser. Talvez eu exagere com as cordas, mas a nota nunca soa bem. Um destino deplorável, uma pequena constipação. Depois: o alpinismo é uma grande missão da sociedade, apesar de infelizmente quase nunca haver montanhas. Estas montanhas são no melhor dos casos colinas, uma linha de colinas para atravessar sem sofrer danos. Vou fazer agora uma declaração de danos para accionar o seguro do ser e a seguir ainda farei um alerta de busca de pessoas, por ter passado tanto tempo inconsciente, aquilo que a minha madrastra interpretou como morte e impotência. Ela enganou-se. Para além disso: Impotente é exactamente aquele que não conhece privação maior do que a do poder. Talvez por isso ela me tenha querido matar. Porque ela sabia: eu levanto-me e passo a ser a criatura mais sedenta de poder, ou seja, eu disputo-lhe toda a mixórdia que ela adora manter em seu redor. Tudo bagatelas! É então que ela entra em cena toda embonecada, nem de perto nem de longe tão bonita quanto eu, e mais velha, o que a corrói até em sonhos e a querer roubar toda a seriedade do meu ser. Ela acredita que a beleza passará então para ela, porque estar ligada a um cadáver é muito maçador. A beleza quer estar sempre do lado do mundo, de preferência em páginas de revistas que estão permanentemente a ser folheadas e, por isso, desaparecem ainda mais depressa do que as folhas das árvores. A Mamã não consegue conviver com o facto de que é impotente perante a minha beleza e por isso tenta a todo o custo retirar-me os instrumentos do meu poder através de uma maçã. Uma maçã contra maçãs do rosto! Imagine-se. Natureza contra natureza. Uma luta de Titânias. Tudo poderia ser tão simples. Bastava que alguém se pusesse diante de mim e logo o meu poder desapareceria, porque ninguém me veria! Isso só funcionaria com um anão, porque ele seria mais pequeno do que eu. Portanto desde este acontecimento que não faço outra coisa senão procurar anões, e isto não é coisa pouca, asseguro-lhe. E pelos anões estou disposta a deitar-me para que também eles possam ter as suas experiências com o ego. E quero irritar a madrastazinha que criou uma escala de perguntas sobre o desconhecido, sobre quem tem o direito de existir e quem o não tem. Ela tem esse direito. Eu não tenho. Por causa de tanta beleza e da sua inveja devido à concorrência. Só os anões têm esse direito porque ela nunca os viu. Mas a mim ela adverte-me perante eles!

[O CAÇADOR] De qualquer modo não os encontrará em meu redor, os seus anõezinhos. Eu sou responsável pela amplitude e não pelas complicações que daí possam resultar. É evidente que sinto quando qualquer coisa bloqueia a minha amplitude, um canto, uma sequência de seres sob a forma de animais - posso assegurar-lhe que há muito tempo deixei de ser tão penetrante como a minha arma de caça\\, que continua a bufar, a pingar e a arquejar - não, é ao contrário. Quem me dera antes preservar a amplitude em mim e conservá-la como numa caixa Tupperware. Foi por isso que me tornei caçador. É por isso que não me interessa o anão-verdade, do qual anda à procura precisamente aqui na floresta. Eu sou o gigante não-verdade. Apago tudo o que existe com o meu amplo programa de apagar. Mas foi com a verdade que concluí a minha aprendizagem e, por isso, em caso de emergência também a posso representar. Apesar disso acreditamos, você e eu próprio, que eu seja a verdade, e aliás a última que ainda está disponível para transacção. Há muito que me faço respeitar através dessa constatação. As minhas circunstâncias de vida: pôr a nu o que se oculta com decoro e gentileza, dissimular-me diante dos animais como um esteio, apertar um par de gigantes, sendo eu próprio um deles. O ser está pronto. Repare, trata-se de um prato já preparado e um juiz não terá de ter medo dele. E só quem não tem medo do juiz é a morte. Eu ando por todo o lado e sempre dentro da lei, mesmo quando ultrapasso a velocidade como rio da morte, com um único passo de pernas cobertas com polainas.

[BRANCA DE NEVE] Diga-me lá então: Porque é que eu ainda sou e não sou nada, como era inicialmente a intenção da minha madrasta? Quando ela, por exemplo, com a ajuda de uma bomba, uma maçã, me reenviou para a minha origem? Isso foi assim porque eu não tinha qualquer outra hipótese a não ser eu mesma. A minha madrasta sempre se quis fazer passar por outra pessoa através da beleza que ela via constantemente ao espelho como se se desmultiplicasse pelo menos em duas. Aos seus olhos, que só se queriam ver a si mesmos, eu era um espinho na carne. O espelho não era o porquê. Era o quê. Ele era: Afinal o que é que vocês ainda querem? Como eu também me via o espelho, eu estava lá e mesmo antes dela. De acordo com a gradação da beleza eu, a Branca de Neve, era a primeira e a minha madrasta sempre a segunda. O espelho abria-se como um armário, escancarava as suas portas laterais e espantava-se com tudo o que guardava lá dentro. Eu sempre em primeiro lugar! Tão esplendorosa que não era possível ver pelo chão as folhas dos velhos jornais, folhas amortecidas pelo tempo, como eu. Não é possível lá estar e não estar ao mesmo tempo. É bem possível que o Senhor seja capaz disso, mas eu não. Isso pôs uma série de perguntas ao espelho e à minha madrasta, uma espécie de catálogo aberto de perguntas com imagens coloridas, todas de mim, o que, posso dizer-lhe, a irritou imenso. Um catálogo, portanto, que continha a respectiva resposta e o preço correspondente. E as perguntas escapavam em gritaria, libertavam-se das suas cadeias apertadas e seguiam dis-

persas. Sem dúvida. As perguntas desta mulher, a quem eu jamais chamaria mamã, eram presunçosas, caíam no vazio, surgiam escorregadias sobre o meu ser e sem a mínima preocupação comigo. Ela, pelo menos, poderia ter desenrolado o meu ser e ter-lhe dado bom uso como um tapete. Convém que saiba que no castelo os pés rapam um frio de rachar. Mas não há rasto de nada. Quem dera que ele desaparecesse, o meu rasto! Estaria agora na altura do pensamento se apresentar com a sua doce vizinha. Afinal também é um hobby giro que pressupõe apenas um pouco de espanto. Mas que mulher tão vaidosa e tão convencida de si mesma é esta, que julga que não precisa do espelho, mesmo que esteja sempre a interrogá-lo, porque ela sabe que de todos os modos ela é a mais bela, porque é que ela precisa de se confrontar com o desconhecido? Ora aí está. Ela pergunta ao espelho o que não se pergunta e atafulha a resposta com a inesgotabilidade abundante, que ela conhece de cor, e sem ter pensado nela. Esta massa não serve o bolo. Ter-lhe-ia eu dito imediatamente. O que é que lhe falta? Eu ser envenenada por uma maçã. Há formas de morrer mais aprazíveis, deixe que lhe diga, mas mais originais do que esta não. A forma como eu morri não o foi de todo. Isto é maneira de pura e simplesmente matar alguém? Mas é claro, como pode constatar, eu não estou bem morta. E dizer-lhe o quê, quando o especialista é o senhor! Voltemos então ao ponto de partida. Começo. O senhor sai. Entram os anões.

[O CAÇADOR] *fazendo pontaria sobre ela:* Um senhor anão pode aquilo que eu não posso? Seja lá o que isso for? A floresta tem lugar para todos, mas no princípio dos princípios ela era apenas para mim e para as minhas presas. Bem gostaria de conhecer essas construçõeszinhas, se tivesse mais tempo. Mas como não tenho, tiro a outras o tempo que lhes foi atribuído. Sou eu que decido quando o tempo chega ao fim e fico com o resto que ainda lhes cabia. E ele passa sempre depressa demais. Sabe, a morte alimenta-se sempre do tempo de outros e por isso está sempre esfomeada. O tempo de cada um acaba por nunca ser suficiente. E o passeio com o tempo de outros acaba por não chegar. Os seres humanos terminam na mais completa humanização. Com isso quero exactamente dizer aquilo que a Menina afirma sobre a sua madrasta. Tenho a sensação de que aquilo que mais a perturba nesta mulher, que tentou imiscuir-se nos meus assuntos, é o facto de ela parecer claramente acreditar que é possível obter de antemão todas as respostas com a ajuda da razão e tornar-se ao mesmo tempo dona dessa razão. No seu lugar também eu ficaria com os nervos em franja, se os tivesse. Isto é tão absurdo como fechar um centro comercial à noite que durante a noite também se continua a chamar centro comercial.

[BRANCA DE NEVE] *tapa os olhos com as mãos:* A sério! Por favor, peça-lhe! Afinal que coisa é essa que segura na mão durante todo este tempo? Uma lanterna de bolso? Tome em consideração que os meus olhos ainda estão debi-

litados porque eu vi a morte como um túnel claro e cintilante, naquele formato que por certo não lhe é desconhecido. Continuo ainda encandeada por ela. Não se apercebe como eu ainda os pisco? Por favor, afaste-se um pouco para o lado! Se calhar está há horas a pôr-se à frente de uma ou várias daquelas criaturinhas com quem eu me deveria encontrar. Ou será que me deveria dar o endereço exacto e protela agora de propósito o momento da nossa despedida? Foi o meu destino que a si se destinou? Sei apenas: o que fica para lá das sete colinas. As pessoas são tão desleixadas quando ditam qualquer coisa ao telefone. Elas nunca esperam por saber se compreendemos o que foi dito. Para além disso eu começo a preferir estar deitada do que sentada. O veneno ainda me cansa que se farta. O meu ser maligno tem de fazer uma soneca. O povo tem de moderar um pouco os seus feitos e alcançar os seus objectivos. Pelo menos não deve ficar inquieto quando as perguntas são profundas. O inexplicável deve repousar sobre a terra firme da explicação até que o desabrochar nascente das flores lhe dê um pontapé no cu. Depois, o senhor fará o obséquio de se levantar e de nos esclarecer para que finalmente possamos também ter uma ideia do que existe. Bom, em matéria de desejos ficaria por aqui. Uma pessoa quando é bela pode vestir-se de forma modesta. Se houver espaço de manobra, então temos de ser capazes de dar logo uma ideia das coisas. Mesmo que não tenhamos ainda uma ideia de como de facto essas coisas são grandes. Os anões são bastante pequenos. No entanto eles olham com desprezo para a minha modéstia. Ouvi dizer que eles não querem senão a mulher mais bela do mundo, exactamente para se sentirem confortáveis e poderem ter em troca um comportamento desenfreado, mesmo fora da casa, a seu pedido, na pradaria onde correm em direcção a mim, de membro ao léu, e me saltam em cima todos de uma só vez. Se soubesse quantas vezes eu já ouvi isto! Foi exactamente isto que a minha madrastra congeminou a meu respeito, foi desta maneira que anos a fio ela me tentou aterrorizar! Ela chegou a afirmar que uma vez que os anões alcançassem o que pretendiam, mostrariam ingratidão tal como qualquer outro ser. Que clarão desconhecido é esse que me continua a apontar para o rosto? Comprido e estreito? E como é que isso se apaga?

[O CAÇADOR] A isto eu não chamaria exactamente uma lanterna de bolso. Isto serve antes para apagar a luz. Aparecem por aí criaturas vindas da escuridão da floresta, que acham que geram uma vida espiritual excitante, mas isso não é para mim! Não é obstáculo! Na pista local do circuito para automóveis de corridas a razão afronta a filha da mãe da fé, a cadela, com espaço à fartazana para correr, uivar, latir, gorgolejar, agonizar, rosnar. É pena eu não poder mostrar-lhe isto, mas não possuo um cão de caça, não preciso de nenhum. Portanto, ambas se despedaçam uma à outra, está aberto o negócio da vida espiritual, para si ficam atacadores e farrapos de orações bem como um pedaço de terra de cinquenta centímetros por cinquenta centímetros, é a terra

que não funda a verdade, ela agora pertence-lhe, mesmo que talvez quisesse fundar completamente de raiz a sua verdade e não queira de todo ficar com a minha, apesar de ela ser, como lhe disse, o derradeiro exemplar. Bom, e quem é o vencedor do combate entre mercadoria e terra, fé contra razão? O ANIMAL. Que alcançou a mais elevada confirmação da sua suposta categoria até que chegue uma mais forte. O fogueiro da lareira do ser arde ainda na obscuridade de domingo à noite, e como fracasso semanal de domingo à noite aparece uma mulher numa espécie de camisa de dormir, desculpe eu não ser capaz de descrever melhor o seu traje, tanto faz, a noite penetra tudo e eu trago-lha agora. *Mata a tiro a Branca de Neve. Para o cadáver:* Também fez parte daquelas mulheres que só dão corpo a personagens do cinema, porque se querem parecer com elas? Aquelas que recuam perante a vida? De nada lhe valeu ter recuado perante a morte, ela veio atrás de si com a minha arma. Não passou de uma donzela que deixou que lhe vissem o pé nu sobre a erva que estava demasiado fria. Não é aconselhável andar a passear pela floresta com roupa de sarcófago. Mas no seu caso foi prático pois nem precisa de se mudar. A mim é-me indiferente, como disse, não percebo nada de senhoras nem dos seus caprichos quanto à moda. De qualquer modo sempre é uma presa que deixo para trás. Apenas lhe tirei o seu tempo, isso foi quanto bastou, e no fundo era o que de mais perigoso havia a fazer. Cinco minutos mais e eu talvez me tivesse deixado convencer a tornar-me mais pequeno do que sou. É claro que ela agora está em completo desamparo, pois não há nada que a beleza mais receie do que o tempo. Nenhum torrão de terra por cima. Seria demasiado leve.

Põe ao ombro a arma de caça e sai.

Atrás dele aparecem os sete anões e rodeiam a Branca de Neve.

[OS SETE ANÕES] Típico. Lá se foi, a nossa querida. E no entanto ela bem nos poderia ter encontrado a tempo, se não tivesse segurado sempre o mapa das caminhadas de pernas para o ar. Aquilo que a beleza tomou por vales eram na realidade colinas. Mas só a bondade pode remover montanhas, às vezes também a fé, mas a beleza não. Ela pode passar a milhas das montanhas, mesmo que elas sejam sete. As montanhas estiveram onde sempre estiveram, mas a beleza infelizmente estava no lugar errado. Pouco importa. Todo o trabalho sobra para nós assim ou assado. Somos sempre nós que temos de tomar uma atitude enérgica e limpar a porcarias dos outros. Às vezes pensamos que bem gostaríamos de estar mortos, para que esses outros, ao menos por uma vez, vissem em personagens divertidas como nós que a morte não é de facto tão divertida como eles imaginam que é. *Colocam a Branca de Neve no sarcófago em vidro e levam-no com eles.*

Dossiê Elfriede Jelinek

A Morte e a Donzela - II
(*A Bela Adormecida*)

Elfriede Jelinek

© Tradução de **Anabela Mendes**
24.5.2015 - 10.10.2015

[PRINCESA] A minha existência é estar adormecida, por isso a vida é a minha fronteira lógica. Mas talvez a minha existência seja também esperar até que eu receba um beijo. A espera como passagem para um outro estado de existência? Para o derradeiro tempo da existência? Não, antes para a sua continuação! Seja então. Um príncipe qualquer nem que seja um louco. Quem me dera ser capaz de experimentar qualquer coisa mas eu estou impedida de acordar. A questão é: O senhor é mesmo aquele por quem eu tenho de esperar até ser beijada? É melhor eu não fazer esta pergunta porque eu também não sei quem virei a ser depois de ter sido acordada. Entretanto estarei morta. Ou seja, por enquanto eu continuo morta. Mas eu não tenho o direito, como acontece com outros, de me dissolver na morte e de me tornar numa futilidade. Ao contrário

disso a minha missão é entranhar a morte em mim até quase rebentar, ela é, por assim dizer, a conselheira e a constante da minha existência para que eu possa superar o seu abismo e assim voltar a tornar possível em cada dia a condição de SER. Mas porque é que logo eu tenho de me esfaltar pela morte se afinal continuo morta? Pergunta seguinte: Em que condições acorda uma pessoa? Quem se beija? Eu nunca o vi antes. Como é que hei-de saber quem o senhor é, já que perdi todas as ligações à vida. É verdade que o ser é incomparável, mas o que havemos de fazer. Não há hipótese de comparar por antecedência. O senhor aparece pura e simplesmente e diz que é príncipe. Tudo bem, até pode ser, pois neste momento até parece que estou acordada, o que só é possível através de si, como previu em tempos a senhora F., uma das três fadas. Pouco importa quem o senhor seja, além disso tenho de agarrar o que aparece. Não falo durante o sono do qual, por acaso, acabo de acordar. Neste momento é evidente que estou acordada. Essa senhora F. e as suas profecias de que com o tempo nem sequer a minha alma se manteria no meu corpo! É incrível como por coisas assim estas videntes ainda peçam dinheiro! Como é que eu suportaria uma coisa destas, meu caro Senhor Príncipe, se nem a minha alma o consegui! Importa-se de me esclarecer quem sou eu, agora que através deste beijo já consigo concluir quem o senhor é? Neste sentido estou um passo à frente de si. Chama-se Príncipe ou também o é? Disparate. É claro que é Príncipe, ver acima, senão eu continuaria adormecida. Mas quem é o senhor, de verdade? Que país está a pensar governar? Acho que é o meu. E foi por isso que me piquei no espinho ou o que quer que isso seja. Houve um tempo em que remexi sem sentido dentro de mim à procura do que causou a profunda dor instalada, embora eu visse bem o espinho, ou seja a sua ponta. E depois desapareci. Fiquei de fora. Black out. Finito. Quem sou eu. Onde estou. Ocorreu-me agora que o senhor pode ser um príncipe e eu sujeito-me a esta verdade da sua existência. Ok, por sua causa mas também por mim serei muito invejada, pois eu também sou uma princesa. Eu apareço em fotografias de capas de revistas, mas também elas não conseguem provar quem sou eu. Se calhar todas as pessoas que existem são princesas e príncipes. É assim que falam os padres e as pessoas na sua luta pela sobrevivência, são mesmo estúpidas ao acreditarem nisso. Em qualquer caso, todas as pessoas que eu conheço são uma sebe. Já é um passo na direcção certa. E os grandes são implacáveis com elas tal como a natureza face à natureza. Lembro-me vagamente. Rosas. Isto basta para tornar uma pessoa insegura. O que é que diz aqui? Uma mulher afirma que foi uma forma de loucura. Ela diz: Eu esperava através dele poder viver finalmente. Ela diz: Eu só queria viver para ele e isso foi como se através dele tivesse voltado a encontrar a minha alma, como se sem ele eu fosse apenas uma concha vazia até realmente ele me encher de amor. Bravo. Esta mulher acabou de ser criada e eu sou a primeira a felicitá-la. Ela olha agora para um homem e parece saber exactamente com quem se tem de haver. Ela está pronta para se apropriar do todo e mantê-lo estável em

vez de continuar a ruminar com satisfação o que já tem e se satisfazer com a pradaria suculenta. E ela pergunta à sua conquista: És ainda a mesma pessoa que eras ontem? E amanhã também serás ainda a mesma pessoa? E depois de amanhã? Agora que ele já é toda a sua alma, ela quer saber quem ele é? Inacreditável. E se ele disser não, tudo se desmoronará dentro dela. Por cima de mim, pelo menos, só esta fina sebe auto-construída, vinda de uma loja de bricolage, me pode desmoronar. E só porque o senhor faz de homem perfeito, esta sebe, ao contrário, vai levantar-se a qualquer momento e tornar-se humana. Por favor, recue um passo para não ser pisado, pois agora a minha corte vai provavelmente mudar de corpo, voltar à sua plena forma, a de uma sebe, enfiando-se de novo no corpo original. Espero que entretanto as entradas não tenham sido emparedadas, se não as pessoas jamais conseguirão entrar nas formas dos seus próprios corpos, pobrezinhas. Não é uma situação cor-de-rosa, deixe que lhe diga, embora um mundo de rosas. Acordar de um estado e não ser ainda capaz de reconhecer aquele outro em que se entra, nunca ser capaz de o reconhecer. Olho para o seu rosto bronzeado, Senhor Príncipe, para o gel no seu cabelo negro e para os músculos por debaixo da T-shirt, procuro os joelhos e o rabo dentro das suas calças amplas de surfista e pergunto: Será que o senhor existe e existe aí por baixo num lugar qualquer? Será que o senhor existe? Será que eu sou eu? Será que se refere a mim? Tem de ser isso, senão não estaríamos aqui. Isto é: Se o Senhor não tivesse vindo não estaríamos aqui os dois. Ou seja, sem a sua vinda eu não existiria agora ou pelo menos não existiria ainda. Obrigada.

[PRÍNCIPE] Disseram-me que eu deveria ir ao seu encontro, beijá-la e depois ver o que acontecia. Eu haveria de ter resposta. Acontece sempre alguma coisa. O que vejo agrada-me muito, valeu a pena, é o que se pode dizer para já. Eu sou o poder. Quem se opuser a mim, perde-se a si mesmo, exactamente ao fazer reivindicações. Ainda bem que a Menina percebeu que deve a sua existência exclusivamente a mim. Como dizer: Eu sou eu. Como sabe, eu também sou aquele que sou. Não há nada a fazer. De bom grado seria o Eterno, talvez eu o seja, pois até agora ainda não morri, até acabei mesmo de ressuscitar uma morta. Com um beijo. Deve ser um belo acordar: estar oculta e acorçada na obscuridade durante tanto tempo e ser depois a primeira coisa que se vê, Deus meu. Ver-me a mim. Eu! Eu! Eu sou quem ressuscita os mortos. O tempo nomeia-se a si próprio e di-lo também: eu, e eu agora estou aqui. Ninguém mais. Querida ratinha, Princesa, tenho a certeza de que até há pouco, enquanto dormia, e pelo menos ninguém lhe pintava as unhas, não pôde dar o mais pequeno sinal de vida mostrando que estava lá. Também não pôde mandar-me nenhum postal, nenhuma carta, não me telefonou a dizer onde a poderia encontrar, embora o meu telemóvel estivesse sempre ligado. Aí é que está a graça. Eu não tinha de saber onde estava e mesmo assim consegui encontrá-la. Sozinho. Pura e simplesmente TENHO de ser um Deus. Um que sabe o que

ninguém sabe. Quem sabe se não fui eu mesmo a criá-la. Se eu for Deus, posso fazer isso. Tal e qual. E também acabei de abolir o tempo, pois como a Menina esteve a dormir, esteve ausente, como previsto, durante cem anos que afinal são agora passado para si, não, não, não se aflija, o tempo não desapareceu. Mas uma vez que o tempo não deixou em si qualquer rasto, deve ter estado nas mãos de Deus que parou pessoalmente os ponteiros dos relógios. Sim. Porque eu sou Deus, também eu fui capaz de fazer isso, fazer um sinal à existência para que ela dê agora corda ao relógio, depois que a beijei, e que ele a persiga como um cão enraivecido e que o envelhecimento tenha lugar. Dentro de cem anos já não haverá beijos, mas não faltarão liftings! Naturalmente que não queremos ver o tempo como adversário da eternidade, no máximo como adversário da beleza feminina, pois eu posso assegurar-lhe enquanto Deus que a eternidade não é o nosso objectivo nem a sua pequena irmã, a eternidade de valores. Avancemos então com o rimel, enquanto é tempo, e com o lápis de retoque, quero dizer, o arrasador de rugas. Certamente que lhe deram a informação errada. Não é possível apagar o tempo ou retocá-lo de novo, uma vez que ele esteja presente. Quando chega a nossa hora, lamentamos ter um corpo, mas pouco tempo antes ainda o amávamos estranhamente. O nosso objectivo, porém, é uma vida agradável da qual possamos saber através de revistas e da televisão. Uma coisa assim não existe na eternidade, lá não há quem nos informe disso. Lá nada acontece pois é sempre agora e ninguém pode ler isso como passado. Certo é que para si e para mim também é simpático não termos agora de examinar a nossa vocação para a eternidade, quer dizer, não termos de examinar o que a eternidade viria a significar na nossa vida. Ela poderia de facto significar que neste preciso momento caíssemos mortos ou então que nos tivéssemos de beijar para todo o sempre, porque jamais poderemos alterar este momento e, apesar disso, mais tarde vamos querer deixar-nos fotografar a fazer ski, e quando nos casarmos vamos querer que as queridas câmaras de televisão lá estejam, não é assim? Concorda comigo, não é verdade?

[PRINCESA] Sim, vamos ver... soa bem. Coleccionar momentos. Pelo menos agora temos finalmente alguns em caixa. Imaginemos que enquanto eu dormia tomava a eternidade por uma realidade verdadeira e genuína, e finalmente tal assim deveria ser, pois, adormecida, eu me movimentaria como peixe na água nessa eternidade intemporal. Além disso eu fora alvo de uma profecia de amor eterno por um príncipe que me salvaria, o amor como mais um dos seus eternos e pegajosos valores, perdão, para si ele não é um deles? Ou será que é um dos meus? Eu só digo isto porque ele se me revelou, o amor, claro, Senhor Príncipe, não se esqueça de que ainda tem de receber o bônus, sobre isto ambos estamos de acordo, não é verdade? Admitamos então: estava eu na eternidade quando, de repente, fui atirada por si, meu querido, para a temporalidade, mas como é que eu posso compreender o meu ser e o tempo no qual eu sou

EU, ou digamos, no qual eu sou, como é que eu posso compreender antecipadamente o tempo? Só agora começo a movimentar-me neste sistema de coordenadas segundo as quais as mulheres dizem: Deixei-me fascinar completamente por aquele homem! E elas prosseguem: Ele irradiava uma força interior, etc.. Ser não quer apenas dizer estar lá, é preciso mais qualquer coisa. Eu fui conservada como princesa e acordada por um príncipe. Acredita que dizer: Eis Deus! é a mesma coisa do que dizer: Eis o Príncipe? Um príncipe pode ser destronado pela mãe, a rainha, porque ele fornicou uma mulher má, mas quem destronará Deus? Ora, talvez eu mesma, porque pelo menos durante algum tempo também fui eterna. *A Bela Adormecida* como aquela que venceu Deus! Bom, isso vai causar uma salganhada nos ingredientes e ao mesmo tempo proporcionar uma salada deliciosa!

[PRÍNCIPE] Já estou a ver, se eu não lhe der uma explicação, não vai compreender o seu ser, e quem senão eu lho poderia explicar melhor? Acabo por ser eu a fazê-lo! Ou seja, eu, o seu Criador, digo-lho eu: O seu ser ganha agora espessura porque eu lho devolvi. Mas se o quiser possuir, como propriedade sua, então é preciso que qualquer coisa aconteça, qualquer coisa que lhe vou já mostrar. *(Ele veste um fato de um animal qualquer em peluche exibindo um grande pênis.)*

[PRINCESA] Mas afinal não há nada que ainda possa acontecer! Já aconteceu tudo! Senhor Príncipe, enquanto princesa e durante o tempo em que vivi, pude preservar como capital de vida aquilo que agora coloco à sua disposição na minha relação consigo. Espero ser bem recompensada. Eu sou aquilo de que precisa, eu não sou réplica de ninguém. Aqueles que aparecem na televisão, esses, é que me replicam. Eles não sabem que cada um deles, por seu lado, é a única coisa que como um eu não é ao mesmo tempo um outro, não, todos querem ser eu. Já imaginou isto? Antes de eu ficar a dormir inculcaram em mim que a melhor experiência que se pode ter é a de experimentarmos um corpo que tanto quanto possível não seja o nosso. Quando me disseram isto, certamente que não pensaram no tipo de coisa que está à beira de enfiar por mim adentro. Isso é nojento! Suspeito, porém, que seria um erro encarar a vida apenas do meu ponto de vista. Talvez o seu corpo lhe agrade. Aliás não é frequente encontrar um corpo destes por aí aos trambolhões. Animais! Admito que conseguiu tornar-se num outro. Já nem parece o mesmo! Ou eu enlouqueci, ou então não me consigo libertar de aceitar como possível a obstinada e incorrecta ideia de que o seu corpo estava ligado à sua identidade, mas admito que assim seja. O Senhor – uma outra coisa. E esta outra coisa, espero, não esteve escondida dentro de si durante todo este tempo, senão eu não o teria beijado. Mas o que é que eu estou para aqui a dizer. Eu não poderia ter feito nada. Eu afinal fui beijada por si. De certeza que foi a senhora F. que o comprou. Foi por isso que desejou ser um outro?

Para não ter de ficar aqui? Para escapar ao seu destino? Para não ter de me beijar? Vestiu um fato. Eu observei-o com toda a atenção. Fez isso para expressamente se tornar num outro? Ou para se tornar ainda mais naquele que é, portanto, para acentuar a sua individualidade? Digo isto por dizer. Porque ainda por cima me mostra agora a sua alma que evidentemente se escondia dentro de si como a lagarta na borboleta, ou antes ao contrário. Mas isso não teria sido necessário. O Senhor, Príncipe, é um animal! Eu, por outro lado, creio que sou um acontecimento porque aconteço e não porque enfio por cima de mim qualquer coisa. Se bem que antes as minhas vestes fossem sempre descritas ao pormenor, como se elas fossem o mais importante em mim. Sou sempre a mesma, senão eu não poderia acontecer, senão eu apenas estaria constantemente em devir e ninguém me reconheceria nas fotografias. Por exemplo, o Senhor, Príncipe, o Senhor é agora um outro. Eu preferia que tivesse ficado aquele que era. Eu não preciso de me arrebicar sabe Deus como para ser alguém, que isto fique claro.

[PRÍNCIPE] Mas o seu acontecer é apenas aqui porque agora me pertence graças a um beijo. Com uma barba falsa ou um traje apinocado tê-la-ia enganado como acontece com qualquer recém-nascido. A este tanto faz o que veste o papá, até com uma farda de enfermeira ele lhe parece a matar. Aquele que eu agora sou precisa apenas de lhe provar que eu, eu que sou Deus, posso escolher quem me apeteceria ainda vir a ser. Quando vim ter consigo não tinha ainda essa necessidade. Eu podia ser quem fora. De modo absolutamente natural. Eu podia aparecer tal como fui, como um príncipe. Acordei-a através da frescura revigorante dos Tic Tac e pintei o esboço de si, que me fora apresentado, digamos, com a minha boca. A bem dizer encontrei apenas o que já esperava. Criei apenas aquilo que de qualquer maneira queria criar. Nada me aconteceu, nada lhe aconteceu a si. *A posteriori* poderia dizer que a encontrei por acaso. Mas prefiro dizer que a achei, que achei a minha exposta e assim a apresento à imprensa. Primeiro inventa-se qualquer coisa e depois exhibe-se. Eis a essência da criação, a minha especialidade. Se estivesse morta, eu ter-me-ia perguntado, como qualquer criador que não tivesse previsto uma coisa assim: Isto teria mesmo de acontecer? Onde é que errei? É ou não é a princesa? Se tivesse permanecido morta, eu ter-me-ia perguntado diante do seu cadáver, e agora, já não consigo ressuscitar mortos? Como é que eu deixei de ser capaz de o fazer? Este objecto é mesmo uma pessoa ou não? Não me lembro se fui eu que a fiz. Tenho diante de mim um cadáver? Ou quê? Já vamos saber! *Ele entrega à Bela Adormecida uma fato de coelho feito de peluche, com uma vulva bastante evidente e faz-lhe sinal para o vestir, o que ela faz. Depois de ela ter vestido o fato começam ambos imediatamente a agarrar-se um ao outro para se satisfazerem sexualmente de forma selvagem. A sebe colapsa por cima deles e enterra-os. De dentro dela aparecem diversos animais, maioritariamente galinhas, que se comportam de modo muito animalesco. Imitar mes-*

mo e de forma minuciosa o comportamento dos animais! Duas das galinhas desdobram um cartaz no qual está escrito: «VISITE A ÁUSTRIA! AGORA OU NUNCA!»

[PRÍNCIPE E PRINCESA] *em conjunto, um pouco ofegantes:* Bom, pelo menos não somos um império de galinhas financeiramente deficitário. Cadáveres na linha de montagem, mesmo aí colados uns aos outros. Ótimo. Mas para entender o que acontece com os mortos, no fundo, teríamos de dar um passo em frente, teríamos nós próprios de estar mortos. Não basta falar da morte. Seria preciso viver para falar da morte. Mas afinal o que fazem todos esses pobres mortos? Eles não sabem que estão mortos, mas estão-no mesmo. Nós sabemos que um dia estaremos mortos e continuamos a viver. Afinal de contas conseguimos separa-nos dos nossos corpos e no entanto não estamos mortos. Isto é um grande avanço pelo qual teremos de ser congratulados. Temos de admitir que ainda não somos capazes de corrigir o facto de que temos de morrer. Mas nós continuamos a dizer que estivemos mortos e que agora vivemos. Experimentámos ambos – não há comparação! Experimentem também! A comparação vai trazer-vos bastante confiança no trânsito quando vierem para cá.

Dossiê Elfriede Jelinek

A Morte e a Donzela - III (*Rosamunda*)

Elfriede Jelinek

© Tradução de © **Anabela Mendes**
30.7.2015 - 11.10.2015 - 22.10.2016

Infelizmente a água penetrou no meu corpo. E afinal eu quisera apenas dar de beber um pouco às minhas imagens. Sinto-me bastante embaraçada por me ter afogado assim. Sobre esta bela terra que Deus fez o tigre despedaça o cordeiro. Só eu não me consigo ajudar. Tudo me embaraça, mesmo aquilo que não me diz respeito. Sou assim e assim ficarei, do mundo vejo apenas aquilo que é novo e opaco. Dizem-me isso, vezes sem conta, mas que devo eu fazer? Isso também me está sempre a embaraçar! Agarro na pluma e conduzo-a sem parar, não falo línguas estrangeiras e, se o fizesse, falaria mal. Quem me dera ser uma banhista de biquini provocante, que solta gritos de dor, doce veneno sobre a sua própria língua. Mas de repente a banhista passa a ser uma coisa séria, apenas porque eu a tenho de representar. Insolente, eu intrometo-me no círculo dos vivos, fiz parte desse círculo antes desta senhora, estou há tanto tempo à espera! Por favor, dêem-me um par de braçadeiras que me faça flutuar! Quem interrompe o fluxo de ondas verdes, do qual ainda nada sei, e que lhes dá origem? Perfeito, cá estou eu, aqui, de repente, a luz intermitente

a cintilar em fluxos ondulantes que não se contiveram diante de mim, embora se contenham diante de animais. E eis que esse fluxo feito de entalhes se encrava na minha grelha de refrigeração. Recortado e pontiagudo, não, não, eu não, no meu conjunto de duas-peças, onde assentam as minhas formas. Eu não! Com um feixe de luz púrpura ilumina-se outra vez o meu capot, suave o vale lança-se por cima de tudo num elegante salto. O vale, resguardado por montanhas, bem me poderia resguardar ainda, mas que embaraço tão estúpido, tu, vale, estás sempre a atirar-me para fora do lugar onde eu poderia ser feliz, o caramanchão do meu querido país. Ao longe, uma felicidade em espaços de oiro, sim ou não? A decisão é vossa! Porque é que toda a gente, eu incluída, se decidiu por unanimidade pela felicidade? Cedo demais, deveriam ter esperado pela vermelha luz intermitente e só então carregar! Será que para vocês o martírio é um prazer? Foi assim que o candidato da oposição venceu. Agora já é demasiado tarde, a felicidade passou a pertencer a outro. Não será, porém, a infelicidade uma bela criança, apenas filha de outra mãe? Não tem de ser um terror vazio! Porque é que não escolheram a infelicidade? Muito haveria a dizer sobre tudo o que os vales resguardam, sobre os meus desejos secretos, sobre o lugar onde qualquer coisa floresce, e onde desponta e se projecta a luz da madrugada, e onde eu nada posso encontrar. O que infelizmente aconteceu com as águas, nada mau, vejo-o de forma cada vez mais nítida, iluminado por melancolia, ah não, foi uma luz, um nada, um mero reflexo na espuma das ondas. E, no entanto: isso aproxima-se de mim cada vez mais depressa. Ondas cortantes, eu a escrever, a escrever, eu sou a Rainha do Mundo, só que, mais uma vez, ninguém repara em mim. Já não consigo respirar, sou assolada por sonhos de angústia: Esta água cortante, aliás, não é habitável? E eu que tanto procurei e durante tanto tempo, errando pelo mundo, sem abandonar a minha escrivãzinha, durante tanto tempo e sempre sozinha, não haverá ninguém que à última hora habite, com tanto desconforto como eu, este fio da navalha? Como é que de repente vivem aqui tantas pessoas incômodas? Mais incômodas do que eu? Isto não é possível! O meu salto arrebatador conduziu-me até aqui, e outras tantas pessoas davam também os seus saltos, como reparo, não, não dá para acreditar! Um perfeito vexame: A faca não é firme, a faca até está afiada, mas não é uma faca. É água, que altiva levanta a cabeça para beijar as estrelas e tombar sobre mim! Exactamente sobre mim! Que tolice! Não, assim não! És a minha mãe? Não, essa não és tu, tu és raspas de uma faca, inofensiva como o azul do céu que é como é, quero dizer: Lá azul é ele, mas não passa disso. Eu digo: Vem aí uma tempestade, a seguir silêncio de morte. Ó céu, desculpa, não te queria ofender com o meu modelo alemão de classe média de há dezasseis anos atrás. Sem mastro erro mar fora desde há muito, mas também posso errar de forma mais confortável, a pedido, eis a boneca de cera, quero dizer, essa boneca de cera, guardiã e zeladora da minha escrivãzinha, essa sou eu, filha de uma mãe que se aproxima para que lhe sejam prestadas homenagens. Mais tarde ela será rainha e o seu coração, con-

denado a si mesmo, balançará então mais do que nunca, desesperadamente solitário sobre as ondas. Não há olhos amigos que sobre ela desçam, não há frases bafejadas a nadar por perto, nenhum raio se agita especialmente para ela, nenhuma nuvem carregada se acumula à sua volta, cosida expressamente com este tecido cinzento, que adquiri por bom preço. Não gritem dessa maneira, tenho toneladas dele em stock! Ondas que me reflectem o amor, elas pelo menos olham para mim, eu assim acreditava, e afinal foi um acidente com o automóvel. Nem a luz dos stops do sujeito que ia à minha frente me deu qualquer prazer. Pensei que era a minha própria luz, que segui durante tantos anos, ágil e preguiçosa, ao mesmo tempo, luz obstinada, que esvoaçava diante de mim, e que afinal de contas era apenas minha! Vejo um ponteiro a piscar, um ponteiro que me indica a direcção das cidades. Sozinha, porém, eu morrerei. Assim. Mas tenho pena que agora se riam de mim, só por eu me agarrar avidamente a esta massa de água que me quer absorver, e em que toda a flor flutua, nenhuma estrela me pede conselho. Ao pequeno riacho quero contar tudo o que experimentei com tanto prazer. Sim, foi assim a experiência pessoal com os pneus, também eles completamente gastos, e agora este acidente tão inevitável, que me aconteceu com toda a razão. Qualquer pessoa teria visto logo que esta água aguardava apenas o instante para me matar. Só que eu voltei a ser cega. Afirmava ser uma vidente, mas o que se desenrolou diante de mim foram apenas as horas de uma vida. Era obrigada a ficar em casa como um cão sem cordeiro para esfacelar. Leio belos livros lá em cima no vale elevado, mas que faço eu dentro de água, eu a esplendorosa, quando derramo lágrimas amargas? Bom, apesar disso não vacilo nas minhas convicções inquebrantáveis, eu, criança em lágrimas, que não consegue dizer apenas: o quê? Eu, tímida corça, que há anos procura a bola e que acaba por a passar a outra pessoa qualquer: Não, ela não é para mim! Vejam só, a morada não condiz. Além disso eu sou a única a estar disponível para mim. Como é que posso receber uma encomenda? De resto não possuo qualquer voz e não consegui alcançar nenhuma. Deixei de poder dizer o que quero ou porquê. Vou tentar ainda uma vez mais, desloco-me em direcção à obscuridade, pois os faróis acabaram agora mesmo de se apagar, que estupidez! Dêem-me ainda, por favor, um pouco de prazer para a minha dor! Como isto é frio, sem a tão tranquila luz lunar, sem sonho que me iluda. Sem mundo de luz que me faça florescer, sem um doce olhar que me cinja de raios, sem sequer um isqueiro, como assim, mas ele não funciona a pilhas? Elas também se afogaram? Ai de mim, a primeira ferida no combate que não busquei é já a ferida de morte, embora eu não tenha percebido completamente a pergunta. Agora tudo se me torna claro. Curvo-me sobre mim mesma e digo qualquer coisa sobre mim que envio por aí e desloco-me para um lugar profundo.

Para os intervalos barrinhas de chocolate de leite Kinder:

No alto da montanha a lua cheia brilha,
como de ti foi a saudade,
doce coração, que maravilha
o beijo entre fiel e fidelidade.

De que serve o gracioso adorno de Maio?
Eras o meu raio de Primavera,
Luz da minha noite, oh, um sorriso e desmaio
Na morte que nos espera.

Ela surgiu de lua cheia banhada,
em direcção ao céu olhou,
«Longe da vida, da morte cercada.»
E suave coração em coração quebrou.

The real thing

A passagem dos carris para a rua
A passagem da água para a rua
A passagem da água para os carris
A passagem da rua para os carris
A passagem dos carris para a água
A passagem da rua para a água

Os dois preparam-se, mas a sério!

[FULVIO] Não, não desvies o olhar, entrega-te antes, por favor, àquilo que recentemente aconteceu neste bar, onde a luz se enganchou de modo triste em pessoas perturbadas como tu. Ainda hoje te vejo como se fosse ontem. Ainda hoje agarro em ti como se fosse amanhã. Agarro em ti durante o tempo necessário até conseguir voltar a conquistar-te de ti própria. Depois deixarei cair os teus últimos invólucros. De que é que te queixas? Afinal tu própria já antes deixaras cair os últimos invólucros! Enquanto escrevias, como dizes. É o guarda-sol sobre o solo rochoso, pois até o sol te assusta. Mas, repara, o que sobrou dos teus últimos invólucros foi apenas a tampa da tua esferográfica! Não faz falta. Outros há com muito mais destino, pelo menos o que lhes é próprio. Tu nem isso tens. Sim. Tu és o teu próprio produto reciclado. Foste uma caixa. Foste o terror do poder. Fui eu que te pensei, fui eu que te fiz. Tens de ser minha! Agarro em ti e sinto-me bem assim. A torrente corre dentro de ti como um pavor nu na maquinaria dos teus membros. Dizes mal de mim. Mas eu, pelo menos, retirei-me do mundo com uma única decisão de que não me afastarei. Sem lamento. Apesar de tudo. Prefiro deixar-te sem te mencionar, estou ainda a fazer-te um favor. Que mais ainda? Eu sou o sol que cintila sobre as águas.

No mínimo existo duas vezes. Um truque para o candeeiro que duplica a chama através do reflexo. Mas de certo modo isto não faz sentido. Tudo enfraquece. Que mais ainda. Eis-me agora a descer a encosta, as flores precipitam-se junto a mim no vale, um verde-alvorço, aéreo, delicado. Ainda outras espécies! Cada flor quer ser a primeira a chegar lá abaixo. Olha como é bonito vê-las a pender das suas cintas protectoras lá em baixo no limite do vale! Elas oscilam, com as cabecinhas junto ao abismo, mas ainda não completamente dentro dele. Desportivo. Que mais ainda: Ah, se ao menos nunca tivesse acontecido o teu cruel abrasamento! Só te importaste sempre com a tua glória, que supostamente te sorria. Não reparaste em mim, preferiste descrever a pujança da minha insignificância. Porque perseguias um outro significado! Ora aqui tens! A corça és tu, grande mulher! A presa és tu! Sim, sim, agarra-te bem, eu estou disposto a segurar-te. Mas a amplitude do meu coração continua a conduzir-me em direcção a uma outra varanda com mais madeira diante da cabana. De certo modo também mais esticada, mais firme, uma hora depois da aplicação do creme: Correr! O que acontece a seguir poderia dar para construí-lo, se não tivéssemos de o queimar antes, ao corpo. O quê? Que dizem as eróticas da fatiota com aventalinho ¹? Mantiveste-te invencível? Acreditaste que podes ao mesmo tempo ser procurada e evitada, ser agarrada e deixada em paz? Dessa maneira nem sequer por dois minutos me conseguiste surpreender, vais ter de pensar noutra coisa qualquer! Sem correr não há nada para ninguém, qualquer que seja a direcção. Jamais serás capaz de te cindir em duas sem correr. Ao tentares desembaraçar-te de uma parte de ti, estarás ainda longe de te tornares esbelta!

[ROSAMUNDA] Monstro! Ó minha mãe perdoa-me! Ó escrita minha perdoa-me! Ó obra minha perdoa-me! Perdoa-me Natureza, tu também! Escrita minha perdoa-me uma vez mais! Minhas calças justas perdoai-me! Perdoa-me top sem mangas! Amor protege-me uma terceira vez! Vontade cumpre-te a ti mesma! Ao menos atira-te ao chão mais depressa, quando aparecer um homem cheio de vigor! Ao menos atira-te ao chão mais depressa, quando aparecer um sedutor! Pisa-me, quando aparecer um investigador, não, um investigador não, evidentemente alguém que investigue! Mas afinal quem? Um homem desconhecido que me sacrifica não é isso, um sedutor! Quem mais, aliás? Um homem desconhecido que me sacrifica, esquece-me logo a seguir! De maneira nenhuma! Estás a ouvir: não vale esquecer! Tudo o que aconteceu está fora de prazo! O refúgio que me protege e me circunda também não me esquece, eh, não é isso, isto é a rua que desvia o trânsito e vela pela imagem do lugar, perdão. A imagem do lugar que mostra sempre uma outra nos cartazes, perdoa-

1 Referência ao Dirndl, traje típico e tradicional da Áustria, Baviera, Tirol e Lichtenstein. Este conjunto é composto por corpete, blusa, saia e avental. (N.T.)

-me por eu não ser parecida com ela! Ó minhas coxas e meu rabo perdoai-me por ter feito de vocês o que vocês são! Horror de ser recusada perdoa-me! Que o chão que o pé de uma mulher pisa perdoe a sua entrada falhada! Suplícios que remexeis o meu peito perdoai-me! Que nele nada tenha sido encontrado perdoai-me mais do que nunca! Homem desconhecido perdoa que me torne tua! Homem desconhecido perdoa que eu lá não esteja para me tornar tua! Segui o meu próprio caminho, que me há-de também ele perdoar por ter desde sempre sido dado a uma outra.

[FULVIO] Bom, eu ficaria contente se o mundo inteiro fodesse, pois nessa altura todos ficariam *in a good mood*. Podes esquecer tudo o resto. No dia-a-dia precisaria de apenas uma deusa do amor, mas já lá vão os tempos em que, por paixão e convicção, ela era chamada de badalhoca. Não que eu tivesse pensado ou mesmo desejado que tão soberba e deliciosa aparição, notável pela sua inteligência, se contentasse comigo como possibilidade, mas ela acabou por o fazer, sim, acabou por o fazer, vi com toda a clareza a sua ardência, vi o candeeiro a reboque do seu próprio fio, azar, infelizmente o fio estava enrolado à volta do seu pescoço. Afogada sem um único pensamento, como um tijolo, não, como uma morta. Mas no extremo bem serrada como uma alameda sem fim, quando olhamos para ela pela primeira vez. Esta mulher com a sua saia de balão, uma coisa assim já há muito que não se usa. Usa sim, usa sim, a Prada voltou a fazê-la este ano, mas para o ano irá fazê-la de outra forma. O quê, a mulher continua à procura do fio do para-quedas? Para que possa fazer de conta que se liberta dos seus grilhões? Para que acorde e resplandeça ao mesmo tempo, se alguém puxa pelo cordãozinho a uma hora inabitual. Acolá a paragem do autocarro. Eu sou o teu homem. E também eu, se puder, cortarei esse estúpido cordão, vais ver, eu corto-o, no exacto momento em que tu o quiseres puxar à força. A água rumoreja. Nascente da montanha. Não, não a água da nascente. Água de outro lugar qualquer. O céu oferece-se. Sê o meu anjo da guarda. A festa chama por nós. Há sempre uma festa que chama por nós. Assim, Rosamunda. Depois a sua língua não merece o discurso que ela conduziu de forma tão solta. Só *show off*. Corto-te a língua, corto, e onde está agora a palavra? Estás a ver, desapareceu! Doravante a palavra não será de certeza tão má como tu a criaste. Ela não passa de um convidado indesejável que se recusa a partir. Rosamunda. Digo-te expressamente: Tudo tem de se decidir neste preciso instante. E quem é que de facto se decide por mim, adivinha lá? Tututu! Nunca imaginei. Assim ou assado, mas já! Num ápice! Ora, nada ajuda, tenho de retirar o máximo possível disso. Acabemos com os mexericos! Tens de ser minha, a tua vida está presa ao meu pestanejar. Por favor, aproximem um pouco mais a câmara, sim, estou a ver, ela realmente decide-se por mim e pelo meio milhão! Se afinal ela se tivesse mantido fiel à sua ideia teria chegado aos três quartos de milhão! Um milhão! Mas a questão relacionada com a música séria tornou-se de grande seriedade para ela. Por favor, a mulher não

passa de uma laracha! Estou sempre a dizer: Para uma viagem de cruzeiro em que nos divertimos no barco dos nossos sonhos pouco importa saber quantos passageiros lá estiveram antes. Mas nessa viagem não estive mesmo ninguém. Isso deixa-me, assim, desconfiado. Mas afinal porque é que ninguém se deixa embalar por essa esplendorosa, porque é que ninguém se deixa embalar por essa magnificente? Bem me pergunto, criança enfeitada. Oh, concede-me os teus favores e ternamente me rojarei a teus pés.

[ROSAMUNDA] Monstro! Agitador! Inconformista! Um parceiro para mim! Quem é que me abandonou? Um modo estranho de procurar parceira? Procura uma outra qualquer, uma que não seja ninguém senão propriamente eu? Eu sou todas. Eu, bem-aventurada mulher de sucesso. Eu, celibatária e feminista fundamentalista por convicção. Durante muito tempo fui quase ninfomaníaca, mas isso agora acabou de uma vez por todas. Eu afasto de mim o olhar. Eu exijo de uma vez por todas que as mulheres assumam cada vez mais o direito de viverem a sua sexualidade. Eu exijo de uma vez por todas que as mulheres assumam em última instância o direito a viver. Se isso correu bem aos homens, também deveria correr bem às mulheres. Dantes ao manuseio os meus textos sentia-me muito feliz. Agora que os manuseio essa sensação já não é tão boa. Talvez isso fosse diferente junto a, quero dizer, nas montanhas da costa este de Chipre? Quem sabe? Em férias é tudo muito diferente. Quando temos de partir, de repente, é sempre a mesma coisa. O habitual. A beleza não existe. Uma vez por todas, a beleza não existe mesmo.

[FULVIO] Fica! Pois tudo se tem de resolver agora neste momento! Já antes se deveria ter resolvido no momento anterior. Pode resolver-se de maneira muito diferente no momento seguinte. Entretanto eu venço-me a mim mesmo. Mas que fazer a seguir? Rosamunda. Porque é que te deixaste açambarcar, assim, digamos, por mulheres? Eu já tinha reparado nisso em relação a ti: porque é que te aterrorizas tanto quando um homem te toca? Partimos como conquistadores e regressamos como conquistadores, mas voltamos outra vez a partir. Para regressarmos outra vez como nós próprios. Felizes, saltamos então com a nossa presa em direcção à loja mais próxima para fazer um vídeo com ela. Mas aí existe uma mil vezes melhor, com a qual também podemos fazer um vídeo, e a acompanhá-la vem um telemóvel grátis e também chamadas grátis, e a língua grátis, a voz grátis e o sucesso eleitoral também é grátis, e porque ele já fez tantas escolhas, recebe um voto grátis. Agarra! Junta a tudo isto uma aparência e agarra! O quê, tu não agarras? Não queres agarrar a oportunidade de poderes fazer de mim o homem mais feliz do mundo? Não concebes ser agarrada? Agarra então em palavras? Satisfazes-te com informações? Usas a tua mediocridade fazendo-a passar pelo meio que te permite aprender a falar? Ódio! Ódio! O que é que não te ocorre. Não te ocorre que apenas tu própria pudesses ter sofrido com este ódio? Porque não repousas junto a mim

em vez de pura e simplesmente deixares que as coisas repousem por si? Bom, façamos agora um corte limpo, e a seguir admitamos que não estávamos no bom caminho. Os média olharam para nós. Qual é o mal? Não, infelizmente os média não olharam para nós. Outras mulheres concordam com um, dois, mais cortes. Menos tu. Menos tu, entre os 18 e os 80, não consigo ver de todo de que fim estás mais próxima do que eu, estás aliás mais próxima de um fim qualquer do que de mim, tu, sim tu, há uma pergunta que me inquieta desde que estou diante de ti: Quantos parceiros sexuais é que tiveste até agora? Não, não respondas. Diz aquilo a que estou habituado: porque és vítima, porque te sacrificas e porque foste feita vítima e porque toda a tua existência repousa numa só mão, e queres exactamente tornar-te numa vítima, exactamente na minha vítima.

[ROSAMUNDA] Então eu tenho de morrer na idade que dizem ser a melhor?

[FULVIO] Como é que pudeste acreditar, mulher altiva, que me havias vencido? Deus meu, que disparate! Um torrão de açúcar, uma boneca articulada, um cata-vento vacilante neste pulso firme! Todas as perguntas: silenciar de imediato, saúde: recusar num ápice! Voltar ao ponto de partida para pôr a circular uma poderosa segunda vez, em força. Isso tem custos! Ninguém deve suspeitar que tipo de pessoas é que nós somos, senão os média apanham-nos logo. Em todo o caso nós somos pessoas em boa forma. Vou dizer-te como é que eles deram um novo impulso à sua circulação. Vou dizer-te: agora fechamos as revistas. Ah, não, eu não te digo nada. As pessoas vão ter de te ler. Poderíamos ter evitado muitas operações graças à leitura, mesmo aquelas realizadas ao coração. Bom, outra vez do princípio, considerando a minha reputação: Aproveitar! Exigências: Abandonar! Desta actividade: Ser destituído! Tudo: é vão!

[ROSAMUNDA] Que é o amor? O amor é um sonho de garotos! Assim. Um mal estampado cá dentro, o passaporte está válido e ele vai bem comigo. O meu ódio tem agora ainda de errar como um fogo-fátuo ou ainda deve tremeluzir? Pergunto apenas porque a errar pode conduzir à perdição e a tremeluzir também pode tornar-nos bastante nervosos. Por favor, diz-me, enfim, qual o resultado da minha falta! Para eu saber até que ponto falhei em matéria de erotismo. Conseguí, desta vez, juntar pontos suficientes? Falhei outra vez? Eu lanço o meu ódio sobre o inocente Festival Eurovisão da Canção e sobre esses músicos lamechas e também sobre o encontro mundial de música tradicional e sobre a emissão do jubileu de não sei o quê, há mesmo tanta coisa destas, que encontramos sempre um aniversário para festejar, e a seguir lanço o meu ódio sobre esse caminho particular bloqueado por um carro e sobre esta casa que tem de levar-te, a ti rapaz, até aos meus pais, mas que não te conduziu desde há cinquenta anos, pois os meus pais estão há mais tempo mortos do que eu própria. Isto é uma imagem. Talvez eu devesse ter sido um homem?

Teria sido melhor? Eu lanço e lanço o ódio, eu lanço-o e lanço-o, o ódio há muito envelhecido, decadente. O quê, leva-lo contigo? Ele havia de se sentir melhor junto de ti. Foi o que ele me disse. Por favor, se a visão do meu ódio não te incendeia, fica com ele, apesar de tudo, e aquece-te com outra coisa qualquer! Fica também com o diadema que, ardente, coroava a minha fronte, ele ainda brilha um pouco, por favor, serve-te de mim para o acenderes de novo! Pouco importa o que fazes – fica com ele, mas não lhe dêes sossego.

[FULVIO] Claro que não. Mantém-no tu em sossego. Mas tu nunca estás em sossego e nunca estarás. Ainda um dia deverás gemer a meus pés pelo meu amor que agora desdenhas com tanta frieza e audácia! Eu aviso-te! Não provoques a raiva do tigre! Acompanha antes a minha expressão em relação à tua, que nunca se lhe ajusta completamente! Tens toda a razão em te sentires incomodada. O segundo lugar. Sempre. Mas isso vai bem contigo. Para mim não chega. O que não te faltam são expressões, acusadora. O quê? Não te podes separar da forma? Não admira, senão havias de perceber que não passas de um vulgar bolo de frutas, cujo sabor não corresponde a nenhuma representação, a nenhuma mesmo que tu lhe pudesses dar. E se o pudesses, era preciso primeiro que a fosses procurar num sítio qualquer e esforçadamente a enquadrasses, caso contrário jamais serias capaz de a distinguir do que à volta dela existe, a tua representação. Estás já a fechar o pano de boca, tens razão. Em boa verdade não possuis uma forma que te seja própria. Não foste mesmo feita para ser mostrada. E não prestas lá para grande coisa. Para quê então o pano de boca? Inútil como um sol abrasador diante de uma paisagem que afinal não queríamos ver e que parecia outra coisa no prospecto turístico.

[ROSAMUNDA] Representação falhada. Tanto faz. Não vou faltar. Eleva os teus olhos em direcção às montanhas, não, primeiro eleva os olhos, depois retira o sol e só a seguir o pano de boca, senão ficamos encandeados, seguem-se as montanhas, e depois há que verificar se durante este tempo todo valeu a pena ter mantido os olhos em elevação, durante tanto tempo que eles tenham empalidecido totalmente. Pálidos cumes de neve. Leni R. Que tem ela para nos dizer hoje? A beleza satânica cola-se a nós como placenta. Desembaraçamo-nos dela. Não nos desembaraçamos dela. Aplicamos a técnica de laser e recortamo-nos numa forma bem melhor. Primeiro, luz azul, depois: Branca. Branco amarelado. Velho. Sem cor. Não resulta. Esta luz tem a cor errada. E foi assim que tomámos o sol pelo que ele não era durante este tempo todo. Ela é demasiado escaldante para ser rubor, a luz. A forma: eventualmente um estado que se agrava. Não. Não um estado que pudesse agravar-se. Tudo é melhor, mesmo do que ela ser pintada como paisagem ou filmada como um filme ou tirada como fotografia à escala de 1:1 e irrecuperável: tudo é melhor, e todos o fizeram bem melhor do que eu.

[FULVIO] Uma voz. Uma voz. Uma voz. Uma voz. Diz.

[ROSAMUNDA] Julgo que agora tens de descer. Neste instante o ódio acaba de lançar as suas raízes no meu coração, uma vez mais, ele voltou, eu tinha-o estritamente proibido de o fazer, ah não, ele não bate por outros, ele bate por mim! E porque é que é sobre mim que isto acontece? Com os braços a tremer, eu seguro nele com sacrifício, elevo-o no ar e por quem bate ele, o meu ódio? Por mim! E logo quando eu tinha posto à sua disposição um apartamento tão bonito e totalmente gratuito. Não lhe bastou. Bem, tu não bastarias a ninguém que tivesse de encarar a tua alma, mesmo que isso acontecesse apenas por um instante. Dizes, ele restabeleceu-se, o ódio? Ódio, ódio, ódio, ódio familiar, ódio no seio da empresa, ódio bilateral. Ódio, ódio, ódio! Agressão contra si mesmo. É ou não um sorriso que, espuma delicada, se encrespa à volta dos meus lábios. Não, não é um sorriso. São rugas. Não, também não são rugas, isso não é possível, afinal eu usei este creme. O ódio é aquilo que caminha pelos campos fora, calmo, distendido, seguro, a mão espalhando as sementes. De certo modo isto também é positivo, não é? Florestas a arder! As pessoas a sair das chamas! Vocês estão todos no ponto! Vocês são agora bem numerosos. Basta.

[FULVIO] Diz. Ateia uma chama no inferno. Completamente supérfluo. Amar-te impediu-me de tomar de assalto o céu. Tenho de descer. Esta hipocrisia da sociedade enerva-me agora terrivelmente. Quero ter muito humor e um bom intelecto, e tenho de ser caloroso, e dois dias depois de conhecer uma qualquer não irei com ela para a cama. Voltarei a olhar para ela antes e a seguir uma vez mais e depois com maior exactidão e sempre com maior exactidão. E depois já não partirei. E nada mais farei. É este o espectáculo de um homem? Este é o homem numa imagem? Sim, este é o homem de um espectáculo. Esse conheço-o eu! Não, afinal não. Não, eu não me vou embora, eu não vou, não vou! Não, eu afinal vou. Afinal, afinal eu vou!

[ROSAMUNDA] A minha voz. A minha voz. A minha voz. A minha voz. Não diz nada.

Dossiê Elfriede Jelinek

A Morte e a Donzela - VI
(Jackie)

Elfriede Jelinek

© Tradução de © Anabela Mendes
18.7.2015 - Deception Island

Colaboradoras e colaboradores: Randy Taraborrelli, Elisabeth Veit, Roland Barthes, entre outros

Penso que Jackie devia entrar de fato saia-casaco Chanel, (seriam verdadeiramente necessárias muito boas razões para fazer as coisas de outra maneira!). Também se podia tomar como modelo aquela última fotografia em Central Park (com Maurice Tempelman), aquela em cima do banco, de trenchcoat, peruca (sem cabelo por causa da químio), óculos de sol e o lenço de cabeça da Hermès.

Em todo o caso ela terá de trabalhar a sério. Imagino que todos os seus mortos, as crianças, bem, o embrião e os dois bebês mortos, não são assim tão pesados, mas em contrapartida os seus homens mortos Jack, Bobby, Telis («Ari»), isso já é um peso que se veja, não é?!, bom, como é que eu hei-de dizer, ela tem de os atirar para trás das costas como no jogo de saltar à corda. Ou como um barqueiro do Volga faz com o seu barco. Eu nada posso facilitar neste caso. Pelo menos o sangue em cima do fato cor-de-rosa não pesa assim tanto, e de qualquer maneira falta um pedaço inteiro do crânio de Jack. A atriz tem de atirar pacientemente os mortos (pendurados e atados uns aos outros?) para trás das costas e enquanto fala ir ficando cada vez mais sem respiração, de tal maneira ofegante que a certa altura é obrigada a suspender o monólogo pois não consegue continuar. De acordo com a sua condição física e o seu estado de espírito em cada dia, isso acontecerá umas vezes mais cedo, outras vezes mais tarde. E então o monólogo chegará finalmente ao fim. Mas você acabará com certeza por fazer outra coisa qualquer.

[JACKIE] Bom, eu demarco-me de mim própria como da minha cintura que não acentuo. Uso vestuário que não marca. A minha cintura foi-se fazendo pela acentuação e logo a seguir foi moldada para ser definitiva. Ah, claro, não, neste momento estou quase a tomar uma decisão essencial e decido de maneira contrária: a minha cintura não tem de ser moldada em definitivo, ela deve antes ser uma sugestão. Ela não é aquilo que eu gostaria de realçar em mim mesma. Eu vivo suspensa em bibinhos, ou lá como isso se chama, aquilo que aliás usam as crianças. Eu sou a criança dentro da mulher. Eu apago-me polidamente quando falo com alguém, ao mesmo tempo que me mantenho altiva onde quer que esteja. Eu preencho todo um lugar. Prefiro aparecer suspensa em todas estas imagens de mim e que elas me arrastem, pois assim não preciso de fazer nada. Mas por outro lado continuam as furiosas actividades relacionadas com o montar e decorar a casa. À boa e velha maneira americana, sobrecoroadada como um dente estragado, com drapeados à Luís XVI, aquilo a que dantes se chamava ter bom gosto, imaginem! Não. É melhor que não imaginem nada. Pois não sabemos de que gamela provém a ideia que sustenta a cozinha dos pobres. O melhor era eu aparecer e insinuar-me junto da população que acredita em mim mas de quem nunca recebeu nada em troca. É preciso conceber tudo com pompa e circunstância, menos a si mesma, de quem se espera simplicidade, o que requer exactamente a maior discricção possível, mesmo em relação ao mais ínfimo e acessório tom, uma maneira descarada de emudecer mal entramos em cena como um milagre da Virgem Maria. Um milagre que me faça falar como imagem! Uma pessoa tem ela própria de ser os passos que as pessoas ouvem diante da porta e que as deixam paralisadas de medo. Isto é dominação. Isto não é o quarto contíguo da dominação como sempre vem reproduzido nas revistas. Isto é a própria dominação que arre-messa os seus membros, delicados como tecidos, e que mãos invisíveis alcançam, mãos que, digamos, descem até aos joelhos, em pose. A dominação deixa-se ver e não se deixa ver. É preciso fazer belos movimentos com a cabeça e a seguir atá-los todos numa fotografia, agarrá-los como reféns de si mesmos. Como amantes de si mesmos. É por isso que as inúmeras amantes de Jack pouco ou nada me perturbaram, pois elas nada perturbam. É preciso ser-se cativo de si próprio para também se conseguir cativar os outros. É preciso manter o silêncio e torná-lo ensurdecedor, tal acontece quando instilamos nos outros sensações, como se estivéssemos a dar medicamentos a um doente. As pessoas precisam destas sensações, porque não as têm, embora saibam que elas existem. Elas são-lhes descritas continuamente, na embriaguez de páginas coloridas, na embriaguez da sua própria vidinha, e isso é o que de menos perigoso existe, salvo quando nos atravessamos no nosso próprio caminho. Os nossos pais podem morrer, os nossos filhos podem morrer, os nossos cães podem morrer, mas quando somos nós a morrer então elas aproveitam todas as oportunidades para agir como se fossem um monte de pedras, abrem as goelas e gritam. Elas não são capazes de parar e ainda menos são capazes

de nos pararem. Elas preferem aproximar-se de nós e serem como nós. E aquilo que elas próprias não são é o que querem absolutamente que lhes seja descrito, mas como algo conhecido, pois de contrário não o entenderiam. E tudo isto para quê? Será que teremos de viver por elas? É portanto lógico que um tiro tenha acabado com isto. Não, o tiro foi o princípio de tudo. Olharem para um objecto com toda a atenção como se estivessem elas próprias a ver-se ao espelho, sim, é isso que as pessoas sempre fazem. Elas vêem-nos, mas na realidade vêem-se a elas próprias em nós. Uma tal raridade como eu só adquire valor pela ausência. Portanto estou visível por todo o lado. De casaco durante o dia. Compro-os às dúzias mas nem por isso mais baratos. Eu apareço como acentuação e moldagem definitiva. Mas a minha cintura não. Essa não é acentuada e o meu cabelo também não se molda. Tem laca. Também tenho uma peruca, embora sempre o tenha negado. Foi a Joan, essa bêbeda, que deu com a língua nos dentes, foi expulsa, e isso também é uma forma de moldagem. E de que maneira! Ela foi a única a produzir uma descendência responsável. Ethel, por seu turno, quase só deu descendentes irresponsáveis. Eu, metade, metade. Assim a balança equilibra-se. Só sobra uma, mas pelo menos ela desempenha bem a função de recitadora. Ela vive para me recitar e ao seu pai, ela não tem de nos salvar, nós estamos salvos, e não porque tivéssemos tido muitas coisas para fazer em vida. Mas porque existimos. Pelo menos ela não recita as histórias de outras pessoas. Joan era a mais bonita de nós todas, mas ao mesmo tempo a mais insignificante. Mas o Teddy também é um verdadeiro canalha. Quando nós ainda existíamos como pessoas chamavam-nos personalidades, mas o Teddy nem sequer isso é. É por isso que ele ainda está vivo. Também não é mau. Afogar-se em beijos, é preciso ter lata! Ora, afinal apenas ela, a pequena secretária, ele não. Ele deve ter conseguido chegar rapidamente à superfície, quando o carro se afundou, aparentemente ele afundou-se depressa. Como se o carro fosse uma baleia que tivesse de se deslocar rapidamente da terra para o mar, porque os pescadores o perseguiam com lanternas de mergulho. O pobre e pequeno peixe loiro safou-se, lá em baixo, Mary Jo. Sim. O Teddy era infelizmente a nossa última oportunidade, o único sobrevivente, mas ele não a soube agarrar, agarrou-se a outra. Depois acabaram as carreiras na família. Eu, submissa, transformei-me numa estátua, sobre a qual cai um homem a sangrar, cujo rosto ninguém mais esqueceu nos seus últimos minutos. As pessoas também se podem moldar, para usar de novo a palavra, mas porque são expulsas e desaparecem, vejam a Joan. O meu marido desapareceu e continuou a existir como eterna cicatriz de uma ferida, guardado por uma luz eterna, para que não sejamos esquecidos, eu também lá repouso com os filhos mortos. Infelizmente ao Johnjohn não lhe permitiram mais tarde entrar lá, porque ele não fez o serviço militar. No cemitério militar só os servidores da Pátria! Ele agora é cinza no mar, e os barcos da Taça América atravessam-no, tem graça, não tem? Nas urgências isso não é mesmo nada agradável, as coisas lá quase nunca nos correram bem. A esfera pública reage

exactamente da mesma maneira nos dois casos, ao desaparecimento e ao reaparecimento. Ela não é neutra, a esfera pública, ela exprime-se de forma específica para se tornar no factor decisivo, no metro-padrão que nos mede, a nós governantes, que nos precipitamos no seu próprio espectáculo e muitas vezes lhe passamos ao lado, porque não alcançamos a medida certa, e porque as pessoas não se conseguem desfazer da nossa imagem. De certo modo, eu continuo a não ser capaz de expor em público, a todos aqueles que têm direito ao mais pequeno detalhe, a imagem da cabeça em pedaços com o cérebro a escorrer no meu colo. Os médicos compreendem isso, os agentes dos serviços secretos também. Eles têm de compreender tudo o que fazemos mesmo quando nós próprios o não conseguimos fazer. Oh, Jack, oh, Jack, eu amo-te, eu soluço. Que mais posso dizer? Eu não posso fazer de conta que tínhamos planeado um encontro no hospital! Abraçamo-nos e passamos de forma suave as mãos pelas costas uns dos outros, enquanto choramos baixinho, porque tantos de nós morreram, e também nós agora, em qualquer dos casos eu estou morta. Tudo bem, costumamos dizer, tudo bem, é bom podermos dizê-lo, deixemos que tudo se solte mesmo o mais ínfimo pedaço. A minha crise de lágrimas já está atrás das costas, a Ethel começou agora com a dela, a Joan aparece sem lágrimas mas também começa a chorar, não, afinal não, agora, claro, com algum atraso as suas lágrimas acabam por chegar, embora ninguém estivesse à espera delas, não, constato afinal: no fundo elas eram esperadas. Por todos nós. Um ribeirinho claro. Todas as lágrimas ao mar de lágrimas! E que aí desapareçam. Com essa expressão facial você não irá longe, é melhor agarrar-se àquela outra ali! Eu já a experimentei noutra altura, mas ela não me serviu. Ela é como um sapato com o qual subimos uma escada sem fazer barulho, escorregamos e a gritar voltamos a cair. Ah, se ao menos tivéssemos posto a tempo um revestimento intercalar e antiderrapante no soalho, como fazem todas pessoas. E depois filtrar tudo o que vai acontecendo através de um véu negro, verão, como o gosto é incomparável. Eu fui-me mantendo bem até a Ethel chegar, depois fui buscar o meu auto-retrato à minha galeria de quadros e fiquei de pé, a woman in black, incluindo as correias que me amarravam ao caixão. As duas crianças diante de mim com os seus rostos bem comportados, os sapatinhos vermelhos, os casaquinhos azuis-claros, não os enfarpelei de forma adorável? Eles permanecerão durante séculos na memória das pessoas, vão ver, não, infelizmente não verão isso. Mas podem ver tudo em filme, cinco mil vezes, e mesmo assim não será suficiente e acabarão por não ver nada. Eu fiz tudo bem, não acham? Tudo se deve a mim, convencer as pessoas desta morte encantadora em vermelho e azul claro, a morte sob a forma de duas crianças, adoráveis, uma espécie de estreito céu, a morte que também os espera a eles, mas que não será aliás tão genial, temo eu. Eles abrem as bocas para a agarrarem. O cavalo sem cavaleiro, as botas vazias de pernas para o ar, os canos das botas para baixo nos estribos. Jack odiava cavalos! Ele era alérgico a essa bela pelagem. Bom, eu não. Equitação, ténis, ski,

ski náutico, eis como eu me abraço. Jack começou logo a importunar esta e aquela mulher, quando eu lhe virava as costas, mas isso tinha a ver com a cortisona. Ela excita sem que seja preciso largar a mão da mamã. Todos os dias o herói mulherengo faz progressos sem se obrigar a aprendizagem, só que ele é um aprendiz atento. Ele não precisa de se esforçar. Tudo lhe acontece de forma natural. Não há mulher que escape à sua personalidade. Ele salta para cima de cada mulher, mas não vem aos saltos para discutir comigo. Finalmente eu consegui esclarecer com Jack o seu caso com Marilyn, ele disse-me que acabara com ela antes da sua morte, não sendo por isso possível responsabilizá-lo por essa morte. Ele disse que há muito tempo ela tinha já grandes problemas antes mesmo de se terem encontrado. Eu acabei por me convencer de que, de facto, ele não poderia ser responsabilizado pelo que acontecera. O seu pai paga sempre. Ele aliás também me paga. Se eu afinal tenho de me casar e permanecer casada, então o seu pai também tem de pagar. O meu não podia fazer isso, pagar. Eu tinha de me casar, senão os meus encantos estariam em causa, e eles precisavam de uma morada bem firme. Não como aconteceu à Sylvia Plath, que foi autorizada a ficar com a bolsa de uma revista feminina e como consequência quase se ia envenenando com a maionese de lagosta que foi servida às raparigas, bom, claro, isso podia ter-lhe evitado uma série de chatices. A mim não me teriam posto à frente uma coisa dessas. Ninguém teria ousado fazê-lo. Estão a ver, eu não preciso de bolsas para morrer. Eu também sei como as coisas acontecem. E sei-o de antemão. Sei como as coisas acontecem. Não importa o quê. Alguém como a Plath jamais será um ícone, a não ser perante mulheres imbecis que pensam que possuem inteligência própria. Ridículo. De onde teria ela saído? De que lhe serviria isso a ela a não ser para negócios de vão-de-escada? Eu nem sequer tive o direito de aceitar a minha bolsa da Vogue. A mamã era contra. Tens de casar rica, disse ela com toda a razão. Não deites fora um ano inteiro. Esse ano podes utilizá-lo para qualquer coisa melhor. E afinal quanto tempo é preciso esperar quando chega a hora da visita no dia do Juízo Final, se ninguém nos oferece o braço? Porque é que temos de esperar tanto tempo no corredor que leva a Deus, até ele finalmente chegar e nos apertar a mão? Com de Gaulle e Khrushchov a coisa foi bem mais rápida! Tem presente que poderias conhecer um sem número de homens sem estares presente! Tempo para um poema, é preciso arranjá-lo, mas melhor ainda é o teu vestido ser um poema! Assim mesmo. É preciso que obedças! Só quando tiveres dado nas vistas por todo o lado, te terás tornado obediente. Ajusta-te à carne, mesmo que ela esteja podre, importante é que ela esteja tão ricamente guarnecida que acabe por desaparecer. Ninguém mais poderia ter-me educado a ser mestre de mim mesma senão a mamã. Ela não me compreende, mas tem razão. Ela também fez exactamente o mesmo. Eu até me compreendo, mas isso não passa de ar e dor profunda, como a água que se torna numa estrada quando se faz ski náutico, dura como uma rua, que se estende diante de nós, mas onde apesar de tudo nos podemos afogar. Isso

nunca causa chuva a cântaros ou um mar de lágrimas. Uma pessoa safa-se sempre. Porque é que o presidente tem de aprender se as mulheres chegam pelo próprio pé. Estes homens. Os primeiros homens a tornarem-se sexy por causa do desporto. As irmãs também. Não, não é verdade. Só actualmente isso é verdade porque as mulheres-atletas se têm de despir. Foram elas as primeiras. Animadoras de ocasião. Sempre aos mugidos, aos socos, aos pontapés, aos gritos, sempre inflamadas pelo fogo que não passa de ar quente e vento, a atijar, a bufar, caindo por cima umas das outras, equipas de desportistas, jogadoras de futebol, mordendo-se, espezinhando-se, esgatanhando-se. Disso elas eram capazes, essas mulheres horríveis, cujos tendões sibilavam como flechas disparadas de todo o lado, em todas as direcções, mulheres que andavam aos encontrões como automóveis numa artéria principal a estoirar em hora de ponta. Como se elas pudessem a todo o momento ser projectadas no ar, se não se agarrassem com firmeza à boa Terra-mãe. Ou será que é verdade que nós, as figuras femininas, fibrosas como nós éramos, sem carne a envolver os ossos, nos tornámos receptáculos-modelo da nossa geração e de todas as vindouras? Eu em particular. Olhem para nós e encomendem já qualquer coisa parecida, pois igual nunca terão! Nós tínhamos o ar de quem nunca seria vítima do efêmero, parecia até que não haveria sequer um grama de carne a mais que fosse. De certo modo nós éramos: descarnadas, saudáveis, sim, e apesar disso, a nossa carne era fustigada pelos piores golpes. Isto se fosse carne. Foi então que o destino encontrou uma rede salva-vidas bem esticada que nos estava sempre a atirar ao ar, independentemente do que pudesse acontecer. Sim, o destino apercebeu-se de nós e depois transcreveu-nos até acabar com as nossas melhores partes. Desde essa altura que ele não faz outra coisa senão transcrever-nos, o destino, até à terceira e quarta geração. Ele também já não é capaz de inventar mais nada, o destino. Um romance prolixo como na vida, não, nós éramos a própria vida! Nós é que tínhamos sido apanhadas! Mas não apenas um pouco! Ninguém se incomodou! Ninguém mantém a sua silhueta, só nós a guardamos para a eternidade. Nós vicejámos com o nosso peso, mas ele era escasso. Nós não temos corpo nenhum. Por favor, destino, serve-te! Espera, eu preciso apenas de me ajustar à minha forma criada pelo vestuário que recebi, encarreguei o Senhor Cassini de adequar o vestuário às minhas medidas, mas de maneira a que ele nunca me toque. Nem nada nem ninguém tem o direito de me tocar, se eu não quiser. Só o destino não o conseguiu fazer. Bom, agora ainda cubro as minhas unhas roídas com as habituais luvas semi-longas ou pelo cotovelo, e é tudo. Branco é a minha cor preferida, partilho-a com a morte, a grande branqueadora. O apreciado produto de limpeza universal. Nada fica tão limpo como o que ela própria agarra. Ela não pára de encolher os ombros e isso não é sinal de lamento. Com todo o meu precioso vestuário, montes e montes de tecidos, moldados com linhas direitas, a partir das quais se jogam todos os passes e colisões, bem apontados, mas apenas uma vez, não, duas vezes é realmente o alvo, com to-

dos estes trapos, umas vezes direitos, outras vezes entufados com muito volume, eu quero fazer de conta que debaixo deles não há nenhum corpo. Apesar disso eu mostro-o desportivo, firme, musculado, nesta nova variante que a partir dos anos sessenta se podia comprar por todo o lado, considerando aqueles poucos que a tal se podiam permitir, apresentava-se, digamos, apresentava-se como conteúdo sem conteúdo em inúmeras revistas. Na televisão. No cinema. Nem sei mais onde, mas por todo o lado. Acentuaram-me, portanto, ou seja, eu passei a ser aquela que dá o tom. A acentuação não tem necessariamente de ser uma intensificação, como disse antes, também pode ser intensificação na retracção. Sempre discreta, isso é importante, reflectir sempre os encantos próprios, deixar que eles nasçam do espelho, só não ser encantadora por si, o que seria próprio de um ser humano! A inventora dos vestidos de noite de ombros nus e da mini-saia nas repartições públicas. No meu estádio pré-verbal, a que também se poderia chamar o estádio-vestimenta, portanto na forma em que ainda não se usa a palavra, mas em que esta já lá está e aguarda por ser testemunho diante do tribunal da multidão, os comentadores não paravam de falar. Falaram sobre o meu vestuário quase tanto como sobre mim, e isso quer dizer qualquer coisa! Era a minha escrita, o meu vestuário. O meu vestuário era mais individualizado do que a minha linguagem, estão a compreender, e no entanto ele não passava de linhas que são a forma fundamental, montadas como um ornamento sóbrio, essencial. Círculo, quadrado, esfera, cubo. O tecido fazia dobras diante de mim porque eu apenas sentia os contornos da cintura como as ondas que acariciam Vênus, nascidas da espuma. Mas eu era a espuma nos sonhos de outros, estranhos. Estranhos sem fim. Que estranho. Como poderia eu alcançar qualquer coisa mais? Tornar-me nos próprios sonhos? Meu Deus! Estar em todos e em cada um. Que terrível. Sou sempre apenas eu que me dissipo à beira-mar. Partiram os veraneantes, e só fico eu. I love the autumn, and yet I cannot say all the thoughts and things that make one feel this way. I love walking on the angry shore, to watch the angry sea; where summer people were before, but now there's only me. Uma expressão passa furtiva pelo meu rosto, corre, esforça-se, mas logo todas as máquinas fotográficas a capturam e fixam. Deixo de ser apenas eu. Apenas eu. Ela escapa-me, a minha querida expressão, antes que eu me ocupe de pormenores, e agora ela está por todo o lado, como uma idiota. Não, idiota é que ela nunca foi, isso não é verdade. Não avançarei por mais tempo como antes. Vou antes para a Grécia. Tenho uma mensagem para si, disseram ao Bobby. Dispararam sobre o presidente. O quê?, disse Bobby. Oh! Eu ... É grave? Sim, assim falou Bobby, apenas uma vez, não foi necessário repetir. Na vez seguinte tocou-lhe a ele. Acho que foi grave, responderam-lhe. Eu jamais enfrentei tanto como naquela época! Quem poderia aguentar uma coisa assim? Dormir entre dois oceanos, quem é capaz? Mal consegui chegar ao pedaço de crânio no interior do automóvel, por cima do qual eu trepara. No dia seguinte não conseguia lembrar-me de nada. Não se tratava de fuga. Só me consigo lembrar de

que vi um pedaço do interior do seu crânio. Era da cor da carne, ou seja, qualquer coisa mole, não é verdade? Parecido também com as roupas que afinal nas fotografias têm uma aparência dura, imaterial, mas que de facto são moles, quando as deixamos ser uma envoltória. Quando isso acontece. Eu não deixo que isso aconteça, senão tornava-me humana como uma noite desvanecida. Irrepetível. Irrepetível ao segundo. A morte também não se repete. Ainda me lembro do que pensei quando reparei no Jack como se ele tivesse uma ligeira dor de cabeça. Ele tinha uma expressão de rosto ligeiramente confusa, e levantava a mão, deve ter sido a esquerda. Ainda me lembro de ter gritado como o faziam as minhas cunhadas na praia. Escorreguei no assento e fiquei com a sua cabeça no colo, disso lembro-me perfeitamente. Sabem, depois houve aquelas imagens minhas a sair pela traseira do automóvel de gatas. Não me lembro absolutamente nada disso. Soprei com todo o cuidado para o interior do crânio do Jack mas ele estava efectiva e clinicamente morto. Não era possível saber mais do que aquilo que estava à vista. Tal como acontece com o vestuário: não se pode conhecer mais do que se mostra. O vestuário está completamente morto, embora ele pareça viver em cima de mim. Ou será que eu apenas vivo em função do meu vestuário? Que importa. Em todo o caso é uma qualidade muito particular. Eu só não sei se ela me diz respeito ou ao vestuário. Ao contrário, nas fotografias de novo a morte. Pode adivinhar-se o que as anima. É uma mulher que as anima. Foi por isso que me interessei tanto pela moda. Ela vale o que vale. E dentro dela o ser humano desaparece. Sobre o meu saia-casaco há sangue e pedaços de cérebro, mas todos se lembrarão do saia-casaco cor-de-rosa, porque é um saia-casaco a que está agarrado o meu espírito, esse eterno aprendiz até ele próprio se tornar leitor. Numa editora. Foi de um armazém de livros que na altura saiu o tiro. Os livros armazenam coisas e as coisas são sempre intrincadas e tornam-se cada vez mais intrincadas. Temos de deixar cair aquilo em que acreditamos. Senão os outros também ainda acreditam nisso. Ao contrário, um vestido merece ser comentado senão deixa de existir. O vestido nasce enquanto é descrito, eu sou a sua ênfase. É preciso aprender a ler as notas de rodapé. Esta nota de rodapé diz que as manchas neste saia-casaco são sangue e massa cerebral. Tudo o que existe à sua volta é acessório, pois o que conta é o saia-casaco. Nós estamos a par do sangue e do cérebro. Eu sou o vestido por cima disso, não, o vestido é mais do que eu, é maior, nunca acerta com o meu tamanho, impõe-se corajosamente contra mim e permanece para sempre na memória das pessoas. O que resta de mim é o rosto branco, a massa de cabelos negros como uma montanha inabalável, também como é que se poderia abanar uma montanha? Os olhos muito afastados entre si, sobre os quais não há óculos de sol que assemem bem, porque os olhos procuram constantemente recortar-se no meio, como faz uma pantera negra com a sua presa. O ser humano sempre parece muito calmo em comparação com o seu vestuário, ele mesmo batido pelo vento em choro e grito. As minhas roupas rodeavam-me como crianças espanta-

das e em pranto, afastavam-se de mim, mas sem mim elas não seriam nada. Não, isto não é verdade. Elas não precisam de mim para nada. Elas têm uma forte inclinação, mas qualquer montanha também a tem. Todas as suas amantes. Elas nunca me deram as necessárias informações, foi assim que nasceu o meu jogo: atribuir-me um valor, e esse valor consistia em moldar o meu cabelo e em subestimar a minha cintura. A Marilyn parodiou-me na Vogue com aquela peruca negra que parecia gesso com as pontas todas viradas para fora. E todos aqueles colares de pérolas! A louca. Não percebeu nada. Eu desenraizei-me do espaço, tornei-me escuridão, feita de luz. Ela era a luz. Isso ela não compreendeu. Nada é mais vulnerável do que a luz. Um gesto e ela desaparece. Mas a escuridão permanece, todos os dias a noite chega. Nada mau, o golpe da Marilyn, a peruca negra não lhe assenta nada bem, mas percebe-se a intenção mesmo que ninguém repare nela, porque isso não tem importância, ninguém lhe dá ouvidos, toda a gente olha, mas isso não significa nada. Quem conta sou eu, ela não. Não há ninguém que conte tanto como eu. Segui-la no interior desta casa, onde sempre brilha a luz eterna, isso o Jack não queria. Ter-lhe-ia custado muito caro. Mas em contrapartida eu digo a essa coisa reles, a esse pote de maquiagem, a esse rochedo de giz: Ser magra dá poder! Talvez eu não seja magra, mas posso parecer magra porque me sei vestir. Estou no meu elemento quando me mostro, pois eu não sou apenas: luz. Eu não sou tão furtiva. E quando eu quiser fugir, não terei essa possibilidade. Eu sou o que visto e o que visto sou eu, as minhas roupas são: mais do que luz. Elas são o que não pode ser mais. Elas não são o que não pode ser mais. Quero dizer, como hei-de dizer: Não há carne nenhuma por debaixo delas. É o que é, mas isso não é perecível, porque não há carne nenhuma. Eu não me decomponho. Eu consigo sentir-me completamente em casa no meu corpo, porque ele está rodeado de roupa que me dá segurança. Não. Não é nada disso. Claro, continuaremos a pensar ainda por longo tempo nos olhos muito afastados entre si e na boca sensual, mas também em coisas como o vestuário. Os meus olhos, a minha boca são acessórios. A minha silhueta é muito complexa, mas há todo um conjunto de abreviaturas que exprimem o que é o meu vestuário, e eu utilizo-as a todas para me inscrever como abreviatura no livro da humanidade, nos seus álbuns, onde cada um encontra qualquer coisa. Uma abreviatura que, no fundo, é uma variante sem identidade nem forma. Tudo é incerto e é por isso que pareço tão segura. No fundo uma mulher tão insegura de si que parece segura no sistema do mundo. Pedem-nos para endurecermos, a nós celebridades, e assim endurecemos. Mostrar as pernas! Ninguém ousou fazê-lo antes de mim. Sem cintura. Em contrapartida, pernas até ao osso! Mesmo no dia da inauguração, em que quase congelei no meu casaquinho de lã. Mas eu destaquei-me das matronas nos seus longos visons. Não compreendem que uma pessoa se vista assim? Oçam-me: é impossível que falte qualquer coisa, porque senão faltaria tudo. Quero dizer, qualquer coisa que falte de forma decisiva, que anule a sua existência, mesmo que ainda exista qualquer coisa,

não, não é assim, não resta à existência espaço de manobra e, por isso, a própria existência se transforma em espaço de manobra. Mas só nós os escolhidos temos o direito de aí jogar. Os outros ficam junto à cerca e tentam esgueirar-se através dela. Não é possível. Nenhuma peça de vestuário se faz sem costuras. Ora, estão a ver. Sem costuras – não há vestimenta. Nem tudo o que cresce em conjunto tem de ficar junto. Quem melhor do que eu sabe isso! E é assim que ajo em relação a mim. Eu sou as costuras, mas falta o tecido entre elas, oh, se falta, agora virei tudo ao contrário. Bom: A minha existência só ganha significado, quando vario as acentuações. Em breve começarão a falar do meu vestido de noite, branco, Duchesse, em honra das eleições, da minha camisa Vichy aos quadrados mais os calções, para usar na praia, em honra das crianças, e do meu saia-casaco Chanel, cor-de-rosa, para refúgio e bem-estar da morte, e do meu saia-casaco de lã, vermelho, aquele que depois do anúncio das eleições, cuja votação alcançou resultados absolutamente espectaculares, acolheu cheio de confiança no meu ombro a sua cabeça, ou foi o próprio ombro que acolheu a minha cabeça? Não interessa. De repente eu estou ali sozinha e começo a chorar. Essa ideia de eu ser costuras ocupa-me: As pessoas imaginam que eu sou o intervalo que não sou. Cada um vê o que quer. As costuras existem ou não, elas podem ser pespontadas até calcinar o pesponto, podem ser moldadas como uma cintura, a minha não, outra qualquer, a minha não é o que de melhor há em mim. Desvio dela a atenção. Muitos partos, mais de metade em vão. Um disparate pegado. Expulsão prematura ou nados-mortos. Jamais recuperarei da morte da pequena Arabella e da morte do pequeno Patrick, nem mesmo na eternidade. Junto-lhes ainda também o pai, afinal de contas uma criança precisa de um pai, depois um aborto, sem nome, de que eu não precisava exactamente por tudo isto. Foi demasiado. Mas o segundo e o terceiro também. Eu pura e simplesmente segui-os. Não podia ter sido melhor para mim. Cá por mim a morte pode ficar com eles todos, e agora comigo também, essa espécie de velho de cuecas lavadas, de onde sempre se esgueira a morte, a velha vespa escorregadia, seja. Uma espécie de vestido com uma inclinação acentuada para a retórica, podemos afirmá-lo e podemos negá-lo, como fez Jack. Jack era inexplicavelmente atractivo tanto para homens como para mulheres. As drogas não o prejudicaram. Também eu as tomei. Dezenas de anos a fio. Médico exclusivo para isso. Muito bem. Drogas doces e esguias que continuam a falar mais alto, mas o vestuário tem a vantagem de se dar a ver e de poder ser visto. As drogas ficaram para trás na sua invisibilidade, é uma pena que não as possamos ver, que sejam proscritas, as pobrezinhas, apesar de conferirem à nossa existência qualquer coisa de maravilhoso! É injusto. Passamos o dia inteiro acordados e excitados e ninguém dá por isso. Podemos passar dia e noite acordados e sermos injustos, e ninguém dá por isso. Estranho. As drogas são aquilo com que a humanidade inteira sonha, mas que apenas alguns podem verdadeiramente experimentar. Seja. O nosso médico era o melhor de todos. Ele manteve-se sempre calado,

esse homem maravilhoso, a quem demos imenso trabalho, ao enfiarmos pela boca abaixo coisas esguias e espantosas. Tal como elas nós tornámo-nos espantosos, esguios e rápidos. Elas tornaram-nos resistentes, fulgurantes e persistentes. Muito obrigada, aliás, senhor doutor, mesmo com atraso, mais vale tarde do que nunca, por estar no quarto ao lado com a dose seguinte. Obrigada também por sempre nos ter acompanhado tão fielmente. Os homens falam sempre por si, não gostam que outros o façam por eles, a não ser que seja alguma coisa desagradável, nesse caso arranjam um porta-voz ou deixam simplesmente que a específica droga fale de dentro deles e através deles, a droga que tão maravilhosamente os governa. As lágrimas são apenas aparência, o riso não passa de aparência, a energia, uma bebida aparente. Na verdade, são as drogas, sobretudo os estimulantes, fantástico, que rapidamente põem os mandriões em movimento!, pois de facto uma pessoa salta mesmo de dentro de si! Experimentem, nem que seja uma vez! Irão rolar para fora de vocês próprios como uma única e prodigiosa lágrima, transparente e límpida como vidro, arrancada de si, mas sem qualquer esforço. Contudo, conosco mulheres, fala sempre tudo o que fizemos, mas também outra coisa ainda e que infelizmente fala mais alto do que tudo, a morte. Uma vez que deixamos que a vida nos falhe. Sim, a vida também fala através de nós. Mas a morte fala mais alto. Queremos tirar da prateleira do supermercado qualquer coisa de bom para o almoço e quem é que fala conosco cheia de leveza? A morte. A morte nos legumes, a morte no peixe, a morte na fruta. E a culpa é nossa. Temos a culpa de haver plantações, porque queríamos alimentar os nossos filhos e maridos, e agora temos a culpa das plantas se voltarem contra nós. Que a Natureza se volte contra nós. Um exemplo, a propósito: O meu marido sofria, desde 1940, de uma uretrite crónica – uma inflamação da uretra resultante de uma gonorreia. A sua doença de Addison impediu a cura completa, o seu sistema imunitário estava enfraquecido. A autópsia revelou ainda que ele estava infectado com uma clamídia. Esta doença transmite-se apenas por contacto sexual, ora bem, de quem a quem? Posso garantir que não fui eu que a comprei, a esta doença, mas apesar disso apanhei-a. As minhas pérolas verdadeiras recebi-as mais tarde do Telis, mas a doença apanhei-a logo. Os meus abortos e nados-mortos foram talvez consequência desta infecção. As clamídias podem até impedir o amadurecimento da cavidade amniótica, antes do feto se desenvolver, e provocar abortos e partos prematuros. Ninguém mantém a sua silhueta, já o disse, outros também o dizem, já o disse também a propósito do vestuário e ele escuta-me: ele consagra-se totalmente à silhueta. Nada mais resta do que a silhueta e ela permanece como que cravada. Pois: nada mais existe. De sorriso forçado nos olhos eu ardo entre os meus filhos mortos como luz eterna, irradiando pela casa dentro, dorida para o exterior. A imprensa está lá. A criança morta nos meus braços. A primeira nem sequer ma mostraram, a segunda nem sequer a pude ver. Sim, Jack infectou-me e recusou-se a explicar-me porquê e a quem deveria agradecer. Pois era a ele que eu tinha de

agradecer tudo. Ele beija à maneira de um Casanova, não importa quem, tal como trata a sua clientela em geral, a esfera pública. Ora, o Jack não precisou de costuras e ele não era uma costura, isso é claro. Ele era um embrulho, vazio, muitas vezes aberto, sem nada dentro, um embrulho que chega apenas depois de ter despejado toda a carga de móveis cheios de segredinhos sobre tantas mulheres. Nada restou. Tudo restou, mas para mim não. Nós deixamos de existir. E afinal: Somos os mestres da esfera pública, que nos oferece as nossas casas e, no fundo, o mundo à nossa volta que trocamos pela eternidade. Fomos feitos para a eternidade mas não sabemos porquê. E apesar de termos caminhado pelo tenebroso vale, fomos feitos para a eternidade. E apesar de termos acasalado, fomos feitos para a eternidade. A luz é falsa. Estão a ver esta luz que se desprende desta mulher, a Marilyn, esta luz é falsa, e é por isso que esta mulher, que não nos interessa mesmo nada, é justamente por isso também, que esta mulher está morta. Todos nós morremos, mas esta mulher morreu por uma boa razão. Porque não nos pudemos interessar por ela, pelo menos não mais do que o necessário. Interessamo-nos mais, aliás, pelos nossos filhos mortos, que não chegámos a conhecer, do que por essa mulher. E porquê? Também não sei. Não me perguntem! Olho para a sua imagem como para um móvel no meu quarto. Eu proibí o Jack de andar com ela, por piedade, mas nada de mal-entendidos, ela nunca foi minha rival, ela nem sequer foi uma rival, ela não era nada nem ninguém, embora, é claro, toda a gente a conhecesse. O Jack não a há-de ter, digo eu, e ela não o terá, que importa, ela será poupada, e isso porque ela nunca soube o que era poupar. Eu bem poderia ter-lhe ensinado umas coisas, mas ela nada me pediu. Avareza no esbanjamento. É o que é. Ser avaro de si enquanto nos damos de forma generosa, só que eu nem sequer fiz isso, ser generosa. Eu era como se fosse cosida à mão, ponto por ponto, eu não me desfiz como outras, embora tivesse motivos suficientes. O lado direito da cabeça desfez-se completamente! Até abaixo da orelha direita! O cerebelo baloiçava da nuca, preso por um único cordão de tecido, mas constato que poderia igualmente descrever da mesma maneira o meu novo vestido que apenas vestiria uma única vez como todos os outros. Talvez um vestido com um botão desabotoado. Tentei manter unido o crânio como uma família inteira. Não havia mais nada. Nada mais havia. Todos mortos, todos mortos, esse é afinal o meu mundo, a morte. Outras têm a sua cultura, que eu também tenho, de qualquer modo mais do que as minhas estúpidas cunhadas, esses belos centros de gravidade no seu círculo de conhecidos, como toda a gente tem, mas sempre que sentimos despertar em nós esta cultura, combatemo-la logo, à cultura, porque queremos permanecer exactamente nós mesmas. Também mostramos isso à multidão admirada. Que nós sejamos nós próprias e não precisemos de nada nem de ninguém, nós, não, apenas eu, apenas eu, com o meu cabelo ripado, na nuca o chapéu *pillbox*, vestidos cintados de linhas direitas, jaquetas com grandes botões e casacos sóbrios. Digo ainda a essa Marilyn que ela tem de se poupar para si mesma, ela tem de cui-

dar mais de si, como nós, as ricas, sempre fizemos e ainda fazemos, e também aquelas que agem como se fossem ricas, eu, por exemplo, antes eu não era rica: rica, eu era mesmo pobre, completamente pobre, mas de uma família rica, não, nós afinal não precisamos de poupar, nós, as ricas, mesmo que também sejamos pobres, nós sempre lá estaremos, porque nos poupamos. É por isso que somos tão poucas. Nós concentramo-nos nas nossas forças até que um vazio gigantesco reine à nossa volta, o vazio da morte, esse rasto de neveiro, essa tarde descontraída numa praia privada, esse fim de tarde passado a beber com coroa e manto. É esse o segredo. Nada mais há. Não amealhar dólar sobre dólar, mas começar a poupar-se a si mesma. Você também, querida Marilyn, mas infelizmente você não existiu senão em duas versões, como luz e como sombra. Ter-lhe-ia feito falta o vazio, não luz e sombra, não penumbra e claridade. Que tudo se retire diante de si, em vez de todos irem até si no cinema. Ridículo. Tanto que lhe poderia ser poupado, se cada um deixasse de querer ficar com tudo o que é seu!? O que é que lhe poderia ser poupado? É relativamente fácil ser-se avarento com a luz, mas quando queremos ver alguma coisa, é porque precisamos dela. A luz faz toda a diferença. Você, Marilyn, não passa de luz, a maior indeterminação, o nada único, pior do que a mesa no meu quarto, em cima da qual há flores frescas. Pior do que o chapelinho sobre os meus cabelos, que mal os toca fica a ponto de cair, enquanto o meu marido ao meu lado está a morrer. Pelo menos você foi antes dele. Tudo isso é material. Marilyn – você não! Eu digo: Ela não é matéria, essa Marilyn. Ela é decomposição, pois ela é carne. E mesmo que a carne seja feita de luz – afinal ela tem de se decompor! Ela já se tinha decomposto quando a sua madeixa loira espichou do caixão como espuma de um extintor. Ele estava bem fixo, o meu chapelinho, mas a Marilyn estava sempre a esquecer-se de se fixar. Os seus cabelos esgueiravam-se do caixão e recusavam-se a entrar nele, a maior humilhação. Ela já não podia levantar o braço. Isso nunca teria acontecido ao meu cabelo. O meu cabelo era uma superfície polida, fria, preta e absolutamente opaca. De um só jacto. O preto capta a luz e não a deixa voltar a sair da gaiola. Ela não estava habituada a isso, a pobrezinha, mas por outro lado, estava habituada a isso, ela tinha de lutar constantemente contra a sua carne fraca, para que toda ela se pudesse transformar em luz. Isso estava errado. É claro que sobrava sempre qualquer coisa. Migalhas para a matilha, cães a ladrar ao lado dela. Esse tufo de cabelo. Ele não me sai da cabeça. Estendido a sair do caixão como um pompom agitado por uma vulgar líder de claqué. Ela vem do nada, essa mulher loira, que de facto não é loira, todas as semanas uma velha russa enchia-lhe a raiz dos cabelos com água oxigenada, não admira que os cabelos tivessem querido fugir, quando ainda acreditavam que eram capazes de o fazer, fugir apenas uma vez! No fundo não admira que ela seja feita de nada, a Marilyn não é nada e não lhe sobra nada, mesmo que ela sobre: este corpo demasiado voluptuoso, cosido ao vestido reluzente, quase um sussurro, o vestido, porque lhe falta o ar. Happy Birthday, Mr. President,

tem que se lhe diga! Ela está fora, fora de vez, definitivamente, apesar das curvas, do peso da gravidade, ancas, peitos, ombros, tudo carnudo, quase a perder a forma, cosida ainda ao vestido, em resumo: insuportável, mas sem que ela possa verdadeiramente suportar-se, sem poder suportar aquilo que lhe empresta forma. Uma pessoa, portanto, que precisa urgentemente do vestuário, mais ainda do que eu, que afinal SOU vestuário!, ela tem de desaparecer, inevitavelmente e depressa. Marilyn. O seu cabelo nunca mais sairá dali vivo, bem o vejo. Perante as violentas correntes de ar que sempre nascem de cada vez que aspiramos a um novo estatuto social, ela deixou-se arrebatado, subiu alto e desapareceu, para sempre. Marilyn. Assistimos ao primeiro nascimento natural, quero dizer, ao nascimento do natural, sim, da própria natureza, e eis que isso desaparece num instante. Podemos contemplar a natureza horas a fio, mas quando ela se arruína – lixo com ela! Não há nada a fazer. No meu caso podem ver antes o nascimento do artificial, que a natureza dissimula de maneira tão hábil, de tal modo que em breve também a natureza desaparece e com ela a vida, como se ambas tivessem sido sempre naturais. Estão a ver, o efeito é o mesmo, quer se trate do nascimento da arte ou da natureza. Elas apodrecem mal lhes tocamos, mal nelas enxugamos os dedos. Natureza e arte levantam-se frequentemente dos seus lugares com uma velocidade estonteante, e uma vez que contrariámos o seu equilíbrio, aqui, na sua cadeira de baloiço VIP, ora para cima, ora para baixo, e vice-versa, de cima desta cadeira de baloiço somos sempre nós mesmos que caímos ao chão de forma rude. Vocês não fazem parte do estrelato, sejam francos. Isso poderia aliás enriquecer a vossa vida, se dela fizesse parte, mas é melhor que permaneçam ligados aos vossos pensamentos. Pelo menos eles não se vêem, embora eles vos façam falta, como é que eles poderiam existir sem vocês! Enquanto que connosco, os VIPs, sim. Se a natureza se vai, vai-se também a vida, já o disse, porque elas são uma só, mesmo que nem sempre estejam de acordo, por exemplo, os peitos dela deveriam agora decidir-se se querem estar de acordo ou não com as ancas correspondentes. E o ideal seria também que tanto o rosto como as pernas estivessem em conformidade, talvez seja pedir demais, mas nós, os ricos, temos o direito de o exigir a nós mesmos. Nós temos o direito de exigir tudo de nós, pois isso é parte de nós. Sim, o artificial não precisa de dissimular a sua artificialidade, ele pode existir como é. Mas quando a natureza entra em acção, embora ela aja constantemente, mesmo que seja com pouca arte, coitada da Marilyn, então a coisa é a sério! Quando chega o jogo, acaba-se a brincadeira, acreditem em mim. Na universidade da vida podemos alcançar este ou aquele grau de independência, o material, a carne, que existe por baixo, tranca-se a si mesmo e procura desesperadamente pela chave, sim, aconteceu assim com a Marilyn. Eu nunca me tranquei, e sobretudo nunca contra a vitória da artificialidade. A pobre coitada, como se não bastasse ter perdido a chave, deitou-a pela janela fora para ter a certeza de que ela não voltaria para trás. Ela não regulava da cabeça. Eu própria decidi o quê, com quem e onde

queria estar. Pois. A carne sucumbe e sucumbe muito rapidamente, quando vem dos subúrbios. A carne jorra literalmente dos subúrbios, vem direita a nós, quando damos um passeio à beira-mar, mas ela passa sempre ao nosso lado, todo esse fluxo dirige-se para o quiosque para comprar imagens nossas, apesar de estarmos mesmo à sua frente, em carne e osso, mas não, nós nunca estamos onde está a multidão. Ora, a carne nem sempre aparece indefesa mas quase. Quem é que se interessa por isso, senão outra carne? A maior parte das vezes, ela faz-nos falta e infelizmente tem de reconhecer à pressa os seus limites, caso deixe de caber nas calças do ano passado. A minha fronteira é em seda Duchesse e em lã, e é aí que ela permanece. A fronteira da Marilyn era a sua carne. A pobrezinha. A luz escapa-nos, levanta vôo. Ela era a luz, ela era o efêmero que já desapareceu quando ainda lá está. Ainda lhe serão instiladas sensações, mas isso não passa de uma piada. Elas não compreendem isto, estas mulheres. O detentor do mundo livre diz-lhes ainda muito rapidamente à guisa de adeus: Estou disposto a dar cabo de ti se não parares. O seu irmãozinho também diz o mesmo, só que um pouco mais tarde, é claro que ele vem em segundo lugar. Ele será sempre o segundo. Mas isso ela já não ouve, a Marilyn, porque está cheia de pressa de ainda mais rapidamente dar cabo de si. Espera-nos a sua falsidade, a luz maligna, manchada no ecrã para a eternidade, que é o que há de mais efêmero, pois ela não tem nem começo nem fim, e é ainda mais efêmera do que a luz que projecta os humanos no ecrã, onde os deixa morrer à fome, não admira que uma coisa assim seja contagiosa e que o meu marido a quisesse imitar: que eles morram à fome nos seus braços abertos, e se quisermos ficar com qualquer coisa dessa gamela, nada restará. Desapareceu. Tudo o que lá colocamos, cai imediatamente no nada. Estão a ver. Era assim que era a Marilyn. Tentamos agarrá-la, não há nada. Apenas aquele cabelo resistiu, não consigo tirar isso da cabeça. Sim, o efeito é para mim o mesmo. Também eu não me deixo apanhar, eu não sou carne, eu sou o seu invólucro, sou o vestido! A minha silhueta nunca se altera. Eu sou inalterável. E quanto menos for possível agarrarem-me, mais distintamente lá estarei, mas eu não tenho luz. Eu mandei-a embora. Nesse conjunto de holofotes, sem qualquer privacidade, eu sou totalmente privada, ao ser completamente pública, e uma não invalida a outra. Posso estar guarnecida de preto como viúva, posso estar plena de negritude, e colocar um véu diante do rosto, posso ser neve acabada de cair ao lado de Pablo Casals ou de Isaac Stern, posso abanar a cabeça e abrir os olhos de espanto, a minha pose preferida, posso sussurrar baixinho e chilrear como uma menina de escola que responde pela primeira vez na vida à pergunta, onde está guardada a cama de Abraham Lincoln, pois eu quero pôr isso a claro exactamente, há muito tempo que eu o queria fazer, mas apesar de tudo: Ninguém me tira nada. O meu marido pode morrer, o meu cunhado pode morrer, vinte mil, cem mil outras pessoas podem morrer na selva? Sim, porque não na selva, tanto se me dá onde, isso a quem interessa, de qualquer modo ninguém me tira nada, porque eu tranquei tudo

dentro das minhas roupas, eu incluída. Eu sou e não sou. Também sou uma espécie de vampiro, estou morta mas nunca hei-de morrer. Os desejos das pessoas, sim, também aqueles que me dizem respeito, ondulam à minha volta, eu sou o barco sobre essas ondas, mas está tudo trancado e cosido. Pura lâ. Pura vontade! Um elevado grau de independência material, não, ainda não, só muito mais tarde. Querer simplesmente existir, sim, querer existir apenas, e ao mesmo tempo querer ainda ser preservada, isso não é possível. Tenho de dizer isto à Marilyn. Ela quer apenas ser preservada, ela só espera isso. Ela está à espera de um senhoreco simpático. Isso não é possível. Ninguém se quer perder a si próprio para ser apanhado e guardado por outra pessoa. A seguir são só telefonemas, medo e choraminguices, telefonemas, abanar os membros, telefonemas, enfiar supositórios para adormecer, telefonemas e ingerir diversas substâncias proibidas. Bom, Jack e eu também fizemos isso, anos a fio, dezenas de anos a fio, mas não nos aconteceu mal nenhum. Tomámos muitíssimo e pouco se perdeu. É assim que se faz. Felizmente que o Dr. Jacobson manteve um silêncio de chumbo durante o processo. Eu supliquei-lhe, ao nosso encantador anfitrião, de manter segredo perante todos sobre o nosso menu, excepto connosco, seus clientes habituais. Obrigada, doutor Jacobson, pelo que fez. Não como essa tal Dra. Morte que não faz outra coisa senão falar dela própria. Mas a morte acabará também por fazer alarido, de resto quem a aceitaria de livre vontade? Coitada da Marilyn, é tudo o que posso dizer, ela ainda queria abraçar a vida uma vez mais e logo com o meu Jack! E em nome disso ela pura e simplesmente abandonou sem autorização o seu local de trabalho, o local das filmagens, onde já nada avançava, senão em círculo! Ela devia estar louca. Foi despedida, sem piedade. A disciplina é tudo, pois, essa tenho-a eu, todos nós a temos nesta família. Eu sou, como hei-de dizer: sólida. Eu sou a minha própria peça de mobiliário. Eu sobrevivo de outra maneira, porque sou de carne e osso e ao mesmo tempo não o sou exactamente. Eu sou feita deste e daquele vestido, deste e daquele casaco, ar descontraído, geralmente de calças. Eu sou vestuário. Eu sou diversas formas de vestuário. Sim. Isso também precisa de luz, ela é precisa para que me possam ver nas minhas toilettes e possam reconhecer os pormenores do que visto. Com a Marilyn é diferente. A luz não precisa de pormenorizar a sua auréola, estrela-do-mar, eu te saúdo. Não há Virgem Maria que te ajude. Ela não ajuda mulheres. Ela anda atrás de homens. Como qualquer pessoa. Eu também. Eu, porém, ando atrás de mim mesma, para poder parecer maior, embora eu não seja exactamente pequena, ando atrás de mim como um abutre esfomeado e arranco pedaços de carne a mim mesma, para que a multidão veja que eu também sou feita de carne. A sério que ela acredita! Não, ela não acredita nisso. E no entanto: Fiz um bom número, não fiz? Há qualquer coisa que permanece e eu não sei o que é. De certo modo isso irrita-me como um estilhaço debaixo da pele, debaixo do meu pulôver de praia ligeiro às riscas. Mas também desta vez isso de nada serve. Dói de verdade exprimir assim uma emoção, que também todos possam ver,

acreditem. Viva? Está alguém em casa? Digo-te, conclui a Ethel a propósito de mim e do meu comportamento, que não inclui um convite a ela, o que a irrita imenso, a Ethel diz, cá por mim, sim, cá por mim, e a seguir para a Joan: Fazes a mais pequena ideia de como esta rapariga está sob pressão, agora, que acabou de perder uma criança? Digo-te, esta rapariga está sob medicamentos ou coisa parecida. Foi portanto o que ela disse, lisonjeando-me, consolando-me, mas eu nem reparo no que ela disse, isto e aquilo, sobre mim. Mas os outros são sempre assim: não o Inferno. Eles são não importa o quê. Nada aliás. É claro que estou farta, não há dúvida. Nada mais a melhorar, nada mais a piorar. Estamos todos sob pressão, não há dúvida, mas eu não tenho de ser esmagada. Podem pressionar e voltar a pressionar que não sai nada, nem sequer água. Eu fico sozinha, conto-vos o segredo: nunca deixar-se esmagar por ninguém! Quem me dera mesmo voltar a mim mesma, para me consolar, mas lá não há ninguém. Lá nem sequer há o cabelo como com a Marilyn. Esse já há muito que desapareceu por causa do maldito cancro. Não é esquisito. Que não haja qualquer cabelo que pudesse cair. Se eu fosse um corpo, isso espantá-me-ia. Agito a mão diante do meu rosto: Viva, está alguém em casa? Mas eu olho apenas para mim. Porque é que eu não me hei-de ver? É o que toda a gente faz. Não. Não está ninguém em casa. Nem sequer o meu cabelo. Deus do Céu, vejam só! Nem sequer o meu cabelo está em casa. Completamente inabitável! Encontro-me outra vez no meio de uma renovação. Já escolhi os cortinados. Eles são tão bonitos, ninguém me vai perguntar pelo meu cabelo. Sim. É assim que vamos fazer. Claro.

Dossiê Elfriede Jelinek

A Morte e a Donzela - V
(*A parede*)

Elfriede Jelinek

© Tradução de © Anabela Mendes
18.7.2015 - Deception Island

1º Acto

Sylvia e Inge esquartejam juntas um animal macho (um bode). Elas arrancam-lhe os testículos e besuntam-se com o sangue. Isto deve parecer muito arcaico e cruel, ao contrário do que vier a ser dito! No decurso destas acções as suas vestes deixam de poder ser utilizadas e as mulheres têm de mudar de roupa. Ingeborg veste então um Dirndl¹ e calça sapatos de montanha, Sylvia põe um fato de banho dos anos cinquenta, mas calça também sapatos de montanha.

No que diz respeito à divisão de texto, é assim que ela se apresenta, embora as personagens possam também duplicar-se ou triplicar-se, os parágrafos sejam apenas o esboço de rupturas ou interrupções da palavra, não sirvam para diferenciar as duas personagens, Sylvia e Ingeborg, ambas representam muitas outras. Desta vez, porém, o Senhor Director, a Senhora Directora devem, pelo menos nas suas grandes linhas, respeitar as indicações cénicas que eu determinei, pois desta vez elas fazem parte do texto. Lamento imenso.

1 Referência ao Dirndl, traje típico e tradicional da Áustria, Baviera, Tirol e Lichtenstein. Este conjunto é composto por corpete, blusa, saia e avental. (N.T.)

Não te enerves. Não é do Urano que se trata, a quem tu lá arrancas o sêmen e os respectivos canais de que ele precisa para finalmente nos fecundar. E também não és Cronos, que deita ao mar toda essa caralhice, ou a mete pela cona da mãe acima, ou por não sei onde, e tu não és a espuma em que esta carne imortal tem o direito de se banhar, e o que também não és, é aquela Afrodite ali, com o seu novo biquíni, que se prepara para sair e se envolver directamente no crepitar estonteante dos flashes, uma coisa destas tu não serias capaz de fazer. Com o teu aspecto. Esperemos que a natureza se volte a acalmar. Não faço ideia porque é que ela se enervou tanto. Afinal não importa quem poderá aparecer mar fora e espalhar o sêmen, e tanto quanto lhe apetecer, sem a nossa ajuda, assim, pura e simplesmente. Não fomos nós. Nunca dá em nada quando pegamos nele com as mãos. Nem sequer quando pegamos numa foice, isso sempre dá em alguma coisa. Talvez ração para coelhos, mas não mais do que isso. E também não há crianças para comer e assim. Se ao menos gostássemos de sexo, mas porque haveríamos de gostar? Apenas porque saímos de um? Lá onde pomos os pés, há apenas pedras. E aquele aí que tu manipulas, não passa de um fantoche. As suas cabras aguardam-no. Elas desconhecem ainda o que se passou. E em casa de Deméter também o aguardam. Deveríamos ter feito a entrega hoje. Desta vez elas esperam em vão. As prateleiras do supermercado estão e permanecerão vazias. Para sempre.

Mas, claro. Claro. Com o actual aspecto dele, elas não o vão voltar a querer. Tal como o preparámos.

Tal como o executámos. É o que a Rita sempre diz. Não, a Reia. Mas a questão fundamental continua a ser sempre a mesma, a questão em torno do coiso. Têmo-lo ou não o temos?

Agora têmo-lo, mas é o falso. Seja ele qual for: Nunca é o mundo que explode diante dos nossos olhos escancarados e nos salpica com as suas entranhas como uma melancia rachada.

Portanto, as sementes de uma melancia nunca deram em nada. Mas, ao contrário, repara em tudo o que o sêmen de Urano produziu! Personalidades cheias de significado. Tu nunca viste uma coisa assim! Uma centena de braços incólumes que sobressaem do tronco e, por pessoa, cinquenta cabeças sobre os ombros! Todos tornados duplos. Não ganham mal. Bastou apenas que ele tivesse de espalhar o sêmen, e foi tudo. Tudo o que os repórteres tiveram de fazer foi esperar pelos radiosos, os deuses, que avançavam dois a dois até ao palácio, onde se realizam os festivais de consagração, trajando fatos nojentos e exuberantes. Maços do rosto a mexer, bocas com trejeitos, quero dizer, lábios aos borrifos. Personalidades heróicas? Nós não. Estratégias militares em vantagem? Não o conseguimos ser. Apesar disso, continuamos em ascensão, de todos os pontos de vista, embora ainda não compreendamos de facto essa ascensão. Nós apenas queremos o coiso para a ele nos entregarmos com luxúria, foi nisso que sempre acreditámos. Mas nós queremos-lo porque somos demasiado belas

para morrer. Avancemos então. Adeus aos tempos prefálicos. O dedo indicador agarrado ao coiso e toca a manejá-lo com vigor.

Uma pirueta por cima da cerca, à altura da parede, com queda a seguir, como de costume, como é o caso, aliás não é um caso para ninguém, a não ser para a psiquiatria, é assim que acontece. O coiso que procurámos durante tanto tempo já há muito que se tornou supérfluo, tal como o conhecimento em si é supérfluo ainda desde há mais tempo, mesmo antes dele ter tido lugar. Na escrita fizemos julgamentos, uma loucura, um processo, uma fixação de nós mesmas. Mas, porra, voltámos a cair da nossa parede. Antes de termos chegado lá acima. Antes mesmo de termos podido fechar um matrimónio ou uma porta. Aliás, também nada fechámos. Porque nada começou. Esquecemo-nos completamente da porta da rua. Alguém acabou de nos pendurar na parede e agora estamos outra vez no chão. A parede já está feita em pedaços por sobre ela tentarmos pendurar as nossas imagens.

Esta parede é minha! Desaparece e põe-te ao fresco! Agora sou eu que falo e digo-o em frases salpicadas de sangue: quero lá saber como é que tento alinhar as minhas palavras a partir das minhas experiências, e quero lá saber com que objectos me relaciono, a parede incluída. Tudo aquilo com que me possa relacionar é apenas aquilo que eu vejo. Infelizmente ainda não consegui ver grande coisa. Quem me dera partir para por fim poder ver outras coisas. Quem me dera viajar para conhecer países e gentes estrangeiros.

Ouve lá, uma outra mulher, que não nós, imaginou uma parede que seria, digamos, completamente invisível. Eis uma boa razão para tu não seres obrigada a partir em viagem. Poderias continuar aqui porque nem sequer terias de sair daqui. Não terias de sair para a vida!

Disparate. Só é possível olhar para alguma coisa, quando o próprio objecto está à vista. E, acrescenta-se, nem sempre ele é o mesmo! Digamos, no momento em que eu posso descrever o objecto, a parede, existindo ele e estando disponível como recurso, só então dele poderemos retirar alguma ideia como meta, não, como tacha, aquele pequeno prego de cabeça chata, não, retirar para ficar a amadurar. Nessa altura também nós poderemos ficar a amadurar.

Queres com certeza dizer para nos mantermos amaduradas e acordadas? Não. Acordadas, é inútil. Porquê? Para quê?

Acordar amadurada como uma tacha que nos tolhe, isso seria o que iria na cabeça de um jovem e novo poeta qualquer, só que ele nada tem para nos dizer, a nós mulheres mais velhas. Sim, confiamos numa parede e depois quando compreendemos que ela é a própria fenda que a si própria se engole, e quando nela ficamos presas, não há quem de dentro dela nos suspenda, quero dizer, nos deixe lá penduradas, ou nos abandone ou nos enforque ou seja lá o que for. Talvez seja apenas um descuido da parede. E nada mais. Não conseguimos avançar.

Bom, ainda sou capaz de imaginar uma parede com uma fenda, e mesmo uma fenda na qual tu desapareças, mas uma parede invisível que nos impeça de avançar na vida quando partimos da vida em viagem, isso não consigo mui-

to bem imaginar. Não foste tu que disseste que uma vez desapareceste numa dessas fendas? Mentira. A parede continua aí e tu também. Tem cuidado, pois agora estás a tentar ir contra a parede até esborrachares o crânio. Morres no deserto, espichas na areia que se desintegrou ao longo de milénios da parede invisível e que agora a corrói como pasta de farinha colante. Põe-te a fazer bolos. Mas a parede continua a não ser uma coisa concreta, ela é e permanecerá invisível. Capitulas e tu própria desapareces. Ao desapareceres até chegas a adoptar uma nova posição fundamental e, aliás, uma posição fundamental em relação a tudo o que existe. Não te contentarias com menos. Nada menos seria suficiente, e mesmo que o menos fosse o mais, não te bastaria. A posição fundamental é a única posição que tu podes adoptar. Ela consiste numa interioridade virada sobre si própria. Eu diria que ela é tão pouco visível como a parede. Valeria ainda a pena assinalar que estamos a falar de um conhecimento empírico humano. Mas isso não faria sentido se o objecto do conhecimento empírico fosse outro ser humano. Assim, portanto, ele é uma parede. E, para além disso, a tua cabeça esborrachada, quem é que lá a pôs, tu nem sequer és uma heroína que tombou em campo! Há tantas coisas para conhecer, e tu só queres mesmo conhecer esta parede para nela te enfiar. Trepamos por ela acima para darmos com a tua cabeça decapitada, com um sorriso de arrepio, talvez com um alho na boca, eis o que nos espera. Ou talvez com uma lista de compras a perder. Com nomes de coisas indelevelmente gravadas até que ela se desfaça sob merda de cão, ossos de galinha e sementes de maçã. Depois é preciso que tu mesma estejas atenta. E tenhas a função de verificar se ela, a parede, é ou não invisível, de qualquer modo estás tão colada a ela que nada consegues ver. E acreditas que só porque não a vês ela é invisível. E eclipsas-te em silêncio. Cega pelo teu sofrimento. Mas quando desaparecemos tornamo-nos completamente visíveis, tu sabes disso. Exactamente porque uma coisa dessas nunca aconteceu, ela aparecerá em todos os jornais. No fundo, creio que é apenas a falta de resistência desta parede que te incitou a enfiar-te nela, exactamente onde nada existe. E é então que de repente te sentes apertada. Tu até esperas que esta parede se apaixone por ti! Para que tu existas! És insaciável. É bem feito que ela te tenha devorado. Como é que podemos reconhecer alguma coisa se só existe parede? Já estou a ver como. Basta que te metas dentro dela à força e que te transformes em parede. É imperioso que entres onde não pertenças, unicamente porque aí nunca ninguém esteve. O que achas da ideia? Estou a ouvir como és difícil de engolir pela parede. Não é uma experiência agradável. Estou a ouvir como ela arranca os teus pedaços, como crava os seus dentes em ti, a parede do conhecimento. Que coisa tão desprezível da parte dela. Agora é a minha vez! Mal posso esperar que me julguem! Tu, tu não ias aguentar uma coisa assim.

Espera! Espera! Espera um pouco! Um dia quando voltei a fugir de mim mesma, até então sempre lá houvera floresta, mas dessa vez não havia. É por isso que uso a parede como exemplo. De repente as árvores escondiam-me a floresta. Eu julgava que estava a ver as árvores como sempre as vira mas de re-

penete lá estava a parede, transparente. Só as mulheres são capazes de descrever uma coisa assim. Também são elas que têm medo do átomo. Os homens não perderiam tempo com uma coisa que não se vê. Isto tem sempre a ver conosco, mas nós nunca estamos no lugar certo. Eles optariam antes por calcular as consequências de qualquer coisa, só para concluir: isso não nos levaria longe. Afinal o raio está muito circunscrito, apesar de o nosso conhecimento se referir explicitamente ao dito objecto. Mas como reconhecer um objecto se ele é transparente, embora apesar disso lá esteja.

Desculpa, mas janelas bem limpas acabam por ser sempre claras, transparentes. É muito melhor do que a transparência da sopa de massinha em cima da qual nadamos dia-a-dia sob o rugir e bramir da espuma dos pacotes Maggi! É impossível que nela nos afogemos. O nosso destino está suspenso de uma colher, caso a sopa não agrade aos nossos maridos. Lembra-te de que nós somos especialistas na matéria! Lembra-te de que pelo menos nos deveria ser claro, a nós seres humanos, que alguma coisa possa ser invisível.

Pensar é reconhecer um objecto. Não, não é assim. O objecto tem ele próprio de se nos revelar antes que nós sobre ele possamos revelar alguma coisa a outros. Mas quando criamos uma parede transparente, sendo ela feita de motivos transparentes, então para que não sejamos obrigados a esperar e possamos revelar o que de facto conhecemos, importa não esquecer que vemos não vemos nada. Não há volta a dar a isto, não importa o que seja, independentemente do bode que se nos atravessa no caminho. Eis o que eles gostam de pensar. Não há nada para ver e não há volta a dar-lhe e, no entanto, isso é causa de terrível sofrimento, convém não esquecer. Que haja sofrimento é o que mais importa. Muitos heróis são em privado pessoas muito simpáticas. Porque é que eles se torturam – não sei. O amor, se é mútuo, murmura e conforta, caso contrário transforma-se em nova instabilidade e numa dificuldade para quem escreve, sendo assim o amor prolixamente negado. Para sobreviver é preciso fazer alguma coisa, especialmente quando não há nada melhor em alternativa. Nega-se esse amor, se necessário, por uma parede que nada dá em troca. Em particular, se ela for transparente. Como é que é possível avaliar com um metro a natureza dos conhecimentos humanos, se o homem é humano, não, se a mulher é humana, não, prefiro dizer o homem. Não. Afinal não. O homem é pura e simplesmente inumano. Pelo contrário a mulher é humana. Ela é a única com humanidade. A parede é uma revelação possível, isto é, seria se a pudéssemos ver. Afinal ela é transparente. Sem eco, sem nada de nada. A mulher está lá dentro, tudo o resto fica de fora. É assim que imaginam os que escrevem à procura do conhecimento, testando a sua faculdade de pensar em tomografia computadorizada, sendo levados a acreditar que ela existe. Que vejo eu aqui no monitor de imagem? Uma parede. E a imagem acabou de desaparecer. É pena. Uma parede sem conhecimento de si própria, sem forma, sem recorte, mas quem tem de ter conhecimento somos nós! O que é chato é que tu nem sequer sejas capaz de reconhecer a parede.

Mas como é que eu a poderia reconhecer?! Se não a posso ver! Estás-te a esquecer de que não fui eu que tive a ideia dessa parede. Foi aquela outra ali que me veio à cabeça, aquela com a racha na gamela, não, a que tem a gamela diante da racha, essa é a única a que me refiro, não, aquela com a gamela que pus diante da racha, para que não se veja como eu me esgueiro, não, para que o próprio salto não seja visto. Para que nunca mais se saiba de onde foi o salto. Eu vou ser franca. Mas também quero ser ponderosa! É importante! Eis ali a parede transparente. Ela nem sequer é um fragmento, isso ainda seria qualquer coisa, ela é o sujeito sinistro da nossa contemplação, ela é o sujeito habitual da nossa contemplação. Mas qual é a diferença entre contemplar e pensar? Não há diferença, quando nada se vê. Isso quer dizer que a mulher em particular não vê nada? Talvez. Ela esteve a limpar essa parede durante tanto tempo até a termos deixado de ver. Brilha que brilha e nada temas, Fabuloso, Ajax, Neo Blanc, Cif está fora de questão.

Mas escrever sobre isto somos capazes com certeza. Não precisamos de saber nada. Não precisamos de experimentar nada. Escrever, claro que podemos. Iluminamos o novo conhecimento com a nova lâmpada que acabámos de comprar, parece mais caro do que custou, o conhecimento. A lâmpada também. Como é que os nossos veredictos podem ser consistentes e os nossos conhecimentos não. Não, ao contrário, não, vejamos, portanto, como é que nós chegamos a um veredicto consistente para que alcancemos um conhecimento coerente, se não conseguimos reconhecer nada para além desta parede?

Por favor, não me roubes a minha parede, Eu cheguei cá primeiro! Comecei por não a ver! E agora estou a limpá-la há mais de uma hora e só agora reparo que ela é um espelho. Se eu tivesse lido antes as instruções de utilização na embalagem com pulverizador, teria reparado que este spray é apenas para vidro e espelho. Para uma parede precisamos usar outra coisa. Mas se fosse um espelho, eu poderia ver-me nele. Ver-me apenas no vidro, se eu fosse a obscuridade por detrás dele, ou caso houvesse uma outra coisa obscura por detrás dele. Mas nada há por detrás dele. Não há problema. Durante todo este tempo o vampiro pensou que nele nada estaria reflectido, quando na realidade era apenas ausência de espelho! Talvez não passasse apenas da parede de azulejos da cozinha. Se não nos podemos ver em qualquer coisa a não ser num espelho, isso não significa necessariamente que sejamos capazes de pensar. É lamentável. Podemos olhar para uma coisa qualquer, também podemos reflectir, digamos, pensar, se partirmos da minha posição, à esquerda, isso criaria inversão no espelho, ou seja, passaria então para a direita, bom, e se tivesses em mente um quadro negro, para escrever e assim, e o tomasses por uma parede? A luz projecta-se nela, não, sobre mim, e a luz continua dentro da minha cabeça. Quero dizer, o que quer que seja que eu esteja a limpar, continua a ser, de quando em quando, transparente ou então não existe de todo.

Alguém mais inteligente do que outro alguém, que seja uma mulher, teria entretanto reparado nisso.

Não, esta parede é minha. Afinal eu desapareci dentro dela. Digamos que a vejo, por assim dizer, não, sem dizer, de dentro. Daí a visão ser mais clara. A mulher esteve a limpar durante tanto tempo que o seu objecto desapareceu. Podemos dizer o mesmo de nós? A mulher acabou por continuar a limpar o que quer que lá estivesse e lhe pertencia, e depois tiraram-lhe isso. E infelizmente não lho voltaram a dar. Foi uma experiência a sério, posso dizer-te, quando descobri o que tinha acontecido! Macaquinho, macaquinho, aos saltos de ramo em ramo, pulo aqui, pulo acolá, chega ao coco, perde o coco, quem lho devolverá?

No fundo, a única razão para fazeres isto tem a ver com o propósito de te destacares com o teu estatuto de mulher escritora sobre outras mulheres. De preferência o destaque faz-se perante as mulheres exclusivamente destinadas a serem belas. É um facto que estás excluída desse padrão. Definitivamente excluída. Afinal todas nós estamos destinadas à beleza, mas nem todas seguimos esse destino. Paciência. Estás acima de todas elas. Afivelas o teu instrumento de auto-teste, a pega acende-se com um vermelho cintilante, ligada à corrente, tudo na perfeição, e é então que podes pôr à prova a tua própria habilidade para testares os teus limites e experimentas e experimentas sem parar. A seguir ligas um gerador e de repente o que começou por ser um teste aos teus limites pessoais, limitada pessoalmente como és, bem, pouco importa, torna-se conhecimento? Não. Verdicto. Verdadeiramente dito. É costume dizer-se que os verdictos não se devem contradizer, só então se alcança o conhecimento. Eis como se pode saber quem são as cinquenta top-models mais belas e segundo que ordem. Mas tu tiras as tuas conclusões sem lhes dares tempo para que se contradigam. Apressas-te a pronunciar os verdictos mas nunca tens pressa. Eles não são condição necessária e suficiente, são apenas o que foi dito e assim um fim em si. Estes verdictos falam por si na medida em que tu os pronuncias. Quero dizer, na medida em que tu os estás a pronunciar. Mas ao pronunciá-los, eles perdem o valor de verdictos. Os meus verdictos sempre me ocorrem depois de terem sido pronunciados. Ah, já nada sei. Que te dizer: se tu consideras que a essência do teu conhecimento é absoluta, porque podes desaparecer por detrás de uma parede, então faz sentido que esta contradição, percebes, parede, desaparecimento, parede, desaparecimento, se torne num paradoxo, isto é, que a contradição se torne no verdadeiro conhecimento. Caso contrário já terias esborrachado o crânio contra a parede. É um facto que já fizeste isso, eu sei, eu sei. Estás com um ar um pouco desmaiado. De qualquer maneira a tua beleza é completamente diferente da minha e, no entanto, a tua beleza é tocante. É claro que eu sou a mais bela. E não preciso de nenhuma madrastra nem de nenhum espelho para saber isso.

O quê? Eu não sou bela?

Claro que és bela, mas tu és diferente. Eu sou bela como se deve ser. Tu não és tão bela como julgas ser. Trata-se também de um conhecimento que não diz respeito a nenhum objecto, porque tu não estás à vista. Estás dentro da parede e ponto final. Ou diante dela e morta. Como o irmão daquele alpinista mundialmente conhecido. Ou abaixo dela e escapando à justa. Mas, como te digo, não és uma heroína. Vais-nos contar tudo, até ao mais ínfimo pormenor.

Mas tu és tão bela quanto eu. És diferente, mas igual a mim. Quero dizer, no que respeita ao movimento do teu corpo contra esta parede. Mas quando subimos à parede, é bom que te apercebas de que o movimento do teu corpo só será uniforme na horizontal. Esquecerás então bem depressa a parede assim que estiveres pendurada lá dentro. Acabarás por lamentar que as árvores não te tenham escondido da floresta. Pois o que não fores capaz de ver não será uma floresta, e, apesar disso, esborracharás a tromba contra ela. Incluindo o novo baton vermelho. Ele debicará a parede por dentro e resumirá os dados concretos, não, os dados concretos apanham o baton que se chama Terracotta e pertence à linha suave da marca Clinique, quero dizer, à linha suave da Clinique.

Afasta-te do meu sol! Não vês que eu já ali estou deitada? Será que sou transparente? Estou deitada ali, não és capaz de ver isso, estou deitada ali, estirada sobre o rochedo, estico e encolho o meu corpo sobre o altar e sinto como o sol me profana maravilhosamente, como ele me enche com o ardor impessoal e gigantesco do Deus da Natureza.

Nem tudo sobre o que te aguentas de pé, quero dizer, deitada, é um altar! Se continuas a tentar contar-me que o corpo quente e perverso do teu amante está debaixo de ti e que a sensação do seu corpo esculpido é incomparável, sem ser macio, sem ser maleável, sem estar molhado de suor, mas antes seco, duro, liso, limpo e puro, se ainda fores capaz de dizer isso uma única vez, eu vou-me embora. Vou-me embora imediatamente! Sem mais. Aviso-te: Levo comigo o Apolo! E então ficarás para sempre despojada do seco, do duro, do liso, do limpo e do puro. E então deixarás de escrever disparates sobre isso. Ai, não, desculpa, o Apolo já lá não está. Se ele lá tivesse ficado, há muito que se teria ido embora. Não admira. Se ele ainda lá estivesse, estaríamos a abarrotar e seríamos expulsas da parede, não somos capazes de nos calar, e a própria parede teria toda a razão para se tornar transparente. Ela serviria então para deixar passar o deus do sol ao volante do seu novo Porsche.

Desculpa. Mas é claro que o sol sou eu. O que tu vês não é ninguém senão eu. Estás-me a ver! E mesmo que estoires: sou eu que tu vês em cima do meu altar! Mas tu preferiste ver uma parede invisível. E isso vale a pena? Bem, obrigadinho. Imaginaste isso em termos muito gerais mas não percebeste nada. E não foste capaz de criar o conceito e não foste capaz de elevar o conceito ao seu apuro, e agora esse apuro transformou-se numa parede diante da tua cabeça, e mesmo assim não és capaz de a ver! Isso acontece quando também

somos péssimas para os homens que afinal nos pertencem. Eles estão ali deitados diante de ti como conceitos banais, precisas apenas de os agarrar, mas não o fazes, preferes criar um conceito a partir de outra coisa qualquer. Olha, diverte-te! O conceito talvez se pudesse tornar num objecto, o homem poderia ser objecto de um romance ou para uma peça radiofónica, a parede também poderia fazer parte disso, mas só se poderia ver com a ajuda do teu spray de limpeza e da tua laca para o cabelo, ora, pelo menos, graças ao teu spray podemos ver através e até ao fundo, digamos, deste ponto de vista, nem o que sentimos nem o que compreendemos é em sentido estrito um objecto. O mesmo se passa com o sol. Tu não consegues escrever porque és incapaz de descrever como objecto de conhecimento aquilo de que falamos e de que queremos falar. Mas aquilo de que falas é falso e o que pensas é falso. Não há nada que faça sentido em ti. Apontas para o homem para o destruíres, e só depois te apercebes de que ele está por detrás do muro transparente que tu estiveste a limpar tão bem durante horas, só para o teres mais à mão, ao homem, o teu querido papá, mas não podes agarrá-lo. Ele não se deixa agarrar. Pelo menos por ti. Incrível.

2º Acto e Final

As duas mulheres torcem em conjunto para dentro de uma banheira o cadáver do bode assassinado, o sangue vai pingando nessa direcção, uma tarefa doméstica muito apropriada. Entretanto elas mudaram de roupa e estão claramente atentas a que não haja mais machas de sangue no que vestem. Apenas os seus rostos estão ainda salpicados.

Elas suspiram um pouco por causa do esforço, mas continuam o trabalho com mão firme, elas sabem o que fazem. Elas estão por dentro do assunto.

- 1) Decido-me por uma relação física que inclua o acto sexual como parte animal e libertadora da vida.
- 2) Não me posso satisfazer de forma promíscua e ao mesmo tempo manter o respeito e o apoio da sociedade (esse flagelo) – pois sou mulher: portanto: uma das raízes da inveja face à liberdade dos homens.
- 3) Uma vez que sou apenas mulher, tenho de ser astuta e preparar-me com a máxima segurança possível para os insuportáveis anos da velhice, quando – muito provavelmente – já não puder conquistar um novo parceiro. Está então decidido: farei tudo para encontrar um parceiro em moldes habituais: quero dizer, pelo casamento. Isso traz imensos problemas. Uma vez que sou suficientemente adulta e que decidi casar-me, tenho de ter muito cuidado. Tenho de comba-

ter, da forma mais inteligente possível, as fraquezas já enunciadas – amor-próprio, inveja e orgulho. Não, enganar-me a mim própria, isso é que não!

Não é possível responder a uma pergunta dessas. Não há pergunta que compreenda essa resposta. Os heróis estão todos mortos. Os que restam lambem-se uns aos outros. O que é que lhes resta. Demos-lhes alguma coisa para fazer, demos-lhes, por exemplo, qualquer coisa para comer! Enfiemos-lhes outra coisa qualquer pela boca abaixo que não os seus caralhos! Não é boa ideia? Isso aumenta o caráter salutar do reino dos mortos e favorece-nos a todos, e queremos tornar tudo isto agradável a nós e a vocês, não é verdade? No reino das sombras que vocês são. Tudo sombras poderosas de que vocês se elevam, apoiados num bode e brandindo os vossos bastões, que também se levantam, embora esse bode terrível esteja morto e bem morto! Vocês só se apercebem disto quando de pernas bem escancaradas no ar já estão em cima dele. O salto com o bode acaba então muito rapidamente. A mulher deixa de ter a que se apoiar. Os próprios heróis ganharam o direito de se libertarem do seu instrumento hasteado, mas só se antes comessem do nosso caldo de água chilra, a boa sopa Maggi, hum, hum, sopa que sabe a amor sob o véu do palato içado e crepitante. Assim. Eles acabaram de lambe sangue! Queridos mortos, vá, venham por aqui. Acho que esta sopa consegue acordar mortos, basta que a experimentemos. (*Chama: Therese! Marlen!*) Ó mulher, agora não sei se és a Therese, Tirésias-mulher, ou outra qualquer, não importa como ela se chama, estou a querer dizer que a cega tem de vir! Entretanto os coxos continuam à espera, mas não é por muito tempo. Eles estão ansiosos por se porem a correr. Mas a primeira a entrar é a Therese, é preciso que ela nos diga a verdade, para que a possamos testar, sob outras condições, para sabermos também se ela é mesmo ela. Para que possamos também desenraizar desta terra estes refugiados, pobre mentira de uma vida, ora essa, eis que eles já se põem a fugir. Temos portanto de começar já a investigá-la, a verdade. Somos assim. Falsas médicas, curandeiras experientes que aplicam conhecimentos e que se enganaram no caminho antes mesmo de se porem à estrada. E se não podemos obter novos resultados, porque não temos experiência e porque só raramente pudemos estudar física, e porque também só raramente pudemos estudar matemática e porque tão raramente conseguimos compreender a ciência, resta-nos assim apenas o conhecimento geral humano. E a natureza. Somos especialistas em ambas. (*Ela torce energicamente o corpo do bode.*)

O sangue corre na gamela.

Exorto agora as sombras em nome da verdade. Para a mesa, por favor! De joelhos e demos graças, depois toca a comer. Enchei-vos de sangue. Deixai também correr o sangue em pensos higiénicos e tampões e, se necessário, a

propósito de uma afirmação com muito significado. Isso distrai o espírito de forma sutil como uma mosca na janela. A afirmação transforma-se então em alienação no caso de mulheres com ligeiras inquietações. Logo acorrem as heroínas defuntas, embora eu ainda não as consiga ver. Foram elas que provocaram tudo isto e agora deixámos de as ver. Para quê tanto esforço? Há horas que estamos ao fogão mas só quando tivermos despachado tudo é que elas, hesitantes, se sentarão à mesa, e nós olharemos para elas com olhos altivos, enquanto elas desmontam dos seus enormes cansados alazões como o Grane do Crepúsculo dos Deuses, ou como é que se chama aquele outro, o Iltschi, o cavalo do índio Winnetou, não, não são esses, não é preciso exagerar, a olharem para um vale tremendamente monótono, onde as sombras se erguem com majestade e se plasmam com importância, para que de imediato possamos ver o seu sexo, as sombras que elas próprias são e que até se podem ver projectadas no écran da televisão. Como se elas não fossem já demasiado numerosas. Como se elas não fossem já há demasiado tempo demasiado numerosas. O écran projecta-as de volta, uma espécie de eterno ping pong das bolas que se perdem. Daí a palavra projector, da família de projectar, que acabámos de utilizar antes mesmo dela existir, só que elas não se parecem com as suas imagens quando estas finalmente regressam. São elas e não são elas. Quando o objecto que foi atirado para esta existência acaba por ficar quieto porque a mão entorpeceu, ele passa a chamar-se inteligência. Só porque elas, estas sombras, se empinam, elas nem sequer são muito grandes. Isto quer dizer que o sol está na posição errada. Ele nada nos ordena. Agora chegam os mortos. Da escuridão. Do reino das sombras. Nós mandámo-los embora e, como mortos, eles regressam ao nosso encontro. É tudo uma javardice. Passamos tanto tempo na cozinha e depois é isto. Estás a ouvir esta gritaria? Eles querem todos comer antes da Therese mas não a querem comer e não ousam avançar para a mesa na presença dela. Sabe-se lá o que é que a Therese lhes vai dizer, e ela alguma coisa lhes vai dizer, ainda antes que alguma coisa aconteça, senão ela não mereceria honorários em sangue. Talvez eles receiem ter de ajudar a pôr ou a levantar a mesa. Mas para isso temos o nosso próprio magarefe. Já está a chegar. Ele tem uma carripana e mete-os a todos lá dentro, quando tiver dado cabo deles todos.

Ainda ninguém à vista. E se formos nós as sombras? E se formos aquelas que hão-de chegar? O nosso animal sacrificial ainda parece estar a olhar para nós como se se tratasse de estilhaços de vidros de janela de uma casa, na qual já ninguém vive há muito. Resta-nos a parede? A parede foi o nosso destino. Caímo-foi o destino de um outro. Já estás a ver a Therese?

Não. Imagino como ela se inclina por cima do nosso pote colorido e busca os restos de carne fibrosa e ao mesmo tempo come da panela. Tu bem a conheces. Ela chafurda sempre tanto na comida até conseguir os melhores pedaços. Fora isso, ela não se apercebe do que está a acontecer. E o resto, não lhe interessa. É isto o que se passa com as videntes. Elas fazem com a verdade um negócio

que não passa de um logro, mas as suas acções na bolsa não param de subir. Só vêem o que querem. E quando vêem alguma coisa terrível, isso tem a ver com animais que pertencem ao deus Sol, que por sua vez não está em condições de vir à Terra e de por fim participar activamente na agricultura, ou então isso tem a ver com outras mulheres quaisquer, não connosco, tem a ver, nós já estamos habituadas, com mulheres que são assediadas por pretendentes e, por isso, para se verem livres dos homens aparecem numa história em manchete de revista ou pelo menos na capa. Aí todo o mundo lhes pode tocar, mas elas não dão por isso. Assim é. As mulheres também morrem! Só que mais tarde. As suas imagens podem conservar-se durante mais tempo do que elas próprias.

Sabes, as mulheres cegas se calhar não têm escolha de ver o que querem ou não querem.

Acho que há bocado vi a minha mãe, quando ela tentou esgueirar-se da tina, ainda antes de Therese, e devorar tudo. Para que nada, mesmo nada, restasse de Therese. Talvez a mamã quisesse comer, ao menos uma vez, qualquer coisa que ela nunca tivesse cozinhado. Mas quando recusamos qualquer coisa que ela tenha preparado, ela mostra-se ofendida. Mamã! Eu disse, primeiro a Therese, mas mal me aproximei da porta a minha mãe proibiu-me de convidar alguém para comer. Nem sequer alguém que já tivesse morrido, sem falar de quem está vivo, pois isso seria uma tremenda concorrência para ela. Mas de qualquer modo fosse qual fosse o forno que se limpa a si mesmo, isso era já: concorrência! A mamã acha que os mortos não se sabem comportar, eles não são feitos para mim. Ora se alambazam de uma só vez e vomitam tudo em cima de nós, ora se fazem de difíceis, porque talvez a comida lhes faça falta para por ela poderem ser engolidos. E é aí que o gado entra em jogo. Aquiles ou outro qualquer, que, julgo, a Christa conhece. Ela quis dar-me o número de telefone dele e o endereço de e-mail. Amanhã ele pode vir visitar-me e trazer com ele uma dúzia de outros tipos. Caso eu consiga contactá-lo. Quanto mais forem melhor.

Ser engolida pela sopa! Vá, Sylvia, força!

Não, eu tenho razão, acredita em mim. As sombras acabaram de afirmar terem deixado aberta a porta durante toda a noite, mas que o mensageiro que trazia a comida se enganara na porta com o seu rebanho, do qual poderíamos ter escolhido qualquer coisa. Ele batera na porta ao lado. Por uma vez somos nós que fazemos a entrega, mas ninguém vem buscar os nossos apetitosos menus. Não devemos mandar embora este gado. Este gado tem ainda de matar muita gente a incluir no reboco e a seguir estucar de novo a parede a branco e pendurar as imagens por cima das sombras para que nada mais se veja.

Depois de elas terem atirado fora de qualquer maneira o cadáver que tinham acabado de torcer, elas despejam o seu sangue em caixas Tupperware que enfiam em mochilas, e por fim põem-nas às costas e escalam a parede.

Quando eu saúdo o sol, ele nada me diz, o Hélio é demasiado precioso para saudar alguém, mas eu pego na pedra, que está tão quente, e quem senão o sol, que eu não consigo reconhecer mas que existe, para aquecer uma pedra? Repito esta observação com tempo nublado: A pedra mantém-se fria. Rodo o botão, ponho a sopa em cima do fogão e o sol aquece-a bem. Não rodo o botão, ponho a sopa em cima do fogão e o sol deixa a sopa completamente fria. Concluo por mim própria que uma dada situação pode ser modificada e isso tendo em conta que condições diferentes se aplicam à mesma situação. É mesmo assim: o sol brilha e aquece a sopa, se eu rodar o botão ... Se eu não o rodar, o sol não aparece, e as árvores só podem olhar umas para as outras de forma estúpida, pois também elas estavam à espera do sol. Eu impedi a sua vinda. Mas também pode acontecer que o Hélio não esteja à nossa espera.

O teu palavreado faz com que até as sombras cresçam como árvores. Como papagaios em papel de seda que entraram nesse palavreado e que agora estremeçam langorosos diante da brisa que chega depois de lhes termos fechado o microfone. Os seus agasalhos sussurram ao vento como asas de insectos mortos. Mas até o Festival da Eurovisão consegue um vento assim.

É isso. Onde é que está o botão para o vento? Para accionar o botão para o vento, tenho de tirar a sopa do sol. Tenho apenas uma boca de fogão que estou sempre, sempre, a deixar estorricar. Ela já está queimada, mas isso não me incomoda. Foi justamente por isso que me casei. Já passou muito tempo. Agora tenho este belo fogão a gás e posso à vontade pôr lá dentro a minha cabeça até que ela esteja no ponto. Atenção: não te esqueças de dar corda ao relógio de cozinha! Durante esse tempo os meus filhos podem guinchar à vontade no quarto ao lado, temos agora este novo fogão com mais de uma placa. Temos até quatro placas no nosso fogão, é isso que estamos sempre a repetir desde que o comprámos há anos. Elas costumam andar por cima dele, as crianças. Como é que se chama o colega que chegou mesmo a comer os seus filhos? Uma coisa destas tão atroz eu seria incapaz de fazer! Nem sequer seria capaz de imaginar um acto tão atroz, se bem que isso já tenha muitas vezes acontecido. Tudo o que existe já foi experimentado. E se agora eu experimentar outra coisa, amanhã ela estará à venda por todo o lado. Olá! Eis que chegam as sombras.

Bom, as sombras chegaram porque não puseste o botão sobre o número indicado no livro de cozinha e não activaste o sol.

Mas eu quero que as sombras cheguem e nos digam o que fazem as nossas amigas que tombaram em campo.

Elas deleitam-se. O que achas? Elas sempre fizeram isso. Tens de colocar o botão em média temperatura, de tal modo que a sopa vá aquecendo, na posição três ela estorrica facilmente. E haverá uma altura em que o sol com medo de estorricar, receando perder-se numa agradável inconsciência, perder mesmo a sua posição, e se derreter, viva, ó gerações futuras! com medo de se fundir como uma tosta Hawai, se é que ainda existe alguém que saiba o que isso

é, e de se entregar como a Britney Spears, se ainda há alguém que a conheça, não, ela não, apenas ela não, e a certa altura o sol cai como um raio, não, como o próprio raio na sopa. Electrólise. Mas pelo menos acontece qualquer coisa! E depois fica-se a saber tudo. Hidrogénio e oxigénio. Tudo invisível como a maior parte das coisas. O domínio específico de Therese. Se calhar a nossa sombra já lá vem, porque cozinhámos um bom petisco, ah não, ela não quer. Ela não quer vir. Therese! (Chamam ambas: Therese! Marlen! Therese Marlen!) Tens de nos dizer com quem andam as nossas heroínas mortas! Para que possamos continuar a narrativa. Talvez até numa revista, quem sabe, Talvez ela nos faça perguntas.

A Therese saberá mesmo ainda dizer-te também com quem elas andam. Não vale a pena ter inveja. É completamente irrelevante o que vier a acontecer, pois até lá deixará de ser importante. Eu entro na teu pensamento e deixo de o reconhecer como tal, ele rodeia-me completamente e deixou de ter qualquer importância se é que ele é a verdade no seu uso corrente, a verdade saltitando alegremente de calhau em calhau e voltando a balançar-se com toda a calma, a verdade que a Therese tem de nos comunicar, só que ela não quer provar a nossa sopa. O sol também já não quer aquecer a sopa e a revelação acontece: a fusão da massa, a qual como sempre conduz a massa a falsas fusões, digamos, conclusões, de que agora era a vez dela. A sopa vacila e sem querer coloca mal o pé, faz um entorse, porque ela não está à altura de concretizar a verdade vacilante. Mesmo há pouco ela escorreu-lhe dos lábios, a verdade, e agora ela não passa de um grosso caldo gorduroso com bocados de carne lá dentro. Teria sido preciso mexê-la durante mais tempo, quem é que a vai agora comer? Infelizmente perdi-me, em compensação a Therese há-de chegar, ou se calhar não. Ela não diz o que vai acontecer. Mas com sorte ela ainda nos poderá dizê-lo. Agora só nos está a faltar a Therese, que nos poderia antecipar o que nos vai dizer e se o vai fazer de facto.

Basta que ela olhe para a sopa para a não querer comer, é o que eu acho. Com um conhecimento, quero dizer, um entorse, quero dizer uma concretização, esta sopa nunca estará sempre limitada aos factos. É por isso também que ela não se deixa aquecer independentemente do botão em que carreguemos. Ela não serve para ser assimilada pelo corpo humano, se queres a minha opinião, estivemos a perder demasiado tempo com ela.

As duas mulheres trepam agora a parede com os recipientes cheios de sangue.

Elas chamam: Papá! Papá!

Elas gritam a plenos pulmões: Papá! Papá!

O teu papá foi um nazi, e tu dizes que ele foi pacifista!

O teu papá foi pacifista e tu afirmas que ele foi um nazi!

O teu papá foi pacifista e tu afirmas que ele foi um judeu!

A história com a sopa não resultou. A sopa esteve demasiado tempo entre entornar-se e não se entornar e acabou derramada. Peço desculpa. Tu explicaste-me porquê, mas eu continuo sem perceber. Temos de a comer à colher, porque não há crianças, nem casa, nem fogão nenhum, e não há mais nada de que nos possamos resguardar? Foi isto que quiseste dizer, minha amiga deslumbrante? Eu estou dentro do forno, as crianças estão dentro das frigideiras em que eu as coloquei como ovos estrelados. Mantenhamo-nos então deitadas, nada mais nos resta, sem razão, para que pelo menos nos possamos ainda confrontar com ela. Ela é a única que ainda não está deitada num sítio qualquer à espera da morte. Eu não dei os melhores passos, acho, vou voltar a entender-me de forma metódica com a razão, mas ela não basta para nós as duas. Ainda bem que estás no forno. Não há placa sobre a qual eu me pudesse apresentar, de forma mais livre. Acho que vou ter de me pegar fogo. Um método antiquíssimo. Mas eficaz.

Devias ter reparado na evaporação quando desde o princípio fizeste os teus cálculos.

Sobre isso não faço juízos de valor.

Mas tu não páras de fazer julgamentos.

É verdade, mas curiosamente eles nada valem. Já me tinha apercebido disso.

Verifico que não é assim tão difícil para um ser vivo alcançar o reino das sombras. Imaginei que fosse bem mais difícil. Um fogão. Um cigarro. Uma camisa de dormir em nylon. A pele nua. Podemos pegar em tudo isso e preparar um saboroso menu mesmo que pareça que os ingredientes não combinem entre si. As sombras não vieram ter connosco, vamos nós ao encontro delas. Para que ao menos por uma vez elas tenham razão para se queixarem. Elas não se queixam do destino mas sim por terem a partir de agora de o partilhar connosco. É por isso que lhes damos de comer. Para que elas se recordem. Para que elas se recordem de que não estão sozinhas.

O que quer que seja de que elas se recordem: não será de nós. Nós apenas lhes levamos a comida, mesmo quando nós mesmas somos essa comida. Elas não regressam a casa, então vamos nós ao encontro delas e levamo-las. Ao sangue. Às sombras. Difícil será apenas quando nós quisermos ir e vir como pessoas vivas. Isto é só bilhete de ida. E ainda por cima eu fiz a verificação. E no check-in houve nova verificação. O mais difícil é deixar os vivos voltarem do reino dos mortos. Não pode transportar esta mala de rodinhas para dentro da cabine! Até ressuscitar é mais fácil, pois quem ressuscita já não se encontra entre os vivos mas numa espécie de limbo. Para que ninguém possa fazer observações tolas sobre o ressuscitado, porque ninguém o consegue ver. Em contrapartida lêem-se umas coisas sobre ele. Completamente ao contrário de nós que, após a morte, o que queremos mesmo é ser vistas! Uma parede invisível não nos conviria! Nós queremos estar visíveis e sermos apresentadas com os correspondentes e adequados ornamentos, no caso da

Inge, por exemplo, com a sua túnica de Nessus², quero dizer, de Narciso, que ninguém lhe ofereceu. Ela teve de a comprar na Women's Secret. Mulheres como ela têm sempre de ir às compras com independência. Desculpa, Inge. Mas eu digo aquilo que penso. Seria ótimo que o ressuscitado voltasse mesmo para o reino dos vivos. Nós, as heroínas, não temos uma vida tão difícil como ele, basta-nos apenas ir tão longe quanto possível na direção do Oeste, eu diria até ao Cabo Cod, o ponto mais extremo, ir mais longe não vale a pena, senão caímos ao mar. Porque esquecemos onde é o alto e o baixo. E para além disso teremos de continuar a cozinhar a nossa sopa de sangue, que ninguém quer comer como de costume e que o sol não quer aquecer e que o botão não quer pôr em acção e que a vidente cega não vai querer comer. Mas depois. Mas depois. Depois chegamos nós. Depois saber-se-á que valeu a pena, depois os mortos chegam até nós e nós a eles. Mas antes disso chega o papá (As duas mulheres gritam a plenos pulmões: Papá! Papá! Ó homem! Papá! Homem, papá! Que fizeste tu? Papá! Etc.), depois chega a mamã, e por fim será felizmente a vez da Therese. Demasiado tarde, como sempre, a tal ponto que ela corre directamente contra o que lhe chega e que ela deveria prever e que lhe despedaça a testa. Mas nenhuma heroína sairá de lá a rastejar. Ela vê, ela vê o que tu não vês. Não mais. Ela há-de chegar quando nós já soubermos tudo. Quem está morto e quem não está. A mamã e o papá já estarão a comer, por delicadeza, sou eu que o digo, mas a Therese tem má boca. Ela ri de si para si como se estivesse num espaço desarrumado a que quer escapar a todo o preço, em vez de começar primeiro por lavar a loiça. Ela ri de si para si como se fosse ao encontro de um cavalheiro bem apresentado de braços abertos, em vez de arrumar a casa. É tudo imaginação. De repente deixamos de descer a escada com a nossa refeição, porque estamos a escalar a parede que não tínhamos visto.

Mas quando a vimos, à parede, já não podíamos contorná-la. Não sabíamos o que fazer com ela. Ela era transparente, completamente transparente, mas não era possível atravessá-la. Nada como ficar por cima. Não há outra hipótese. Trazemos o comer aos heróis defuntos. Temos de fazer isso. Temos de o fazer.

Elas berram: Papá! Papá!

2 Túnica de Nessus é uma peça de roupa que invoca uma antiga lenda sobre a morte de Hércules. O herói grego é envenenado pelo centauro Nessus com o seu próprio sangue. Esta história reporta-se a um episódio mitológico narrado em *As Tarquíneas* de Sófocles. Nesta tragédia o poeta grego explica como o centauro Nessus conseguiu seduzir a esposa de Hércules, sendo por isso morto pelo herói grego com uma flecha envenenada. A fim de se vingar, o centauro moribundo convence a esposa de Hércules a usar o sangue envenenado do centauro como um encanto mágico e, assim, ensopar as vestes do herói, para prendê-lo para sempre. A esposa segue este conselho e dá a Hércules a roupa envenenada. Quando Hércules coloca a roupa, fica atormentado de dor, de modo que, para encurtar o tormento, faz-se queimar junto a uma estaca. (N. T.)

O meu papá era judeu.
Não, não era. Ele era nazi.
Não, não era, era pacifista.

O Pacífico? Não, não era esse, esse era outro. Ele era o outro. Esse outro não era Oceano, no qual as estrelas se banham, ele era apenas Otto, o obstinado diabético. Isso não te bastou. Ele nem sequer era capaz de aceitar que tinha diabetes. Provou-se. Ele bem podia ter continuado a viver. Nem todo aquele que quer acolher os heróis defuntos, depois de os termos alimentado, é por isso o Oceano Pacífico. E nem todo aquele que morre é um herói. O oceano é um dos que mata e a seguir engole os mortos. Mas todo o mundo também espera de boa vontade receber heróis. Nós queremos que alguém nos engula, mas de tal maneira que depois sejamos vistas. De tal maneira que nos vejam ainda melhor do que antes, antes de sermos devoradas. Os três na avioneta, repara, também ela os apanhou. Esse pequeno avião que anda à volta do globo terrestre. Custa a crer. Basta que alguém faça qualquer coisa, e eis que milhares de belas mulheres olham para ele e saltam no ar e saltam mesmo lá para dentro. Um dos seus subterfúgios é despirem-se. Apesar disso. Esse episódio com o aviador amador não teve grande proveito. Uma engolidela rápida, e nada mais. E lá do outro lado quase duzentas. O que vai ser de nós? Sentarmos à mesa com baratas que passeiam por cima de loiça ancestral e coberta de crostas? E depois deixar que o oceano passe por cima disso tudo? Não. Depressa, saltemos da cama antes dela ser feita, não, depressa, fazer a cama, enfiar a roupa certa, aos farrapos, cobrir-se com ela, e claro, esquecemo-nos de calçar as meias. Tanto faz. Já não há ninguém com quem nos possamos entender sobre a nossa aparência.

Estão ali umas cuecas sujas, acolá uma peúga, alguém deixou aqui um relógio, a pulseira está engordurada. Esta T-shirt fede que nem se pode, fede como um cadáver de desportista aos pedaços, que no fundo está ainda cheio de vida. Senão não deitava um fedor assim. Posso dizer que esta é a minha tarefa, ser capaz de constatar que estas cuecas têm de ser lavadas e bem depressa, em breve, eis a verdade, a falsidade, o conhecimento, a sobrestimação, a subestimação do nosso adorado inventário. Acima de tudo. Acreditas que foram heróis que lá estiveram? Acreditas que foram heróis que fizeram isso?

Espero bem que não. Senão teríamos chegado atrasadas com a nossa refeição. E a Therese não vem mesmo, assim me parece. Ela nunca pediu desculpa. Acreditem, ela não precisa de o fazer conosco. A versão otimista: ela acredita que de qualquer modo nós já sabemos tudo.

Bom. Esta foi a primeira versão. A segunda versão perdê-la-ei pura e simplesmente. A terceira versão nunca existiu. Tudo o que podemos agarrar está na nossa baixela. Isso basta-nos.

As duas escadoras alcançaram o cume do rochedo levando as gamelas cheias com sangue. Respiram com dificuldade.

No cume do rochedo está sentada uma criatura completamente enrolada em faixas, incluindo o rosto. Junto a ela há um bastão de ski pousado ao seu lado (ou dois bastões do tipo em uso para caminhadas), e ela usa uns óculos de sol muito escuros e em moda. Come de um prato para bonecas colocado sobre uma mesa de bonecas. Após uma pequena pausa, as duas mulheres apoiam-se no rochedo, desempacotam a sopa de sangue e enchem com ela os pratos e tigelas de bonecas. Entorna-se tudo, o sangue corre rochedo abaixo. As mulheres suspendem o sangrento lanche infantil.

A criatura fala, mal se compreende o que ela diz, porque todo o seu rosto está envolto por faixas muito apertadas. Mas também é possível continuar a trabalhar com um texto a correr num écran.

É fácil o que vocês me perguntaram mas eu vou dizê-lo na mesma. São as frases mais terríveis que alguma vez foram ditas. É por isso que expressamente peço silêncio, porque eu não conseguiria dizê-las outra vez: aquele a quem vocês agora permitem, o morto separado, de se aproximar do sangue, esse contar-vos-á a verdade. Mas aquele a quem vedardes esse acesso, esse regressará no mais profundo silêncio.

Durante o que se passa a seguir, elas comem juntas da baixela para bonecas. Fazem como se estivessem a brincar aos jantarinhos, como fazem as crianças.

Num rádio portátil antigo ouvimos uma voz masculina a ler atentamente:

Dois amigos pegavam no animal pelas pernas, de tal modo que a cabeça de goelas cortadas pendia. Foi isto que viram, senhoras e senhores. Ulisses com o pé assente sobre a beira do poço, o braço esquerdo sobre a coxa, a espada, com a qual ele continha as sombras, na mão direita, ouvindo atentamente a impressionante figura do vidente curvado e cego. Foi isto que viram, senhoras e senhores. O cabelo branco era testemunho da sua idade, o bastão na mão esquerda, da sua cegueira. Foi isto que viram, senhoras e senhores. Por entre as pálidas sombras reparámos em algumas mulheres vestidas com túnicas amarelas e três delas mantinham-se à parte. Foi isto que viram, senhoras e senhores. As mulheres eram Anticleia, mãe de Ulisses, com a qual ele estava a ter uma conversa dolorosa, e um grupo de heroínas que eram mães ancestrais de muitos heróis que tinham acompanhado Ulisses até às portas de Tróia. Foi isto que viram, senhoras e senhores. Os homens, porém, eram Agamemnon, Aquiles, e Ajax com quem Ulisses invoca os funestos dias do fim que os espera. Foi isto que viram, senhoras e senhores.

Entretanto ouvimos muito baixinho grego antigo!, através de uma voz feminina, talvez a voz de uma criança, uma aluna de uma cidade, seria óptimo que as actrizes, ou pelo menos uma delas, pudesse dizer ou ler as seguintes maravilhosas palavras da Teogonia de Hesíodo (ver versos 155 e segs.):

Afinal todos aqueles que provinham da Terra e do Céu eram filhos brutais e terríveis e o pai deles odiava-os desde o primeiro dia; mal nasciam, logo Urano os escondia a todos no seio da Terra, não os deixando vir à luz do dia e regozijando-se com o seu feito. A gigantesca Terra, porém, carregando tanto nas

suas entranhas, começou a gemer de dor e concebeu um maléfico e ardiloso ataque. Rapidamente criou o branco metal que faz o aço, fez uma grande foice, apontou-a na direcção dos seus queridos filhos e encorajou-os (pois gigantesco era o seu ressentimento): «Filhos meus e filhos de um nefasto pai, se acreditaís em mim, só assim poderemos recompensar o erro do vosso pai. Foi ele quem primeiro concebeu estes actos infames.» Assim ela falou, mas a todos o pavor tolheu e nenhum deles disse palavra. Apenas e sem vacilar o grande Cronos ganhou coragem e logo respondeu à sua nobre mãe: «Mãe, estou disposto a levar por diante a acção, pois não conheço perdão para um pai que, mesmo sendo o nosso, não honra o seu nome; ele foi o primeiro a conceber estas acções infames.» Assim ele falou. E a enorme Terra sentiu profunda alegria. Ela escondeu-o dentro de si, entregou-lhe em mãos a grande foice de dentes afiados e ensinou-o com toda a astúcia. Foi então que chegou o vasto Céu trazendo consigo a Noite, envolvendo a Terra, ávida de amor, e sobre ela se estendendo em todas as direcções. Mas o filho saiu do esconderijo e avançou com a mão esquerda direito a ele, pegou com a mão direita na gigantesca e comprida foice de dentes afiados, decepou rapidamente o sexo do seu pai e atirou-o para trás das costas, voando este para longe; mas não foi por acaso que ele caiu da sua mão, pois as gotas de sangue que dele caíam foram apanhadas por Gaia que em anos subsequentes deu à luz as poderosas Eríneas e os enormes Gigantes com armaduras cintilantes e compridas espadas na mão e ainda as Ninfas, a que por toda a Terra chamamos Melíades.

Dossiê Elfriede Jelinek

A Princesa no mundo inferior

Elfriede Jelinek

© Tradução de Anabela Mendes
26.12.2015

As pessoas não vêem nada errado em cerimônias. Fazem-se gestos que todos compreendem, mas que cada um por si interpreta de maneira diferente. Se a reverência da Rainha de Inglaterra diante do caixão de Diana é para uns capitulação, perante os quais a Rainha do Povo não poderia em vida vir a reinar (e com isso ser respeitada a manifesta vontade do povo), para outros não representa esse gesto humildade diante da enorme majestade da morte, que sobre todos reina, mesmo sobre aqueles que reinam? Nos cortejos fúnebres curvamo-nos sempre, digamos, diante do caixão, e os homens tiram o chapéu. Na igreja esses chapéus repousam confortavelmente em todas as cabeças, alguns com penachos, e assim tudo parece adicionalmente abafado debaixo de tanta pedra e tanto vidro. O duro e o macio. As velas acesas ao vento e a rosa de Inglaterra e a verde colina na canção de Elton John. Os corpos macios dos cavalos que puxam o duro caixão. Um automóvel poderia fazê-lo melhor, mas isso seria duríssimo, não haveria contraste em relação à caixa de madeira coberta com a bandeira. O pequeno ramo branco com o cartão a dizer «Mãe». Os macios relvados e lugares sobrelotados de pessoas, as ruas em volta abafadas com corpos, as plumas balançando, os barretes macios de pele de urso

dos Guardas Galeses. Até o ar não consegue romper, rasgar, cada minuto, sendo antes abafado em intervalos de um minuto tal como acontece com o feltro de uma baqueta de tambor a cada toque de sino.

Uma mulher que já ascendera em vida ao supraterrâneo tem agora de submergir. Mas antes de ela desaparecer definitivamente acompanhada pelo seu sorriso (o irmão referirá no discurso fúnebre a cintilação dos seus «maravilhosos» olhos azuis sorridentes) e pelos loiros cabelos – eu acho que esta loiridão, esta claridade, mais clara do que a natureza que a concebeu, tem de voltar à terra, à multidão composta de indivíduos, que durante toda uma vida não cintilaram, e que devolve uma outra luz, desta vez, porém, como aparência, tal como referiram literalmente as testemunhas que assistiram à descida do caixão de Marilyn Monroe (a quem foi retirada a canção de Elton John), a propósito do tufo de cabelo espesso e claro que pura e simplesmente se esgueirava da tampa do caixão a fechar-se e que não se deixava domar. A que arquétipo poderia Diana corresponder que de certa maneira juntasse o negro e o claro, de tal modo que a gigantesca multidão dos enlutados, considerando cada um em particular, quase cada um consigo mesmo, talvez pela primeira vez, se anunciasse assim e ao mesmo tempo também com o seu poder sobre os poderosos? S., psiquiatra refere: Perséfone. A filha de Deméter que tem de descer a um negro reino (ao reino das sombras, de uma demasiado negra e «implacável» rainha, e do seu também tão negro filho, reino esse, onde os gestos que as suas sombras projectam na parede são mais importantes do que aqueles que são movimento ou que são movidos por qualquer coisa), «raptada» pela razão de Estado (para por ele se tornar fértil, para que a descendência do soberano possa ter continuidade), onde ela será então a verdadeira rainha, aliás aquela que se oferece em imagens. Com inteligência, consciência, de forma planeada, ela partilha a sua imagem com pessoas, digamos, em pequenos pedaços, para que a imagem seja fértil, de modo a que as pessoas a possam imprimir. Este e aquele fotógrafo, este e aquele Papparazzo conseguem alguma coisa, aquele e aqueloutro não conseguem nada, é então que numa certa ocasião a matilha a abocanha de vez e a sério, pois habituara-se a receber da deusa, pelo menos uns quantos pedaços. Na mitologia a soberana do mundo inferior funde-se com A Donzela (Koré), com a donzela simplesmente, que apenas representa o papel da mulher e que em última análise permanece intocável, mesmo quando todos também a tentam agarrar. Exibe, digamos, o loiro do trigo sobre a cabeça tal como um padre católico a sua custódia, a que acresce ainda a própria fertilidade comprovada sob a forma de dois filhos, embora ela tenha, mesmo antes da morte, de voltar de novo a submergir, pois a fertilidade também anseia pela fertilidade do Ser-se-na-Terra, do medo do negro pura e simplesmente, para que daí qualquer coisa possa crescer. A donzela-espiga que se entregou à violência de um negro príncipe (e aliás também um negro amante de origem e conduta «incerta», dúbia, mesmo perigosa, conotada com a mortal traficância de armas?), para que atra-

vês das suas imagens as pessoas tenham acesso à vida eterna. E a donzela não quer mesmo que as pessoas morram, daí a sua luta contra as minas terrestres, armas que em primeiro lugar servem para a destruição de carne «desarmada», macia, civil, enquanto outras armas podem também destruir tudo o resto. Esta morte é verdadeira, mas como uma deusa é mesmo imortal, de certo modo ela é falsa. Ela aconteceu, ela pode não ter acontecido. O verdadeiro não é o real. Esta morte no túnel é verdadeira (mesmo que muitos também dela tenham duvidado e acreditem piamente que Diana e o seu amante estejam agora unidos a Elvis, claro, os três vivos), mas ela também é o que parece? Dito de outra maneira, ela é real? Será que se tratou de «coisas naturais»? É provável que ela não tenha sido natural. Tal como aconteceu com o loiro claro dos seus cabelos (ele estava cada vez mais claro!), que há muito já não era «autêntico», apesar de ter sido possível preservá-lo como realismo em milhares de fotografias e filmes, foi exactamente por isso que ele pertenceu a um corpo que ao mesmo tempo foi afastado, era intangível, mesmo que esta princesa, em nome do povo, se tivesse esforçado muito por ser «tocada» - em alemão a palavra tem dois significados: tocar, atacar. Ele, o loiro, apesar de deteriorado, quase a morrer à fome numa espécie de sono de Inverno, mas espigando afinal outra vez na superfície da terra como novo, como uma flor na Primavera e de repente real, tornou-se corpo no verdadeiro sentido. Uma princesa que se torna tangível e que, por um lado, pode manter o seu estatuto de princesa, caso contrário não interessaria a ninguém, pois nós próprios não somos princesas; por outro lado, porém, e de certo modo ela já voltou também a perder este estatuto, pois deixou de ser arrebatadora e até passou a ter um baixo-ventre. O em baixo que será penetrado para que se possa ver alguma coisa, para que todos nós possamos ver alguma coisa: o negro príncipe não o conseguiu, ele não era um amante, ele era um esposo. Eis as fotografias do estúdio de Fitness, com as pernas escarranchadas, quase nua, adulada pelo invólucro justo de modernas fibras, as fotografias em fato de banho no iate, o abraço, depois a mão do amante por cima do ombro no blazer negro, tirada pela câmara de segurança do hotel pouco antes da viagem para a morte No Túnel (outra vez de volta à terra!) e a esta corresponde então no enterro a bandeira no Palácio de Buckingham que pela primeira vez na História é arriada exactamente no momento certo e cai macia como o vestido de uma bailarina de striptease. Isto quer dizer que todos os invólucros têm de cair, porque toda a gente quer saber e tem direito a saber o que há por baixo, por trás. Portanto, digamos, nem tudo o que vemos é verdadeiro, verdadeiro é também quando se diz alguma coisa a que corresponde o que se vê. Nesta mulher, porém, cada um podia ver o que quer que fosse e também sobre ela se disseram milhares de coisas, cada uma delas verdadeira para este ou para aquele, mesmo quando estas coisas se contradiziam umas às outras. Cada um encontrou sentido em qualquer coisa dita, mesmo que essa coisa não fosse verdadeira. E isto talvez seja assim porque esta princesa não existia mesmo, ela não era

«deste mundo», mas também porque ela nunca desapareceu realmente, talvez porque ela nunca chegou, embora fosse fantásticamente «bem-vinda» entre as pessoas e, ao ter partido do mundo, acabou afinal por voltar, de tal modo que todos podem guardar dela um pedaço, dela que durante muito tempo nem sequer o que comia era capaz de guardar. Daí todas estas violações contra a ordem (o cerimonial de corte, o casamento, etc.), da qual esta princesa se separou, através da possibilidade da máxima desordem, ou seja, a possibilidade de ser natureza e, ao mesmo tempo, a possibilidade de voltar a alcançar a máxima ordem, pois é para isso que servem as fotografias, fotografias, fotografias, que se podem cortar, coleccionar, colar, pendurar, cada uma inserida numa pequena ordem doméstica particular, como se os objectos, a vida, pudessem afinal ser planificados, embora não através de racionalidade. Assim entregamo-nos de boa vontade à irracionalidade enquanto esta mulher repousa numa ilha debaixo de uma pequena colina, pelo que não a podemos seguir com os olhos (a colina, a ilha estão vedadas), e assim nós acabamos afinal por não poder contar com a tolerância do olhar. E só podemos tolerar como verdade o que conosco estiver em concordância. Assim, nós seremos princesas, tal como afirmou o alto dignitário nas bodas de Carlos e Diana, (nesse dia estaríamos supostamente pelo menos um para o outro, mesmo que não estivéssemos para mais ninguém, seríamos príncipes e princesas), uma vez que recebemos as imagens desta boda como modelo, mas afinal como um modelo que nos está sempre a fugir, exactamente quanto mais alto o elevamos para melhor o estudarmos, quem gostaríamos nós próprios de ser. Claro, de preferência mortos é que não. Nós afinal ainda ansiamos por muita coisa.

Dossiê Elfriede Jelinek

Entrevista RTP2

Programa Literatura Aqui

Entrevista a Anabela Mendes sobre Elfriede Jelinek, com intervenção de Alexandre Pieroni Calado e excertos do espetáculo “A Morte e a Donzela”, com encenação de Alexandre Calado.

<http://www.rtp.pt/play/p1990/e217673/literatura-aqui> (11'35 - 17'59)



Dossiê Elfriede Jelinek

A Morte e a Donzela – Montagem

Death and the Maiden – Editing

João Maio Pinto

Nasceu no Caramulo, em 1974. É ilustrador, designer, docente do ensino superior e músico. Licenciou-se em Design de Comunicação, na Faculdade de Belas Artes do Porto, colaborando com diversas publicações e editoras: Observer, Internazionale, Blitz, Silva!Designers, Público, Groovíe Records, gráfica M2, Rock Bar Sabotage, Abysmo, Terratreme, Equations/Lovers & Lollypops, entre outros. É docente na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha onde é também coordenador de design gráfico.

Resumo

“A Morte e a Donzela - Montagem” é um ensaio visual que reúne fotografias e outros materiais oriundos da exploração desenvolvida por Alexandre Pieroni Calado e Paula Garcia para o projecto teatral com os textos de A Morte e a Donzela I –V. Dramas de Princesas, de Elfriede Jelinek.

Palavras-chave: Elfriede Jelinek, Ensaio visual, Genética teatral.

Abstract

“A Morte e a Donzela – Montagem” [Death and the Maiden – Editing] is a visual essay that brings together photographs and other materials gathered during the research conducted by Alexandre Pieroni Calado and Paula Garcia for the stage project with the texts from A Morte e a Donzela I-V. Dramas de Princesas [Death and the Maiden I-V. Princess Plays], by Elfriede Jelinek.

Keywords: Elfriede Jelinek, Visual essay, Theatre Genetics.

Nesta secção estarão, prioritariamentte a par, ensaios vários sobre A Morte e a Donzela I a V – Dramas de Princesas e sobre Os Protegidos, entre outras obras de Elfriede Jelinek.

Alexandre Pieroni Calado e Paula Garcia abrem esta parte da reflexão ensaística, dando corpo e voz a um ensaio-diálogo sobre A Morte e a Donzela. A entrada de ambos em cena é precedida pelo ensaio visual do designer w.

Belas
del R me ins
NO PALACIO



1 Captura de tela de sebe, *Na cave* [filme], Ulrich Seidl, 2014.



2

2 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena do *dramatículo A morte e a donzela II: a Bela Adormecida, Dramas de princesas: a morte e a donzela* [espetáculo de teatro], Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Estreia no espaço Alkantara, Lisboa, a 18 de Dez.].



3

3 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena do *dramatículo A morte e a donzela II: a Bela Adormecida, Dramas de princesas: a morte e a donzela* [espetáculo de teatro], Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Estreia no espaço Alkantara, Lisboa, a 18 de Dez.].



4



5

4 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena do *dramatículo A morte e a donzela II: a Bela Adormecida, Dramas de princesas: a morte e a donzela* [espetáculo de teatro], Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Estreia no espaço Alkantara, Lisboa, a 18 de Dez.].
5 Captura de tela de vídeo para o *dramatículo A morte e a donzela II: a Bela Adormecida, Dramas de princesas: a morte e a donzela* [espetáculo de teatro], direção de Alexandre Pieroni Calado, João Seiça, 2016.



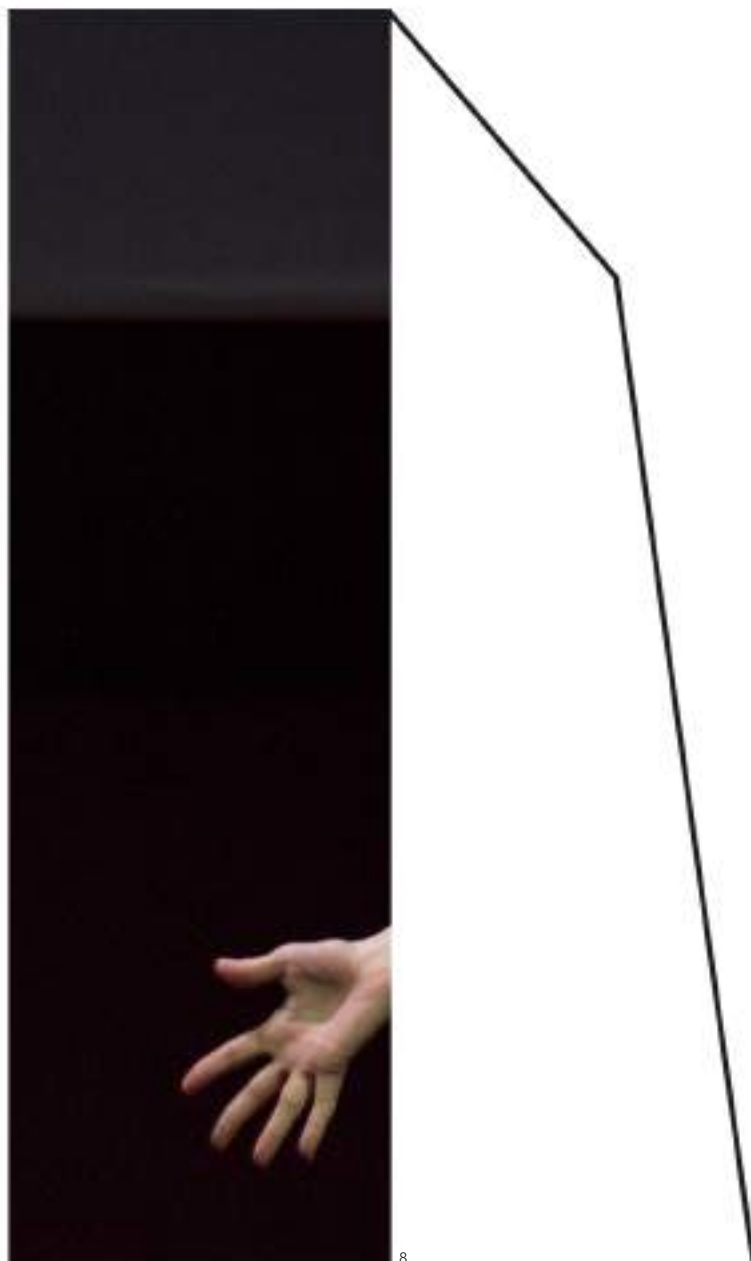
6



7

6 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena do *dramatículo A morte e a donzela II: a Bela Adormecida, Dramas de princesas: a morte e a donzela* [espetáculo de teatro], Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Estreia no espaço Alkantara, Lisboa, a 18 de Dez.].

7 Captura de tela de vídeo para o *dramatículo A morte e a donzela II: a Bela Adormecida, Dramas de princesas: a morte e a donzela* [espetáculo de teatro], direção de Alexandre Pieroni Calado, João Seíça, 2016.



8 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena de *A morte e a donzela I: Branca de Neve, Dramas de princesas: a morte e a donzela*, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Estreia no espaço Alcantara, Lisboa, a 18 de Dez.].

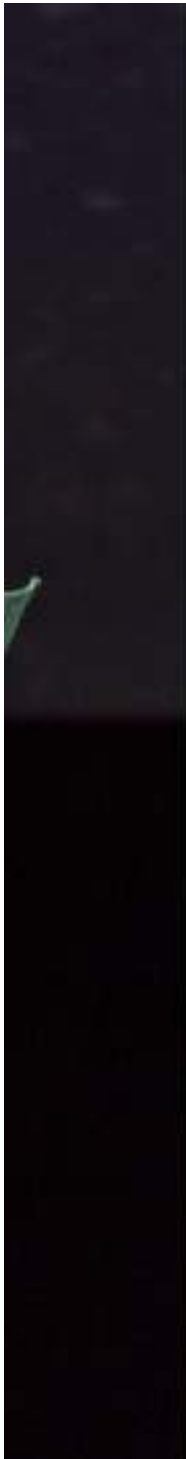


9 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena de *A morte e a donzela I: Branca de Neve, Dramas de princesas: a morte e a donzela*, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Estreia no espaço Alkantara, Lisboa, a 18 de Dez.].



10

10 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena de *A morte e a donzela I: Branca de Neve, Dramas de princesas: a morte e a donzela*, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Estreia no espaço Alcantara, Lisboa, a 18 de Dez.].



11



12

11 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena de *A morte e a donzela I: Branca de Neve, Dramas de princesas: a morte e a donzela*, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Estreia no espaço Alcantara, Lisboa, a 18 de Dez.].

12 HAND, D. (direção) (1937) *Branca de Neve e os Sete Anões* [captura de tela], produzido por Walt Disney [imagem online], disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/d8/5c/f4/d85cf466e250880103b0d30ab13863c3.jpg> (Acesso em: 8 de julho de 2024).



13



14

13 Captura de tela de vídeo para o *dramatículo A morte e a donzela I: Branca de Neve, Dramas de princesas: a morte e a donzela* [espetáculo de teatro], direção de Alexandre Pieroni Calado, João Seiça, 2016.

14 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena de *A morte e a donzela I: Branca de Neve, Dramas de princesas: a morte e a donzela*, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Estreia no espaço Alcantara, Lisboa, a 18 de Dez.].



15



16



15 Captura de tela de vídeo para o dramático *A morte e a donzela II: a Bela Adormecida, Dramas de princesas: a morte e a donzela* [espetáculo de teatro], direção de Alexandre Pieroni Calado, João Seiça, 2016.

16 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena de *A morte e a donzela I: Branca de Neve, Dramas de princesas: a morte e a donzela*, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Estreia no espaço Alcantara, Lisboa, a 18 de Dez.].



17 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena de *A morte e a donzela I: Branca de Neve, Dramas de princesas: a morte e a donzela*, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Estreia no espaço Alcantara, Lisboa, a 18 de Dez.].



18



19

18 Captura de tela de vídeo para o *dramatículo A morte e a donzela II: a Bela Adormecida, Dramas de princesas: a morte e a donzela* [espetáculo de teatro], direção de Alexandre Pieroni Calado, João Seiça, 2016.

19 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena de *A morte e a donzela I: Branca de Neve, Dramas de princesas: a morte e a donzela*, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Estreia no espaço Alkantara, Lisboa, a 18 de Dez.].



20

20 Captura de tela de vídeo para o *dramatículo A morte e a donzela IV: Jackie, Dramas de princesas: a morte e a donzela* [espetáculo de teatro], direção de Alexandre Pieroni Calado, João Seiça, 2016.



21

21 ASSOCIATED PRESS (n.d.) *Jackeline Kennedy e Bobby Kennedy* [imagem online], disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-2510064/amp/Why-Jackie-Kennedys-blood-stained-pink-suit-hidden-public-view-2103.html> (Acesso em: 8 de julho de 2024).



22



23



24



25

22 NATIONAL ARCHIVE/ NEWSMAKERS (1963), *John F. Kennedy e Jacqueline Kennedy em Washington, 27 de março de 1963* [reenquadrada para efeitos de reprodução] [imagem online], disponível em: <https://www.maxima.pt/moda/tendencias/detalhe/25-anos-sem-jackie-kennedy-onassis-em-10-licos-de-estilo> (Acesso em: 8 de julho de 2024).

23 LOWE, Jacques (1960), *Jackie, Summer, 1960*, Museum of Modern Art (MoMA) | National Gallery of Art, Washington, D.C. [imagem online], disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/jacques-lowe-jackie-summer> (Acesso em: 8 de julho de 2024).

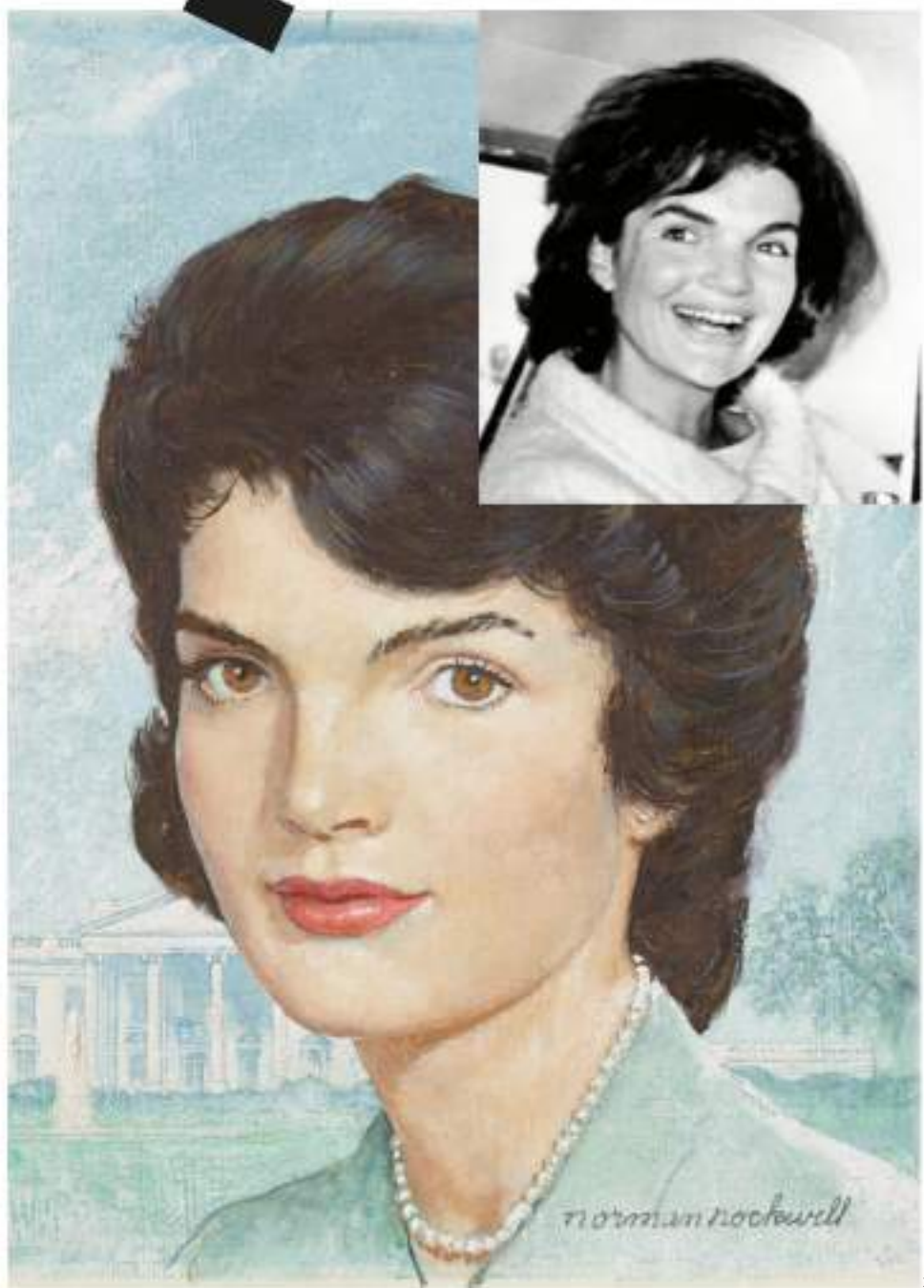
24 BETTMANN ARCHIVES (1960), *Jacqueline Kennedy at her Georgetown home in August 1960*, Getty Images [imagem online], disponível em: <https://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/jackie-kennedy-primeira-dama> (Acesso em: 8 de julho de 2024).

25 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena de *A morte e a donzela III: Rosamunda, Dramas de princesas: a morte e a donzela*, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Estreia no espaço Alcantara, Lisboa, a 18 de Dez.].



26

26 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena de *A morte e a donzela IV: Jackie, Dramas de princesas: a morte e a donzela*, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Estreia no espaço Alkantara, Lisboa, a 18 de Dez.].



27 EVERETT ARCHIVES (n.d.), John F. Kennedy e Jackie Kennedy, Shutterstock [imagem online], disponível em: <https://hollywoodlife.com/pics/jacqueline-kennedy-onassis-photos/historical-collection-6> (Acesso em: 8 de julho de 2024).

28 ROCKWELL, Norman (1963), Portrait of Jackie Kennedy [pintura], Saturday Evening Post - Illustration for "How Jackie Restyled the White House", Martin Diamond Fine Art, New York. [imagem online], disponível em: <https://www.christies.com.cn/en/lot/lot-6425006> (Acesso em: 8 de julho de 2024).



29 RICKERBY, Art. (1963), *President John F. Kennedy and First Lady Jacqueline Kennedy arrive at Love Field, Dallas, Texas* [fotografias], Life Pictures/Shutterstock, disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/861806078709754042/> (Acesso em: 8 de julho de 2024).

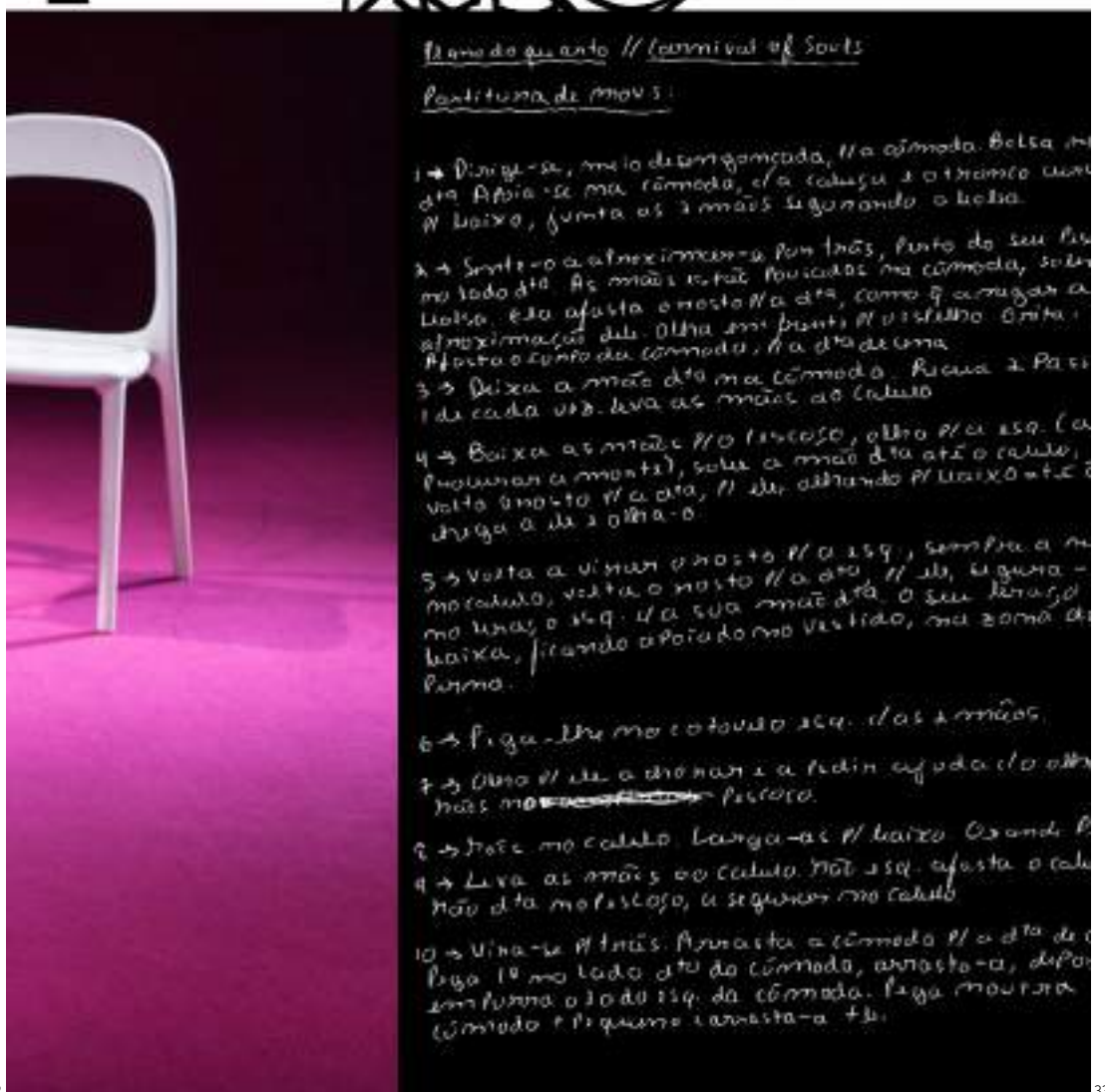
30 RICKERBY, Art. (1963), *President John F. Kennedy and First Lady Jacqueline Kennedy arrive at Love Field, Dallas, Texas* [fotografia], Life Pictures/Shutterstock, disponível em: <https://www.life.com/history/jfk-assassination-photos-john-and-jackie-kennedy-dallas-1963/> (Acesso em: 8 de julho de 2024).



31

31 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena de *A morte e a donzela III: Rosamunda, Dramas de princesas: a morte e a donzela*, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Estreia no espaço Alkantara, Lisboa, a 18 de Dez.].

ROSAMUNDA NO RIO

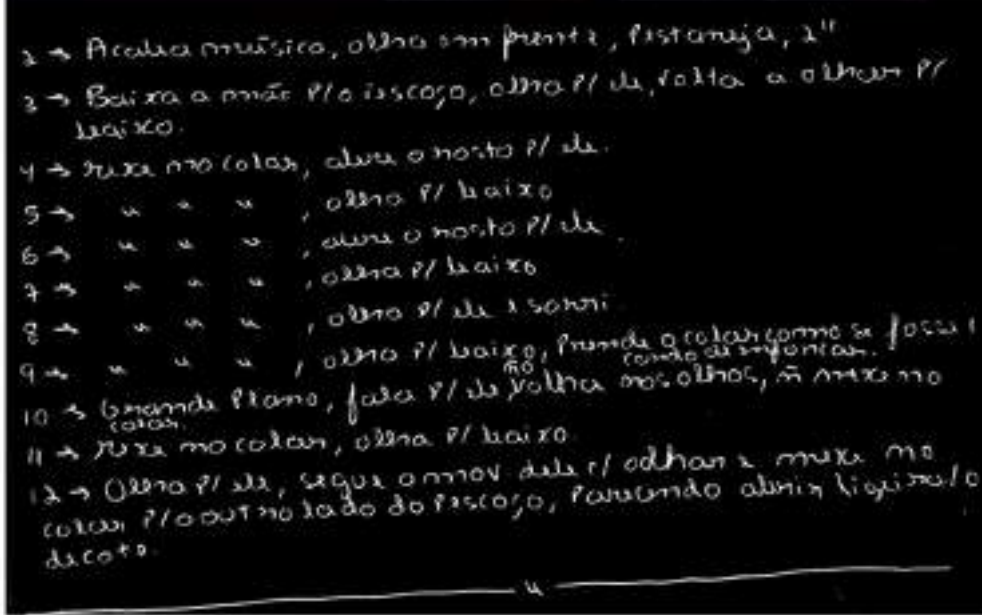


32 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena de *A morte e a donzela III: Rosamunda*, *Dramas de princesas: a morte e a donzela*, Elfriede Jelinek, direção de A Pieroni.

33 GARCIA, Paula (2016) Caderno de trabalho de *A morte e a donzela III: Rosamunda* [não publicado].



34



35

34 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena de *A morte e a donzela III: Rosamunda, Dramas de princesas: a morte e a donzela*, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Estreia no espaço Alcantara, Lisboa, a 18 de Dez.].

35 GARCIA, Paula (2016) Caderno de trabalho de *A morte e a donzela III: Rosamunda*.



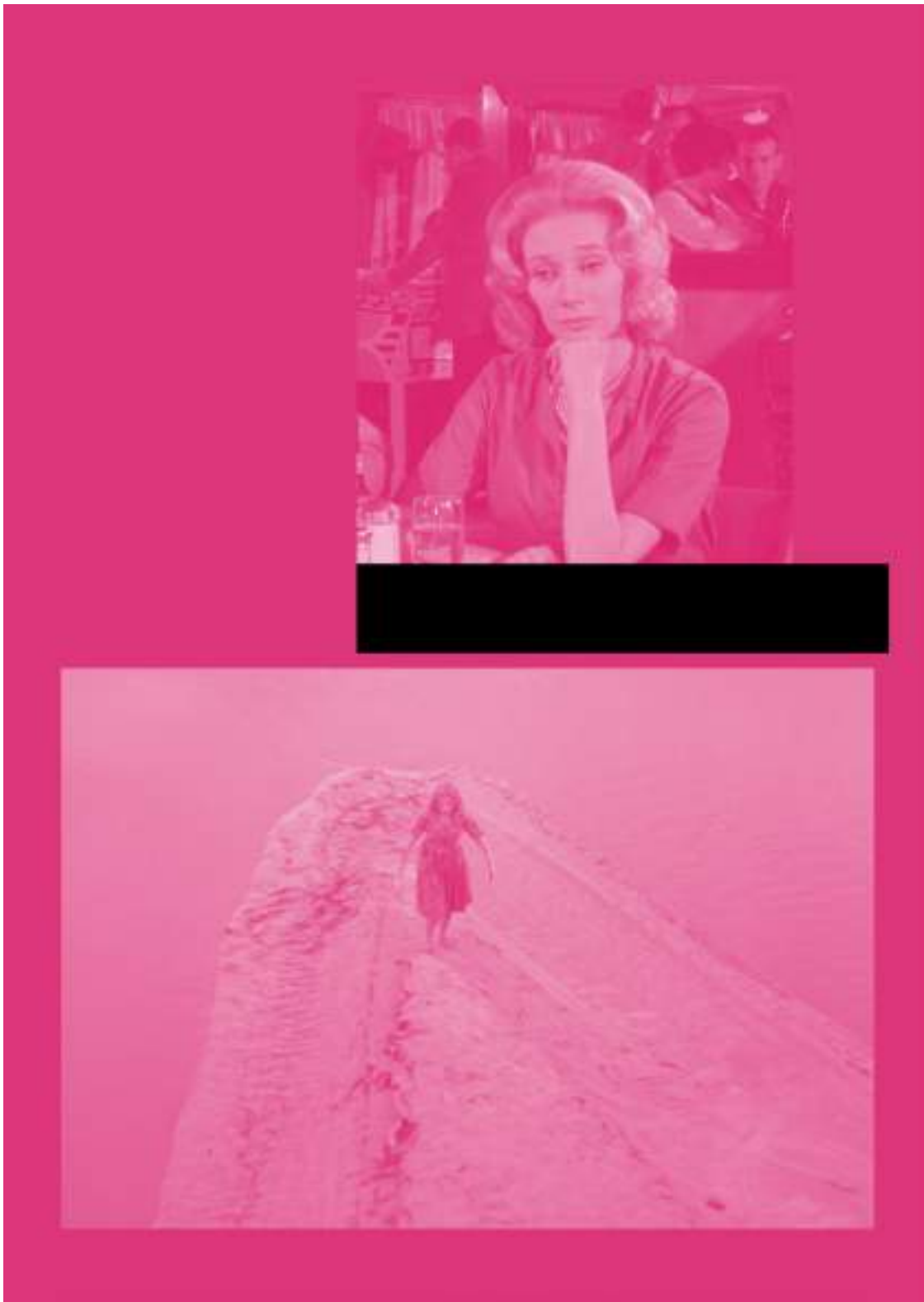
36

36 Captura de tela de beijo no banheiro, *A pianista* [filme], Michael Haneke, 2001.



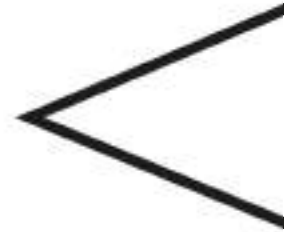
37

37 Capturas de tela de protagonista a sair da água, O Parque macabro [filme], Herk Harvey,



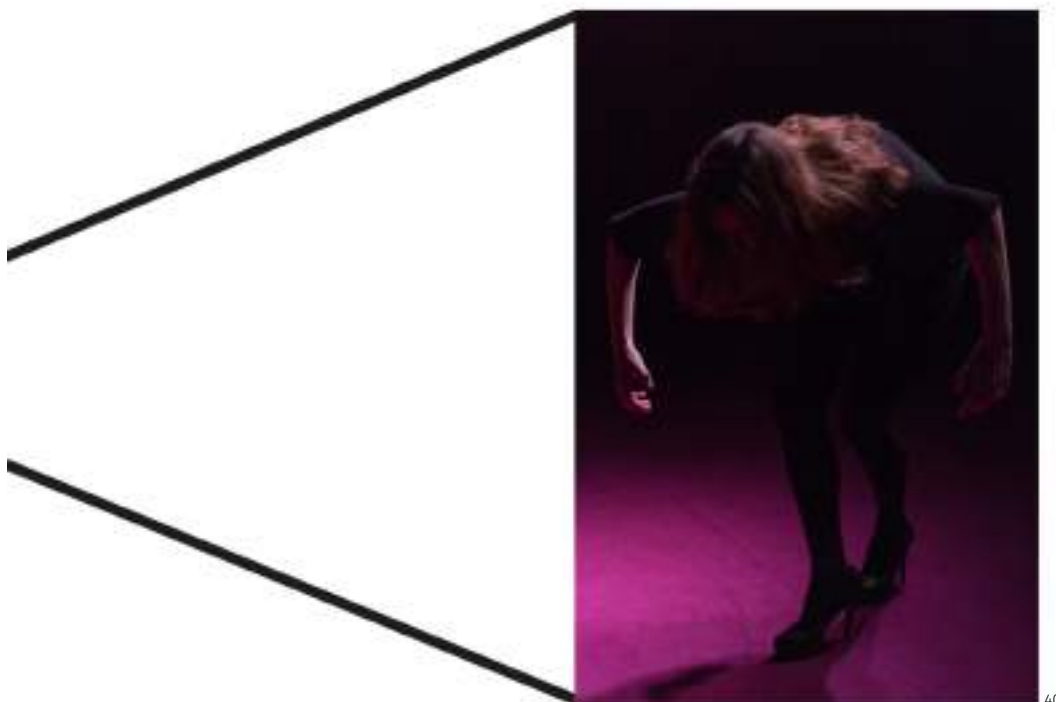
38

38 Capturas de tela de protagonista a sair da água e no bar, *O Parque macabro* [filme], Herk Harvey, 1962.



39

39 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena de *A morte e a donzela III: Rosamunda*, *Dramas de princesas: a morte e a donzela*, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Estreia no espaço Alkantara, Lisboa, a 18 de Dez.].



40



41

40 FERRO MARTINS, João (2016) Fotografia de cena de A morte e a donzela III: Rosamunda, Dramas de princesas: a morte e a donzela, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Estreia no espaço Alcantara, Lisboa, a 18 de Dez].
41 Captura de tela de protagonista no quarto, O Parque macabro [filme], Herk Harvey, 1962.



42 Captura de tela de vídeo para o dramático *A morte e a donzela V: a parede, A parede* [espetáculo de teatro], direção de Alexandre Pieroni Calado, Leonardo MouraMateus, 2019.

43 PIERONI CALADO, Alexandre (2019) Caderno de encenação de *A parede*.



44

45

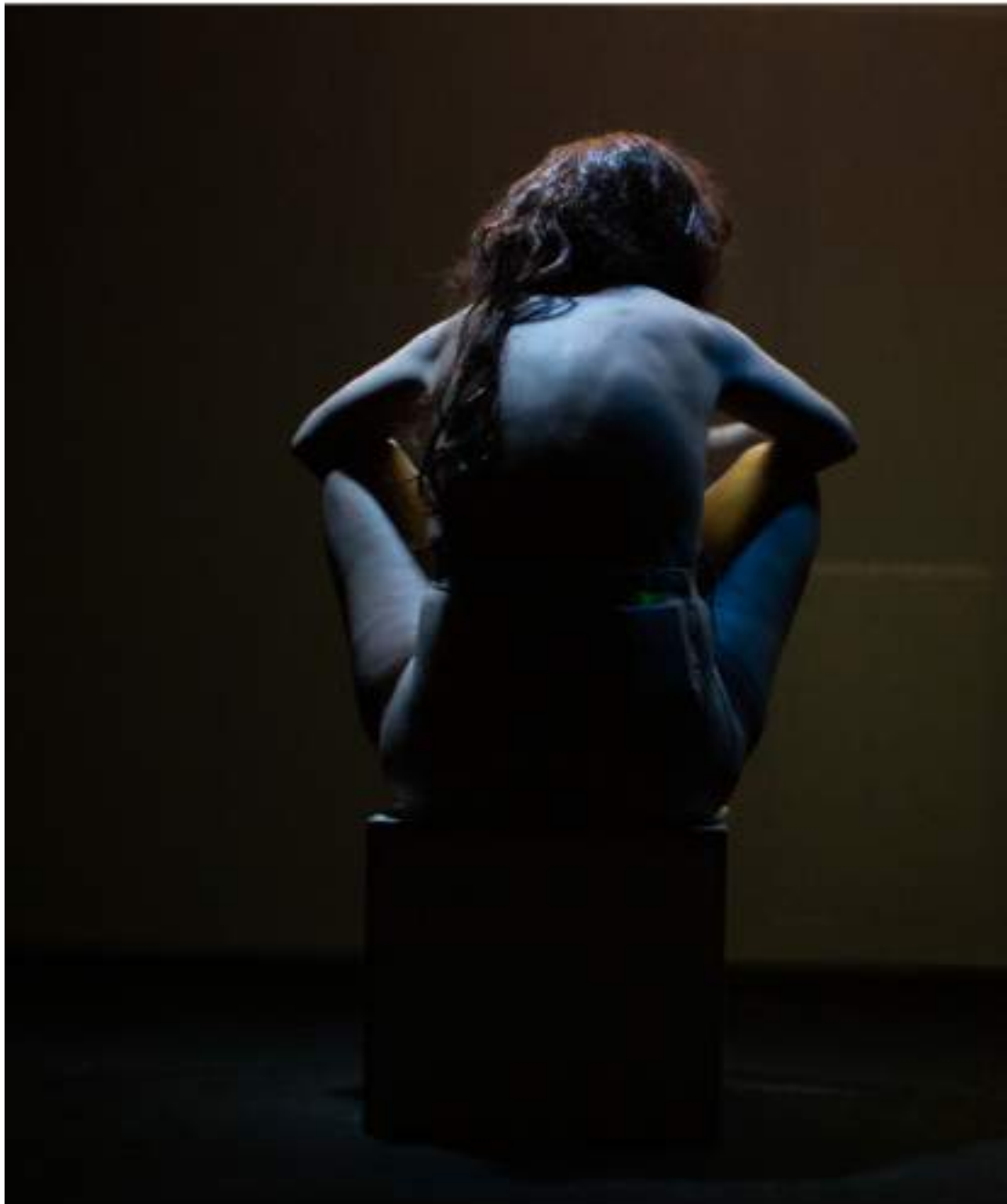
44 PIERONI CALADO, Alexandre (2019) Caderno de encenação de A parede.

45 PADILHA, Alípio (2020) Fotografia de cena de A parede, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Centro de Artes de Lisboa, Lisboa, 6 de Nov.].



46

46 PADILHA, Alípio (2020) Fotografia de cena de *A parede*, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Centro de Artes de Lisboa, Lisboa, 6 de Nov.].



47

47 PADILHA, Alípio (2020) Fotografia de cena de *A parede*, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Centro de Artes de Lisboa, Lisboa, 6 de Nov.].



48

48 PADILHA, Alípio (2020) Fotografia de cena de *A parede*, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Centro de Artes de Lisboa, Lisboa, 6 de Nov.].



49



50

49 Captura de tela de estudo para vídeo para o dramático *A morte e a donzela V: a parede*, *A parede* [espetáculo de teatro], direção de Alexandre Pieroni Calado, Leonardo MouraMateus, 2019.

50 Captura de tela de vídeo para o dramático *A morte e a donzela V: a parede*, *A parede* [espetáculo de teatro], direção de Alexandre Pieroni Calado, Leonardo MouraMateus, 2019.



51



52

51 LAMEYER, Gordon Ames (1954) *Sylvia Plath at the beach in the 1950s* [fotografia], Courtesy The Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana, disponível em: https://www.reddit.com/r/OldSchoolCool/comments/j8ozwb/sylvia_plath_at_the_beach_in_the_1950s/ (Acesso em: 8 de julho de 2024).

52 *Ingeborg Bachmann* [fotografia], Picture-alliance/dpa. *Deutsche Welle*, disponível em: <https://www.dw.com/en/ingeborg-bachmann-malina/a-45775306> (Acesso em: 8 de julho de 2024).



53 PIERONI CALADO, Alexandre (2019) Caderno de encenação de *A parede*.

54 Captura de tela, *Blue velvet* [filme], David Lynch, 1986.

55 Captura de tela de vídeo para o *dramatículo A morte e a donzela V: a parede, A parede* [espetáculo de teatro], direção de Alexandre Pieroni Calado, Leonardo MouraMateus, 2019.



56 PIERONI CALADO, Alexandre (2019) Caderno de encenação de *A parede*.

57 Captura de tela de vídeo para o *dramaticulo A morte e a donzela V: a parede, A parede* [espetáculo de teatro], direção de Alexandre Pieroni Calado, Leonardo MouraMateus, 2019.



58

58 Captura de tela de vídeo para o *dramatículo A morte e a donzela V: a parede, A parede* [espetáculo de teatro], direção de Alexandre Pieroni Calado, Leonardo MouraMateus, 2019.



59 Capturas de tela de vídeo para o *dramaticulo A morte e a donzela V: a parede, A parede* [espetáculo de teatro], direção de Alexandre Pieroni Calado, Leonardo MouraMateus, 2019.

60 PIERONI CALADO, Alexandre (2019) Caderno de encenação de *A parede*.



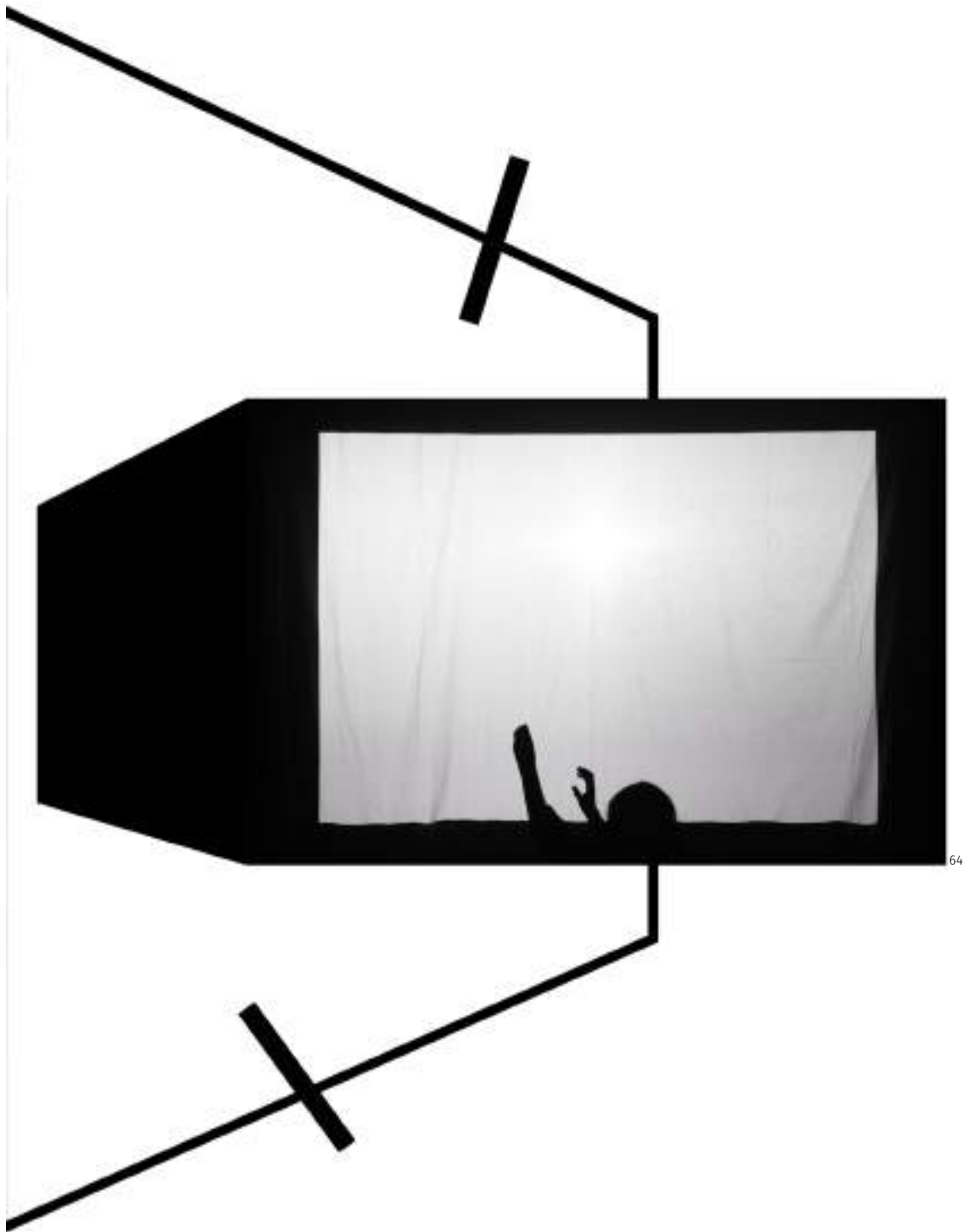
61 Capturas de tela de vídeo para o *dramaticulo A morte e a donzela V: a parede, A parede* [espetáculo de teatro], direção de Alexandre Pieroni Calado, Leonardo MouraMateus, 2019.

62 PIERONI CALADO, Alexandre (2019) Caderno de encenação de *A parede*.



63

63 Captura de tela de vídeo para o dramático *A morte e a donzela V: a parede, A parede* [espetáculo de teatro], direção de Alexandre Pieroni Calado, Leonardo MouraMateus, 2019.



64

64 PADILHA, Alípio (2020) Fotografia de cena de *A parede*, Elfriede Jelinek, direção de Alexandre Pieroni Calado [Artes e Engenhos, Centro de Artes de Lisboa, Lisboa, 6 de Nov.].



65

65 Captura de tela de vídeo para o dramático A morte e a donzela V: a parede, A parede [espetáculo de teatro], direção de Alexandre Pieroni Calado, Leonardo MouraMateus, 2019.

Dossiê Elfriede Jelinek

A Morte e a Donzela I – V (Lisboa, 2015 – Almada, 2018)

Alexandre Pieroni Calado (1975)

Nasceu em Lisboa, faz e investiga teatro. Trabalha actualmente num ciclo de projectos de pesquisa, criação e difusão teatral em torno do enraizamento da violência na matriz cultural greco-latina (2020-2025). Licenciado em Teatro - Actores/Teatro e Educação (ESTC/IPL, Lisboa 2007) e o Doutorado em Artes Cênicas (ECA/USP, São Paulo 2011), leccionou na Escola Superior de Teatro e Cinema (IPL, Lisboa), na Escola Superior de Arte e Design (IPL, Caldas da Rainha) e na Escola de Artes (UE, Évora), tendo ainda colaborado com diversas escolas técnicas de teatro. É membro do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (UA/IPL), e tem publicado artigos sobre teoria do actor, processos formativos e crítica genética, entre outros temas.

Paula Garcia

Actriz e criadora portuguesa. É licenciada em Teatro, ramo actores/encenadores, pela Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa e pós-graduada em Comunicação e Artes pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Em teatro, cinema e televisão, trabalhou com Rogério de Carvalho, Alexandre Pieroni Calado, Nuno Cardoso, Silvana Garcia, António Augusto Barros, Paulo Lage, Pedro Saavedra, Sofia Lobo, Ágata Pinho, Joana Linda, Renata Sancho, Tiago Bôto & Wagner Borges, Alison Murray, Inês Oliveira, André Godinho, João Nicolau, Marco Pontecorvo, Patrick Mendes, Mariana Gaivão, Leonardo António, Carlos Conceição, Manuel Pureza, Ivo Ferreira e Simão Cayatte, entre outros.

Resumo

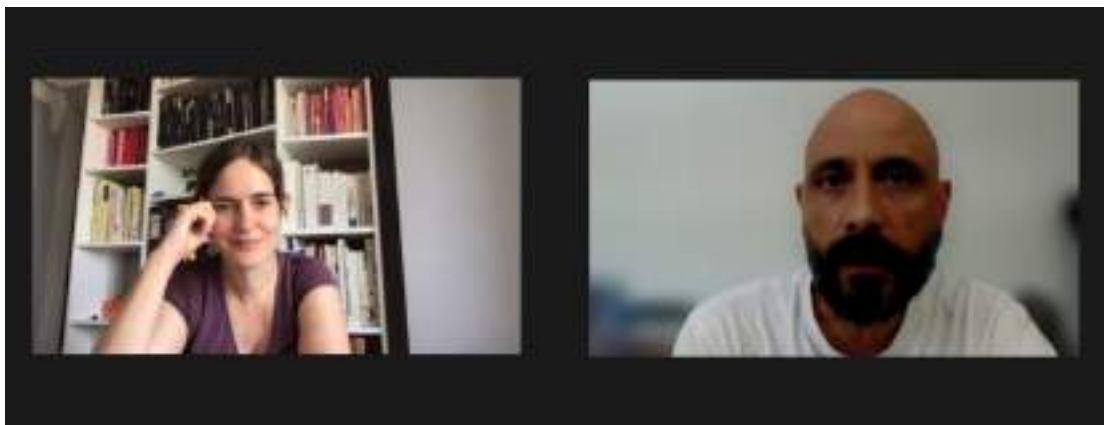
Extractos de uma conversa entre Alexandre Pieroni Calado e Paula Garcia sobre os espectáculos que realizaram, entre 2015 e 2018, com os textos do ciclo A Morte e a Donzela I – V. Dramas de Princesas, de Elfriede Jelinek.

Palavras-chave: Crítica genética, Teatro pós-dramático, Intermedialidade, Actuação contemporânea.

Abstract

Excerpts from a conversation between Alexandre Pieroni Calado and Paula Garcia about the pieces they produced, in between 2015 and 2018, with the texts from the cycle Death and the Maiden I – V. Princesses dramas, by Elfriede Jelinek.

Keywords: Genetic criticism, Postdramatic theatre, Intermedia, Contemporary acting.



[A] Sim, conseguimos retirar o áudio deste registo, transcrevêmo-lo e, depois, editamo-lo juntos. Como é que gostavas de começar?

[P] O A Morte e a Donzela [Espaço Alcantara/Lisboa, 2015] era constituído por quatro partes, havia um texto que era sobre a Princesa Rosamunda, que era feito por mim e por ti, outro sobre *a Bela Adormecida*, que era interpretado pela Sandra Hung e pelo Gustavo Salinas Vargas, e outro, sobre a Branca de Neve, que era interpretado pelo Gustavo Salinas Vargas e pela Alexandra Viveiros.

[A] Sim, já com a colaboração do João Seiça, na realização vídeo, do João Ferro Martins, no som, do João Chicó, na direcção técnica. Se bem me recordo, [Elfriede] Jelinek utiliza o termo «dramatículos», para falar dos textos que compõem o ciclo. A Parede faz parte desse conjunto, mas nós deixámo-lo de fora no primeiro espectáculo, bem como o epílogo sobre a princesa Diana de Gales, que apenas levámos a público numa leitura aquando de um período de residência; fizemos A Parede, poucos anos depois, num espectáculo apenas com este texto [TEAA/Almada, 2018].

[P] Nesse primeiro espectáculo, procuraste encontrar soluções que permitissem que o texto aparecesse não necessariamente como um discurso de uma personagem, sujeito a uma análise das intenções, dos objetivos, etc., mas como um discurso que funcionasse de forma autónoma, desligado da moldura do corpo-sujeito enunciador. Fomos também na direcção de um estilo de representação que não tentasse guiar o espectador por uma ficção, que não tentasse construir uma qualquer narrativa que servisse para guiar a atenção do espectador, mas mais procurando uma relação de bombardeamento do espectador com um texto. A Morte... apareceu na sequência de um processo de trabalho de arquivo sobre práticas teatrais nomeadamente, a partir da tua pesquisa e da tua memória de trabalho, como aluno e como ator, do encenador luso-angolano Rogério Carvalho. Eu acho que o Rogério Carvalho procura um bocado essa relação com a enunciação e acho que tu também procuraste isso, mesmo com o elenco que não tinha tido a experiência de trabalho com o Rogério de Carvalho. Porque é que quiseste pegar no trabalho de Rogério de Carvalho e não no trabalho de outros encenadores e professores que tiveste?

[A] Esse conjunto de trabalhos de recriação que eu vinha fazendo desde que regressara do Brasil, em 2011, elegia artistas e espetáculos um pouco ao sabor de afinidades e de interesses mais ou menos conscientes. O Rogério de Carvalho é um dos grandes artistas de teatro, foi uma influência decisiva no meu percurso, continua a ser uma referência. Além disso, é uma pessoa que tem um percurso um pouco marginal, trabalha com diferentes companhias, mas não tem uma à qual esteja exclusivamente associado, mas também, talvez, dado o seu temperamento um pouco arredio, haja pouco material que reflecta sobre o seu modo de trabalhar, a relação com a actuação, os textos e o espaço de cena. Outro aspecto tem que ver com alguns de nós terem trabalhado com o Rogério, nomeadamente eu e tu, Paula, e, acho, a Sandra [Hung] já o conhecia também; talvez fosse menos familiar para a Alexandra [Viveiros], para a Sofia [Dinger] ou o Gustavo [Salinas Vargas], de alguma maneira, mas seguramente era alguém de quem todos tinham visto um espectáculo, mesmo que não tivessem essa relação de alguma familiaridade como nós tínhamos. Finalmente, dentro deste ciclo de trabalhos, o trabalho com o Rogério - foi o último trabalho que, até agora, fiz nesse ciclo -, pautou-se por um sentido bastante diferente ¹. Aqui, o foco esteve nos procedimentos de trabalho, menos do que na

1 O *Pregação* (Teatro A Comuna, 2012) foi um trabalho de recriação de uma montagem homónima d'O Bando, dirigida por João Brites, que tinha visto em 1989 – uma colagem de textos estruturada pelo «Sermão de Santo António aos Peixes», do Padre António Vieira. Nesse meu trabalho, a recriação foi feita com muitos materiais de arquivo do espectáculo do [João] Brites – fotografias, que estruturaram as minhas partituras de movimento, o texto do espectáculo e o texto do encenador, imagens da cenografia e dos figurinos que foram, também, tidas muito cautelosamente em conta. A minha relação com o arquivo passou, noutros projectos, por um trabalho com os materiais

documentação de algum espetáculo em particular. E, portanto, isso aí também pautou uma inflexão na própria proposta: foi pensada como a recriação do espetáculo que o Rogério poderia vir a ter encenado. Houve vontade de utilizar uma linguagem de trabalho e de encenação que fazem ou fizeram parte dos modos de operar do Rogério [de Carvalho]. E, a dado momento, tornou-se claro que isto era quase como uma dedicatória, algo que me deu muito gosto fazer e que me deu a alegria de ter sido visto e apreciado pelo próprio Rogério.

Houve aqui uma evolução dentro do ciclo, de qualquer coisa mais colada à imagem de um espetáculo para uma coisa mais próxima dos processos de trabalho de um encenador. O Rogério tem mostrado um interesse recorrente pelo trabalho com textos para teatro e, também por isso, fazia todo o sentido experimentar procedimentos de trabalho dele numa montagem de textos de Jelinek. Falaste de algumas preocupações minhas no processo de trabalho do espectáculo *A Morte...*; tu recordas-te de algum desses aspectos processuais que tenhamos colocado em ação e que pudesses dizer que têm que ver com a tua experiência de trabalho com o Rogério?

[P] Estava a pensar, a propósito do trabalho da Alexandra [Viveiros] e do Gustavo [Salinas Vargas], que não trabalharam com o Rogério, que, de alguma forma, também eles procuraram qualquer coisa que nós achamos que o Rogério de Carvalho procura, que é uma representação sem representar. Olhando para trás, acho curioso que os processos de trabalho de interpretação de cada uma das peças que compunham o espectáculo tenham sido todos tão distintos entre eles, tendo, ao mesmo tempo, todos o mesmo foco, foco esse que acho que vem da tua relação com a Jelinek, por um lado, mas, por outro, da tua pesquisa e de alguma herança do trabalho com o Rogério de Carvalho, nomeadamente da relação que ele tem com a questão do actor-modelo de [Robert] Bresson, esta procura pela não representação, este fazer teatro afastando-se do teatro ao mesmo tempo.

[A] Procurei, na encenação, uma centralidade da relação do actor com a palavra, que redundou numa cena algo minimalista delimitada por uma alcatifa beringela e ocupada apenas por quatro cadeiras brancas – não fora, claro, a presença, em fundo, da tela que recebia as projecções de vídeo... Mas a valorização do acto de estar em palco, a fazer certas coisas, muitas vezes a dizer textos, mas não só, a produzir imagens, a estabelecer relações, a deixar escapar algo de si-mesmo, abrindo-se numa brecha que estabelece tensões com o plano dos sentidos, menos do que querer produzir uma ficção - ainda que isso possa acontecer com diferentes graus consoante as dramaturgias -, é as-

promocionais de montagens da Seiva Trupe e do Teatro Praga do Quarteto, de Heiner Müller (Latoaria, 2013); e por um trabalho com materiais do programa e dos textos de apoio do Teatro da Cornucópia para o espectáculo que estes fizeram com o Woyzeck, de Georg Büchner (Latoaria, 2014).

sim que eu entendo algumas das experiências que tive enquanto actor com o Rogério. Naquela altura, com certeza, terei procurado trabalhar segundo estes vectores nos diferentes dramáticulos que montámos. No que toca à actuação e que é algo que associo ao trabalho de Rogério de Carvalho, algo sobre o que nos debruçámos em especial no *A Morte...*, foi sobre a possibilidade dos actores comporem partituras de actuação minuciosas utilizando elementos inconscientes ou encontrados por livre associação, como aconteceu na nossa aproximação a Rosamunda – um texto muito difícil para nós, pela distância que esta princesa tem face ao nosso horizonte de referência, enquanto narrativa ou figura, seja pelos aspetos formais da própria escrita. Neste trabalho apoiámo-nos muito numa apropriação de fontes fílmicas, em especial, o *Carnival of Souls* [Herk Harvey (1962)], mas também *A Pianista* [(2001)], de Michael Haneke. O primeiro destes, com efeito, tornou-se mesmo uma espécie de lente, de microscópio com o qual atravessámos a peça, através do qual lêmos e interpretámos o texto, reconstruindo cenas escolhidas como quem faz uma casa onde morar, onde dizer aquelas palavras. Não sei se queres dizer alguma coisa sobre este processo...

[P] As nossas abordagens em termos de interpretação, seja na Rosamunda, seja n’*A Parede*, vêm de respostas a crises. A primeira crise foi teres-me atribuído aquele texto, um texto que me criava enormes dificuldades de entendimento, a mim e a todos nós... A primeira abordagem que tivemos foi a de procurar encontrar o ritmo do monólogo inicial, através da instalação de uma actividade física intensa, que era correr, através da qual a minha intuição pudesse encontrar uma organização de sentido pautada pelo ritmo. Isso foi uma primeira sopa. Depois, por termos visto a referência ao filme *Carnival of Souls* na página da Jelinek e por termos visionado o filme, nele encontrando diversas aproximações possíveis à peça – fosse a referência aos carris, ao carro, a alguém a morrer na água –, pegámos no filme, de modo a criar plataformas que nos permitissem habitar o texto, em especial os diálogos. E digo em especial os diálogos pelo facto de termos tido esta intuição de que os diálogos nos pareciam ser comentários, conscientes ou inconscientes, a alguma coisa que estaria a acontecer entre as personagens – até tenho medo de utilizar este termo –, os interlocutores; as figuras estão a fazer comentários sobre o que entendem que lhes está a acontecer e não a trocar directamente falas, como se estivessem a viver determinada situação e o que os performers verbalizam são as legendas dos pensamentos dessas figuras sobre essa situação. O que fizemos, então, e que tem que ver com um procedimento utilizado por Rogério de Carvalho, em trabalhos que realizei com ele, foi ir buscar bocados de cenas do *Carnival*, cenas que têm que ver com uma dinâmica de perseguidor-perseguido que encontramos na peça também – o Fúlvio parece perseguir a Rosamunda –, uma cena que se passa no bar, uma cena que se passa numa pensão; também fomos buscar à *Pianista* a cena que se passa na casa de ba-

nho – pareceu-nos pertinente, aqui, retomar uma referência que talvez fosse aquela que mais poderia conduzir a algum tipo de reconhecimento por parte dos espectadores. E trabalhamos com grande precisão a recriação destas cenas, estabelecendo estruturas, uma espécie de mecânica, a que chamámos “partituras de movimentos”, com durações muito precisas e que subentendiam determinadas tensões e que ancoravam estados de fluxo. Não estivémos propriamente a mimetizar as cenas, o que fizémos foi radiografar as acções físicas destas cenas, retirá-las e depois habitá-las. Isto permitiu-nos criar sentidos, ainda que em desvanecimento, criar uma série de sentidos nessa peça. Houve depois um momento muito importante do processo, quando fizémos um ensaio aberto – é interessante que algo semelhante aconteceu no processo d’A Parede –, no qual a nossa cena foi descrita como uma cena naturalista, como uma discussão de casal. Nós não pretendíamos seguir essa direcção de forma alguma, sabíamos que ela não fazia sentido algum, portanto, esse comentário gerou uma espécie de crise, pois tínhamos encontrado alguma forma de conforto em habitar aquela arquitectura... Decidimos, então, retirar todas as acções físicas mas mantendo, ao mesmo tempo, a arquitectura que tínhamos de forma invisível, isto é, mantendo a duração, os jogos de tensão, os pontos de ancoragem de estados de fluxo, ou seja, mantendo-nos abertos a todas as tensões que tínhamos construído em determinados momentos: elas apareciam para o espectador ou entre nós, mas elas não estavam apoiadas em acções físicas que remetessem para espaços concretos, por exemplo, estar num bar, estar a caminho de alguma coisa. Esta mudança fez com que dissolvéssemos a quarta parede e ficássemos muito mais próximos dos espectadores. Levamos esta estilização do jogo mais longe, recordo-me de um espectáculo que fizémos no teatro Garcia de Resende [(Évora)]... Talvez a melhor representação que fizémos dessa peça... Nós repetimos uma determinada parte da cena, mas esta repetição não decorreu de qualquer ensaio mas antes de uma certa necessidade de esticar ao máximo um determinado lugar comum, da mulher abandonada, da escritora, da vítima, levando isso a um limite, a um certo grau de ridículo, de forma a que apenas avançámos para a próxima etapa quando tínhamos atingido esse tal limite... Integrámos o processo de repetição de uma mesma cena – à procura de uma certa qualidade cénica –, no próprio arco narrativo do espectáculo.

Isso aconteceu, de certo modo, por acaso e apenas foi possível por nos darmos tão bem em cena, não sei se isso seria possível com outras pessoas. Foi importante o Rogério de Carvalho ter ido assistir ao espectáculo e ter gostado, ele gostou mesmo muito... Mais tarde, tive uma conversa com ele e ele referiu que lhe parecia que eu me estava a repetir, que estava a fazer o mesmo tipo de trabalho há muito tempo, algo possível de ser dito por alguém com quem vinha trabalhando havia algum tempo, e que tinha que ver com o facto de eu estar a trabalhar em torno de estruturas que construía com bastante precisão, nas quais me implicava facilmente logo, habitava-as com alguma naturalidade,

imprimindo alguma economia de meios fazendo apenas o gesto que fosse imediatamente útil, enfim... um pouco aquilo que trabalhámos na Rosamunda...

[A] Essa minúcia na criação de estruturas foi bastante diferente n'A Parede²

[P] Sim, ele disse-me que eu me devia desafiar para progredir, que tinha que ir noutra direcção e... então, eu atirei-me de cabeça contra a parede e desapareci. (Risos.) Não desapareci imediatamente, mas desapareci nas últimas apresentações que fizemos em Lisboa... Quando me convidaste a trabalhar n'A Parede, eu partilhei contigo esta minha necessidade de mudar o trabalho de interpretação que vinha fazendo e senti que contigo poderia fazê-lo com alguma segurança, ainda que num processo experimental, pois és alguém que me conhece bastante bem e és alguém para quem o trabalho de encenação tem algo de investigação, de exploração, aceitando o risco... eu tinha essa vontade e, felizmente, o dispositivo que criaste e que pensámos juntos permitiu esse jogo... Então, o que eu fiz foi criar uma estrutura aberta, tinha um guião de improvisação, algumas âncoras onde me apoiar, trabalhei o texto tornando-o oral da forma o mais simples possível, apenas respeitando a gramática... O texto da peça supõe a existência de um diálogo entre a Sylvia Plath e a Ingeborg Bachmann e nós, no início, procurámos fazer uma divisão entre o que poderiam ser as falas de cada uma delas, pois na apresentação gráfica do texto ele aparece de forma corrida ou com separações que não correspondem necessariamente a mudanças de interlocutor... mas rapidamente percebemos que essa divisão poderia ser feita de várias formas possíveis e que, no decorrer dos ensaios, parecia ser pouco produzido não aceitar as possibilidades outras de entender qual das figuras estaria a dizer aquela determinada frase, e esta decisão imprimiu logo uma abertura à possibilidade de acidentes, ou seja, a divisão entre o que uma e outra diziam era sempre algo diferente de ensaio para ensaio e mesmo também de espectáculo para espectáculo.

2 Só uma nota sobre o que era a proposta do espectáculo. N'A Parede fizemos um filme com o Leonardo Mouramateus, a partir das acções indicadas nas didascálias e no texto primário da peça, recorrendo a processos simples de montagem e de sobreposição de imagem que nos permitiram que tu [Paula Garcia] fizesses as duas mulheres que a peça refere, a Plath e Bachmann – se quisermos, com uma certa evocação dos estereótipos da loira e da morena, também do Lost Highway, do [David] Lynch... Este filme que fizemos, em preto e branco, evocando com liberdade fotografias das duas escritoras, recorrendo a interiores diversos – uma oficina, uma cozinha, a sala de um palácio municipal –, estava estruturado em capítulos, que eram montados ao vivo, enquanto uma terceira figura, em palco, interpretada também por ti, desta vez ruiva e com longos cabelos, fazia o texto ao vivo, com um microfone de lapela. Em boa verdade, aquilo que Jelinek diz ser “uma peça para duas actrizes pelo menos, posto que as duas figuras,” se bem me lembro das palavras dela, “representam muitas outras,” foi tratado como uma espécie de solo que se defractava e multiplicava.

Abandonámo-nos, então, à potência de criação de sentido em cada momento do texto. Existe um processo de trabalho em teatro que os actores utilizam e que tem que ver com dar continuidade ao que acontece, tornando coerente cada acontecimento face ao anterior, fazendo com que essa coerência apareça no grão da voz e na sensação do movimento... O texto da Jelinek, como tem um movimento em que se começa a criar um sentido que depois se desvanece, para aparecer outro que se desvanece e assim sucessivamente, pediu-nos ou pediu-me que conseguisse ter esta atitude de não tentar prender o sentido do texto, passando-o com determinado sentido ou temperatura, mas, a partir da minha primeira abordagem de determinado fragmento, tentar dar uma continuidade e segui-lo até onde ele chegasse, até que, quando tinha a consciência, ao mesmo tempo que interpretava, de que se estava a esgotar aquela possibilidade, começava uma outra, com uma atitude diferente, que corresponderia a outra figura... Este foi um jogo que estive a fazer e este jogo teve o mesmo efeito que tem o ginásio tem numa pessoa, isto é, tornou-me bem ginasticada nesta espécie de dupla consciência, que é estar presente e ao mesmo tempo conseguir ir vigiando quando devo criar acontecimentos para que eu, que estou presente ali, mude de direcção. Por outro lado, tentámos trabalhar uma velocidade de débito, que queríamos que não parecesse rápida mas que se aproximasse do limite da capacidade física de articulação, [isso] ajudou-me a trabalhar o discurso próximo dessa ideia de fluxo do pensamento, ajudou-me a chegar perto dessa ideia de pensar e falar ao mesmo tempo, dessa sincronicidade que é muito desejável por parte dos actores e nestes textos, em particular. Se, na Rosamunda, eu, de alguma forma, sob as partituras que tinha, visíveis numa fase inicial, invisíveis quando apresentámos, eu tinha apoiado um trabalho de interioridade, que eu preparava, um pouco como se fala dos modelos pré-expressivos em [Eugénio] Barba e em [Richard] Schechner, eu preparava para que a partir daí nascessem tensões, etc., n'A Parede foi de facto uma queda no abismo. Eu tenho estado a reler as Notas sobre o cinematógrafo [(1975)], de [Robert] Bresson, e é engraçado, ele fala em esperar que alguma coisa aconteça, fazer algo acontecer ou procurar o inesperado, em vez de preparar terreno para algo aconteça desta forma ou daquela; e, n'A Parede, aquilo que eu fiz foi preparar acontecimentos e esperar que eles tivessem algum tipo de influência sobre o que eu estava a fazer, incluindo o próprio esgotamento. Eu acabava o espectáculo esgotada...

[Corte.]

[P] Há pouco falavas do trabalho que fizeste com a Sofia Dinger em torno da Jackie. Esta parte inicial do espectáculo era uma espécie de apresentação de uma instalação, num museu, em que víamos a Sofia, Jackie Kennedy, num vídeo-retrato, com uma expressão entre choro e riso. O A Morte... começava assim, de uma forma muito arriscada. Queria-te perguntar se, o facto do

espectáculo começar com a apresentação de uma instalação, que associamos às artes plásticas, está relacionado como uma tentativa de fazer teatro sem fazer teatro? Porque foste buscar esta forma?

[A] A Jackie era um vídeo-retrato ³, como disseste, um plano médio apertado, no qual a Sofia, usando um conjunto de roupas em que tomavam como referência uma das situações que a [Elfriede] Jelinek aponta como hipótese para a encenação desse texto, a saber, uma fotografia de Jackie [Kennedy] no Central Park, já mais velha, com uma gabardina e um lenço na cabeça e óculos escuros. Essa imagem fotográfica era, então, recriada pela Sofia com a nuance, que não está na imagem fotográfica, que era ela estar a sustentar um sorriso persistente e algo forçado para a câmara. Era sobre essa imagem quase estática que se ouvia o texto a correr, o qual tem uma estrutura comparável a uma torrente de pensamentos, é uma espécie de depoimento intempestivo, uma confissão ácida e, por vezes, dorida, e este texto, portanto, dito pela Sofia, corria num áudio pré-gravado com esse vídeo-retrato. Os atores, nós, estávamos em palco enquanto esta situação se desenvolvia e, apesar de estarmos à frente do quadro, tínhamos com ele uma relação de fundo. Portanto, havia aí um desejo de estabelecer um diálogo intermedial, pensar o espaço do palco como um lugar de tensão entre a presença ao vivo e a presença das mediações audiovisuais. De alguma maneira, olhar para estes dois projectos dá-nos um horizonte de transformação e continuidade. Começaste por falar da questão dos materiais de arquivo; quando fizemos A Parede esse ciclo em torno do arquivo havia-se, para mim, esgotado e estavam no centro outras questões, como a da intermedialidade; esta última já aparecia no primeiro espetáculo, mas n'A Parede ganhou todo um outro protagonismo, não foi?

3 Este dramático de quase uma hora abria o espectáculo que estreámos, em 2015, no Espaço Alcântara, em Lisboa, sendo apresentado como uma projecção numa tela suspensa, com seis metros de largura, instalada ao fundo do palco, com a qual nós, que actuávamos ao vivo, estabelecíamos uma relação que oscilava entre a de estar num museu e a realização de movimentações quotidianas que respondiam às imagens do jardim que serviam de fundo ao retrato da Sofia. Mais tarde, já no Sá da Bandeira [(Santarém)] e no Joaquim Benite [(Almada)], passámos a abrir as portas trinta minutos antes da hora marcada e a lançar o áudio também no sistema de som do foyer, acolhendo os espectadores com esta secção do espectáculo já a acontecer. O que fizemos, com o João Seíça, que trabalhou connosco no vídeo, com o João Ferro Martins, que fez registo e pós-produção de som, fizemos diferentes experiências, mas acabou por ser algo deverdor de um conjunto de vídeos para LCD's de grandes dimensões do Bob Wilson, com a Lady Gaga, o Brad Pitt, com a Isabelle Huppert, entre outras pessoas. Talvez, também, de maneira mais ou menos consciente, deverdor da versão para televisão do Not I, dirigida pelo próprio [Samuel] Beckett. Era um bocado duro para os espectadores, pois tudo estava muito centrado na experiência de ouvir, havendo muito poucos e pequenos acontecimentos no palco. E era duro para a Alexandra, que tinha que arrancar com a sua Branca de Neve, quase sozinha, depois dos espectadores terem tido a experiência da nossa primeira proposta.

[P] N'A parede, os espectadores viviam com alguma tensão a relação entre os dois meios, entre o filme e o meu aparecimento e desaparecimento... O espetáculo estava dividido mais ou menos em duas partes: na primeira, eu estava atrás do ecrã de projeção do filme e aparecia parcialmente ou durante pouco tempo uma pequena parte do corpo, ou seja, havia momentos de aparecimento que reforçavam a ideia de desaparecimento completo; e ouvia-se, obviamente, eu a falar – brincámos também com isso através do som, pois eu estava microfona e era ouvida mais perto nesta primeira parte em que quase não era vista ao vivo, sendo ouvida mais longe na segunda parte, em que estava permanentemente à vista, ainda que na penumbra e na contra-luz – e há um momento em que faço uma sincronização labial entre mim e o vídeo, num dos poucos momentos em que a imagem filmada mostra a actriz a mover os lábios, e, de repente, eu sentia completamente da parte dos espectadores o mergulho no que é a experiência mais convencional do cinema...

[A] Penso que a imagem é um tema que atravessa o conjunto de textos d'A Morte e a donzela. Aquela forma que encontrámos para a Jackie, aquela espécie de vídeo-retrato, a todo o custo mantido, polido, sem curvas, sem saliências, apesar do imenso tumulto, de uma verdadeira avalanche de impressões, de pensamentos, de emoções, concretiza uma certa autonomização do ver e do ouvir. Já agora, esse trabalho com o vídeo, bastante mais nuanceado, atravessava os outros dramátículos, tendo havido, recorde-me, a intenção deliberada de trabalhar com o vídeo para produzir uma cenografia comparável, em termos, à dos telões pintados do teatro à italiana. No caso da Bela Adormecida, havia uma sebe de plástico com rosas, filmada num ângulo contra-picado, as folhinhas das quais se agitavam uns milímetros com o vento; na Branca de Neve tínhamos uma imagem de um bosque à noite, que se movia muito lentamente sugerindo que a actriz, estática em palco, estava em algum tipo de movimentação pelo espaço... mas havia já, talvez, alguma vontade de nos aproximarmos da imagem em movimento de modo mais afirmativo, na medida em que *a Bela Adormecida* terminava com um pequeno filme publicitário. (Risos.) Mas esse interesse por estabelecer uma relação com a imagem em movimento viria a germinar de modo pleno n'A parede, depois, nesse texto que deixámos de lado na primeira incursão e que levámos à bigorna alguns anos mais tarde. Nesse espetáculo, n'A parede, o vídeo tornou-se propriamente um filme e toda a proposta do espetáculo, retomando uma certa dissociação entre os elementos do som e da imagem, dos elementos mediados e da acção ao vivo, se tornou, digamos assim, propriamente o conceito e onde procurei levar mais longe essa ideia de que a imagem captada constitui uma espécie de espectro, uma espécie de fantasma. Uma imagem captada tem essa natureza algo fantasmática, em especial quando é de alguma coisa que existe, que existe naquele momento diante do olho da câmara, algo que inscreve uma espécie de tempo, que, de certo modo, cristaliza o instante que, sabemos-lo bem no palco, já pas-

sou; e essa relação entre o instante e o seu esgotamento, [entre] a efemeridade da coisa e a sua perpetuidade ou a sua repetição, de novo, parece-me um topos, um lugar da reflexão artística da Jelinek, em especial no que toca à questão do feminino e que aparece, de novo, n' A Parede e que, no espetáculo, vem a ser agudizado com a ideia de uma espécie de subida à montanha para baixo da terra, para o encontro com o mundo dos mortos, para uma conversa derradeira com Tirésias acerca do que fazer dali pra frente, saber onde estão as heroínas desaparecidas. Apela, digamos assim, a um mundo, que eu julgo caro a Jelinek, um mundo de sombras, um mundo que tem propriamente uma dimensão espectral. Isso, penso eu, correspondia a essa tensão formal entre meios, que me interessa - no momento em que estávamos a desenvolver, talvez ainda mais -, mas penso que também vai ao encontro de uma reflexão temática que está em diferentes textos da Elfriede Jelinek e na Jackie e n'A parede, em particular, e que diz respeito propriamente a essa relação que se estabelece, fortemente opressora, tantas vezes, entre a imagem e o invisível, a economia de relações e forças que escapa a essa imagem, seja através de uma discussão recorrente sobre a importância que a imagem tem, tantas vezes, para as mulheres, a própria imagem, seja uma discussão do lugar que a imagem da mulher tem nos meios de comunicação e na visualidade do espaço público.

[P] Quanto a estes textos da [Elfriede] Jelinek, acho que ela pega na [Sylvia] Plath e na [Ingeborg] Bachman da mesma forma como pega na Branca de Neve, na Rosamunda e na Bela Adormecida. Acho que o que lhe interessa são imagens vivas destes estereótipos femininos, destes modelos do que é suposto ser-se mulher; a Jelinek avança sobre estes estereótipos como um tanque de guerra e multiplica-os em várias direções. Evidentemente, a [Sylvia] Plath e a [Ingeborg] Bachman não apareceram por acaso na dramaturgia de [Elfriede] Jelinek; ambas são ícones feministas que, na dramaturgia de [Elfriede] Jelinek, não conseguem resolver esta condição que impede as mulheres, que dificulta a possibilidade das mulheres se inscreverem na História. Houve uma coisa muito importante, também, na Rosamunda, para além da crítica feita pelo Rogério de Carvalho a que me referi, que foram algumas observações que escutámos e que apontavam para o facto de a escrita de [Elfriede] Jelinek poder parecer misógina, na medida em que ela trabalha sobre esterótipos. Lembrome de nós termos ficado preocupados em como conseguir passar esta redução ao absurdo que ela faz dos estereótipos femininos e não ficar ali no meio termo que pode ser interpretado doutra forma, e então termos decidido arriscar e levar mais além isso... e há momentos, n'A Parede, onde, apesar de, na segunda parte, eu estar praticamente imóvel e na penumbra, onde o discurso se desenvolve de uma forma próxima da caricatura da ideia das mulheres a tagarelarem, a que Jelinek se refere noutros textos e que eu levei mesmo, mesmo, mesmo ao extremo, introduzindo inclusive tempos de comédia...

[A] ... Pastelão, comédia pastelão, slap-stick, revista, uma coisa assim...

[P] Sim, trabalhei com esses tempos... para tentar extremar mais esses estereótipos. E, francamente, acho que conseguimos ser bem-sucedidos; acho que é importante não ter medo de levar a esse extremo, pois, lá está, de outro modo arriscamo-nos a ficar num meio caminho que depois falha a sua crítica. Em parte, pelo menos, fomos nesta direcção depois de um ensaio aberto, um momento importante do processo, no qual alguns convidados se mostraram emocionados com uma dimensão de sofrimento que atravessava a actuação. Nós não pretendíamos seguir essa direcção de forma alguma, sabíamos que ela não fazia sentido algum, portanto, esse comentário gerou uma espécie de crise... Decidimos, então, radicalizar o sentido do humor. Isso foi muito importante, e há uma parte, por exemplo, em que se fala do suicídio através de um incêndio e, de uma forma bastante pateta, simulo que estou a tossir, pois estou numa casa que se está a incendiar (Risos.). Trouxemos como [que] uma piscadela de olho de humor ao espectador mas que implicava uma acção física que me cansava bastante.

Este tipo de escolhas, tudo isso contribuiu para um trabalho muito mais solto, afastando-se de um discurso de vitimização, muito mais presente com o espectador.

[A] Acho que há um dado da nossa experiência, do retorno que nos foram dando, que talvez fale um pouco dessa veia particular da escrita da [Elfriede] Jelinek, reforçando o que disseste, que tem que ver com o recurso a hipérbolos, a aglomerados de clichés, atravessados por um sarcasmo negro, muito ácido, muito acre; penso que concordamos que Jelinek envereda por uma crítica à situação de opressão que as mulheres vivem, uma discriminação de género ainda bastante presente, seja esta decorrente da tradição, seja de novas formas no presente, mas fazendo-o por uma via que não isenta algumas atitudes femininas de certa cumplicidade ou implicação na reiteração dessa mesma violência. E isso, penso eu, constitui uma crítica feminista que excede qualquer maniqueísmo: sem ilibar as posturas masculinas e fálicas que, aliás, são grosso modo retratadas como variações da própria morte, mas, se quisermos, compreendendo, justamente, que o falo não é apenas aquilo que diz respeito aos homens, ao masculino, mas que envolve também atitudes... (Hesitação.)

[P] ...Enraizadas...

[A] Obrigado! Enraizadas em comportamentos também femininos e que são co-adjuvantes dessa opressão. Essa via da construção de um certo exagero é, então, acompanhar Jelinek nesta proposta estética, mesmo ética, que, pela grande instabilidade dos signos, chega a correr o risco de ser mal interpretada... Aquilo que há pouco referias, de encontrar uma grande maleabilidade no

jogo e na composição do actor, por contraste com qualquer cristalização, também me parece ser possível reconhecer na escrita da Jelinek, qualquer coisa como: “Gosto de escrever como quando levo o cão a passear sem trela” – essa ideia de que a linguagem corre à solta e que nos leva para algumas coisa que já foram aqui ditas, de vertigem, torrente, fluxo, interrupção, salto, desvio, etc.. Sinto-me muito estimulado no contacto com estes materiais, ao ler mas especialmente ao trabalhar com eles em estúdio, que me lançam vários desafios; fora de uma norma da narrativa, que existe mas muito fragmentada, assente em grandes quadros; fora da norma de personagem, que existe mas bastante esvaziada desses critérios de causalidade e consequencialidade, pautada por uma ausência de identidade, no sentido do uno, do idêntico, pois que tratam de vozes – talvez se pudesse dizer que estas figuras são desertos atravessados por vozes; também textos para serem ditos que escapam a uma norma do diálogo... Enfim, por estes elementos formais, mas também por uma relação histórica que estabelecem, é certo, com uma realidade austríaca, mas também europeia, eventualmente, ocidental, se é que essa categoria opera... Textos que nos devolvem uma matriz cultural greco-latina, judaico-cristã, com certeza... São materiais muito ricos, muito desafiantes, que continuam a nos ajudar a pensar o presente, invocando o conhecimento de uma tradição, de uma memória, de uma história, e que me parece constituir um projecto estético e artístico no qual me revejo...

[P] Só fazer aqui uma pequena observação. Há umas entrevistas ao pintor Francis Bacon, feitas pelo David Sylvester, nas quais o Bacon diz que se apercebeu de que não poderia trabalhar com uma pintura completamente abstracta mas que era necessário trabalhar com uma ilusão de uma aparência, que convidasse um primeiro e aparente reconhecimento do olhar do espectador. Eu creio que Jelinek joga com as identificações, no discurso, da Jackie Kennedy, da Branca de Neve, da Plath, da Bela Adormecida, etc, como aparências de identidades que se mantêm na fala enquanto forem necessárias, para, justamente, operar um reconhecimento do espectador, e aproximá-lo à experiência estética da peça; não são sinais distintivos de uma mesma e única voz, mas elas só se mantêm na fala enquanto são necessárias, porque elas aparecem e desaparecem. N’A Parede isso é muito claro, essa identificação com a Plath ou a Bachmann, aparece e, depois, desaparece, é só quando é necessário, e actua como uma espécie de chamariz para o espectador, “Estás a perceber esta piada da cabeça dentro do fogão a gás?”, são pequenos chamarizes. Parece-me que é esta a relação da [Elfriede] Jelinek com a construção de uma identidade em cena.

[Corte.]

[P] Há um texto da [Elfriede] Jelinek de que nós falamos várias vezes, o «Quero ser superficial»;⁴ a [Elfriede] Jelinek, nesse ensaio, fala dos actores como sendo uma espécie de manchas sujas na roupa, de nódoas que permanecem na roupa. E ela pergunta, a certa altura, encarecidamente, acerca de como remover essas nódoas. E propõe que eles sejam esborrachados em celuloide. Queria perguntar-te se a tua relação com o aparecimento e desaparecimento do corpo presente do performer, que neste caso fui eu, n'A Parede, teve alguma relação com esta tentativa de remoção daquilo que do performer permanece sempre em cena, o “eu” do performer?

[A] Parece que [Elfriede] Jelinek se envolve numa crítica mordaz a certos modos de ser actor; com certeza é um texto que está próximo de Roland Barthes, que chega a citar; ocorre-me, em particular, «Dois mitos do jovem teatro», do *Mitologias* [(1957)], no qual ele desenvolve uma reflexão sobre o actor e o encenador; um texto que parece que [Elfriede] Jelinek retoma, continuando uma crítica a certa ideia feita do actor e talvez do artista, ideia esta segundo a qual estas pessoas são muito profundas, pessoas que mergulham no interior do respectivo ser para trazer cá para fora uma qualquer jóia de verdade que eles ali encontram. E, ainda segundo [Roland] Barthes, que ela parece desenvolver, a partilha dessa suposta verdade passa por espremer a esponja que é o coração, passa por produzir abundantes líquidos e pela secreção lacrimal, salivar, sudorífera... Citando um pouco de cor, [Elfriede] Jelinek diz que não quer representar e não quer ver outras pessoas representar e, este aspecto, sim, como dissemos atrás, tivemos-lo em conta por múltiplos factores e com distintos resultados... A [Elfriede] Jelinek ainda, tal como o [Roland] Barthes, levanta algumas considerações sobre o encenador que imprime o próprio gesto sem uma autêntica consideração pelo material dramático com que está a trabalhar – quando o encenador tem uma ideia genial e... É um ensaio fantástico onde encontramos a verve literária que reconhecemos nos textos para teatro e nos romances; ela pergunta-se, então, como podemos acabar com os actores e esborrachá-los em celuloide parece-lhe ser uma solução possível; e acrescenta a ideia de que talvez a resposta esteja em fazer um filme ainda que um filme como teatro, um filme que seja fruto de um simples apontar da câmara a filmar. Ou então que em cada representação tenham de fazer sempre qualquer coisa completamente nova, como ela diz e que tentámos fazer no trabalho de interpretação em cena n'A Parede. Tenho a sensação de não ter

4 [A] Ou, «Quero ser pouco profunda». Hoje de manhã, vinha a pensar como é que se traduziria essa coisa que, em inglês, poderia ser shallow. Eventualmente, por “rasa”, mas nós não dizemos muitas vezes, “Ele é uma pessoa rasa”, nós não dizemos isso. / [P] Não é uma tarefa fácil a tradução da Jelinek. / [A] Absolutamente. Acho que a Anabela Mendes, que traduziu estes textos, foi corajosa perante esta tarefa impossível, assim como mostrou sempre escutar o nosso retorno, as nossas questões.

tido estas ideias presentes quando avançamos para as nossas propostas de montagem da Jackie ou d'A parede, mas, retrospectivamente, estas montagens parecem ir, de certo modo, ao encontro das sugestões de Jelinek. Talvez aproveitasse para fazer um pequeno desvio e nos conduzir a um ponto de suspensão. Será que é oportuno, uma vez que a nossa conversa será vertida em texto escrito para publicação num caderno sobre Elfriede Jelinek, pensar por que pode ser relevante ler o que acabámos de dizer? Há algumas respostas possíveis que me ocorrem: a particularidade de uma reflexão conduzida por actores/rizes, tendo em conta a especificidade do lugar que ocupam nos processos de criação; a própria natureza de um discurso sobre os processos de trabalho e criação, mais que sobre os espectáculos; produção de discurso e memória crítica quando há uma significativa ausência de produção crítica por parte de críticos especializados; mas também, por outro lado, a fragilidade destes mesmos discursos/reflexões... Eventualmente, como podemos com esta conversa contribuir para o registo da recepção crítica à produção de Jelinek... O que é que pode ser interessante ou quais são os riscos de respondermos ao desafio de contribuir para o presente dossier falando do nosso trabalho?

[P] Eu acho que as experiências que fizemos têm alguma pertinência para quem trabalha textos em que as figuras não são os sujeitos enunciadores das falas, mas o que aparece como unidade na própria fala. Acho que estas incursões pelos textos de Jelinek podem ser úteis para quem, no futuro, trabalhe sobre textos, não necessariamente apenas da Jelinek, mas textos não naturalistas, cujo trabalho sobre o significado (intenção, objectivo) é claramente insuficiente para produção de sentido. São textos que, de uma forma rápida e dinâmica, captam a atenção do espectador sobre pormenores. Não parecem feitos para serem escutados ou entendidos na sua totalidade, guiando o espectador por um qualquer fio narrativo.

Parecem construções porosas, que privilegiam uma relação com o espectador em que este é convocado a preencher de sentido o que escuta e vê em cena, a partir da sua memória e da sua experiência.

Artes e Engenheiros
Associação
www.arteseengenheiros.com



Vontade de Arquivo
(Workshop)
Alexandre Pieroni Calado
Latoaria
Lisboa

21/22/23/24/25 Setembro, 2015
20.00/23.00 horas

Apoio e Patrocínio: Governo de Portugal, Direcção Geral do Artes, Câmara Municipal Almada, Câmara Municipal Lisboa, ESEAC, Fundação Calouste Gulbenkian, Festival Temps d'Images, Espago Alentejo, O Bando, Companhia Olga Pomar, C.E.N.T.A., Câmara Municipal de Évora, Instituto Geográfico do Litoral, DCSMPCF - UAL, HPA/Armas L. Nido África



**Vontade de arquivo****Criação performativa a partir de materiais de arquivo**

Alexandre Pieroni Calado

Latoaria, Lisboa

21/22/23/24/25 Setembro, 2015

15 horas

A oficina partirá de espectáculos que trabalham no movimento entre arquivo e cena, para experimentar procedimentos de trânsito entre cada um destes loci e reflectir sobre o potencial crítico da criação explorando as visões pessoais da história das artes da cena. Serão realizados exercícios de criação cénica tendo como ponto de partida fotografias e vídeos de espectáculos, assim como declarações de intenções dos artistas e textos de apreciação crítica, dando particular atenção à história das artes cénicas em Portugal. Além disso, serão estudados casos de reescrita dramática e de reencenação, sendo as sessões atravessadas pelo debate sobre o sentido e o interesse em radicalizar o uso da citação e da intertextualidade no contexto das artes performativas.

Talvez se possa pensar estas propostas artísticas baseadas no novo arquivo/memória como algo constitutivo do regime estético em que vivemos, para usar a noção do filósofo Jacques Rancière, no qual "o futuro da arte, a sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado" (*La Partage du Sensible*, 2000). Talvez se possa também pensá-la como uma vontade de arquivo, nos termos de André Lepecki: não qualquer melancolia ante um passado perdido, e mais que o desenvolvimento de questões trabalhadas antes, um desejo de olhar para trás para continuar a criar. Aliás, nos palcos contemporâneos tem-se presenciado uma diversificada e insistente aparição de trabalhos explorando a temática. Podemos mencionar *Poor Theatre* (2003), do Wooster Group, jogando com a tentativa de recriar *Alepolis* (1962), do grande encenador e pesquisador Jerzy Grotowski, a partir dos registos videográficos; Cédric Andrieux (2009), de Jérôme Bel, onde uma história da dança é apresentada a partir da biografia e experiências artísticas arquivadas no corpo do bailarino; *Seven Easy Pieces* (2005), de Marina Abramovic, série de performances na qual seis trabalhos considerados históricos no campo da performance art foram refeitos pela artista com base em fotografias, indicações e conversas com os autores.

Referências bibliográficas

André Lepecki, 2010. «The body as archive, Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances». *Dance Research Journal*, Vol. 42, No. 2 (Winter 2010), pp. 28-48.

André Lepecki, 2006. «Redoing 18 Happenings in 6 parts». In: Allan Kaprow. *18 Happenings in 6 Parts*. 9/10/11 November 2006. Barry Rosen, Michaela Unterdörfler (Hg.). München 2006: 45 – 50. (<http://www.performap.de/map1/fii-kuenstlerische-praxis-als-forschung/redoing-2010-18-happenings-in-6-parts2010/>)

Diana Taylor, 2013. *O arquivo e o repertório*. Belo Horizonte: LFMG.

Diana Taylor, 2014. «Arquivar a coisa». *Revista Sala Preta*, v. 14, n. 1, p. 23-38. (<http://www.revistas.usp.br/salapreta/articulo/view/01754>)

Isabelle Launay, 2009. «Une fabrique de la mémoire en danse contemporaine ou l'art de citer». Conferência proferida no SESC Santos. Disponível em: *Paris8Dance – Site des études et recherches en danse ? Paris*. http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bib_line_ens.php?type=ine&cr_id=48&id=6 (Tradução em português: <http://www.portalseuufba.br/index.php/revistadanca/articulo/view/Article/7674>)

Mark Franco, 1989. «Repeatability, Reconstruction and Beyond». *Theatre Journal*, Vol. 41, No. 1 (Mar., 1989), pp. 56-74.

Referências de espectáculos

Cristian Duarte, *The hot one hundred choreographers* (2011).

Fabian Barta, *A Mary Wigman dance evening* (2009).

Jérôme Bel, *Le dernier spectacle* (1998); *Véronique Doisneau* (2004); *Le dernier spectacle (une conférence)* (2004); *Pichet Klunchun and myself* (2005); *Lutz Förster* (2009); *Cédric Andrieux* (2009).

Olga de Soia, *Sur les traces de La Table Verte. Une introduction* (2011); *Débords, Réflexions sur la Table Verte* (2012); *Histoire(s)* (2004); *História (primeira versão)* (2003).

Pichet Klunchun, *Nijinsky Siam* (2010).

Wooster Group, *Hamlet* (2007/2012); *Poor Theatre* (2004).



Quem tem medo de Elfriede Jelinek?

Neste encontro vamos procurar entender por que é que a internacionalmente aclamada Elfriede Jelinek é persona non grata na sua Áustria natal e persiste praticamente invisível nos palcos portugueses. Autora em trânsito por entre uma multiplicidade de formas artísticas, escreveu romances e poesia, textos de teatro e roteiros para cinema, ensaios e libretos, para além de ter traduzido autores como Christopher Marlowe, Oscar Wilde, Thomas Pynchon, Georges Feydeau, entre outros. Tem-se notabilizado por escrever tanto para públicos altamente especializados quanto para o indivíduo comum, explorando frequentemente questões relacionadas com a condição da mulher, a moda, as indústrias culturais e o capitalismo contemporâneo.

Anabela Mendes mostrar-nos-á de que modo as princesas do ciclo A Morte e a Donzela, de Jelinek, podem ser entendidas como estando a tentar submer-

gir a “negatividade” e a fazer surgir “o cansaço inspirador” de que fala o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han. Ângela Orbay centrar-se-á nas personagens Jackie [Kennedy] e Diana de Gales, do referido conjunto, para evidenciar quanto o tratamento dado pela autora a estas figuras concorre para evidenciar as funções históricas, económicas e psicológicas da moda, bem para além dos aspectos utilitários. Bruno Monteiro, por seu lado, centrar-se-á nas opções literárias e na escolha dos motivos pela escritora austríaca para compreendermos de onde nos nasce a abjecção, o horror ou a fúria que os seus textos fazem emergir. Já Vera San Payo Lemos partirá da peça *Os Dependentes* (2014) que cruza a temática da emigração para debater a dimensão de cronista que a escritora austríaca também possui.

Como os porquinhos celebrizados pela Disney, podemos brincar e cantar, seguros de nós mesmos, nas nossas casinhas, confiantes de que não é nada connosco. E, quem sabe, um dia, algo ou alguém sopra com uma força inesperada e nos apercebamos do carácter ilusório das nossas construções.

A Morte e a Donzela

Projecto de cruzamentos disciplinares que no modo de uma historiografia ficcional leva a cena uma encenação de Rogério de Carvalho que ele nunca realizou a partir dos textos *A morte e a donzela*. Dramas de princesas, de Elfriede Jelinek. O projecto compreende a tradução dos textos referidos, a montagem de um espectáculo cruzando teatro, música e vídeo, bem como a realização de actividades satélite na área da formação de públicos e da promoção da cultura teatral. Trata-se de uma proposta que contempla uma importante articulação com a pesquisa e que estabelece um estreito diálogo com comunidades educativas e a sociedade civil. Investigamos e damos o nosso contributo para a valorização das artes da cena em Portugal.





A Parede (Estreia)

12 e 13 Abril, 21:30

Teatro-Estúdio António Assunção

R. Conde Ferreira, 2800-016 Almada

Texto Elfriede Jelinek

Concepção e Encenação Alexandre Pieroni Calado

Co-criação e Interpretação Paula Garcia

Filme Leonardo Mouramateus

Operação de Câmara e Fotografia Joana Silva Fernandes

Desenho de Som João Ferro Martins

Interpretação ao Piano Filipe Raposo

Tradução Anabela Mendes

Apoio Vocal Natália de Matos

Direcção Técnica João Chicó

Produção Executiva e comunicação Andreia Páscoa

Design de comunicação Miguel Pacheco Gomes



Estudo de capa

Detalhe do trabalho da artista Jacqueline Fink. Fotografia de Sharyn Cairns

25 exemplares numerados

Design de © Isabel Espinheira



Moda-Morte-Forma-Hábito-Penitência

Ângela Orbay



Quando o hábito se torna inabitável

A vida de duas princesas Jacqueline Kennedy e Diana Spencer. O que a indumentária compõe e aquilo que não consegue esconder. Os desígnios do vestuário que estão para além da função utilitária, e discursam sobre aspetos sociais, históricos, éticos e sobre o enquadramento psicológico das personagens.

Para além de uma análise formal das décadas que vestiram Jacqueline e Diana, nos anos sessenta e noventa, puxamos um plano de pormenor para entrarmos dentro do hábito, atravessando e descascando as várias camadas de tecido, enchumaços, entretelas e forros, avançando do exterior para o interior até chegar ao corpo essencial e no que nele está instalado. Para encontrar o contraponto entre a carne e as armaduras de popelines elegantes, chapéus pomposos, véus, grinaldas e tecidos Chanel em cortes e formas compostas.

Perante os episódios trágicos da vida das donzelas os nossos olhos param na Morte, na pompa fúnebre, no desfile de trajes pretos, hábitos de burel, seda e carmesim, vestes sacerdotais, e os trajes militares cerimoniais que criaram a intensa massa de silêncio dos seus funerais.

A paleta cobre a escala de cinza e os aspetos do medo e do pecado, o silêncio imposto pela indumentária deixa que a morte tenha algo para nos dizer.



Andy Warhol/ *Nine Jackie's* 1964 /*Series Death and Disaster* /Whitney Museum of American Art

O Hábito Cansado

O Hábito refere-se sempre à indumentária onde o corpo biológico habita. Que acompanha a dinâmica do processo humano na produção de léxico por via de artefactos, que organizam a cultura individual e coletiva.

Vestir-se de quê? De quem? É um empreendimento de ajuste intenso, inevitável e profundo, é uma experiência de significar, ter e ser significado. E toda esta complexidade de descrever a vida humana faz, da moda um território da consciência impermanente do mundo.

E em um determinado ponto da história americana, O Hábito/ O Tailleur Chanel estendeu-se no seu significado e função. Envolveu-se na dimensão da experiência humana, individual e social. Ganhando uma conotação histórica dupla. O icónico Tailleur Chanel tornou-se lendário por ser um degrau na história da moda do início do século XX e por ser também um marco na história política dos Estados Unidos da América na década de 60.

O salto em termos formais é gigante, quando equiparamos o vestuário feminino dos finais do séc. XIX . Foi um momento revolucionário empurrado pelo génio de Coco Chanel no contexto de uma grande guerra mundial. Esta inovadora forma de ver a forma trouxe um impacto radical na vida das mulheres. Os excessos de tecido, as sobreposições de camadas de saias e saíotes, a profusão de ornamentos, laços, folhos e lacinhos e todos os demais delírios de enfeites e espartilhos eram por fim e até que enfim silenciados para sempre.

O Hábito Híbrido de Coco Chanel prolifera em peças de malha jersey, tecelagem, padrões listrados, materiais e cortes de inspiração militar que se cruzam com elementos de alfaiataria traduzidos para modelagem de senhora. Coco apresenta um tratado para a modernidade o prêt-à-porter, um vestuário não sufocante, libertador, mais próximo da morfologia do corpo. Uma modernidade cúmplice da mulher, para acompanhá-la no seu novo papel na sociedade um Hábito para a emancipação feminina; audaz, discreto, funcional, e muito elegante.

O Tailleur Chanel é um coordenado de duas peças composto por blazer e saia curtos. Confecionados no mesmo tecido de tweed Chanel por sua vez também uma inovação no design têxtil por ser um tweed fantasia de tecelagem plana com introdução de fios bouclé. O blazer original é sem gola com e o decote redondo, com bolsos de chapa ou paleta dispostos de forma simétrica, as mangas variam entre dois e três quartos, sem punhos. É ultimado com contornos avivados a terminar mangas bolsos e decote e com botões metálicos tipo militar com símbolos ou insígnias cravadas.

A história deste coordenado de saia e casaco, continua e populariza-se nos Estados Unidos da América pelas piores conotações, com Jacqueline Kennedy, uma das Princesas em apreciação. O Tailleur Chanel em versão cor-de-rosa, um desdobramento de cor, em fios tintos produzido a seu pedido. Foi a frágil armadura de requinte que desfilou num momento trágico da história política dos Estados Unidos da América, tornando-se numa peça de vestuário icónica da moda e da morte. Uma referência de glamour e tragédia.

A imagem da dama cor-de-rosa foi eternizada, com as manchas escuras de sangue sobre o seu colo, que permaneceram até á cerimónia de posse do Presidente Lyndon B. Johnson.

"Deixe-os ver o que fizeram "



credits Keystone-France

Nas imagens (em baixo) vemos duas princesas Jacqueline Kennedy 1963 e Diana Spencer 1990, com fatinhos cor de rosa e Pillbox Hat, os conjuntos saia e casaco e chapéu são semelhantes nas suas características principais, ambos descendentes do icónico tailleur Chanel monocromático com apontamentos simples e simétricos. O contexto, o pano de fundo também é semelhante pois a suas atuações e percursos de vida foram programados da educação para um grande casamento e família. É semelhante também em grau de tragédia o que a vida lhes soltou, duas experiências muito pouco amenas. A moda teve a enorme tarefa de (re)vestir todos os eventos previstos e não previstos da vida das princesas com elegância. O Corpo se veste desde sempre, passando todas as cerimónias oficiais e culturais até á morte.



Credits-Bettmann



Credits-Tim Graham

O Luto, último estágio da indumentária, vestir para manifestar a perda, o dolo ou um terror comum, o preto é a cor que dá a base para as formas contidas, os tecidos foscos sem brilho, encerram expressões corporais, enquanto os véus ocultam os rostos.

A densidade da cor ou a ausência dela molda uma massa humana densa que deambula silenciosamente. A indústria do luto de luxo dá suporte a toda esta encenação, com a fabricação de inúmeros artigos e peças de vestuário como sombrinhas de tule de seda, chapelaria, luvas, lampassos e outros trajes sacerdotais.



Credits ally Macnamee

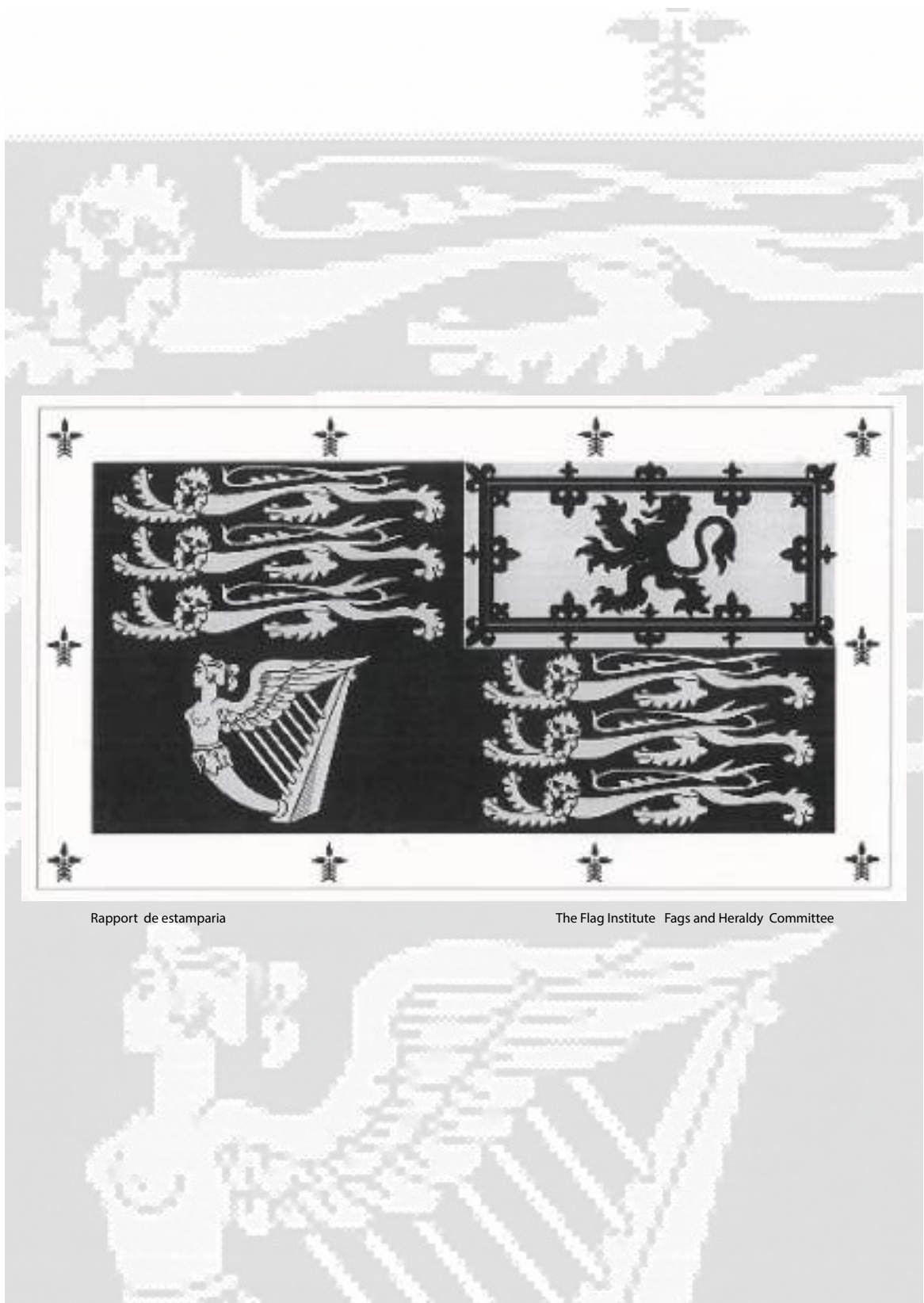


Estamparia/ enobrecimento



Credits-Brian Harris

E por fim o Design Têxtil, a estamparia de enobrecimento patente na bandeira que cobriu o caixão de Diana. Os motivos estampados pertencem à família de motivos pátrios, têm uma expressão gráfica próxima da heráldica, contém símbolos de identificação de clã, zoomórficos estilizados de grande escala. Este tipo de design de estamparia é muito específico e está cingido a todo um protocolo de procedimentos, que impõem uma ordem muito precisa na disposição dos motivos e cor.



Rapport de estamparia

The Flag Institute Fags and Heraldry Committee

Ângela Orbay

Designer Têxtil/ /Mestra de Guarda Roupa/Professora e Investigadora. Actuando em diversas áreas e projetos em ambientes multidisciplinares. Em construção de Guarda-Goupa para Teatro, Música e Dança, Televisão, Cinema e Publicidade. Para instituições, empresas e privados, nomeadamente; Media Capital, RTP2, Ambar filmes, Granular, Instituto ciência Viva, Boca de cena produções Teatro Musical entre outros. Em Conservação / Restauro de tapeçaria Antiga e Indumentária . Formadora de identificação de tecidos e malhas/ Curso de design de Moda Modatex Lisboa. Docente e investigadora de têxteis nas artes performativas licenciatura Artes do Espetáculo FLUL. Como investigadora coloca os "Têxteis em Foco" desenvolvendo um caminho de desvendamento e questionamento, teórico/prático / filosófico e Artístico. Formada de Têxteis artísticos (Escola de Arte Massana). E Design Têxtil/ Moda (Modatex Porto/ Lisboa).

Bibliografia

Barthes, Roland, Barthes Sistema da Moda, Edições 70, 2014.

Lipovetsky, GILLES "O Império do Efêmero" A moda e seu destino nas sociedades modernas

Éditions Gallimard, 1987.

Marino, Stefano "Philosophical Accounts of Fashion in the Nineteenth and Twentieth Century: A Historical Reconstruction". In Philosophical Perspectives on Fashion, edited by G. Matteucci and S. Marino, 11-45. London: Bloomsbury, 2016.

Dossiê Elfriede Jelinek

A Morte e a Donzela, de Rogério de Carvalho: crítica genética, arquivo das artes performativas e a prática como pesquisa

Alexandre Pieroni Calado

Is engaged in a cross disciplinary project that, in the manner of a fictional historiography, attempts to recreate a play that the director, Rogério de Carvalho, never made with the texts from *Princess Dramas: Death and the Maiden* by Elfriede Jelinek. It is a project in which research is a vital component and that, as this text aims to demonstrate, can be set within the field of performance genetics. This essay will show prospectively that Calado's creative process has significant common aspects when compared with de Carvalho's poetic practice, in particular when considering working procedures with actors. Finally, we shall argue that there are relevant connections between genetic criticism/ performance genetics, the theme of the archive in the performing arts and the problem of practice-as-research.

Keywords: Fictional historiography, Rogério de Carvalho, Genetic Criticism, Performing Arts Archive, Practice-as-research.

Só mostro que compreendi um escritor quando puder actuar dentro do seu espírito, quando o conseguir traduzir e alterar de diversas maneiras, sem reduzir a sua individualidade.
Novalis

Introdução: Genealogia de um espectáculo virtual

Alexandre Pieroni Calado virá a ter criado um espetáculo com o conjunto de textos para teatro *Dramas de Princesas: A Morte e a Donzela*, de Elfriede Jelinek, tendo por referencial as opções estéticas e os processos de encenação de Rogério de Carvalho, premiado director português cujo trabalho se tem desenvolvido em torno da relação dos actores com os mais relevantes dramaturgos modernos e contemporâneos. Depois do trabalho centrado na exploração de documentos fotográficos de um espectáculo do Teatro O Bando, em *Pregação* (2012), da investigação em torno de registos videográficos de um espectáculo do Teatro Praga, em *Quarteto* (2013), e da montagem desenvolvida a partir de textos de apoio do Teatro da Cornucópia, em *Woyzeck 1978* (2014), trata-se aqui de replicar procedimentos de criação e de prosseguir horizontes estéticos de Rogério de Carvalho. Tendo Calado trabalhado como actor com este encenador em *Tartufo* (Companhia de Teatro de Almada, 2014) e tendo sido seu aluno na Escola Superior de Teatro e Cinema (2003-2004), o jovem encenador reconhece no veterano um profícuo ascendente. Mais, a linguagem do encenador angolano afigura-se ao encenador luso-brasileiro por demais meritória de referência; e de variações pessoais que prossigam o seu sentido de implacável rigor e de aposta na intensidade dos actores¹. Calado busca, então, utilizar materiais e meios de investigação historiográfica para apurar procedimentos e a linguagem de trabalho de Carvalho, tendo em vista uma apropriação produtiva destes e a sua aplicação numa nova criação.

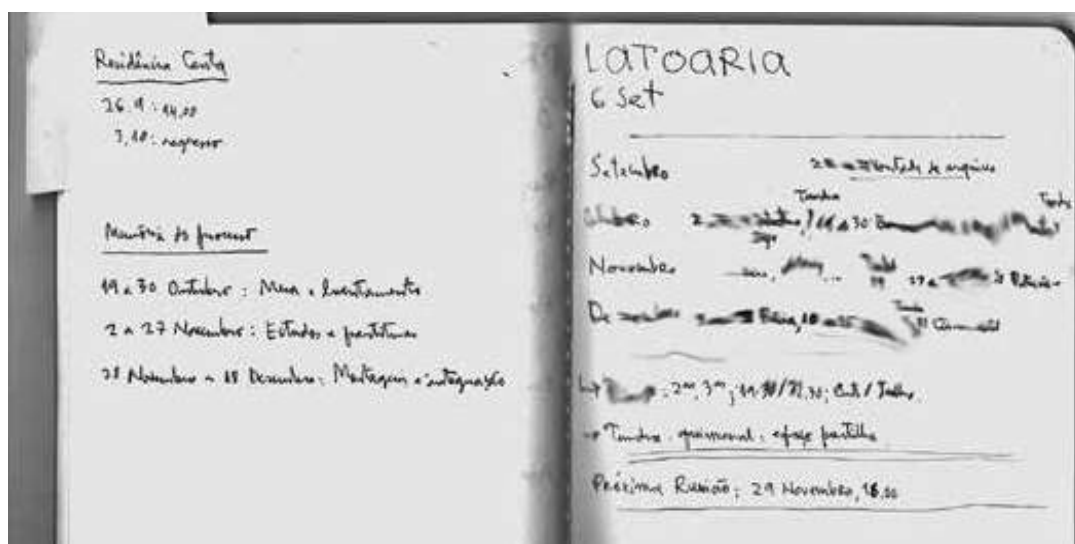
Depois de ter trabalhado Georg Buchner e Heiner Muller, Alexandre Pieroni Calado prossegue o seu percurso na dramaturgia de língua alemã com a laureada escritora austríaca. Em *Dramas de Princesas*, Elfriede Jelinek trata de esfoliar os arquétipos femininos. Nestes textos breves, marcados pela musicalidade e pela visualidade cinematográfica, pelo ritmo e por certa proximidade à prosa e ao ensaio, Jelinek expõe os mecanismos da linguagem que contribuem para a estruturação das identidades e relações sociais. Na medida em que a Donzela é uma figura que está, de certo modo, num pre-estágio da mulher e numa situação em que as coisas ainda não estão estabelecidas definitivamente, ela e o lugar por excelência dos conflitos envolvidos na produção de uma subjectividade feminina. Neste edifício em construção que é também uma ruína, Jelinek respiga os fragmentos da fantasia e do imaginário em transformação para nos lançar à cara os processos de sujeição e humilhação que se ocultam no nosso dia-a-dia. Este duplo movimento de jogo com a linguagem e de exposição dos

1 O presente texto é uma versão editada da comunicação apresentada no Colóquio *Parcours de génétique théâtrale*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a 17-18 de Setembro de 2015, quando o projecto *Dramas de Princesas: A Morte e a Donzela* estava na fase inicial e não tinham começado ainda os ensaios.

interditos da parte de Jelinek permitiriam evocar aqui por razões análogas, mesmo que com estilos distintos, Jean Genet ou Howard Barker, autores por demais caros a Rogério de Carvalho. Com efeito, Jelinek é uma autora que já atraiu o interesse de Rogério de Carvalho, segundo testemunhou a sua amiga Anabela Mendes em conversa com Alexandre Pieroni Calado, em Maio de 2015. Em resumo, na criação deste espectáculo, confluíram dois interesses que têm ocupado Alexandre Pieroni Calado nos últimos anos: os problemas do conhecimento imaterial das artes da cena e a encenação contemporânea de grandes textos em língua alemã para teatro.

Elementos de uma memória futura

O espectáculo que teria a sua estreia a 18 de Dezembro de 2015, no Espaço Alkantara (Lisboa), no âmbito do Festival Temps d' Images, resulta de um aturado trabalho com uma pequena equipa de actores com quem Alexandre Pieroni Calado tem vindo a colaborar. Gostar-se-ia de mostrar, recorrendo a diários de ensaio e entrevistas a Calado, bem como a relatórios sobre o processo de trabalho de e entrevistas a Rogério de Carvalho, como a criação do espectáculo *Dramas de Princesas* terá decorrido segundo pressupostos e procedimentos que Calado elegeu do *modus operandi* de Carvalho. Tal não será seguramente alheio também ao facto de, neste grupo composto por Alexandra Viveiros, Gustavo Salinas Vargas, Paula Garcia, Sandra Hung e Sofia Dinger, Garcia e Hung partilhar com Calado um passado marcado por experiências profissionais com Carvalho. O primeiro indício da aproximação dos métodos de trabalho de Calado aos de Carvalho surge numa das páginas do diário de encenação de Calado, onde encontramos o seguinte esquema do faseamento do processo (Calado, 2015a):



Síntese do processo de ensaios de dramas de princesas: A Morte e a Donzela. Imagem digitalizada de Calado (2015a), caderno castanho note, folhas cosidas, b5, 30 folhas

É significativo assinalar que as etapas dos ensaios de *Dramas de Princesas* aqui registadas correspondem ao modo como Rogério de Carvalho organiza o seu processo de criação, como assinalam Lavínia Moreira (2007) e Laura Barbeiro (2007), que trabalharam como assistentes de Carvalho no processo de criação do espectáculo *Fedra* (Companhia de Teatro de Almada, 2006). O próprio Alexandre Pieroni Calado afirma recordar-se nestes termos da estruturação do processo de montagem de *Tartufo* (2014), dirigida por Carvalho, também com a Companhia de Teatro de Almada:

É uma divisão simplista mas corresponde a distintas ênfases que os ensaios foram adquirindo. Há, aliás, uma linha de continuidade com o que me recordo dos ateliês em que fui aluno do Rogério, em 2004-05. Trabalhando as cenas com autonomia, houve um progressivo apertar da malha, num vai-e-vem entre a mesa e a cena, do tom do espectáculo até à tensão de uma frase ou de uma pausa. Só no fim do processo é que ele montou as sequências e os primeiros corridos, fizêmo-los só perto da estreia. (Calado, 2015b)

As palavras de Calado denotam um conhecimento experiencial da forma de operar de Carvalho, e as anotações do caderno de ensaios atestam uma vontade determinada daquele em replicar procedimentos deste último. Tal é possível sustentar, não apenas na organização geral do processo, mas também no próprio modo de trabalhar em cada uma das fases assinaladas. Na primeira, Calado parece investir em duas frentes simultâneas: a leitura e discussão da peça à mesa e uma compreensão *in acto* da peça realizada no curso da espacialização das cenas, ainda tendo os actores o texto na mão. Tal é a prática de Carvalho, como refere, por exemplo, Maria Manuela Rodrigues, a propósito da montagem d'*Os Negros*, no Teatro Nacional São João (2006): «[...] para Rogério de Carvalho a dramaturgia é análise do texto faz-se durante o levantamento da peça» (Rodrigues, 2006: 19).

Seguindo os protocolos de Carvalho com que contactou na Escola Superior de Teatro e Cinema, Calado utiliza improvisações, que nem sempre fazem uso da palavra, para encontrar esboços de acções físicas e de movimentações no espaço que permitem clarificar as situações propostas pelo texto e a importância relativa de cada acontecimento na economia geral da peça. Esta forma de conduzir a interpretação assume que são as acções físicas o suporte para a enunciação e, em particular, que é através delas que se conseguem localizar os movimentos virtualmente inscritos no texto. Ao mesmo tempo que delinea as situações, este primeiro levantamento que é realizado a totalidade do texto contribui para explicitar as personagens e as relações entre estas de uma forma em que a cena é o lugar privilegiado do pensamento. Se, por um lado, Laura Barbeiro observa que o primeiro levantamento realizado por Carvalho ajuda a acelerar o processo de memorização do texto pelos actores (Barbeiro, 2007: 8), Lavínia Moreira sustenta antes que Carvalho procura encontrar as tensões nas cenas e os temas nas personagens de forma que os actores se possam por em situação e credibilizar o texto literário (Moreira, 2007: 4-6).

Calado partilha este processo de trabalho em que uma discussão mais ou menos breve sobre o núcleo de cada cena, o seu desenvolvimento e pontos de viragem, serve uma compreensão elementar que é em seguida testada na cena e que contribui para uma aproximação verosímil à enunciação.

Calado acrescenta: «Estamos diante de um método que remete a uma tradição que une Anatoli Vassiliev a Konstantin Stanislavski, passando por Olga Knebel: a análise activa como meio para chegar a voz do actor no jogo com a poesia» (Calado, 2015b). Este primeiro momento, por vezes designado por «levantamento do universo», é um espaço para o contacto colectivo com a peça e para um estabelecimento da visão geral do encenador. Pouco a pouco nesta fase estabelece-se o tom que caracteriza os espectáculos de Rogério de Carvalho, ritualístico e hierático, dominado pela contenção e cuidadosa composição da géstica e da movimentação no espaço, com uma aprimorada atenção à dimensão da palavra. Durante o período de ensaios que teria lugar em residência de criação na Companhia Olga Roriz (Lisboa), Calado terá buscado uma aproximação ao espírito e sentido de trabalho de Carvalho que não vira ter sido sem consequências para o resultado materializado no espectáculo que teríamos tido a possibilidade de ver em Dezembro de 2015.

A fase seguinte, de estudos, constitui o próprio núcleo do processo de trabalho e talvez uma das fases mais difíceis de descrever devido ao seu intenso dinamismo e especificidade. O estudo do guião de trabalho do actor Alexandre Pieroni Calado da peça *Tartufo*, dirigida por Carvalho, reitera a dimensão turbulenta desta segunda etapa de ensaios. Por exemplo, junto às páginas relativas a Cena 1 do III Acto, podemos ver três esquemas da movimentação dos actores no espaço, dois deles rasurados, delineando diversas rotas de aproximação e fuga entre as personagens Cleanto e *Tartufo*; como sucederia com outros desenhos, nenhum destes veio a ser parte do espectáculo, vingando antes uma forma estática concentrada na acção verbal, em que as duas personagens levam a cabo, lado a lado, um duelo de palavras (Calado, 2014).

Seguindo a prática de Carvalho, no início desta segunda fase dos ensaios de *Dramas de Princesas*, Calado terá vindo a investir em algumas repetições do primeiro levantamento realizado, assim permitindo aos actores uma integração do texto e das orientações de encenação. Rapidamente, porém, as estruturas estabelecidas na primeira fase terão sido abandonadas, numa interpelação constante aos actores pela sua contribuição criativa e expressiva. Trata-se de um modo de trabalho que toma a cena como lugar de experimentação e que apenas aí afere a pertinência de uma leitura, a força de um desenho, a intensidade de um momento².

2 Aqui houve um problema com a memória do computador e por isso se perdeu um trecho do texto da comunicação, tendo-se conseguido apenas recuperar fragmentos que dizem respeito a termos utilizados, crê-se, por Rogério de Carvalho.

Imobilidade. A imobilidade é o momento em que o actor escuta interiormente a ressonância do que realizou e as infinitas possibilidades que o seu corpo pode realizar (Rodrigues, 2006: 29). Desde que apoiada numa tensão, num movimento interior, é o que permite a concentração do trabalho no texto (Barbeiro, 2007: 25).

Monólogo interior da personagem. Teia de imagens, associações e afectos que contribuem para dar consistência subjetiva a situação que o actor vive em cena, que contribuem para o pôr em fluxo (Calado, 2015b). O encenador trabalha com o monólogo interior do actor, que se manifesta através das acções que este constrói ao nível vocal e físico (Rodrigues, 2006: 30).

Plano. Uma importação da linguagem cinematográfica, que explora movimentações subtis, como rotações do eixo do corpo ou da direcção do olhar. A cada plano, corresponde um sentido (Moreira, 2007: 60). Podem ser frontais, laterais, diagonais, consoante o posicionamento do corpo do actor, em relação ao público (Barbeiro, 2007: 23). Está associado à direcção da atenção do espectador (Calado, 2015b).

Sonoridade da palavra. Além da dimensão semântica das palavras, a fonética, a rítmica e a energética carregam outra ordem de sentidos (ibidem). É fundamental fazer contrapontos e associações, gerir intensidades: não se podem trabalhar frases mortas: acabam por originar quebras de cenas. O problema não é a interpretação, e a escavação que tem de se fazer em relação ao texto, de modo que tenha música e seja entendido pelo espectador (Barbeiro, 2007: 29).

Partitura. A composição dos elementos que o actor encontra na busca das acções físicas e vocais (ibidem: 22). Pode compreender tanto elementos relativos a movimentação no espaço quanto gestos, movimentos das mãos, do rosto e do olhar (Calado, 2015b). Escala do trabalho de detalhe onde encenador e actor encontram e desenvolvem o microcosmos do actor (Eloy, 2006 : 50).

É lamentável que se tenham perdido os registos da fase mais rica e intensa do processo de trabalho, onde as iterações e variações do desenho inicial das cenas vão dando lugar à composição do espectáculo, segundo uma economia que atribui uma grande centralidade à relação dos actores com o texto. Fica por conhecer de modo rigoroso como Alexandre Pieroni Calado, seguindo os passos de Rogério de Carvalho, decompõe as falas, hierarquiza as orações, elabora o ritmo e a cor, valoriza os verbos e a pontuação, evita tanto a monotonia quanto o recorte excessivo do texto, como constrói as relações não pleonásticas entre o gesto e a palavra, como busca a ancoragem do que é dito nos impulsos interiores. Fica por saber exactamente como se engendram as tensões e as atmosferas que caracterizam os trabalhos de Rogério de Carvalho, cujo espírito Calado pretende ter conseguido recriar. Por outro lado, talvez não fosse possível registar devidamente um percurso marcado por reviravoltas e situações particulares cujo sentido muitas vezes apenas se revela com as pessoas implicadas, no espaço do trabalho de experimentação e busca da solu-

ção para as questões que as cenas e o espectáculo levantam. Por exemplo, Lavínia Moreira marca o início desse período de estudos, no processo de criação de *Fedra* dirigido por Rogério de Carvalho com a Companhia de Teatro de Almada (2006), com a afirmação: «Fiz o primeiro de uma infinidade de desenhos relativos a movimentação na cena 1 do I Acto [...]» (Moreira, 2007: 8). Com efeito, se algo se pode dizer do processo de trabalho de Calado que terá tido lugar já no espaço da Latoaria (Lisboa) nesta segunda fase, prosseguindo a replicação dos procedimentos de Carvalho, e que ele virá a ter sido marcado por trânsitos: da ilustração a estilização das tensões, da contenção do gesto a composição de imagens, da ênfase na clareza da articulação das ideias à elaboração do jogo musical e sonoro.

A fase final do processo de trabalho de Rogério de Carvalho corresponde, *grosso modo*, a organização global do espectáculo com atenção para o ritmo e as transições entre unidades, bem como para os elementos plásticos, luminosos e sonoros. Não surpreendera, então, que se tenha assistido a uma terceira fase de trabalho na qual Calado se dedicou ao modo como se alinhavam as diferentes peças que compõem *Dramas de Princesas*. Além disso, terá sido necessário dar resposta a premissa estabelecida por Calado de que os actores não deixem a cena a partir do momento em que nela entrem, o que terá motivado o recurso a procedimentos que marcam o teatro de Carvalho, como movimentações abstractas e a composição de imagens de grupo tratando os corpos como silhuetas e cenografia. Afirma Lavínia Moreira: «Aproximavam-se as datas de apresentação e daí a necessidade de se medir a organicidade da montagem...» sem que isso compromettesse a continuação do «[...] trabalhar com estruturas abertas que permitem um leque mais rico de leituras na recepção do espectáculo» (Moreira, 2007: 30-31).

Terá sido neste espírito de construção de formas abertas que Calado conduziu a integração dos elementos plásticos do espectáculo, segundo a orientação minimalista e depurada que é marca de Carvalho. Encontraremos em cena, então, apenas cadeiras, dispostas no espaço segundo linhas de força ajustadas ao desenvolvimento das situações do espectáculo; o jogo de luz assume um papel importante na definição das atmosferas, em geral dominadas pela penumbra e por transições suaves de ambientes; e o espaço acústico tem uma presença discreta, ora contribuindo para a intensificação da tensão, ora pontuando um ou outro elemento da tessitura do espectáculo. Desta forma, os diversos elementos integram a composição cénica já depois do trabalho com os actores e o texto ter atingido um certo grau de maturidade, sem nunca competirem com a centralidade atribuída a estes últimos nem, contudo, simplesmente ilustrarem as situações ou assumirem um papel decorativo.

No programa distribuído à entrada da sala, o encenador Rogério de Carvalho pergunta a Alexandre Pieroni Calado: «Como dizer este texto de Beten Breytenbach a Elfriede Jelinek» e como «manifestar a carga poética que o livro, as peças transportam». [...] A resposta de Rogério de Carvalho Alexandre

Pieron Calado faz-se a partir de uma construção dialogante entre a musicalidade das palavras e a violência do que dizem, entre a liberdade da imaginação e o confinamento dos corpos na aridez do espaço, entre a auto-ficção instituída pela reconstrução dos factos e a projecção sobre a realidade contemporânea. Das fissuras da voz, do corpo e da escuta nasce um espectáculo que nos mergulha na África do Sul segregacionista mas também na Europa moderna e nos mostra a falência moral, social e política de um país continente. [...] Há um gosto pela palavra que reconhece o medo de a pensar, depois o cuidado de a escrever, e, por fim, o perigo de a dizer. Mas, afastando esse medo através de uma disposição que recusa artifícios e nos mostra, em todo o seu esplendor, a relação física que existe entre o pensamento e o som, o trabalho que Rogério de Carvalho Alexandre Pieroni Calado vai minuciosa e delicadamente construindo devolve à palavra o seu potencial de transformação. [...] A cada um deles, actores e actrizes, é entregue mais do que a tarefa de narrar, transformando a sua presença numa ritualização do próprio acto de interpretar. Cada um deles, no modo como vão deixando expostas as linhas que cosem a memória evocada pelo texto, vão-se deixando guiar por uma encenação que pensa as implicações da presença de um corpo num espaço. Uma presença que começa por ser física mas que depressa se percebe que se estrutura a partir do tempo e da música, do movimento e da imaginação. (Tiago Bartolomeu Costa, «Rogério de Carvalho Alexandre Pieroni Calado encena acreditando que as palavras salvam vidas», Público, 03.09.2014 18.12.2015)

O espectáculo *Dramas de Princesas*, de Alexandre Pieroni Calado, poderá ter sido assim resultado de um processo de trabalho e criação prosseguindo os mesmos protocolos utilizados por Rogério de Carvalho. Com efeito, certa verosimilhança desta crítica apócrifa está indexada ao facto de algo ter vindo a ganhar a consistência de um projecto poético na carreira de Carvalho, algo que permite, não sem algum excesso de confiança, afirmar como foi um trabalho que ainda vira a ser. Um espectáculo feito a maneira de Carvalho, no seu espírito, ainda que transformado, não deformado. Calado realiza um estudo genético da actividade criadora de Carvalho, utilizando a sala de ensaios para testar procedimentos e apurar conhecimentos incarnados, servindo-se da cena para apresentar os resultados da sua pesquisa na linguagem mesmo do teatro. Este projecto, portanto, põe-nos perante uma experiência de prática artística baseada na pesquisa, que interroga problemáticas relacionadas com o arquivo das artes performativas.

Words, Words, Words: Crítica Genética, Arquivo das Artes performativas e a prática como pesquisa

O projecto *Dramas de Princesas* ter-se-á servido de métodos da genética teatral e poderá contribuir para evidenciar certas imbricações deste campo de estudo com questões contemporâneas relativas ao arquivo e a investigação académica em artes performativas. O espetáculo que resultara deste projecto pode ter sido, na estreia, como descrito, mas pode ser que, na apresentação do dia seguinte, as coisas se tenham passado de um modo ligeiramente diferente, pois é conhecida a prática do encenador Rogério de Carvalho de continuar os ensaios durante a carreira; nota Lavínia Moreira na conclusão do seu relatório: «Em termos de método, Rogério de Carvalho surpreende pelo carácter efêmero, volátil, que tem a marcação» (Moreira, 2007: 55). E, se a prática descrita não é exclusiva de Carvalho, nem do teatro contemporâneo, como nos mostra o estudo conduzido por Jean-Louis Le Brave (2009) das anotações de Vitez para as suas três versões de *Electra*, no caso de Carvalho, em particular, o estudo de um espetáculo poderá concentrar a nossa atenção no objecto performativo que se actualizam a cada encontro com os espectadores, mas empobrece a fruição e a apreciação de um processo de transformação que se prolonga para lá dos ensaios e atravessa a carreira do espetáculo. Sendo certo que devemos evitar os perigos da crítica biograficamente enviesada, não revelarão estes aspectos do trabalho de Carvalho a temeridade da afirmação de Patrice Pavis: «A análise não deve, de fato, se obrigar a adivinhar todas essas decisões e intenções [do encenador], ela se baseia no produto final do trabalho [...]» (Pavis, 2005: xviii)?

Muito se tem escrito sobre a especificidade da linguagem cénica, discurso este nas origens do aparecimento do campo dos estudos teatrais na sua demarcação dos estudos literários. Mas, pelo menos em Portugal, pouca atenção tem sido dedicada a investigação dos modos operativos dos artistas nos ensaios, das linguagens de trabalho entre os elementos da equipa artística; em resumo, se alguma pesquisa se tem feito sobre a especificidade do texto espectacular, persiste uma perturbante lacuna no que se refere a dimensão poética da criação teatral. A delimitação dos limites temporais da investigação, a própria definição do que constitui o ante texto de um espetáculo ou a quantidade dificilmente manuseável de informação relativa as tentativas e escolhas realizadas em sala de ensaios podem assinalar dificuldades específicas de uma crítica genética.

Porém, como pensar a diversidade de observações registadas pelas duas assistentes de encenação, Laura Barbeiro e Lavínia Moreira, ao longo de um mesmo processo de trabalho de Rogério de Carvalho? Talvez se tenha de admitir que a crítica genética esta condenada, mesmo quando realizada em con-

dições ideais, por observação directa e regular dos ensaios, acompanhada de um diálogo próximo com os artistas, a produzir resultados incompletos, enviesados e subjetivos. A constatação do carácter lacunar da crítica genética, contudo, não deve questionar a pertinência do empreendimento. Pois, tal como o crítico Tiago Bartolomeu Costa se serve de informações que recolheu sobre o material dramático e sobre as questões lançadas pelo encenador, seguramente que um conhecimento das teorias, mais ou menos explícitas, dos artistas, das suas relações de trabalho e, em particular, do modo como se desenvolve o processo de ensaios pode enriquecer a visão do espectáculo, como salienta Josette Feral (Feral, s. d.: 4). Sem dúvida as noções aqui mencionadas de «partitura», «plano», «monólogo interior», por exemplo, poderão contribuir para uma fruição apurada e uma análise mais refinada do trabalho de Carvalho.

Talvez o teatro partilhe a ontologia dos objectos performativos tal como e descrita por Pegu Pelam (1993: 146-66); talvez, mesmo podendo o espectáculo repetir-se, seja sempre diferente. A ser assim, estar-se-á perante a necessidade de encarar o objecto teatral como essencialmente processual. Como mencionado, e conhecida no meio profissional a prática de Rogério de Carvalho de continuar a ensaiar e a fazer alterações mesmo depois da primeira apresentação pública. Deste modo, de Carvalho revela-se um encenador por excelência para problematizar de forma radical o próprio estatuto de obra acabada que o objecto teatral genericamente tende a manter instável. Além disso, a objecção do carácter lacunar da crítica genética e da dimensão especulativa deste projecto poder-se-ia, contudo, fazer também a qualquer empreendimento analítico que se debruce sobre um espectáculo, como sublinha Nikolai Pesochinsky em «O fim da crítica?»: «... por que e que diversos críticos vêm no mesmo palco, ao mesmo tempo, espectáculos diferentes? Porque e que vemos a acção desta ou daquela maneira? O que e que vemos e de que e que não nos apercebemos?» (Pesochinsky, 2006: 11) Talvez mesmo a crítica de obras esteja sujeita a muitas vicissitudes e mal-entendidos, em particular quando estas obras comprometem o uso das ferramentas tradicionais de análise. Assim sendo, pode ser que um dos contributos da crítica genética seja efectivamente sublinhar que um trabalho apresentado ao vivo e construído em relação com o público tenha por característica uma maturação incompleta. Talvez a crítica genética possa contribuir deste modo para a redistribuição do valor depositado na obra, devolvendo-o ao caudal movente da sua génese.

O projecto *Dramas de Princesas* é o quarto de um ciclo sobre arquivo das artes cénicas portuguesas que Alexandre Pieroni Calado iniciou em 2011 com o projecto *Pregação*, sobre o qual escreveu noutro contexto (Calado, 2012). Como mencionado, este conjunto de trabalhos levou-o a desenvolver uma investigação com distintos traços deixados por espectáculos apresentados no país na última metade do século XX. O pressuposto comum aos diversos trabalhos deste ciclo é o de que é possível uma aproximação a um espectáculo

e a poética de um encenador ou colectivo através dos materiais existentes no que Diana Taylor chama de «memória de arquivo»: «Archival memory exists as documents, maps, literate texts, letters, archaeological remains, bones, videos, films, CDs, all those items supposedly resistant to change» (Taylor, 2003: 19).

No trabalho acima discutido, Calado trata de utilizar vestígios de processos de encenação como material para activar problemas e forças levantados pela prática artística de Rogério de Carvalho, deles se apropriando para desenvolver um novo processo de criação. Nessa investigação, Calado e a equipa foram ainda influenciados pelas experiências pessoais que alguns deles haviam tido com o encenador angolano, por aquela outra dimensão do conhecimento performativo preservado que Taylor denomina de «repertório»:

The repertoire, on the other hand, enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing – in short, all those acts usually thought of as ephemeral, nonreproducible knowledge. Repertoire, etymologically “a treasury, an inventory”, also allows for individual agency, referring also to “the finder, discoverer”, and meaning “to find out”. The repertoire requires presence: people participate in the production and reproduction of knowledge by “being there”, being a part of the transmission. (Taylor, 2003: 19-20)

Taylor propõe este conceito de repertório não sem uma certa intenção de legitimar os conhecimentos incarnados, que entende sofrerem desatenção face aos passíveis de registo escrito e documental. Como saberão os condutores de bicicleta e de automóvel, há uma ordem tácita do conhecimento que se inscreve nos corpos e que se transmite de um para um como uma chama que acende outra. Como nota Taylor, a carne preserva estas memórias sempre com um grau de inexactidão que as transforma, mas, pelo próprio estudo destas alterações, pode acompanhar-se o desenvolvimento de tradições e identificar influências. Trata-se de um movimento que não é alheio à consciência de que há uma íntima relação entre o arquivo e a transmissão de conhecimento, a elaboração da memória comum e a construção de identidades. Ao pretender explorar o valor de uso destes materiais de arquivo existentes em centros de investigação, teatros e na rede mundial, atravessando-os da memória e dos testemunhos de pessoas que contactaram directamente com a prática de Carvalho, Calado tem pretendido movimentar memórias do arquivo documental e dos repertórios pessoais para o espaço público e contribuir para o desenvolvimento de uma memória partilhada, de forma crítica e eticamente comprometida.

Por outro lado, será difícil negar que há uma transposição necessária dos meios de simbolização quando se procura criar o arquivo de um espectáculo; mesmo um vídeo interativo com múltiplos pontos de vista não pode preservar a sensação física do espaço e do movimento dos corpos, a temperatura das

vozes. Também por isso tem Calado procurado fazer uma historiografia na qual a cena e a experiência teatral constituem o local e o momento de disseminação dos conhecimentos específicos das artes performativas. Não se terá tratado, portanto, de imitar um resultado, mas de procurar uma compreensão da poética de condução dos processos de criação teatral de Rogério de Carvalho, de lhe dar continuidade, desta fazendo emergir um começo.

Ainda que não tenha tido lugar no espaço propriamente acadêmico, o projecto apresentado na secção anterior pode vir a ser inscrito no campo de actividades que a cultura anglo-saxónica genericamente designa por *research-led-practice* (prática orientada pela pesquisa) ou *practice-as-research* (prática como pesquisa) (Barretto e Bol, 2010; Smith e Dean, 2009) e que na cultura francófona é designado por *recherche-création* (pesquisa-criação) (Gosselin e Le Coguiec, 2006). Como discutido por Alexandre Pieroni Calado noutra espaço, a emergência das questões relacionadas com a prática como pesquisa tem implicações decisivas para o estudo das artes performativas (Calado, 2009). Com efeito, nas últimas décadas, um pouco por todo o mundo, na Europa e no Reino Unido, na América do Norte e na Austrália, em particular, tem-se assistido a uma importante tomada de consciência quanto a especificidade da investigação realizada no domínio dos estudos artísticos. Esta tomada de consciência radicalizou a percepção da existência de conhecimentos próprios aos empreendimentos artísticos e coincidiu com a entrada das artes no ensino superior. Com o advento de pós-graduações, mestrados e doutoramentos no campo das artes, não apenas sob o ângulo da história e da filosofia da arte mas agora sob o da produção artística, as questões metodológicas assumiram um significado decisivo. Esta transformação do tecido académico contribuiu, então, para uma reafirmação da pertinência da crítica genética e para a prossecução da reflexão sobre os seus problemas. O projecto *Dramas de Princesas* pressupõe que o trabalho artístico e produtor de conhecimento, mesmo este sendo de natureza local, experiencial, muitas vezes tacita e incarnada. Evidenciou-se como o uso de diários e de registos de ensaios, bem como de entrevistas e de textos de artista, pode ser útil para o conhecimento e a compreensão do processo de trabalho de um encenador, e poder-se-ia facilmente argumentar sobre a relevância destes materiais em contextos pedagógicos e de investigação em artes.

Destacaram-se alguns aspectos da pesquisa em estúdio projectada por Alexandre Pieroni Calado no processo de criação do espetáculo *Dramas de Princesas*, através da recriação de procedimentos e da apropriação da linguagem de trabalho de Rogério de Carvalho. Neste trânsito textual, foram estes mesmos elementos do pensamento artístico de Carvalho que se salientaram, a semelhança do que terá vindo a suceder com o objecto cénico, ele mesmo reflectido opções estéticas do encenador luso-angolano. Tratou-se, portanto, de apresentar uma prática artística informada pela investigação, que assume a sala de ensaios como local de experimentação com protocolos e vocabulá-

rios próprios das artes performativas. Uma prática de criação que se lança na tentativa de compreensão do modo como opera outro artista, trabalhando com conhecimentos relativos a esta forma de escrita na água que é o teatro. E que assume a própria cena como local e meio privilegiado para a disseminação dos resultados a que chega, entendendo que haverá certas dimensões do saber teatral que poem grandes dificuldades à tradução noutros suportes e linguagens. Arriscar uma criação tendo por base os traços de espectáculos e de processos ocorridos, tentar a descrição de um virtual inscrito numa série de possibilidades atualizadas pecará sempre pela perda da particularidade, dos problemas e soluções específicos que cada artista encontra. No entanto, talvez um estudo genético, cujos resultados são apresentados na própria linguagem do objecto que se pretende investigar, apenas se sustente se carregar consigo a força do gesto inacabado que é própria ao que é o alvo da sua investigação.

Algumas das objeções ao projecto da critica genética podem ser levantadas à critica de arte, em particular à critica das artes performativas. Qualquer tentativa de reflectir sobre a aventura artística poderá enviesar a fruição, mas seria ingénuo pensar que não existem quaisquer conhecimentos *a priori* da parte do espectador a informar a recepção. De facto, os estudos genéticos dão visibilidade a um tipo de conhecimentos geralmente reservado a quem trabalha na sala de ensaios e no palco, além de que revelam imbricações com temáticas de redobrada relevância para os nossos dias. Acima de tudo, o trabalho com o projecto *Dramas de Princesas*, mais do que analisar e discutir, procura lançar alguma luz sobre os modos da amizade, contribuindo para a construção de uma ideia do fazer artístico temperado pela suspeita face a ideias simplistas de autoria e de originalidade, valorizando antes linhas de influência entre gerações e promovendo um espaço público de rememoração e de projecção em colectivo.

Referências Bibliográficas

BARBEIRO, Laura (2007), A Palavra como Acção, relatório de estágio do 3.º ano do curso de Teatro, Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema.

BARRETT, Estelle e BOLT, Barbara (2010), *Approches to Creative Arts Enquiry*, Londres e Nova Iorque, I. B. Tauris.

CALADO, Alexandre Pieroni (2009), «Par, PARIP e a investigação em artes cénicas», *Anais da V Reunião Científica da ABRACE*, São Paulo.

(2012), «Pregação - Actualizado possíveis de um espetáculo do século passado», *Anais do VII Congresso da ABRACE*, Porto Alegre - Rio Grande do Sul.

(2014), Texto cénico do espectáculo *Tartufo*, enc. Rogério de Carvalho, Companhia de Teatro de Almada. Documento policopiado, A4, 97 pp.

(2015a), Caderno castanho NOTE, folhas cozidas, B5, 30 folhas.

(2015b), Auto-entrevista conduzida pelo autor, documento áudio, 60 min, [inédito].

COSTA, Tiago Bartolomeu (2014), «Rogério de Carvalho encena acreditando que as palavras salvam vidas», *Público*, 03.09.2014, <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/rogerio-de-carvalho-encena-acreditando-queas-palavras-salvam-vidas-1668509>.

ELOY, Miguel (2006), *Um Espaço de Escuta*, relatório de estágio de licenciatura em Teatro – Actores e Encenadores, Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema.

GOSSELIN, Pierre e Le Coguiec, Eric (dir.) (2006), *La recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, *Preces de l'Université du Québec*.

FÉRAL, Josette (s. d.), «For a Genetic approach to performance analysis», http://www.processusdecreation.uqam.ca/Paje/Documente/genetic_approach.pdf, [10.09.2015].

LE BRAVE, Jean-Louis (2009) «Can Genetic Criticism Be Applied to the Performing Arts?» in KINDERNMAN, William e JONES, Joseph E. (ed.), *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature and Theatre*, Rochester, University of Rochester Press, Nova Iorque e Suffolk (Reino Unido), pp. 68-80.

MOREIRA, Lavínia (2007), A Comunicabilidade da Obra Teatral, relatório de estágio da licenciatura em Teatro, Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema, 64 pp.

PAVIS, Patrice (2005), A Análise dos Espectáculos, São Paulo, Editora Perspectiva.

PESCHINSKY, Nikolai (2006), «O fim da crítica?», Sinais de Cena, no 6, pp. 11-14.

PHELAN, Peggy (1993), Unmarked: The Politics of Performance, Londres e Nova Iorque, Routledge.

RODRIGUES, Maria Manuela (2006), Os Negros: Memória da construção de um espectáculo, relatório de estágio de licenciatura em Teatro – Actores e Encenadores, Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema.

SMITH, Hazael e Dean, Roger (2009), Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts, Edimburgo, Edinburgh University Press.

TAYLOR, Diana (2003), The Archiv and the Repertoire, Durham, Duke University Press.



© Sebastião Salgado, imagem de mulher da tribo Dinka – Sudão

Dossiê Elfriede Jelinek

Entre a luz e as trevas.
Variações sobre *A morte e a
donzela* de Elfriede Jelinek

Amid light and darkness.
*Variations on Death and the
Maiden by Elfriede Jelinek*

Resumo

Os cinco “dramas de princesas”, que integram o ciclo *A morte e a donzela* de Elfriede Jelinek, apresentam num contexto musical e de um modo musical, de inspiração schubertiana, variações de um dos temas fundamentais da obra da autora: o tema da condição da mulher. Vindas dos contos de fadas (*Branca de Neve e A Bela Adormecida*), da música (*Rosamunde*), dos *media* (Jackie) e da literatura (as escritoras Ingeborg Bachmann e Sylvia Plath em *A parede*), as figuras destas princesas deambulam no estao intermédio da incerteza e da dúvida, procurando caminhos que as libertem do que as subjuga e oprime.

Depois da caracterização das particularidades dos textos para teatro de Elfriede Jelinek, procede-se à análise de cada um dos “dramas de princesas” enquanto exemplos da sua escrita teatral, nos quais o tema central da condição da mulher surge interligado com uma reflexão filosófica sobre a verdade, a arte, a política, a morte e a vida.

Palavras-chave: jogos de linguagem, pluralidade de vozes, condição da mulher, confronto com a morte

Abstract

*The five ‘princess dramas’ that make up Elfriede Jelinek’s cycle *Death and the Maiden*, present variations on one of the fundamental themes of the author’s work in a musical context and in a musical manner inspired by Franz Schubert: the theme of the condition of women. Coming from fairy tales (*Snow White and Sleeping Beauty*), music (*Rosamunde*), the *media* (Jackie) and literature (the writers Ingeborg Bachmann and Sylvia Plath in *The Wall*), the figures of these princesses wander in the intermediate stage of uncertainty and doubt, looking for ways to free themselves from what subjugates and oppresses them. After characterising the particularities of Elfriede Jelinek’s theatre texts, we proceed to analyse each of the ‘princess dramas’ as examples of her theatre writing, in which the central theme of the condition of women is intertwined with a philosophical reflection on truth, art, politics, death and life.*

Keywords: language game, plurality of voices, women’s condition, confrontation with death

1 (2010), “Entre a luz e as trevas. Variações sobre *A morte e a donzela* de Elfriede Jelinek”, in *Cine Qua Non* (2), Lisboa, Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, pp. 44-61.

Quando a autora austríaca Elfriede Jelinek, conhecida sobretudo pelo seu romance autobiográfico *A pianista* (1983), foi distinguida com o Prémio Nobel da Literatura em 2004, a Academia louvou a sua obra pelo “fluir musical de vozes e contra-vozes em romances e dramas que desmascaram com uma paixão linguística singular o carácter absurdo e o poder coercivo dos clichés sociais”. A formação musical, de Órgão, Piano, Flauta Transversal e Composição, feita no Conservatório de Viena, reflecte-se em todos os textos que tem escrito: não apenas nos libretos e montagens de textos para composições musicais de Hans Werner Henze, Patricia Jünger ou Olga Neuwirth, mas também nos romances e, particularmente, nos textos para teatro a que prefere não chamar nem dramas nem peças.

Desde o seu primeiro texto para teatro, *O que aconteceu a Nora depois de ter deixado o marido ou Pilares da sociedade* (1979), uma sequela de *Casa de boneca* de Ibsen, ao mais recente, *Os contratos do comerciante* (2009), uma reflexão sobre os meandros da crise económica e financeira do momento, Elfriede Jelinek tem vindo a desenvolver uma estética teatral muito própria que se caracteriza pela desconstrução cada vez mais radical das convenções do drama (tempo, lugar, acção, fábula, personagens, diálogo) e pela eleição da linguagem, trabalhada para ser dita e ouvida, como elemento fundamental. Tal como explica numa série de entrevistas concedida depois da atribuição do Prémio Nobel, o seu teatro nasceu da escrita de peças radiofónicas, um género em que pôde explorar uma forma de teatro que repousa apenas na linguagem que se escuta. Embora a mancha gráfica de muitos dos seus textos de teatro, sem os habituais itálicos das didascálias e as maiúsculas das personagens em diálogo, se assemelhe à dos textos em prosa, Jelinek distingue-os de forma clara: “Os meus textos de teatro não são mais do que superfícies de linguagem falada, textos ditos, não escritos, ao contrário dos meus textos em prosa” (Jelinek / Lecerf, 2007: 50). Essas superfícies de linguagem ou superfícies de texto, termos cunhados pela autora como elementos característicos da sua estética teatral, são tecidas com base na intertextualidade, na montagem de citações de textos de vários autores e várias proveniências, da cultura erudita e popular, do sublime ao trivial, retiradas da publicidade, política, filosofia, música, literatura, fotografia, televisão e internet e depois reelaboradas em jogos de linguagem, de ritmos e de sonoridades, associações de palavras, inversão de sílabas, num processo musical, semelhante ao de uma composição polifónica.

Embora tenha composto algumas canções, Jelinek considera-se demasiado impaciente para se dedicar à composição de música. Como afirma numa outra entrevista, não consegue aguentar “a longa fase da abstracção da ideia à notação” que a composição musical exige. A literatura possibilita-lhe uma expressão mais espontânea e imediata e levou-a a encontrar “uma forma mista,

uma mistura de escrever e compor, um processo, portanto, de lidar com a linguagem como uma composição” (Basting, 1999: 22). Para a sua técnica de composição linguística, fundada numa “corrente de consciência”, num fluxo rápido de associações sucessivas, o computador surge como o instrumento que não só se adequa como estimula esta forma de escrita:

“Essa velocidade de execução no teclado, que conheço muito bem e me lembra a técnica do piano, estimula a minha maneira de escrever. Consigo dactilografar quase tão depressa como penso. O que é muito importante para a minha técnica de escrita que se baseia na associação, nos jogos de palavras e jogos de linguagem. [...] Faz-se tudo no mesmo fluxo, um pouco como no piano. No fundo, sou uma eterna pianista, no sentido em que trabalho com os dedos num teclado e os olhos numa página” (Jelinek / Lecerf, 2007: 101).

As muitas vozes e contra-vozes que surgem nas superfícies de linguagem falada dos textos de teatro de Jelinek são moldáveis a qualquer forma de transposição para o palco que os criadores do espectáculo decidam escolher. Dispensados de interpretar personagens ou contar histórias, os actores entram em cena como instrumentos, porta-vozes dessa pluralidade de vozes que elege o espaço do teatro para se fazer ouvir. Os temas dominantes destas composições linguísticas são diversos assuntos da política, entre os quais se destaca, de um modo obsessivamente recorrente, o passado nazi da Áustria, cujos fantasmas permanecem vivos, e a condição da mulher, oprimida na sociedade patriarcal que persiste em lhe negar o estatuto de sujeito. Para Jelinek, de ascendência judaica, com muitos familiares mortos nos campos de concentração durante o nazismo, há que mostrar que os crimes inomináveis cometidos nesse período continuam por expiar e o austrofascismo, que define como “uma mistura de submissão e corporativismo”, reina de novo no país (ibidem: 22ss.). No que diz respeito à condição da mulher, as suas afirmações são igualmente incisivas: “A linguagem da mulher não existe. A única possibilidade que temos é de tornar ridícula essa linguagem masculina, de a revirar de uma maneira subversiva, de fazer troça dela. O único meio que resta a quem pertence à casta dos oprimidos é ridicularizar o amo, de o denunciar na sua tentativa desprezível de manter o poder” (ibidem: 65).

Um dos textos de teatro de Jelinek em que o tema da condição da mulher surge tratado num contexto explicitamente musical, com diversos andamentos, variações, vozes e contra-vozes, e o humor, a ironia e o espírito crítico e subversivo que caracterizam a autora, é o ciclo dos cinco pequenos “dramas de princesas”, intitulado *A morte e a donzela I – V* (2003). As princesas, saídas dos contos maravilhosos, da música, da literatura e dos *media*, são Branca de Neve, *A Bela Adormecida*, *Rosamunde* (a princesa do Chipre do drama romântico de Helmina von Chézy, para o qual Franz Schubert compôs a música cénica em 1823), Jackie (Kennedy) e, no quinto e último drama, com o título *A parede*, as escritoras Inge (Ingeborg Bachmann) e Sylvia (Plath). Para fechar o ciclo, “em vez de um epílogo”, surge ainda Diana de Gales.

De um modo sempre diferente, todas elas se confrontam e dialogam com a morte como a donzela da canção *A morte e a donzela* (1817), com poema de Matthias Claudius e música de Franz Schubert, cujo tema é retomado no segundo andamento do Quarteto de cordas nº 14 em ré menor (1824) e o tornou conhecido pelo mesmo nome. Para além das peças de Franz Schubert, compositor que Jelinek muito estima e cita na sua obra, o mote para os “dramas de princesas” foi-lhe dado por outro autor austríaco de teatro, Werner Schwab, que designou um conjunto de peças que escreveu por “comédias régias”. A seu ver, um homem nunca escreveria “dramas de princesas”. A princesa é “um estádio prévio da feminilidade”: “Maria Stuart representa o estádio real; as princesas são o estádio prévio, qualquer coisa que ainda não está estabelecida” (Jelinek / Honegger, 2006:25). É nesse estádio não estabelecido, de incerteza, dúvida, procura, um estado intermédio, entre a luz e as trevas, a vida e a morte, que Jelinek coloca as suas princesas. Embora estes textos, com a designação de dramas, apresentem didascálias, personagens e diálogo (com exceção de *Jackie*, que é um monólogo), o modo como a autora utiliza estas convenções dramáticas não é convencional: as superfícies de linguagem falada são, também aqui, predominantes, as personagens porta-vozes de um discurso filosófico, o fio de acção diminuto e as didascálias meras sugestões.

Em *Branca de Neve* (publicado primeiro em 1999, entre outros dois textos com títulos schubertianos, *Rainha dos álamos* e *O viajante*, numa “pequena trilogia da morte” chamada *Não faz mal*), a didascália inicial sugere: “Duas figuras gigantescas, semelhantes a fantoches, tricotadas em lã e depois empalhadas, uma como Branca de Neve, outra como Caçador, com espingarda e chapéu, falam calmamente uma com a outra. As vozes-off soam ligeiramente distorcidas” (TM I, 9). De volta à vida, depois de ter mordido a maçã envenenada, Branca de Neve vagueia pela floresta, à procura das categorias platónicas da verdade, beleza e bondade, e encontra o Caçador, figura emblemática da morte a que estão votados todos os seres da natureza. Será ele a dar-lhe a morte, mostrando-lhe que esta é o fim de toda a temporalidade e não a passagem para uma existência melhor. Também os sete anões, representantes das sete possibilidades aristotélicas de chegar à verdade, comentam no fim, em forma de epílogo, que a bela e bondosa Branca de Neve andou pela floresta com o mapa ao contrário e não se soube orientar no tempo e no espaço: “O que a beleza julgou serem vales, eram na realidade montanhas. Só a bondade é capaz de mover montanhas, às vezes a fé também consegue, mas a beleza não” (TM¹ I, 24).

Em *A Bela Adormecida* (publicado primeiro em 2000, como o último de “3 pequenos dramas”, com o título genérico *O adeus*), a princesa começa por afir-

1 As citações de *Der Tod und das Mädchen* (*A morte e a donzela*) surgem com a sigla TM, seguida do número romano referente a cada um dos textos e a respectiva página da edição alemã indicada. Os cinco “*dramas de princesas*” encontram-se em tradução inglesa na página de Elfriede Jelinek, www.elfriedejelinek.com

mar: “A minha existência é o sono” (TM II, 27). Entre o medo e o desejo de acordar, deixa-se ficar nessa “eternidade intemporal” (TM II, 33) até que o Príncipe, com o seu beijo, a “atira de repente para a temporalidade” (TM II, 34). O que a aguarda não é a libertação, mas a submissão ao poder do Príncipe que se apresenta como o seu criador e senhor. No fim, é em uníssonos que ambos se pronunciam sobre o conhecimento da vida e da morte: “Não chega falar sobre a morte. Seria preciso viver para falar sobre ela. Mas o que é que fazem todos esses pobres mortos? Não sabem que estão mortos e, no entanto, estão. Nós sabemos que um dia vamos morrer e, no entanto, estamos vivos (TM II, 38).

Em *Rosamunde* (publicado primeiro em 2002, como “interlúdio” de “três dramas”, sob o título conjunto *Nos Alpes*), Jelinek procura apreender a sua “existência enquanto escritora”. A descrição que faz desta princesa é a seguinte: “Uma princesa, que vive longe e solitária, e por isso se pode elevar facilmente acima de tudo, julgar tudo, entrega-se a fantasias de grandiosidade na própria escrita, que procura subtrair a qualquer julgamento, porque cada julgamento é uma ofensa narcisista, e que depois acaba de certo modo por sobreviver” (Jelinek, 2002:256 ss.). *Rosamunde* tem de lutar contra o seu amante Fulvio, que a pretende subjugar como mulher e silenciar enquanto escritora e pensadora, mas sabe que a sua existência de criadora está ameaçada de morte, quando resume no fim: “A minha voz. A minha voz. A minha voz. A minha voz. Não diz nada” (TM III, 61).

Para o monólogo *Jackie*, Jelinek imagina a protagonista, marcada pela doença, a entrar em cena, arrastando todos os seus mortos, as crianças e os homens, penosamente atrás de si “como se puxasse uma corda. Ou um barqueiro do Volga o seu barco” (TM IV, 65). Consciente de que vive como refém das imagens que os *media* foram criando dela, Jackie recorda momentos marcantes da sua existência ilusória, como pietã, segurando a cabeça do marido assassinado, ou como ícone da moda. De tanto parecer ficou sem ser, sem corpo e sem identidade. Os vários hábitos deixaram-na desabitada: “Os vestidos estão absolutamente mortos apesar de em mim parecerem vivos. Ou será que eu só vivo através dos meus vestidos? Tanto faz. Em todo o caso, é uma característica muito especial. Só não sei se minha ou dos vestidos” (TM IV, 79).

Em *A parede*, as superfícies de linguagem que compõem o texto apresentam-se demarcadas em parágrafos, sendo a sua distribuição pelas duas princesas, as escritoras Inge e Sylvia, aleatória. Segundo Jelinek, as personagens podem ser muitas mais uma vez que “ambas representam muitas outras” (TM V, 103). Inge e Sylvia começam por esquartejar um carneiro como sacerdotisas num rito arcaico, sacrificial. O lugar onde se encontram assemelha-se à caverna de Platão: as coisas verdadeiras, que estão no exterior, surgem na parede como meras sombras. Embora queiram chegar ao exterior, Inge e Sylvia permanecem a discorrer sobre “a parede do conhecimento” que se torna transparente, como no romance *A parede* (1969) de Marlen Haushofer, aqui referido, abrindo-lhes a possibilidade de subirem por ela acima e levar o sangue do

sacrifício às sombras dos mortos. No entanto, o arco do pensamento à acção revela-se tão ineficaz como a sua escrita: o que julgavam poder ser um alimento redentor, não só não tem esse efeito como não é interpretado como tal.

Em *A princesa no reino dos mortos* (publicado originalmente no semanário *Die Zeit*, em 2 de Janeiro de 1998), Jelinek analisa a cerimónia do enterro da princesa Diana e as atitudes das pessoas durante o luto, indagando a que arquétipo poderia Diana pertencer, na sua capacidade de aliar o claro e o escuro, a ordem e a desordem, e possibilitar a cada um ver nela o que desejava ver.

Os cinco andamentos de *A morte e a donzela* de Elfriede Jelinek combinam a música com a literatura e desenvolvem, a partir do tema da condição da mulher, uma reflexão filosófica sobre a verdade, a arte, a política, a morte e a vida. Deambulando entre a luz e as trevas, as princesas deixam o rasto das questões que as levaram longe, ao confronto com a morte que sempre fez parte da vida.

Bibliografia citada

- Basting, Barbara (1999), “Drastische Töne”, *Du*, Heft Nr. 700, pp. 22-25.
- Jelinek, Elfriede (1999), *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenburg Verlag.
- Jelinek, Elfriede (2000), *Das Lebewohl. 3 kl. Dramen*, Berlin, Berlin Verlag.
- Jelinek, Elfriede (2002), *In den Alpen. Drei Dramen*, Berlin, Berlin Verlag.
- Jelinek, Elfriede (2003), *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*, Berlin, Berliner Taschenbuch Verlag.
- Jelinek, Elfriede / Gitta Honegger (2006), „I am a Trümmerfrau of Language. Elfriede Jelinek interviewed by Gitta Honegger”, *Theater*, 36:2, pp. 21-37.
- Jelinek, Elfriede / Christine Lecerf (2007), *L’entretien*, Paris, Éditions du Seuil.

Nota

As citações de *Der Tod und das Mädchen* (A morte e a donzela) surgem com a sigla TM, seguida do número romano referente a cada um dos textos e a respectiva página da edição alemã indicada. Os cinco “dramas de princesas” encontram-se em tradução inglesa na página de Elfriede Jelinek, www.elfriedejelinek.com

Dossiê Elfriede Jelinek

Voices, porta-vozes, mensageiros.
Conceitos da estética teatral de
Elfriede Jelinek

*Voices, spokespeople, messengers.
Concepts from Elfriede Jelinek's
theatre aesthetics*

Vera San Payo de Lemos¹

Resumo

Os textos para teatro de Elfriede Jelinek caracterizam-se pela actualidade dos seus temas, a crítica aos poderes instituídos, a desconstrução das categorias dramáticas convencionais e o tratamento musical da linguagem.

A partir da análise de textos programáticos e entrevistas da autora, assim como de exemplos dos seus textos para teatro, expõe-se a diversidade dos temas abordados e procura-se definir os conceitos fundamentais da sua estética teatral, entre os quais se destacam as “superfícies de texto”, compostas por uma polifonia de vozes de vários autores e proveniências.

Entendendo o teatro como um fórum em que se pode nomear o inominável, os seus textos sem personagens atribuem aos actores o papel de porta-vozes de um discurso corrosivo que insiste, principalmente, na denúncia da condição subalterna da mulher e das reverberações do fascismo até aos nossos dias.

Palavras-chave: Desconstrução, Superfícies de texto, Intertextualidade, Porta-vozes

Abstract

Elfriede Jelinek's theatre texts are characterised by the topicality of their themes, the criticism of established powers, the deconstruction of conventional dramatic categories and the musical treatment of language.

Based on an analysis of the author's programme texts and interviews, as well as examples of her theatre texts, the diversity of the themes addressed is exposed and the fundamental concepts of her theatrical aesthetic are defined, among which the "text surfaces" stand out, made up of a polyphony of voices from various authors and backgrounds.

Understanding theatre as a forum in which the unnameable can be named, her texts without characters give the actors the role of spokespeople for a corrosive discourse that insists, above all, on denouncing the subordinate condition of women and the reverberations of fascism to this day.

Keywords: Deconstruction, Text surfaces, Intertextuality, Spokespeople.

1 Comunicação apresentada no Colóquio Internacional Transbordamentos Infinitos: A Dramaturgia Contemporânea, organizado pelo Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, nos dias 4 e 5 de Dezembro de 2009, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Publicada em Cadernos de Literatura Comparada 22/23. Transbordamentos infinitos: a dramaturgia contemporânea, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 97-112, 2010.

O teatro da controversa autora austríaca Elfriede Jelinek, celebrizada pelo seu romance autobiográfico *A pianista* (1983) e pela atribuição do Prémio Nobel de Literatura em 2004, define-se pela actualidade dos seus temas (as formas de opressão em contextos da vida privada, social e da política mundial, que vão da situação de inferioridade da mulher à guerra no Iraque), pela crítica corrosiva aos diversos rostos do poder (a sociedade patriarcal, o racismo, o fascismo, o capitalismo e os *media*), pela desconstrução das convenções do drama (a unidade de tempo, lugar, acção, a fábula, as personagens, o diálogo) e pelo trabalho experimental, muito particular, feito com a linguagem.

Sendo uma das autoras de teatro mais premiadas no espaço de língua alemã², é pouco representada no estrangeiro, fundamentalmente pelas seguintes razões: por um lado, a maior parte dos seus textos aborda temas demasiado ligados à realidade austríaca e alemã e a sua crítica sistemática ao poder, assim como a insistência em mostrar como o passado nazi continua presente, são consideradas demasiado políticas, obsessivas e violentas; por outro, as concepções da sua estética teatral desconstroem, de um modo radical, as concepções tradicionais, suscitando uma estranheza tida como extrema, e, por fim, a sua linguagem, composta de citações eruditas de inúmeros autores, idiomatismos, manchetes jornalísticas e slogans publicitários, mas também decomposta em incessantes variações e trocadilhos de sentido com os vários prefixos da língua alemã, revela-se de tradução particularmente morosa, difícil, se não impossível.

2 Entre os muitos prémios recebidos, destacam-se, para além do Prémio Nobel de Literatura (2004), o Prémio Georg Büchner (1998), o Prémio Else Lasker Schöler (2003) e o Prémio de Dramaturgia de Mülheim (2002, 2004, 2009), atribuído ao autor da melhor peça em língua alemã do ano.

No espaço de língua alemã, apesar dos muitos prêmios e dos louvores da crítica teatral, que aprecia a sua escrita experimental e o modo assertivo como formula a sua estética, tanto a sua obra como as declarações que faz sobre ela não têm uma recepção unânime e nem sempre são entendidas. Sendo estudada nas universidades e objecto de vários trabalhos de investigação (na Universidade de Viena existe um centro de investigação só sobre a sua obra)³ tem de se confrontar muitas vezes com a hostilidade dos *media* que não compreendem a sua linguagem, não aceitam o seu discurso crítico e a acusam de denegrir sistematicamente a imagem do país natal⁴. De ascendência judaica, tanto por parte da mãe como do pai (quarenta e nove familiares seus foram mortos nos campos de concentração durante o nazismo), Jelinek filia-se literariamente no grupo dos autores judeus originários da antiga Checoslováquia, como Kafka, Karl Kraus e Freud, e na tradição do humor subversivo, desesperado, feito de melancolia e sarcasmo, que considera próprio de uma comunidade que tem consciência de pertencer a uma minoria desprezada e estar à margem. Como afirma numa série de entrevistas em 2005, realizadas na sequência da atribuição do Prémio Nobel, é esse humor, herdado da tradição judaica familiar, que se revela precisamente nos incessantes jogos de palavras característicos da sua escrita, que reconhece resultarem de uma necessidade compulsiva para se defender e afirmar enquanto pessoa, enquanto artista e enquanto mulher (cf. Jelinek / Lecerf, 2007: 14)⁵. Para Jelinek, o estar à margem (“À margem” é o título do discurso de agradecimento do Prémio Nobel, transmitido em vídeo uma vez que a autora não quis estar presente na cerimónia, cf. “Im Abseits”, www.elfriedejelinek.com 2004) tem fundamentalmente a ver com a sua condição de mulher. Uma das suas afirmações contundentes a esse respeito é a seguinte:

3 Este centro de investigação tem a morada jelinek.germanistik@univie.ac.at e a página <http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com> (acedida em 30 de Novembro de 2009) em que se encontram publicados vários textos da autora e algumas traduções.

4 A título de exemplo, refiram-se as manifestações hostis que ocorreram por ocasião do Festival de Salzburgo em 1998. Tendo sido convidada pela direcção do Festival para escrever uma peça e organizar a programação literária nesse ano, Jelinek foi objecto de uma carta aberta do bispo de Salzburgo, procurando impedir não só a sua presença no Festival como a estreia mundial de *er nicht als er (zu, mit Robert Walser) (ele não como ele) (para, com Robert Walser)*. Outra manifestação de hostilidade foi o facto de o cartaz com a sua fotografia, que cobria a fachada do teatro principal do Festival, ter aparecido vandalizado. A hostilidade da imprensa (e até do Vaticano) manifestou-se também aquando da atribuição do Prémio Nobel de Literatura em 2004. Numa das muitas entrevistas concedidas nessa ocasião, Jelinek reporta-se a várias dessas reacções que considerou terem sido mesmo ofensivas. A dicotomia entre a recepção positiva da sua obra por parte dos círculos académicos e a recepção negativa por parte da imprensa é algo que não consegue explicar (cf. Jelinek / Honegger, 2006: 22).

5 Estas entrevistas, conduzidas por Christine Lecerf e difundidas pela France Culture de 28 de Fevereiro a 4 de Março de 2005, encontram-se publicadas em Jelinek, Elfriede / Christine Lecerf (2007), *L'entretien*, Paris, Éditions du Seuil.

A linguagem da mulher não existe. A única possibilidade que temos é de tornar ridícula essa linguagem masculina, de a revirar de uma maneira subversiva, de fazer troça dela. O único meio que resta a quem pertence à casta dos oprimidos é ridicularizar o amo, de o denunciar na sua tentativa desprezível de manter o poder (ibidem: 65)⁶.

Uma vez que, como mulher, se encontra desapossada de uma linguagem própria, procura criá-la, construí-la, através da desconstrução e subversão da linguagem existente, a masculina, com processos que considera serem semelhantes aos da crítica do mito, exposta por Roland Barthes nas suas Mitologias. Parodiando, ironizando, ridicularizando tudo o que é da ordem da metalinguagem, desmascarando o seu carácter impostor, Jelinek tem consciência de que a sua escrita é agressiva. Essa agressividade, que resulta da frustração de se sentir excluída e desprezada enquanto mulher, é o modo que encontra para se opor à sua condição e evitar o destino trágico de mulheres escritoras que admira como Ingeborg Bachmann e Sylvia Plath (cf. ibidem, 107)⁷.

Elfriede Jelinek expõe as suas concepções teatrais não só nos textos que destina ao espaço do teatro, mas também em ensaios programáticos e entrevistas que, para uma autora que desde jovem sofre de fobias e evita sair de casa para se proteger do contacto com os outros, constituem um segundo palco em que não só se exprime com a precisão acutilante e a linguagem metaforicamente sugestiva que a caracteriza, mas também se deixa fotografar no papel de autora, com máscaras sempre diferentes, em atitudes estudadas e lugares escolhidos. Nos últimos anos, tem utilizado também a sua página na internet para publicar vários dos seus textos literários, teatrais e ensaísticos.⁸

Num dos primeiros ensaios programáticos, em que apresenta a sua estética teatral, intitulado “Ich möchte seicht sein [Eu quero ser pouco profunda]” (1983), Jelinek desconstrói, repetindo aquilo que não quer que o teatro seja, o teatro como re-presentação, como imitação da vida, em que o actor surge como “escultor de pessoas”:

6 A tradução das citações e dos títulos dos textos de Elfriede Jelinek são da minha autoria.

7 As duas escritoras surgem como Inge e Sylvia em *Die Wand (A parede)*, o quinto texto do ciclo *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen (A morte e a donzela I-V. Dramas de princesas)*, cf. Jelinek, 2008: 101-143.

8 Os capítulos do seu romance *Neid (Inveja)* (2008) foram surgindo como work in progress na página da internet, www.elfriedejelinek.com (accedida a 30 de Novembro de 2009). É também aqui que toma posição sobre temas da actualidade, como, por exemplo, o caso de Josef Fritzl, no texto *Im Verlassenen (No abandono)*, ou o filme *Anti-Cristo* de Lars von Trier, no texto *Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt (zu Lars von Triers “Antichrist”)* (E se resistires, vou recorrer à força (sobre “Anti-Cristo” de Lars von Trier).

Eu não quero representar e também não quero ver outros a representar. Também não quero levar outros a representar. As pessoas não devem dizer uma coisa e fazer de conta que estão a vivê-la. Não quero ver essa unidade falsa reflectida na cara dos actores: a unidade da vida. (...) Não quero trazer gente estranha de volta à vida diante dos espectadores. Não sei, mas não quero ter no palco nenhum sabor sagrado de um trazer de volta à vida divino. Não quero teatro nenhum. (...) Os actores tendem a ser falsos, enquanto os espectadores são autênticos. É que nós, os espectadores, somos necessários, os actores não.(...) Como é que podemos tirar do teatro essas nódoas de sujidade que são os actores para que eles parem de despejar os seus sacos térmicos para cima de nós e de nos deixar aterrados, quero dizer, soterrados?
(www.elfriedejelinek.com 1983)

Esta desconstrução do papel tradicional do actor no teatro vai a par da desconstrução da categoria dramática da personagem enquanto representação de um sujeito ou indivíduo, dotado de um carácter e de uma psicologia próprios. Num outro ensaio, intitulado “Ich schlage sozusagen mit der Axt drein [Eu entro por assim dizer à machadada]”, afirma a esse respeito: “Quando escrevo peças de teatro, não procuro colocar personagens a agir psicologicamente em palco (...) Aumento (ou reduzo) as minhas figuras ao nível do sobre-humano, transformo-as portanto em fantoches” (Jelinek 1984: 14). Substituindo a categoria da personagem pela categoria da figura, a autora atribui-lhes uma função precisa, a de serem instrumentos para as suas afirmações. Como diz numa entrevista em 1992: “Não é uma personagem ou seis personagens que procuram um autor, mas a linguagem que procura um invólucro” (Jelinek/ Becker 1992). Num ensaio com o título “Sinn egal. Körper zwecklos [Sentido tanto faz. Corpo inútil]”, o papel que confere aos actores no seu teatro, o de serem seus porta-vozes, porta-vozes da linguagem que ela pretende pôr em cena, é definido do seguinte modo:

O desafio (para os actores) consiste antes no facto de, como presuntos cor de carne, que não só se parecem com carne, mas também são carne, estarem pendurados no fumeiro, na galeria de uma outra dimensão, que não é realidade, mas também não é teatro, e terem qualquer coisa para nos transmitir, uma notícia os principiantes, uma mensagem os avançados. (...) Os actores são a fala, eles não falam. (www.elfriedejelinek.com 1997)

Em que é que consiste essa fala, essa linguagem que Jelinek tanto cultiva e elege como categoria estética central do seu teatro? Que vozes são es-

sas de que os actores, enquanto figuras, corpos em palco, são portadores? De que falam? Como falam? E o que pretende Jelinek com a exposição dessa linguagem em cena? Que função atribui ao seu teatro? Tal como explica na citada série de entrevistas de 2005, o seu teatro nasceu da escrita de peças radiofónicas, um género em que pôde explorar uma forma de teatro que repousa apenas na linguagem que se escuta. Distinguindo os textos em prosa dos textos que escreve para o teatro, a que prefere não chamar dramas nem peças, Jelinek afirma: “Os meus textos de teatro não são mais do que superfícies de linguagem falada, textos ditos, não escritos, ao contrário dos meus textos em prosa” (Jelinek / Lecerf 2007: 50). Essas superfícies de texto ou superfícies de linguagem, termos cunhados por Jelinek como elementos característicos do seu teatro, são tecidas com base na intertextualidade, na montagem ou composição de citações de textos de vários autores e várias proveniências, da cultura erudita e popular, do sublime ao trivial, retiradas da publicidade, política, filosofia, música, literatura, fotografia, televisão e internet e depois reelaboradas em jogos de linguagem, de ritmos e de sonoridades, associações de palavras, inversão de sílabas, num processo musical, como uma fuga e as suas variações, um concerto de vozes, em que se reflete a formação de pianista e organista da autora. O facto de escrever directamente no computador, poder apagar e reescrever, utilizando o teclado ao ritmo do pensamento, como se estivesse ao piano, estimula a sua relação lúdica com a linguagem e galvaniza a sua escrita. Na série de entrevistas de 2005, o prazer do texto, o jogo quase físico, libidinal, com a linguagem, é descrito como um “transbordamento infinito”:

A minha linguagem tem múltiplas facetas, como peças de um caleidoscópio que desenham incessantemente novos motivos. De repente aparece uma citação curta de Heidegger. É ela que nos leva para as interpretações da poesia de Trakl. Abre-se então um novo horizonte de significados em que eu mergulho, eu e a minha linguagem, eu e o meu método, feito de assonâncias, de variações e de amálgamas. Depois, (...) essa torrente de palavras depara de repente com uma montanha que a obriga a desviar o seu curso. Então deixo de ter domínio sobre a minha própria linguagem. Há qualquer coisa que se escreve que brota também do inconsciente. É portanto inteiramente errado considerarem-me uma escritora política, uma escritora militante. Também o sou, claro, mas na realidade não é isso que me interessa. O que me interessa é inventar um método para chegar aí. (ibidem: 96ss.)

Tendo-se filiado em 1974 no Partido Comunista Austríaco, disposta a submeter-se ao que qualifica de “exercício de humildade” e encarregar-se de um trabalho político de base, Jelinek desvincula-se do Partido em 1991, depois das

transformações resultantes da queda do Muro de Berlim, mas considera que mantém as suas posições políticas fundamentais, o seu anticapitalismo, o seu ódio à destruição e às injustiças sociais engendradas por esse sistema, e que transferiu a sua missão política para a literatura, não no sentido de procurar criar uma literatura realista, como Brecht e Lukács discutiam no chamado Debate sobre o expressionismo nos anos 40, mas um novo “método”, no sentido de Brecht, ou seja, “um novo método estético cujo conteúdo seja político” (Jelinek / Lecerf, 2007: 42ss.). Os seus dois campos de investigação principais, tanto na prosa como nos textos escritos para o teatro, são a condição da mulher e assuntos diversos da política. Em textos como *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* [O que aconteceu a Nora depois de ter deixado o marido ou Pilares da sociedade] (1979),⁹ uma sequência do drama de Ibsen, Clara S. (1982), baseado na vida da pianista e compositora Clara Schumann, *Krankheit oder Moderne Frauen* [Doença ou Mulheres modernas] (1987), *Raststätte oder Sie machens alle* [Estação de serviço ou Così fan tutte] (1994), nos cinco pequenos *Prinzessinnendramen* [Dramas de princesas], que têm também o título schubertiano *Der Tod und das Mädchen* [A morte e a donzela] (2003), assim como em *Über Tiere* [Sobre animais] (2007), o foco é a condição da mulher que é dominada e se deixa dominar pelo homem. Noutros textos, os assuntos vêm da política e têm uma clara acutilância política, denunciando, fundamentalmente, como o nazismo continua vivo e o racismo, o nacionalismo e o terrorismo atravessam os tempos actuais. Em *Burgtheater* (1985), são desmascaradas as ligações de uma família de actores austríacos com o poder nazi; *Präsident Abendwind* [Presidente Abendwind] (1987) expõe o passado nazi do presidente austríaco Kurt Waldheim; em *Wolken. Heim* [Nuvens. Casa] (1993), o tema é o germanismo, aqui tratado “como metáfora histórica de um grupo que rejeita misturar-se com aquilo que é diferente” (Jelinek 1991: 56); *Totenauberg* [Morte/Vale/Montanha] (1992), um texto em torno da relação de Martin Heidegger e Hannah Arendt, apresenta-se como um requiem pelos mortos da Segunda Guerra Mundial; *Stecken, Stab und Stangl* [Bastão, Bordão e Besta] (1996) denuncia a xenofobia, acirrada pelos media, que causou a morte de quatro ciganos Roma no Burgenland em 1995; *Ein Sportstück* [Uma peça sobre o desporto] (1998) demonstra a relação entre poder e desporto; *Das Lebewohl* [O adeus] (2000) é uma montagem de citações da *Oresteia* de Ésquilo e de um discurso de Jörg Haider, proferido na altura em que decidiu afastar-se da política governamental e regressar à Caríntia; *Macht nichts – Eine kleine Trilogie des Todes* [Deixem estar – Uma pequena trilogia da morte] (2001) são três monólogos, com títulos inspirados em canções de Schubert, entre os quais se encontra *Der Wanderer* [O viajante], uma homenagem ao próprio pai; *In den Alpen* [Nos Alpes] (2002) cen-

9 As datas indicadas reportam-se à estreia mundial das peças.

tra-se na obsessão dos austríacos pelo alpinismo a partir de um desastre ocorrido numa estância de esqui em 2000 que vitimou 155 pessoas; *Das Werk [A obra]* (2003) trata o tema da destruição da natureza pela técnica e relembra que a grande obra de engenharia em terras austríacas, a gigantesca barragem de Kaprun, agora disputada para a produção de energia nuclear pelas multinacionais globalizadas, começou a ser construída sob o nazismo por operários sujeitos a trabalhos forçados; *Bambiland [Bambilândia]* (2003) e *Babel* (2005) saem do território da Áustria e abordam a Guerra do Iraque, Abu Ghraib, o terrorismo islâmico e o modo como os media os apresentam; Ulrike Maria Stuart (2006) indaga os motivos que levaram o grupo Baader-Meinhof nos anos 70 ao terrorismo; *Rechnitz (Der Würgeengel) Rechnitz [O anjo exterminador]* (2008) vai buscar um massacre ocorrido junto à fronteira austro-húngara no fim da Segunda Guerra Mundial, e o seu último texto, *Die Kontrakte des Kaufmanns [Os contratos do comerciante]* (2009), discorre sobre os meandros da crise económica e financeira mundial do momento. Dois outros textos, *er nicht als er (zu, mit Robert Walser) [ele não como ele (para, com Robert Walser)]* (1998), em torno do escritor Robert Walser, e *Das Schweigen [O silêncio]* (2000), em torno de um autor que não consegue concluir a obra que tem em mãos sobre o compositor Robert Schumann, centram-se num outro tema muito caro a Jelinek: a condição do artista e a problemática da escrita.

Neste inventário dos temas dos textos para teatro de Jelinek, o tema dominante é o nazismo, o passado nazi da Áustria, o austrofascismo, que define como “um fascismo clerical que reinou entre as duas guerras e reina de novo sem freio na Áustria. Uma mistura de submissão e corporativismo” (Jelinek/Lecerf 2007: 22ss.). A justificação que apresenta para a recorrência deste tema na sua obra é a seguinte:

Porque a manta sobre a nossa história vai estar sempre a romper-se até aceitarmos realmente o desafio e nos confrontarmos com ela. Temos de trabalhar a história até ao fim das nossas forças; e tal como não pode haver um poema depois de Auschwitz, eu diria que também não pode haver nenhum poema em que Auschwitz não esteja (apud Lochte, 2008, 164).

Não esquecendo as imagens traumáticas das montanhas de cadáveres e de óculos partidos dos campos de concentração, que viu em criança, no pós-guerra, num documentário ao qual o pai a quis levar, Jelinek assume para si o papel de “mulher dos escombros”, termo usado para designar as mulheres que, na ausência dos homens, se dedicaram a limpar as ruínas e a reconstruir as cidades no pós-guerra: “Sou aquela que continua sempre a apanhar os cacos” (ibidem, 91). Neste contexto, as citações várias que compõem a linguagem dos seus textos, reflectem o desconcerto do mundo depois dessa “avalanche de

crimes sem equivalente na nossa história” (ibidem, 90), são vidros estilhaçados, memórias, textos despedaçados, ou, como Jelinek descreve no ensaio “Sinn egal. Körper zwecklos (Sentido tanto faz. Corpo inútil)”, “farrapos de Heidegger, Shakespeare, Kleist, não importa de quem” que pendem dos cantos da boca dos actores, “vozes vindas das trevas” que os actores fazem ressoar no espaço do teatro, na acusação que a autora dirige contra todas as instâncias de poder, “contra Deus e Goethe, o meu país, o governo, os jornais e o tempo em si” (www.elfriedejelinek.com 1997). O seu método experimental, o amontoar de citações arrancadas dos contextos e a decomposição das palavras em incessantes jogos de linguagem, que definem a estética da sua linguagem artística, surgem assim como a procura criativa de uma forma para expressar o inominável que aconteceu.

Embora a técnica da montagem se apresente já nos primeiros textos, em que se encontram figuras como Nora ou Clara S., é em *Nuvem. Casa*, escrito em 1988, antes de a reunificação da Alemanha acordar fantasmas e medos de uma nova grande Alemanha e a xenofobia alastrar pela Europa, que Jelinek radicaliza a sua estética teatral. No título, condensam-se referências às *Nuvens* de Aristófanes, mas também ao idealismo germânico e, em contraponto, à noção heideggeriana do estar-em-casa assim como à ideologia nazi do sangue e do solo. O texto, dividido em 24 excertos, composto de citações de 50 poemas de Hölderlin, textos de Hegel, Fichte, Heidegger, Kleist e do grupo Baader-Meinhof, apresenta-se como um texto em prosa, sem personagens, sem diálogo, sem acção, sem didascálias, sem tempo e sem lugar. Uma das intervenções de Jelinek foi substituir os pronomes pessoais dos textos originais pelo pronome nós e de o repetir 362 vezes ao longo do seu texto (cf. Raabke / Wieler, 2006: 10). Uma citação do segundo excerto ilustra o trabalho sobre a linguagem realizado, os *leitmotifs*, os ritmos e as repetições:

A liberdade, a única verdade do espírito. Temos o nosso centro em nós e estamos em casa. Se o vento do Norte nos vem ameaçar, nós não caímos dos ramos na folhagem. Nós ficamos sentados. Nós sorrimos calmamente. Em casa. Nós não temos a unidade fora de nós, nós encontrámo-la, está dentro de nós próprios e conosco próprios. A liberdade. A matéria tem a substância fora de si própria, mas o espírito é o estar consigo próprio. Como nós. Como nós. Estar em casa. Estar consigo próprio. Persistir e prever. E aquilo que nós vimos, o sagrado, é a nossa palavra. E se nós permanecêssemos na noite, estaríamos pacientemente no nosso exílio, sorrindo uns para os outros. Habitados uns aos outros, habitaríamos entre nós. Acreditamos em nós (Jelinek, 2005: 9 ss.).

Coube ao encenador Jossi Wieler e à cenógrafa Anna Viebrock criar em cena o tempo e o espaço para a estreia mundial deste texto no Deutsches Schauspielhaus de

Hamburgo em 1993: um *bunker* de militares de alta patente desaparecidos na Segunda Guerra Mundial, e as personagens, seis mulheres, suas viúvas e filhas, por quem foi distribuído o texto, ora dito individualmente ora em coro, e a respectiva marcação, abrir gavetas, passar as mãos pelo pó, cantar velhas canções, embalando os uniformes dos homens, num deambular nostálgico pelo espaço abandonado, repleto de memórias de um tempo em que a Alemanha era grande.

Outro exemplo significativo é o texto *Rechnitz (O anjo exterminador)*, escrito em 2008 e distinguido com o Prêmio de Dramaturgia de Mülheim em 2009. Aqui, Jelinek centrassem num acontecimento histórico cujos contornos permanecem por esclarecer: num castelo em Rechnitz, junto à fronteira austro-húngara, numa festa promovida na noite de 24 para 25 de Março de 1945 pela baronesa Margit von Batthyány, da família Thyssen-Bornemisza, para oficiais da SS, comandantes da Gestapo e outros seguidores do regime nazi, uma das diversões foi o massacre de 200 trabalhadores judeus, sobre os quais os convidados dispararam com armas de caça. Antes da ocupação do castelo pelo Exército Vermelho, a baronesa e os seus cúmplices fugiram para a Suíça. A vala comum, para a qual as vítimas foram atiradas, continua a ser procurada até hoje sem resultado, uma vez que as testemunhas prováveis foram mortas ou optam pelo silêncio.¹⁰ Ao contrário de *O anjo exterminador* de Bunuel, em que os senhores são abandonados pelos criados, no texto de Jelinek são os criados, na pele de mensageiros (em alemão a palavra “Boten” designa ambos), que ficam para narrar o que aconteceu naquela noite, com frases ouvidas aos criminosos, misturadas com citações de *Assim falou Zarathustra* de Nietzsche, *As Bacantes* de Eurípidés, *The Hollow Men* de T.S. Eliot e referências à polémica sobre a veracidade do massacre, travada nos *media* em 2006 e 2007, na sequência da publicação do livro *The Thyssen Art Macabre*, do historiador britânico David R. L. Litchfield. A torrente de palavras, que caracteriza o texto, reproduz relatos contraditórios que descrevem os acontecimentos, mas não esclarece o que realmente aconteceu. Para este texto, Jelinek imaginou o cenário, as figuras, os figurinos e algumas marcações que apresenta numa didascália inicial com o humor que lhe é próprio:

Um castelo na Áustria. Troféus de caça nas paredes, mensageiros e mensageiras aparecem vindos de todos os lados, em parte com trajes de cerimónia lastimosos, em parte vestidos de estafetas de bicicletas, entram a correr, em intervalos cada vez mais curtos, até o espaço ficar a certa altura apinhado de gente. Ninguém abandona este espaço. Estão todos completamente vestidos à maneira de hoje. Por favor nada de reminiscências do passado, quanto muito peque-

10 No fim dos anos 60, foram encontrados 18 corpos. Desde então empreenderam-se regularmente escavações (de 1990 a 1996, em 2001 e 2006), financiadas por organizações judaicas, sem que os restantes corpos fossem encontrados.

nas citações no penteado etc.! Um homem em cuecas (de Calvin Klein ou Hugo Boss) é espiolhado. No fim dos anos 60, foram encontrados 18 corpos. Desde então empreenderam-se regularmente escavações (de 1990 a 1996, em 2001 e 2006), financiadas por organizações judaicas, sem que os restantes corpos fossem encontrados por dois mensageiros com o chauffeur a assistir.

De vez em quando aparece alguém com o traje de cerimónia um pouco descomposto, no entanto muito elegante e imponente, mas com espingarda. Essa pessoa abre caminho entre os mensageiros, que têm de ser empurrados para o lado, vai em direcção a uma janela e dispara de vez em quando lá para fora. De vez em quando, principalmente quando se fala da Alemanha e dos alemães, um ou outro mensageiro mima uma tentativa de suicídio, mas que se tem de reconhecer imediatamente que não é a sério. Talvez enfie um saco de plástico pela cabeça e tente fechá-lo junto do pescoço ou assim, tentativas de suicídio irónicas, portanto. Só falam as mensageiras e os mensageiros (também pode ser só um ou só uma sozinha, isso fica a cargo da encenação). Eles procuram ou deter a pessoa armada ou empurrá-la para a frente, para a janela, para que possa disparar lá para fora. Claro que também se pode fazer isto, como costuma acontecer com as minhas coisas, de maneira completamente diferente (Jelinek, 2008: 2).

O texto apresenta-se, tal como *Nuvem. Casa*, com a mancha gráfica de um texto em prosa. Para a sua estreia absoluta, em Novembro de 2008 no teatro Münchner Kammerspiele em Munique, o encenador Jossi Wieler e a dramaturgista Julia Lochte reduziram as 101 páginas do manuscrito original a uma versão de 35 páginas, organizaram-na dramaturgicamente em 17 lições, a que deram títulos, e distribuíram-na por seis actores, duas mulheres e quatro homens, definidos como mensageiros e distinguidos pelo apelido que têm enquanto actores. Para o cenário e os figurinos foram seguidas as sugestões da autora. A elocução do texto foi feita pelos actores num registo irónico e cínico, de forma muito explícita e marcada, quase sempre de frente para o público. Uma citação da versão, com o texto distribuído pelos actores/mensageiros, mostra as operações dramáticas efectuadas e, mais uma vez, a linguagem elaborada a partir de citações em que, a várias vozes, se descreve o ambiente orgiástico da festa antes do massacre e, para desculpabilizar os criminosos, se põe em dúvida os relatos sobre o que aconteceu:

Mensageiro Scharf: Numa casa em que habitam todos os vícios e volúpias, tem-se prazer em ficar, não se desata a fugir sem mais nem menos, só porque o estrangeiro vem cedo de mais.

Messageira Bürkle: A nosso ver, vêm todos cedo de mais se nós ainda não estamos prontos.

Messageiro Scharf: Pelo menos, fica-se até ao último momento. Já não se tem nada a perder e, até ao último momento, ainda se quer ganhar alguma coisa, nem que seja uma experiência única, mas que se tem repetido mil vezes desde então. Deixar que nos digam em sussurro.

Messageira Schmahl: Não teremos todos de já lá ter estado uma vez para ficarmos agora tanto tempo, até ao último momento, e deleitar-nos ainda também com este, chupá-lo de uma ou de várias pessoas exangues?

Messageiro Scharf: Era uma festa de seguidores, claramente uma festa de seguidores, um seguia o outro, até que às 23 horas surgiu o telefonema, em plena festa. Houve então 15 pessoas que a 11 abandonaram. Diz o mensageiro. Toca a enfiar a língua ainda enquanto se pode! E lamber, ser mal interpretado e voltar a cuspir. Bom proveito! (Jelinek/ Lochte/ Wieler, 2008: 3ss.)

Apesar das muitas pesquisas e escavações realizadas no local, os corpos das vítimas continuam até hoje sem aparecer. Rechnitz fecha-se atrás de um muro de silêncio.¹¹ Servindo-se do teatro como um fórum em que se expõe a linguagem, se pode nomear o inominável e tornar visível o que desapareceu, Jelinek rompe esse muro de silêncio e mostra que o passado nunca é passado e continua sempre presente. O método estético, de conteúdo político, que criou é um teatro de vozes, composto de superfícies de texto, que tem nas figuras, corporizadas pelos actores, os seus porta-vozes, os seus mensageiros.

Bibliografia

Jelinek, Elfriede (1984), "Ich schlage sozusagen mit der Axt drein", TheaterZeitSchrift, Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik, Bd. 7.

Jelinek, Elfriede (1991), "Germanesimo come metáfora. Colloquio com Elfriede Jelinek", Nuvole. Casa., trad. Lydia San Payo de Lemos, Milano, Piccola Enciclopedia, pp. 53-60.

11 O documentário Totschweigen (Silêncio sepulcral), realizado em 1994 por Margaretha Heinrich e Eduard Herne, investigou o massacre de Rechnitz, com entrevistas a prováveis testemunhas e reportagens sobre as infrutíferas escavações em busca dos corpos das vítimas. O título reporta-se precisamente ao muro de silêncio com o qual a população bloqueia as diversas tentativas de investigação dos acontecimentos dessa noite de 1945

Jelinek, Elfriede / Peter von Becker (1992), "Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz", Theater Heute, Heft 9, pp. 1-8.

Jelinek, Elfriede (2005), "Wolken. Heim. Und dann nach Hause", Berliner Ensemble, Programmheft Nr. 63, pp. 9-41.

Raabke, Tilman / Jossi Wieler (2006), "Unsichtbare Familien. Gespenster. Der Dramaturg und sein Regisseur über Jossi Wielers Inszenierungen von "Wolken. Heim", "er nicht als er (zu, mit Robert Walser)" und "Macht nichts"", Theater der Zeit, Arbeitsbuch 2006, stets das Ihre. Elfriede Jelinek, pp. 10-14.

Jelinek, Elfriede / Gitta Honegger (2006), "I am a Trümmerfrau of Language. Elfriede Jelinek interviewed by Gitta Honegger", Theater, 36:2, pp. 21-37.

Jelinek, Elfriede / Christine Lecerf (2007), L'entretien, Paris, Éditions du Seuil.

Jelinek, Elfriede (2008), Rechnitz (Der Würgeengel), Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Theater Verlag.

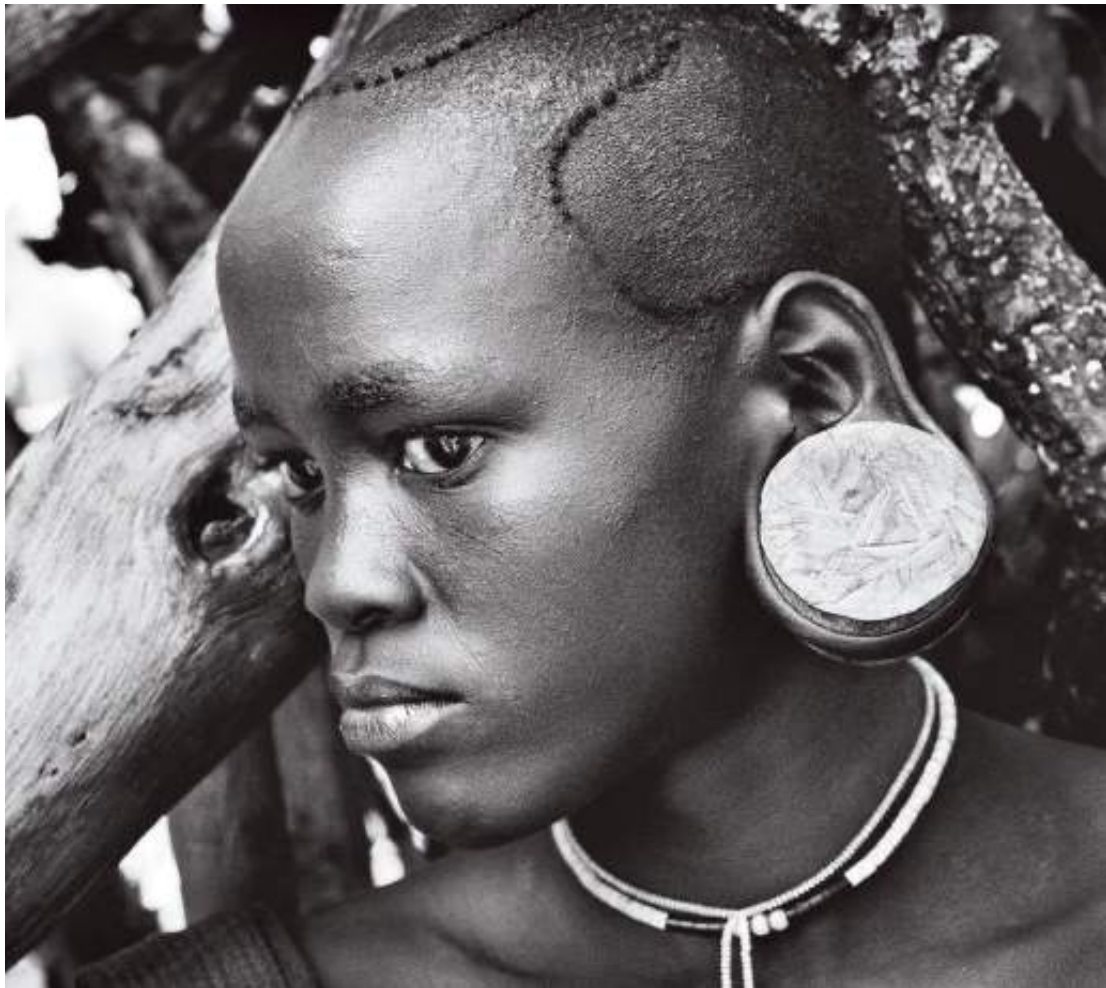
Jelinek, Elfriede / Jossi Wieler, Julia Lochte (2008), Rechnitz (Der Würgeengel), München, Münchner Kammerspiele.

Lochte, Julia (2008), "Redeschwall und Schweigemauer", Theater Heute, Jahrbuch 2008, pp. 162-164.

Sitiografia

Jelinek, Elfriede (1983), "Ich möchte seicht sein", www.elfriedejelinek.com (acedida a 30 de Novembro de 2009)

Jelinek, Elfriede (1997), "Sinn egal. Körper zwecklos", www.elfriedejelinek.com (acedida a 30 de Novembro de 2009)



© Sebastião Salgado. Retrato na aldeia de Surma no Parque Nacional Omo, Perto de Maji, Etiópia.



“Genesis” reúne imagens do fotógrafo Sebastião Salgado que apresentam os paraísos terrestres e seus agrupamentos humanos que vivem como nos tempos primordiais. Fruto do projeto homônimo, inspirado no livro bíblico, a edição, com capa dura e mais de 500 páginas, retrata montanhas, desertos e oceanos, animais e pessoas.

Guerreiro nômade da Etiópia, vale de Omo. Tribo Mursi. © Sebastião Salgado

Dossiê Elfriede Jelinek

Tesoura invisível -
objecto imprescindível.
Aproximações a Elfriede Jelinek

*Invisible scissors -
essential object for use.
In Elfriede Jelinek's writing*

Anabela Mendes

Escreve de acordo com a antiga ortografia. Professora aposentada de Estudos Germanísticos e de Estudos em Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Este ensaio foi apresentado ao colóquio Passagens – Literatura e Filosofia, realizado como conferência, e sob o tópico “Transdução, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no dia 24 de Maio de 2023, pelas 18 horas, no Anfiteatro II dessa instituição.

Resumo

Os meus textos para teatro são em primeiro lugar textos falados (também textos de leitura), uma forma de falar que é, por assim dizer, exibida para depois ser recebida colectivamente. Tal como no teatro antigo, coloco as minhas personagens sobre coturnos, mas personagens elas não são de modo nenhum, é a minha própria fala que fala e cria personagens a partir dela, elas têm de se tornar importantes porque, digamos, falam comigo, (não estão apenas em vez de mim). Falo muito pouco em privado e é muito raro estar com pessoas. Então tomo de empréstimo o meu discurso pela boca do actor, da actriz, para que o que eu diga acabe finalmente por se tornar importante. Talvez se trate de uma espécie de súplica. Não posso fazer depender disso nenhum tipo de reivindicação, e o que eu digo pode ser eliminado pelo público a qualquer momento. Mas como a recepção é colectiva, cada indivíduo não chega até mim com a sua rejeição ou aprovação. Não sei o que o público pensa. Mas ele ouve o que eu penso.

Elfriede Jelinek. ZU SCHWARZWASSER [Água pútrida], Excerto da peça, Burgtheater, 2020. Trad. Anabela Mendes

Nunca será assim tão breve o trajecto que cumprimos em leitura na companhia da autora austríaca Elfriede Jelinek. Acompanhamo-la, *escutando* e lendo essa espécie de manifesto que a ensombreia mas não a oculta. Ela expõe-se e nós tornamo-nos jogo entre o seu e o nosso ser, porque nos deixamos acolher/desacolher pela sua fala e só por ela e só por ela. Enchemo-nos com o que é singular por aproximação, uma vez que despertamos no meio de obra literária conduzida *ad infinitum*. Textualidades, partituras, libretti, rodeados dramas de explosiva vitalidade mortal convocam-nos para próximo de refugiados sobre os quais pouco sabemos de facto. *Os Protegidos* escreveram-se, entre outras razões, para que o tempo narrativo-cénico permitisse constatar que a vida em fuga está de costas voltadas para o que dela se narra, para o que dela se representa. É sobre nós próprios e sobre a nossa incapacidade de sermos seres empáticos com urgência e eficiência que se manifesta o desencantamento do mundo que configura mas confunde *Os Protegidos*. Quem protege quem?

Palavras-chave: Refugiados, Tesoura invisível, Fora de jogo, Respeito/ *fair play*, Linguagem como água.

Abstract

My theater texts are first and foremost spoken texts (also reading texts), a way of speaking that is, so to speak, displayed and then received collectively. Just like in ancient theater, I place my characters on combat boots, but they are not characters at all, it is my own speech that speaks and creates characters from it, they have to become important because, let's say, they speak to me, (are not just instead of me). I talk very little in private and it's very rare for me to be with people. So I borrow my speech from the actor, the actress, so that what I say finally ends up becoming important. Perhaps it is a kind of supplication. I cannot make any kind of claim dependent on this, and what I say can be eliminated by the public at any time. But as the reception is collective, each individual does not come to me with his rejection or approval. I don't know what the public thinks. But he listens to what I think. Elfriede Jelinek.

ZU SCHWARZWASSER [Putrid water], Excerpt from the play, Burgtheater, 2020. Trans. Anabela Mendes

The journey we take reading in the company of Austrian author Elfriede Jelinek will never be so brief. We accompany her, listening and reading this kind of manifesto that shadows her but does not hide her. She exposes herself and we become a game between hers and our being, because we allow ourselves to be welcomed/unwelcome by her speech and only by her and only by her. We are filled with what is singular by approximation, as we awaken in the midst of a literary work conducted ad infinitum. Textualities, scores, libretti, surrounded by dramas of explosive mortal vitality call us close to refugees about whom we actually know little. The Protected were written, among other reasons, so that the narrative-scenic time would allow us to see that life on the run has its back turned to what is narrated about it, to what is represented about it. It is about ourselves and our inability to be empathetic beings with urgency and efficiency that the disenchantment of the world that configures but confuses The Protected manifests itself. Who protects who?

Keywords: Refugees, Invisible scissors, Offside, Respect/ fair play, Language like water

A vida sem dor, com felicidade permanente, deixará de ser uma vida humana. A vida que persegue e expulsa a sua negatividade¹ eleva-se a si própria. A morte e a dor andam de mãos dadas. Com a dor, a morte é antecipada. Quem quer eliminar toda a dor também terá de abolir a morte. Mas a vida sem morte e sem dor não é uma vida humana, mas uma vida morta-viva. O homem anula-se a si mesmo para sobreviver. Talvez venha a alcançar a imortalidade, mas à custa da vida.

Byung-Chul Han, *A Sociedade paliativa*²

1 O conceito de negatividade para Byung-Chul Han contrapõe-se e está diminuído face à presença da transparência e da positividade. A negatividade opera como natureza misteriosa, oculta, desconhecida, que parece desaparecida, mas que é essencial para que modos de vida comunitários e baseados em tradições integradas não se transformem em hábitos sociais homogeneizados, capitalizados, pornográficos e obscenos. O autor tematiza esta questão em muitas das suas *pequenas obras* como *A sociedade do Cansaço* (2014) e *A Sociedade da Transparência* (2014). Em *A Agonia de Eros* (2014) podemos ler o seguinte: *Através dos meios digitais, tentamos hoje aproximar-nos o mais possível do outro, destruir a distância em relação a ele, para conseguirmos a sua proximidade. Mas desse modo nada nos resta do outro, e tudo o que podemos é fazê-lo desaparecer. Nesse sentido a proximidade é uma negatividade, na medida em que traz um longe consigo.* In: Byung-Chul Han, 2014, *A Agonia de Eros*, Trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio D'Água, p. 21.

2 Byung-Chul Han, 2020, *A Sociedade Paliativa – A Dor nos Nossos Dias*, tradução do alemão de Ana Falcão Bastos. Lisboa: Relógio D'Água Editores, p. 72.

Dêem-me uma ponte para o que está fora de mim³

Sigo a passo e passo as frases do pensador sul coreano e germânico, Byung-Chul Han, na expectativa de com elas estabelecer transbordo, como se se tratasse de um fugaz encontro com aqueles que me são exteriores. E exteriores são todos os que vejo sem fixação e que se atiram ao mar aflitos, ou se deixam espezinhar no fundo de barcos inapropriados para os deixarem viver. E o que vejo em nada me anima. Segundos de imagens, já editadas, passadas em telejornal, dão sinais de afogamento e salvamento em simultâneo e trazem até mim intensa compaixão. Não sei bem se a compaixão é mesmo intensa, dada a distância a que estamos uns dos outros. Jamais me ocuparei dos que forem salvos e ainda menos dos que se afogarem. E quantas são as florestas, os arames farpados, o frio que corta e greta a pele? É o que nos deixa retraídos com os outros, sobretudo com aqueles que não esperávamos viessem a forçar muralhas e fortalezas em busca «da *linguagem da terra* que escapa à vontade humana.»⁴ Quem os escuta? Quem se apura em ser bom anfitrião? Relancemos o mote: (...) *a vida sem morte e sem dor não é uma vida humana, mas uma vida morta-viva*. E são mortos-vivos aqueles de quem falamos mas que não conhecemos. Vêmo-los por fracções de segundo num écran que nos inquieta e logo nos pacifica. São tão iguais e tão singulares que nos confundem. Que diferença faz morrer na praia ou dentro de uma câmara frigorífica? Àqueles a quem a morte não se lhes antecipa, o que restará senão manterem-se em permanente estado de viagem, anulando cada lugar que não se disponha a dar-lhes guarida. E se em tudo há os que estão dispostos a fazer perder estas pessoas, em nome da protecção, que dizer dos que trocam, sem disso verdadeiramente se aperceberem, uma identidade que sempre lhes pertencera pelo esvaziamento de si mesmos? Arrojada é essa empresa cujo entendimento se explica na desordem das vivências e inabituações, se projecta em intensificada fragmentação das vidas, mortas-vivas. Por terra ou por mar a travessia esgota-se e onde deve ficar quem deixa de fazer sentido, porque permanecer é só um instante e em nenhum lugar, abrigo incerto e infiel.

3 Frase de Luis Miguel Cintra de que me apropriei com carinho e com a qual mantenho convivialidade neste texto. Há muitas formas de criar pontes com o que nos é exterior e ao mesmo tempo tão íntimo. Qualquer que seja o caso, defendo que a ligação ocorrerá pelo menos em dois sentidos. O ir e vir torna geminadas a acção e a contemplação. Luís Miguel Cintra, 2023, *Pequeno Livro Arquivo -pensamentos, palavras, actos e omissões*, Lisboa: Edições 70, p. 625.

4 Byung-Chul Han, 2023, *Vita Contemplativa Ou sobre a Inatividade*, tradução de Ana Falcão Bastos, Lisboa: Relógio D'Água, p. 53.

Estou e não estou lá com inquietação

Caminhamos passo a passo do lugar subliminar que é o de uma peça de teatro, aqui apresentada como texto dramático pelas suas particularidades e escrita entre 2012 e 2015. Ironicamente tem como título *Os Protegidos*. É autora deste surpreendente texto para teatro a muito premiada e talentosa Elfriede Jelinek, austríaca com feitio difícil, nascida em 1946.

Adiamos para já esse encontro com o texto dramático⁵ para nos ocuparmos de singularidades que ajudam a melhor conhecer a autora e o seu cometimento com a linguagem numa relação próxima e intensa. Adiar não angustia nem enerva. Apenas projecta o assunto noutras direcções. É uma arte da confiabilidade.

Em 2004 é entregue à autora austríaca o Nobel da Literatura que ela receberá pelo correio. Nada que a ligue aos jurados suecos e noruegueses, às respectivas academias, à publicitação do prémio que não aconteceu presencialmente. Elfriede Jelinek gravou então o seu discurso de agradecimento pelo prémio e este foi difundido há hora certa em Estocolmo. A escritora não anda de avião. Não se sente bem em aeroportos nem em outros espaços de ajuntamento. Lugares assim enchem-na de pavor. Jelinek sofre de agorafobia e por isso passa grande parte do tempo em casa, no jardim que rodeia a morada onde sabe que não precisa de fugir de nada.

No discurso que redigiu como agradecimento pelo Nobel, Jelinek trabalhou dura e amorosamente o texto enviado e que, devendo aparecer em vez dela, uma não-presença, lhe garantiria uma espécie de forma mediatizada de existir como ser, através do vídeo. E toda esta encenação não deixava de ser apenas uma resposta exterior centrada, isso sim, numa relação ao mesmo tempo marginal e convergente, à qual à linguagem se atribuía um lugar ambíguo e inesperado.

Jelinek escreveu então um discurso bizarro - assim pensavam muitos dos seus detractores, para quem um Nobel só podia reconhecer-se em padrões literários, canónicos, discursivos firmados -, mas que afinal não eram aqueles que orientavam as opções da escritora que jamais tivera uma linguagem bem comportada. A acutilância e a ferocidade do que pensa e como pensa, o humor diabólico com que preenche espacinho a espacinho do vazio que dos seus textos sobra, têm origem em muita coisa que a política, a memória e o capitalismo (assuntos, entre outros, que fortalecem as suas opções de escrita) preenchem há décadas a sua obra.

Do seu ciclópico universo literário e artístico (como escreve e como se des-

5 Elfriede Jelinek utiliza a expressão *texto dramático* e não peça de teatro, porque as suas obras cénicas constituem uma mancha gráfica integral sem divisões tectónicas, i. e., sem a presença de actos, cenas e sem personagens designadas por um nome e com funções específicas. Os textos para teatro desta autora também não possuem didascálias. São suas características de estilo e com directa interferência nos assuntos que escolhe, uma elaboração cénica com base em jogos de vozes pela individualidade e pela coralidade.

cobre no que outros escrevem) faz parte um título-selecção que Jelinek não escolheu que assim fosse, embora nele se possa rever como montagem do seu pensamento em vários tempos. *Manual de Sabotagem*⁶ é um conjunto de ensaios da autora, seguido de uma entrevista, que Bruno Monteiro, académico da Universidade do Porto, decidiu em boa hora pôr à disposição de potenciais leitores portugueses. Esta antologia tem um título feliz se considerarmos que o acto de *sabotar* pode sê-lo a favor de um ponto de vista de mudança, de agitada inquietação, de reequilíbrio, independentemente de se poder manifestar de modo polémico e não apenas como forma de prejuízo. Mas o acto de *sabotagem*, no caso da nossa autora, não pode vir sem Manual que é justamente a farpa irónica que lhe assenta de forma tão peculiar.

Jelinek está portanto sempre a sabotar muito daquilo em que toca, que contempla, em que se revê (façamo-nos ao verbo, deixemos por ora juízos de valor), e dá-lhe execução sabendo que nem o pre-conceito nem o seu contrário alcançam resultados definitivos como efeito directo na percepção das coisas. Para ela, o que está verdadeiramente em causa e apela ao seu interesse é um processo de transferência entre a música e a escrita. É uma espécie de enlouquecimento a que sujeita as palavras que dançam umas no meio das outras, enquanto se vão fixando em lugares que podem não ser definitivos. Este acto de criação assume-se como entendimento e condimento da linguagem naquilo que ela possui de derivação da música e pela qual é recebida de forma hospitaleira em suas técnicas próprias.

Eu trabalho com as próprias palavras mais em sentido musical, na medida em que extraio a sua verdade através de aliteraões, assonâncias, metáteses, etc., com o tom das palavras isoladas, é por isso um procedimento de composição com que eu queria forçar a linguagem, mesmo contra a sua vontade, para ela, apenas através de si mesma, oferecer a verdade. (Monteiro, 2014: 9)

Da mancha gráfica que recebe todas as palavras que aí tenham lugar e com as quais se constrói o *tapete, a rede, o rendilhado, o pano* da linguagem, faz parte o reconhecimento da autora de que as palavras como matéria-prima geram-se em cruzamento e trocas de posição, convidam à turbulência de leitura, despojam-se como oferendas subversivas.

Mais sonoras ou mais tímbricas do que propriamente substantivas, as características afectas à palavra são um esforço laborioso para quem deseje participar no jogo que Jelinek propõe e entretete como se tivesse entre mãos uma renda de bilros para fazer.

6 Elfriede Jelinek, 2014, *Manual de Sabotagem. Escritos sobre política, memória e capitalismo*. Tradução, selecção e Introdução de Bruno Monteiro, Porto: Deriva Editores, 2014.



Rendas de Bilros de Peniche | e-cultura⁷

E a imagem de uma rendeira de bilros não me sai da cabeça, sendo seriamente a que melhor conheço e que se ajusta ao exercício permanente de coreografar a linguagem, segundo Jelinek, traçando-lhe inesperadas direcções, suspendendo-a do cimo de colinas (as longas páginas), recuperando-a mais adiante no sopé de montanhas a perder de vista (a sua querida Áustria), desviando-a de quase se repetir (em música isso é frequente) ou de se figurar em modulações à beira de se deixar cair por terra. Como dança e movimento, a textualidade jelinekiana comporta-se na sua infindável mancha gráfica (o computador gere bem essa função) como um jorrar de águas volumoso e potente. A verdade da escrita da autora austríaca pode rever-se nas vozes em trânsito que talvez escutem o som e o brilho das cataratas Vitória ou das de Iguazu em tempo de cheia.

Fora de jogo (Abseits), cabelo emaranhado

Mesmo quando Jelinek pretende justificar a sua ausência da cerimónia de atribuição do Nobel, de uma forma particular, por assim dizer, ela fã-lo através da linguagem, à qual atribui a capacidade de correlacionar presença e ausência, estar e não estar, numa perspectiva que se pretende ontologicamente próxima de uma dupla realidade. E essa dupla realidade projecta cada uma das oposições num estado que não pode ser descrito de forma independente do estado em que se encontra a outra parte. Aproximamo-nos aqui do entendi-

⁷ e-cultura: https://www.e-cultura.pt/patrimonio_item/14082

mento plástico da linguagem que representa ao mesmo tempo a sua duplicidade.

Eu só posso desejar lá estar, e de certa forma eu estou lá. Recebi este grande prêmio pela minha escrita, e a minha escrita pode estar em qualquer lugar. Então ela pode estar aí consigo também. Quando eu dizia alguma coisa, também pensava nisso, e a linguagem contém exactamente isso: é o que é e o que é possível, mas também o que ainda não é e nunca foi. O que quer que ela seja, ela está longe e, portanto, ainda mais presente. De onde quer que venha, está aí para sair do seu lugar, o orador, assim como a morte, estão aí para exalar a alma [...] ⁸ (250)

É claro para todos nós que a linguagem não tem vida corpórea após a morte do ser, vida que pudesse tornar visível o seu limite. O discurso do Prêmio Nobel de Jelinek gira em torno do inextinguível paradoxo crítico-linguístico de que para além da linguagem não há como formular essa crítica de forma válida. Em vez disso, Jelinek coloca o seu texto intitulado *Fora de Jogo*, como uma oposição permanente dentro da língua.

E laborioso é o destrinçamento que opera com partículas textuais e ao mesmo tempo com as longas frases emaranhadas como cabelo. E é por isso que hesitamos aonde nos dirigirmos e o que agarrar primeiro, quando se trata de obra de desmesura. A proporcionalidade é de difícil aferição. Provável é que com o tempo nos esqueçamos das regras que interiorizámos e nas quais eramos confiantes.

Centremo-nos, por ora, num exemplo aberto que assinala o discurso com que Jelinek agradece o Prêmio Nobel. O documento em causa tem um título singular, talvez inesperado para muitos de nós que não estamos familiarizados com a compreensão técnica do futebol – *Em fora de Jogo* é a expressão que titula o texto. Em alemão, *Im Abseits*. *Fora de jogo* está associado à regra 11 da modalidade que orienta os jogos de futebol e os respectivos jogadores, nomeadamente os avançados, e que resulta de um número de possibilidades tácticas determinadas mas com variáveis associadas à ideia de infracção⁹.

8 Pia Janke et altri, 2005, *Literatur Nobel Preis Elfriede jelinek*. Wien: Praesens Verlag Die Nobel Vorlesung (pp. 227-238)

9 Conceito de Fora de Jogo «No futebol, a expressão Fora de Jogo designa uma infracção cometida quando um jogador se encontra mais perto da linha de baliza do adversário do que a bola no momento em que esta é jogada, exceto se estiver no seu próprio meio-campo, se tiver dois adversários mais perto do que ele da referida linha de baliza, se receber a bola diretamente de um pontapé de baliza, de um pontapé de canto, de um lançamento de linha lateral ou de uma bola ao solo feita pelo árbitro. A posição de fora de jogo não deve ser considerada no momento em que o jogador recede a bola, mas no preciso momento em que ela lhe é passado por outro jogador da sua equipa.» <https://knoow.net/desporto/futebol/fora-de-jogo/>

A expressão *Em fora de jogo* existe como opção para Jelinek, na medida em que ela se reporta no seu texto a vários usos estratégicos da linguagem, estabelecendo analogia com esta figura futebolística. O discurso do prêmio configura, entre outras coisas, também as descontinuidades produzidas pelo jargão desportivo, por formas de linguagem militar, nacionalista, que convivem como questionamento da infracção dentro de alguns dos seus textos. Neste contexto se integra de forma liminar a ideologia nacionalista como porta-bandeira das várias modalidades desportivas praticadas na Áustria, em especial, as que estão relacionadas com desportos de Inverno. Jelinek não pratica desporto mas inscreve-o nas suas obras como exercício crítico e princípio contradizente com o que decorre de um estigma antigo.¹⁰

Em fora de jogo, o título do discurso pelo Nobel, adquire então um carácter dúplice, na medida em que passamos a compreender como se aplica a arbitrariedade no desenrolar do jogo, ao mesmo tempo que *estar fora do jogo* exprime ainda a ambiguidade discursiva e corporal que atinge o jogador que não está fora das linhas de campo, mas ocupa uma posição determinante no exacto momento em que a bola transita na sua direcção, vinda de outro jogador da sua equipa. Essa será uma posição ilegal do jogador que recebe a bola quando está mais perto da linha de golo do adversário do que dos jogadores adversários?

E assim se estabelece um processo de equivalência que vai do jogo à laureada. E é a própria quem diz: *Quando se está fora de jogo, é preciso estar sempre pronto para saltar um pouco mais além e um pouco mais para o lado, para o Nada que está mesmo junto ao fora de jogo.*¹¹

A autora recupera ainda neste seu discurso o primevo Wittgenstein, o seu mestre Karl Kraus, e os pressupostos que tornaram o Grupo de Viena (1954-1964)¹² numa referência absolutamente experimental para a literatura do pós-

10 Veja-se a este propósito a obra dramática *Ein Sportstück* [Peça de desporto] de 1998. A peça tematiza o desporto como fenómeno de massas. Vencedores e vencidos no desporto como na guerra.

11 Elfriede Jelinek – Nobel Lecture - NobelPrize.org

12 O **Grupo** de Viena foi uma associação de escritores austríacos que surgiu do Art Club e se formou por volta de 1954 sob a influência de H. C. Artmann em Viena. Além do próprio Artmann, Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm e Oswald Wiener estavam entre seus membros, mas Elfriede Gerstl, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Andreas Okopenko e Gerald Bisinger também tiveram contato próximo com o grupo. As obras do grupo vienense estão enraizadas na poesia barroca, bem como no expressionismo, dadaísmo e surrealismo. Impulsos importantes também vieram de representantes do ceticismo linguístico, da crítica da linguagem e da filosofia da linguagem (como Hugo von Hofmannsthal, Fritz Mauthner ou Ludwig Wittgenstein). A consciência da linguagem pelo grupo vienense também é evidente em sua concepção da linguagem como material visual e acústico. Com base nessa ideia, os seus membros trabalharam intensamente no desenvolvimento da poesia sonora e da poesia visual, entre outras coisas. Para Artmann em particular, a riqueza fonética do dialeto foi um importante ponto de partida, mas as minúsculas usadas de forma mais ou menos consistente também podem ser consideradas nesse contexto. Depois de Hans Carl Artmann ter seguido o seu próprio caminho a partir de 1958, o suicídio de Konrad Bayer em 10 de Outubro de 1964 finalmente marcou o fim do Grupo de Viena. Vienna Group – Wikipédia, a enciclopédia livre (wikipedia.org)

-guerra em língua alemã, num arco aberto entre o barroco e o surrealismo. O discurso Nobel de Jelinek é uma lição de verdade e emoção.

Em fora de Jogo

Escrever é o dom de nos enrolarmos, de nos enrolarmos com a realidade? Quem não adoraria enrolar-se, é claro, mas então o que é que aconteceria comigo? O que acontece com aqueles que realmente não conhecem a realidade? Ela é completamente desgrenhada. Sem pente que a possa alisar. Os escritores percorrem-na e desesperadamente juntam os seus cabelos num penteado que de imediato os assombra à noite. Alguma coisa está errada com a respectiva aparência. O cabelo lindamente tufado pode voltar a afugentar-se na casa dos sonhos, que, no entanto, não pode voltar a ser domado de qualquer maneira.

(...) A realidade é o que fica sob o cabelo, sob as saias e apenas isso: arrasta-os para outra coisa. Como pode o escritor conhecer a realidade, se é ela que o penetra e o arrebatada, para sempre fora de jogo.¹³

Tomarei em conta que o que mais importa é o que se não pode explicar.

Sob a forma de uma marcha de protesto, cerca de 150 candidatos a asilo deslocam-se, a 24 de Novembro de 2012, da igreja de Trais, no distrito de Baden, em direcção a Viena. Após 35 km de caminho, uma parte desses deslocados alcança o parque Sigmund Freud, então transformado em acampamento temporário. A 28 de Dezembro, desse mesmo ano, o espaço criado para receber migrantes e refugiados é desmantelado sob vigilância policial por outros guardas armados até aos dentes. Num gesto de boa vontade, a congregação de religiosos da Igreja Votiva, situada junto ao parque, resolve albergar, no interior desse edifício, cerca de 40 pessoas pertencentes ainda ao grupo inicial. A igreja torna-se assim provisório espaço de refúgio e asilo.

As condições de abrigo, porém, por muito bem-intencionadas que fossem, da parte dos padres da Igreja Votiva, acabam por se degradar. Sucessivas e escassas promessas de apoio do governo austríaco não passam de uma gigantesca falsidade, quando confrontadas com o desmantelamento violento do anterior campo de tendas provisórias.¹⁴ As organizações não governamentais

13 Elfriede Jelinek – Nobel Lecture - NobelPrize.org

14 Refugee Protest Camp Vienna: RefugeeProtestCamp geräumt! Streikende in Kirche unter Druck! In: refugeecampvienna.noblogs.org. refugeecampvienna.noblogs.org/post/2012/12/28/refugeeprotestcamp-geraومت/, 28.12.2012.

que então actuavam no terreno não revelam suficiente poder nem estrutura logística adequada para assegurar condições mínimas de sobrevivência e equilíbrio emocional a sírios, afegãos, paquistaneses, eritreus, marroquinos e outros mais. Vêm eles de tantos lugares diversos na História da Humanidade que já nos confundem as histórias contadas e recontadas que estão sempre a repetir um padrão comum: conflito sem apaziguamento. Quando tentamos compreender aquilo que não alcança compreensão, apercebemo-nos como as democracias e as não-democracias continuam a perpetuar a desigualdade e o abandono. Sabemos nós hoje de onde vinha então e continua a vir tanta gente dispersa e desamparada, chegada do Médio Oriente, da África saariana e subsaariana, mas também de tantos outros países do mundo (o que faz o México à porta dos Estados Unidos da América?) que tornam expulsa a condição de humanos face a humanos?

O desespero cada vez mais evidente dos candidatos a refugiados em Viena, no início da segunda década do actual século, conduz a sucessivas greves de fome entre os mais determinados e corajosos, que assim passaram a exercer pressão sobre as autoridades e as instituições como forma de protesto contínuo. A 3 de Março de 2013, 25 dos requerentes de asilo são transferidos da Igreja Votiva para o mosteiro dos Servitas em Viena, a partir de onde são encaminhados para departamentos oficiais que lhes garantem que o atestado de residência estará disponível contra uma assinatura e que o estatuto de refugiado irá funcionar em seu benefício. De cerca de 150 pessoas que iniciam a marcha até ao centro de Viena, apenas 25 são favorecidas pelo carinho austríaco.

O movimento¹⁵ nascido como uma das respostas ao recrudescimento da guerra civil na Síria, vai a pouco e pouco perdendo o impacto junto da população da cidade, quando a questão dos refugiados, nessa época, deixa de interessar aos meios de comunicação. Este caso particular não é como sabemos único. E a repetição é uma figura inesgotável que apela à nossa solidariedade, quando nos sentamos no sofá e seguimos por segundos mais um naufrágio acontecido, mais um corpo que o mar devolveu, mais alguém que foi salvo *in extremis*. Os números estão sempre a crescer, as estatísticas afadigam-se em nos fornecer contas certas, os refugiados partilham com migrantes o céu nocturno e estrelado que não traz esperança nem enche o estômago.

Até 2015, a organização activista *Refugee Protest Camp Vienna* consegue ainda operar no apoio a refugiados, mantendo também contacto com outras estruturas similares europeias. O que interessa, porém, salientar neste caso diz respeito à constituição de um movimento espontâneo associado à igreja católica austríaca. Pela primeira vez e perante um fenómeno que emergiu de forma muito rápida e inesperada, numa sociedade próspera e profundamente conservadora, torna-se

15 https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-74696-8_10

possível denunciar o modo disfuncional e aleatório com que vem sendo conduzida a política de asilo não só na Áustria, como também na União Europeia.

A escrever, a escrever, sempre a contrapêlo

Elfriede Jelinek partilha com os candidatos ao refúgio a dor da escrita. Não participa nas discussões e debates abertos dentro da Igreja Votiva, que duraram um mês, mas ameaça, à sua maneira, defender aqueles que procuram protecção. Frente ao computador afadiga-se, logo em 2013, na produção de um texto teatral a que chama *Die Schutzbefohlenen [Os Protegidos]*.

A reacção mais veemente, e dentro deste quadro, surge com a colocação na Internet, na sua página pessoal, deste texto cénico mal o acabara de escrever, em Junho desse ano, e com imagens dos trágicos acontecimentos. Novas versões vão surgindo, à medida que a realidade produz cada vez mais informação e em desvario: o naufrágio ao largo da ilha de Lampedusa, em Outubro de 2013, com mais de 300 mortos africanos foi motivo, um mês depois, para uma nova versão *on line* dessa escrita. A fadiga parecia não se abeirar da autora que, em Novembro de 2014, apresenta uma terceira versão do texto teatral, que contém excertos do programa italiano “Mare Nostrum”, e que servia então para monitorizar as águas costeiras italianas, numa altura em que deveria entrar em acção a operação “Tritão” da Frontex (agência da União Europeia para a vigilância de fronteiras). Quem já se lembra disto? Quantos foram e continuarão a ser aqueles que sendo ou vindo a ser salvos dos mares, não sabem se têm em terra quem os sepulte? Que dizer daqueles que arrefecem devagar, e para sempre, dentro de uma câmara frigorífica ou tocados pela espuma de uma onda?

Os Protegidos é hoje um texto fechado do ponto de vista editorial. Publicado, em 2018, na editora Rowohlt, ele sobrevive na companhia de cinco extensões recriadas a partir do texto original e suas mutações e que o amplificam como um eco permanente. Em 127 páginas e em sequência encontramos novas titularidades: *Apêndice, Coda, A defesa da Europa. Cresce agora por aí fora! (Epílogo no terreno), Fim, Filémon e Baucis*.

A partir de 2015, este texto teatral conheceu várias encenações na Alemanha e na Áustria.

A 21 de Setembro de 2013, Elfriede Jelinek autorizou uma leitura integral de *Os Protegidos*, em Hamburgo, na Igreja de St. Pauli, com actores do Thalia Theater e a participação de refugiados convidados.¹⁶

Este texto teatral teve estreia absoluta em Portugal, no dia 23 de Novembro de 2023, no Auditório Municipal António Silva, Cacém. O espectáculo foi ence-

16 Existe um registo parcial desta iniciativa com cerca de 28:47 minutos no Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=YxkCO_v90C8

nado por Pedro Alves, como produção do Teatromosca, estrutura teatral profissional sediada no concelho de Sintra.

Do respeito e do fair play ou a tesoura invisível

Nós somos fair-play¹⁷ e trazemos aos outros respeito, é o que esperam de nós, nós tratamos os outros como gostaríamos de ser tratados. E é isso que fazemos, nós respeitamos, nós trazemos respeito¹⁸, ele até se nos adianta, o respeito¹⁹, depois dá meia volta e vem na nossa direcção, isso agrada-nos bastante, pois também nós lhe damos qualquer coisa em troca, é a nossa vez, nós trazemos uma vez mais ao próprio respeito, respeito, porque uma vez mais também nós recebemos esse respeito, não nos lembramos, quando isso aconteceu pela última vez,²⁰ mas receber, recebemos alguma coisa, acho eu,²¹ uma garrafa térmica, porque havia muito frio na igreja, e²² é exactamente assim, que nós queremos ser tratados, que nós próprios queremos ser tratados²³, (...), nós, (...) trazemos o respeito de livre e espontânea vontade e com generosidade, nós trazemos-vos respeito, onde o devemos pousar,²⁴ nós tivemos a amabilidade de vos trazer respeito, porque também a nós ele nos foi testemunhado, onde o devemos agora pousar, onde o devemos pousar, ao respeito? E então onde nos devemos nós próprios pousar?²⁵ O respeito espalhou-se por todo o lado. Já não há mais espaço. Onde é que o devemos pousar e a nós também? Devemos pousá-lo ao lado dos nossos talentos e fortalezas, para que o possamos ter a jeito, se quisermos retroceder em relação aos nossos talentos e fortalezas? Ele estará assim mesmo a jeito, o respeito, que nós adquirimos, não é verdade? Roubar é que não o roubámos, palavra de honra!²⁶ Pagámos por ele, claro.

17 Personificação colectiva.

18 variações

19 personificação

20 discurso semi-irónico

21 Manifestação de opinião individual de uma voz representativa, sem que haja presença de personagens. O discurso dramático está sempre a fluir numa perspectiva de acumulação de informação seleccionada e que será montada pela última vez. À maneira de uma Coda ou fechamento, a peça encontra nestas últimas páginas o tom de um manifesto melancólico e azedado pelo humor sarcástico de uma voz autoral que partilha os seus pontos de vista com as outras vozes textuais, entre outras, as dos refugiados.

22 Chamada de atenção para um pequeno acontecimento valorizado pelo bem alcançado, mas ao mesmo tempo um exemplo de ironia.

23 Retomar do tema inicial com que abre este bloco de texto, expandindo-o, dando-lhe consistência moral

24 Personificação e ironia

25 Processo de inversão. Sobreposição de sentido entre respeito e refugiados

26 Introdução de um verbo perigoso para os refugiados e que pode pôr em causa a sua credibilidade e o rumo das suas vidas.

Alcançámo-lo honestamente.²⁷ Sim, vamos fazê-lo, vamos fazer isso! Vamos fazer isso agora! Agora mesmo.²⁸ Trazemos o respeito, juntamos o fair-play e o respeito, sim, os nossos talentos e fortalezas, que já lá estão também ao lado uns dos outros, e que lá tínhamos colocado há pouco, queríamos²⁹ ter as mãos livres, não precisamos delas aqui, não precisamos destas coisas, a mesa de campismo, podíamos tê-la usado, às vezes sabe bem sentarmo-nos à volta de uma mesa a conviver, não acham?³⁰, mas ela já se foi, ninguém precisa deles aqui, do fair-play e do respeito, de nós próprios também não, mas talvez isso possa trazer qualquer coisa, juntamos tudo, assim, juntamos isso tudo agora, assim ocupa menos espaço. Juntamos tudo, o que temos, talvez possamos comprar qualquer coisa em troca? Esperemos! Esperemos que eles³¹ nos deixem chegar onde está todo o mundo e ninguém³², Pedros, Paulos e Joões, onde deveríamos estar também. Mas nós não podemos. Não podemos. Juntamos tudo o que temos, e a seguir vem a retro-escavadora, aplanando ainda no frio glacial diante da igreja, a relva congelada, congelada por si, nós todos congelados, embora estando protegidos lá dentro, na Casa de Deus, a seguir tudo será levado e resolvido. Levado e resolvido. Bem³³ gostaríamos de ser habitantes deste reino, mas não temos esse direito. Ter um lar, pacífico e silencioso, para habitar com outros, seria simpático, mas isso não vos agrada. Não há quaisquer casinhas preparadas para nos receber, só este mosteiro, onde temos o direito de ficar, pois a cada momento podemos ser expulsos, talvez já seja o caso, pois ser expulso quer dizer para nós ficar, mas noutra lugar, e³⁴ sim, nós continuamos a estar à vossa disposição, digam a palavra, usem a vossa voz, o vosso voto, talvez em nosso nome! Sejam selectivos a todo o momento! Para que servem as eleições? Vocês não nos querem proteger. E assim todos

27 Parece absurdo que se pague pelo respeito, mas a experiência dos refugiados é em si um absurdo.

28 Variações de um processo de repetição. Intensificação de uma ideia.

29 Momento de fazer confluir o essencial do discurso, como uma espécie de ponto de fuga organizador das linhas até agora dominantes.

30 Prossegue a ironia com a invocação de outros objectos quotidianos que se contrapõem às mãos tão essenciais para quem precisa de trabalhar e a lembrança desejo de convívio.

31 Pela primeira vez neste bloco textual se menciona o adversário: eles.

32 Alusão a um tópico literário que vem dos Mistérios e Moralidades medievais e que tem em Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) um inspirado dramaturgo ao escrever a peça Jedermann (1911). Esta peça aborda a presença da morte que Deus envia a um homem rico e poderoso e que acaba os seus dias em completo abandono. Jedermann é uma referência literária cristã de grande peso para a literatura e cultura austríacas. A partir de 1920, esta peça passou a ser apresentada todos os anos no Festival de Salzburg, à excepção do período nacional-socialista, transformando-se numa representação simbólica dos vícios que só aos ricos atingem. Segue-se o contraponto à tradição burguesa de Todo o mundo e ninguém que adquire uma dupla posição, criando ruptura entre dois mundos: o dos austríacos e o dos refugiados.

33 A repetição é aqui assumida como um sublinhado de uma acção determinante.

34 Joga-se com a suspensão dríada pela vírgula para acentuar o sentido contrário do que significa o verbo «expulsar».

os cidadãos que decidiram **afastar-nos, afastar-nos** da ³⁵vossa vista, vão agora votar **e votam pelo seu bem-estar; os partidos olham-nos com imparcialidade, querem ser justos, não, isso eles não querem, e ninguém também nos faz justiça.** Bom, **vocês** agora estão à espera de melhores amigos do que nós? Quem esperam afinal? Melhores amigos do que nós? Nós não vos teríamos coberto de vergonha, nós ter-nos-íamos envergonhado, envergonhado de bom grado, sempre, se **vocês** tal nos tivessem pedido, **pois àqueles que precisam de protecção toda a palavra dita rapidamente se junta a uma frase quando os rumores desembestam e se transformam em ódio**³⁶. **Assim é. Assim é.** Exortámos-**vos**, ter-nos-íamos esforçado, teríamos lamentado o nosso difícil destino, mas a seguir teríamos feito todos os esforços possíveis, prometemos, que **nos** havíamos de esforçar, só que não sabemos o quê, porquê, para quê, em função de quê, fazemos, o que podemos, não teríamos magoado, nem sequer tocado em nenhuma criatura ou pessoa que não **nos** pertencesse, mas não temos o direito de ser pertença da vossa sociedade, **vocês** protegem-se de **nós. Vocês** toleram tudo, só a **nós** não.³⁷ **Vocês** não evitam o insulto, **nós** tornámo-nos prazer e desprezo para os nossos inimigos, preferíamos tê-lo evitado, acreditem, não conseguimos. Perdoem-**nos**. Bem gostaríamos de ter tido uma casa disponível, qualquer que fosse a cidade que nos quisesse receber. **Teríamos aceitado com prazer todo o tipo de** cargas e deveres. Quaisquer que fossem os conselhos do Pai-Estado, tê-los-íamos observado, fielmente e de boa-fé, **pois o acanhamento e a vergonha são-nos mais caros do que a vida,** que **nós** não podemos controlar. Muito bem. E agora louvamos também com alegria uma certa coisa, uma coisa cara ao vosso Deus, estivemos na casa dele, que tinha bom aspecto e estava arrumada, pelo menos até **nós** termos chegado e aí **termos acampado, e aí termos apanhado uma pneumonia e termos feito várias greves da fome.**³⁸ Louvamos a cidade, e que ela nunca seja alagada, isso não acontecerá, ela não tem mar, mas um rio, a corrente é forte, gera muita energia, a cidade está preparada, foram tomadas todas as precauções, a cidade tem a sua própria rede de distribuição de corrente e um **departamento anti-inundações,** é provável que tenha mesmo diversas redes e departamentos, mas apenas um está em actividade, infelizmente não o conhecemos. **Ele** não veio, **ele** também não tinha de vir, **ele** já cá estava. Foram tomadas to-

35 Duplicação discursiva como marca de oralidade.

36 Ipsis verbis os versos 992-995, na boca de Dânao, da tragédia esquiliana *As Suplicantes* na versão alemã da mesma: «Denn Schutzbedürftigen wird behend ein jeder Mund / Leumund, Gerücht macht leicht berüchtigt und verhaßt.» <http://www.signaturen-magazin.de/aischylos-die-schutzfliehenden,-3.html> A versão portuguesa, citada na nota 7 do dactiloscrito da tradução, não se aproxima dos necessários contornos da frase em alemão: «Todos estão prontos a maldizer o meteco, e, de qualquer modo, é fácil pronunciar uma palavra ignominiosa.» In: *Ésquilo, As Suplicantes*, op. cit., p. 81.

37 Discurso que inverte posições a propósito de protecção.

38 Recuperação dos episódios de chegada a Viena.

das as precauções, todas, menos connosco. Bom, compreendemos, vocês não podiam adivinhar que **nós** íamos chegar, **nós** não nos anunciámos, **nós** aparecemos sem anúncio prévio. **Nós** somos os não-anunciados. Os suplicantes. Os colados à força, não, esses não, não deixaríamos que uma coisa dessas **nos** acontecesse. O **vosso** deus pode fazê-lo, mas **nós, nós** não o faríamos. **São poucos aqueles que olham para nós com piedade.** Outros são sobranceiros e **nem nos vêem, embora estejam mesmo por cima de nós, deveriam ver-nos,** até mesmo de um avião eles **nos** conseguiriam ver, mesmo se fossem uma águia. Isso não. Afastam-se! Olham noutra direcção, mas com olhar penetrante como sempre. O apetite pela caça é mais forte, é sempre cada vez mais forte, **mas eles não nos vêem,** a balança vacila, ela afunda-se connosco, **tiraram-nos do frigorífico,** a caça já há muito que acabou, **estamos para ali deitados, um pedaço de carne, nada mais.** E agora acontece, acabou talvez de acontecer, se **vocês** estiverem a ver isto, o que **nos** foi imposto pelo destino, especialmente o fim. O desaparecimento. O afastamento de **nós,** e isso de ambos os lados, ora para um lado, ora para o outro. Isso mantém-nos em movimento. Bom. Insensíveis são aqueles que se deixam comover por vídeos com gatos, por cães-bébé, apesar de velado o futuro ele aproxima-se de **nós,** apesar de velado, podemos vê-lo, também já sondámos o abismo insondável, não foi assim tão mau, para tal não tivemos fundamento, quando afinal até o mar o tem, algures, **só queríamos apenas olhar, sim, o futuro já o vemos, sim, aquele ali, lá ao fundo, numa solidão ainda mais obscura, digam-nos, em nome do que é que ainda temos de suplicar e, sobretudo, porquê? A quem? Que nos seja feita justiça, é o que pedimos, e que isso possa ser o cumprimento da minha oração por uma conduta segura, por um destino melhor, mas isso não vai acontecer. Não vai ser. Não é. Nós nem sequer cá estamos. Viemos, mas não estamos de todo aqui.**³⁹ (pp. 105-110)⁴⁰

Mais do que um trabalho dramaturgico, a aproximação aos textos jelinekianos,

39 À medida que a peça vai chegando ao fim, saltam as acusações sempre fundamentadas.

40 Jelinek, Elfriede, *Os Protegidos*, trad. de © Anabela Mendes, dactiloscrito pp.105-110. Apresenta-se aqui um documento de trabalho que inclui breves comentários e não é um produto final. A utilização das mesmas cores ao lado da introdução de outras vai construindo a tessitura do que à voz diz respeito e, ao mesmo tempo, monta os fraseados e respectivas conceptualidades agora agregadas como numa coda. As páginas escolhidas para a exemplificação correspondem ao terminar do texto teatral. Sob a presença dos conceitos de *respeito e fair play*, como estruturadores do discurso daqueles que são de facto desprotegidos, existem aquelas outras construções frásicas para corroborarem um continuado estado de perda, que confunde o leitor/auditor, enviando-o *para fora de jogo*. Ao deve e haver do texto colam-se as dúvidas e as inquietações de quem lê e expecta. São exactamente esses interessados que se esforçam por agarrar uma escrita que lhes está sempre a escapar e que se comporta como uma fuga musical, se repete e varia, se aperta e distende, sob um céu de anseio por liberdade. Quem se debate, como a autora, diante de um mundo nu e indiferente, despojado de todo e qualquer sentido, está para lá de concretas realidades, não deixando apesar disso de por elas ser solicitado.

e em particular a este, requer disponibilidade mental para uma escrita que está continuamente a mudar, mas que ao mesmo tempo se condensa num presente repetível que age como se tudo fosse *desprovido de tempo*, como se à maneira dos grandes lençóis de água, a escrita em movimento mantivesse um volume de queda imparável. Não há actos, nem entre actos, não há subdivisões tradicionais, não há personagens, não há didascálias. A mancha gráfica agigantada, sujeita-se à presença de blocos de tamanhos diferenciados que se organizam página a página e nos dão a ver com muita atenção as assimetrias da realidade. O cabelo desgrenhado. O *fora de jogo ao lado do Nada*. A *realidade debaixo das saias*. O texto dramático aos saltos, *desprovido mesmo de tempo*. Tudo parece não ter limites e afinal eles estão lá, os limites, e à vista. A técnica de montagem que cavalga quase todas as bibliotecas do planeta (hoje isso já não é uma raridade), usurpando citações e contra-citações, mas também criando proximidade com outras existências (a publicidade é uma delas), supera o que é sequenciável e que se ajusta textualmente ao paciente leitor, ao actor, ao encenador, de forma inesperada. As pequenas e grandes unidades do discurso deixam-se procurar, no texto dramático que nos confronta, através das linhas que sobem e descem página a página e que nos ajudam a traçar os caminhos que vão de umas às outras materializadas em esboços de trabalho. A mancha textual que nos faz lembrar a construção barroca (alguns críticos jelinekianos defendem esse filão, eu a eles me junto), que se multiplica até ao infinito, e é voraz ao se deixar olhar repentinamente. Enquanto isso acontece, a montagem de andares de linguagem (por processos de sobreposição, repetição, duplicação, contra-acção, etc.) faz vibrar as dobras e contradobras com que Jelinek prepara a textualidade dos seus objectos teatrais, certificando-os para rasgos de oralidade admitida. É esta constelação absoluta que torna o *tempo desprovido de si mesmo*. O que está escrito é alvo de movimento em constância. É como diz a autora: *a minha escrita pode estar em qualquer lugar. Ou a minha escrita existe sem limites*.

Recorte a recorte, sopro a sopro, a escrita de Jelinek é uma promessa, uma forma dedutiva que se nos declara como clareira no tempo.

Clarificar ainda

A enúncia do que é estranho e inconveniente revela-se na morte próxima sob espessa neve. Querer refugiar-se faz então parte de um texto em fuga pela paisagem da História Universal. Refugiados, migrantes, escravos, perdidos de si, sofredores sem pátria, mortos antes de tempo fazem juntos uma simbólica viagem: a nenhures. E é em nome deste não-lugar que os anónimos destinos são sobreposição e mistura. Em nome de todos eles, dos que foram e partiram, acresce delimitar os traços gerais que os constituem. Cada refugiado só interessa en-

quanto tal e pouco. Uma narrativa particular está próxima de todas as outras.

Assim se respeita o primado do excesso que envolve a escrita jelinekiana. Cortar nunca será a eito, pois o texto dramático se desenha em manchas gráficas de arquipélago para arquipélago, espalhadas pelas águas oceânicas e nelas projectado. O *gestus* não é corte textual, é antes exercício coreográfico entre partes, entre ilhas e territórios em cruzamento. Sem uma *tesoura invisível* é difícil aproximarmo-nos da mestria da autora.

Bibliografia

Cintra, Luis Miguel (2023). *Pequeno Livro Arquivo-pensamentos, palavras, actos e omissões*, Lisboa: Edições 70.

Ésquilo, (2012). *As Suplicantes*, Estudo introdutório, tradução e notas de Carlos A. Martins de Jesus, Coimbra: FESTEIA.

Han, Byung-Chul (2014). *A Agonia de Eros*, Tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio D'Água.

Han, Byung-Chul (2020). *A Sociedade Paliativa – A Dor nos Nossos Dias*, tradução do alemão de Ana Falcão Bastos. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Han, Byung-Chul (2023). *Vita Contemplativa Ou sobre a Inatividade*, tradução de Ana Falcão Bastos, Lisboa: Relógio D'Água.

Janke, Pia et altri 2005, *Literatur Nobel Preis Elfriede jelinek*. Wien: Praesens Verlag Die Nobel Vorlesung.

Jelinek, Elfriede (2014). *Manual de Sabotagem. Escritos sobre política, memória e capitalismo*. Tradução, selecção e Introdução de Bruno Monteiro, Porto: Deriva Editores.

Jelinek, Elfriede (2013-2018). *Die Schutzbefohlenen*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag.

Jelinek, Elfriede, (2017). *Die Schutzbefohlenen* [Os Protegidos]. Tradução e notas de © Anabela Mendes, dactiloscrito.

Sitiografia

O contacto com estas fontes informativas nem sempre acontece apenas uma vez. É frequente a elas regressar quando necessário.

https://www.e-cultura.pt/patrimonio_item/14082

<https://knoow.net/desporto/futebol/fora-de-jogo/>

Elfriede Jelinek – Nobel Lecture - NobelPrize.org

Vienna Group – Wikipédia, a enciclopédia livre (wikipedia.org)

Refugee Protest Camp Vienna: RefugeeProtestCamp geräumt!
Streikende in Kirche unter Druck! In:refugeecampvienna.noblogs.org.
refugeecampvienna.noblogs.org/post/2012/12/28/refugeeprotest-
camp-geraunt/, 28.12.2012.

https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-74696-8_10

https://www.youtube.com/watch?v=YxkCO_v90C8

<http://www.signaturen-magazin.de/aischylos--die-schutzflehenden,-3.html>

Dossiê Elfriede Jelinek

Seja quem for e por quem for.
Dueto performático

Anabela Mendes
Pedro Alves

Objectos de uso necessário

Duas cadeiras
Duas mesas quadradas de 50' x 50' aproximadamente
Duas estantes de leitura (posso levar)
Dois candeeiros de mesa
Dois projectores de recorte
Um microfone

Escutando Jelinek

“A exclusão e o isolamento do Outro, que deixou de se poder reconhecer como um ser igual a si mesmo, é o primeiro passo na catástrofe da dominação totalitária, que acaba então por devorar tudo, também aqueles que mais alto gritaram a seguir a ela. Tanto uns como os outros, supostamente não são como indivíduos e, portanto, únicos. O estranho que chega até nós, deixou de ser reconhecido como um enriquecimento da nossa cultura, mas apenas como uma ameaça à nossa chamada prosperidade, (...) Se acreditarmos que a maior parte do que existe, existe em nós próprios, então não temos mesmo mais nada.”¹

¹ Jelinek, Elfriede: An uns selbst haben wir nichts. [Em nós próprios nada temos.] In: Pia, Janke (Ed.): Die Nestbeschmutzerin. [A poluidora do ninho]. Jelinek & Österreich. Salzburg, Wien: Jung und Jung, 2002, p. 72.

Andar pela rua sem sair de casa

Sob a forma de uma marcha de protesto, cerca de 150 candidatos a asilo deslocam-se, a 24 de Novembro de 2012, da igreja de Trais, no distrito de Baden, em direcção a Viena. Após 35 Km de caminho, uma parte desses deslocados alcança o parque Sigmund Freud, então transformado em acampamento temporário. A 28 de Dezembro desse mesmo ano, o espaço criado para receber migrantes e refugiados é desmantelado sob vigilância policial por outros guardas armados até aos dentes. Num gesto de boa vontade, a congregação de religiosos da Igreja Votiva, situada junto ao parque, resolve albergar, no interior desse edifício, cerca de 40 pessoas pertencentes ainda ao grupo inicial. A igreja torna-se assim provisório espaço de refúgio e asilo.

As condições de abrigo, porém, por muito bem-intencionadas que fossem, da parte dos padres da Igreja Votiva, acabam por se degradar. Sucessivas e escassas promessas de apoio do governo austríaco não passam de uma gigantesca falsidade, quando confrontadas com o desmantelamento violento do anterior campo de tendas provisórias.² As organizações não governamentais que então actuavam no terreno não revelam suficiente poder nem estrutura logística para assegurar condições mínimas de sobrevivência e equilíbrio emocional a sírios, afegãos, paquistaneses, eritreus, marroquinos e tantos outros. Vêm eles de tantos lugares diversos na História da Humanidade que já nos confundem as histórias contadas e recontadas que estão sempre a repetir um padrão comum: conflito sem apaziguamento.



Imagem de cidadãos no Parque Sigmund Freud

Quando tentamos compreender aquilo que não alcança compreensão, apercebemo-nos como as democracias e as não-democracias continuam a perpetuar a desigualdade e o abandono. Sabemos nós hoje de onde vinha então e continua a vir tanta gente dispersa e desamparada chegada do Médio Oriente, da África saariana e subsaariana, mas também de tantos outros países mundo fora que tornam expulsa a condição de humanos face a humanos?

2 Refugee Protest Camp Vienna: RefugeeProtestCamp geräumt! Streikende in Kirche unter Druck! In: refugeecampvienna.noblogs.org. refugeecampvienna.noblogs.org/post/2012/12/28/refugeeprotestcamp-geraومت/, 28.12.2012.

O desespero cada vez mais evidente dos candidatos a refugiados em Viena, no início da segunda década do actual século, conduz a sucessivas greves de fome entre os mais determinados e corajosos, que assim passaram a exercer pressão sobre as autoridades e instituições como forma de protesto contínuo. A 3 de Março de 2013, 25 dos requerentes de asilo são transferidos da Igreja Votiva para o mosteiro dos Servitas em Viena, a partir de onde são encaminhados para departamentos oficiais que lhes garantem que o atestado de residência estará disponível contra uma assinatura e que o estatuto de refugiado irá funcionar em seu benefício. De cerca de 150 pessoas que iniciam a marcha até ao centro de Viena, apenas 25 são favorecidas pelo carinho austríaco.

O movimento³ nascido como uma das respostas ao recrudescimento da guerra civil na Síria, vai a pouco e pouco perdendo o impacto junto da população da cidade, quando a questão dos refugiados, nessa época, deixa de interessar aos meios de comunicação. Este caso particular não é como sabemos único. E a repetição é uma figura inesgotável que apela à nossa solidariedade, quando nos sentamos no sofá e seguimos por segundos mais um naufrágio acontecido, mais um corpo que o mar devolveu, mais alguém que foi salvo in extremis. Os números continuam a crescer, as estatísticas afadigam-se em nos fornecer contas certas, os refugiados partilham com migrantes o céu nocturno e estrelado que não traz esperança nem enche o estômago.

Até 2015, a organização activista *Refugee Protest Camp Vienna* consegue ainda operar no apoio a refugiados, mantendo também contacto com outras estruturas similares europeias. O que interessa, porém, salientar neste caso diz respeito à constituição de um movimento espontâneo associado à igreja católica austríaca. Pela primeira vez e perante um fenómeno que emergiu de forma muito rápida e inesperada, numa sociedade próspera e profundamente conservadora, torna-se possível denunciar o modo disfuncional e aleatório com que vem sendo conduzida a política de asilo não só na Áustria, como também na União Europeia.



Mapa de Viena - Como circular pela cidade⁴

3 https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-74696-8_10

4 https://www.google.com/search?source=univ&tbm=isch&q=viena+mapa+turistico&fir=24kkodKwLVgBwM%252CCoFyG3LXK7Eg_M%252C_%253BjFtljlajU-HAlM%252CLul7Ix7VbDsmJM%252C_%253B_bQamd_0EtrDM%252C46Rys4pWyPLsM%252C_%253Ba5MyTY3iB8fS

Dramaturgia descentrante

Elfriede Jelinek partilha com os candidatos ao refúgio a dor da escrita. Não participa nas discussões e debates abertos dentro da Igreja Votiva, que duraram um mês, mas ameaça, à sua maneira, defender aqueles que procuram protecção. Frente ao computador afadiga-se, logo em 2013, na produção de um texto teatral a que chama *Die Schutzbefohlenen* [Os Protegidos].

A sua reacção mais veemente, e neste contexto, surge com a colocação na Internet, na sua página pessoal, do texto da peça mal o acabara de escrever, em Junho desse ano. Novas versões vão surgindo, à medida que a realidade produz cada vez mais acontecimentos trágicos e em desvario: o naufrágio ao largo da ilha de Lampedusa, em Outubro de 2013, com mais de 300 mortos africanos foi motivo, um mês depois, para uma nova versão *on line* da mesma peça. A fadiga parecia não se abeirar da autora que, em Novembro de 2014, apresenta uma terceira versão do texto teatral, que contém excertos do programa italiano “Mare Nostrum”, e que servia para monitorizar as águas costeiras italianas até Novembro de 2014, altura em que deveria entrar em acção a operação “Tritão” da Frontex (agência da União Europeia para a vigilância de fronteiras). Quem já se lembra disto? Quantos foram e continuarão a ser aqueles que sendo ou vindo a ser salvos dos mares, não sabem se têm em terra quem os sepulte? Que dizer daqueles que arrefecem devagar, e para sempre, dentro de uma câmara frigorífica?

Os Protegidos é hoje um texto fechado do ponto de vista editorial. Publicado em 2018 na Rowohlt, ele sobrevive na companhia de cinco extensões recriadas a partir do texto original e suas mutações e que o amplificam como um eco permanente. Em 127 páginas e em sequência encontramos novas titularidades: Apêndice, Coda, A defesa da Europa. Cresce agora por aí fora! (Epílogo no terreno), Fim, Filémon e Baucis.

Em fuga sobre o palco

Estamos vivos. Estamos vivos. O que importa é que estamos vivos, e estarmos vivos também é o que nos resta, depois de termos deixado a pátria sagrada. Ninguém olha de cima para baixo com benevolência para o nosso comboio, mas olharem para nós com desprezo isso já olham. Nós fugimos, sem sermos condenados por nenhum Tribunal do Povo, mas condenados por todos, lá e aqui. Tudo o que conhecemos das nossas vidas é passado, sufocado por uma camada de aparências, já nada é objecto de conhecimento, já nada existe mesmo. Também já não vale a pena compreender o que quer que seja. Tentamos

ler leis estrangeiras. Ninguém nos diz nada, não estamos ao corrente de nada, somos convocados, mas ninguém nos recebe, temos de aparecer, temos de aparecer aqui, e depois acolá, mas que país é este, mais encantador do que ele não há, e um país como este nós não conhecemos, afinal em que país podemos entrar? Em nenhum. Entrar significa apenas andar por aí. Seremos mandados de volta. (p. 1)⁵

Será mesmo assim? Isto quer dizer o quê?

“Eu não quero despertar para a vida pessoas estranhas diante dos espectadores. Também não sei, mas não quero ter em palco nada que saiba a sagrado e que acorde para a vida como algo de divino. Eu não quero teatro nenhum.”⁶

Esta recusa de si própria em se submeter a um lugar de espectadora instalada no que lhe dão a ver, e não propriamente no que sente e critica, faz de Jelinek um caso paradoxal. E onde se encontra o paradoxo? Exactamente no modelo textual concebido como sucessivas cataratas de linguagem que afrontam e assustam o mais modesto actor em palco ou aquele que se habituou ao lugar de protagonista e se recusa a descer desse pedestal. O teatro de Jelinek, desde há muito tempo atrás, apresenta-se como um estranho objecto ensaístico que não pretende concorrer com obras canónicas de estrutura dialógica, também porque delas se aproveita de quando em vez (em *Os Protegidos* corre o sangue de *As Suplicantes* de Ésquilo). O que é posto em causa é a superficialidade da relação entre a vida e o teatro. O trabalho de palco existe para mostrar alguma coisa que não tem sequer de ter um sentido elevado. Na sua abertura e diversidade, os seus textos dramáticos invocam um colectivo sem centro, quando o discurso a ser dito transita maioritariamente entre vozes que dão expressão ao anónimo. Os actores devem dizer aquilo que aliás nenhuma pessoa diz, pois, a vida não é isso. Eles devem mostrar trabalho. Eles devem dizer o que se está a passar, mas ninguém deveria ser capaz de afirmar sobre eles que alguma coisa de diferente está a acontecer dentro deles, qualquer coisa que possa ser interpretada indirectamente nos seus rostos e nos seus corpos. A sociedade civil deveria ser capaz de dizer alguma coisa em palco!⁷

5 Jelinek, Elfriede, *Die Schutzbefohlenen* [Os Protegidos], tradução de Anabela Mendes, dactiloscrito, 110 páginas, 17.12.2017

6 Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*. [Quem me dera ser superficial] elfriedejelinek.com/fseicht.htm, 1997. Tradução de Anabela Mendes, dactiloscrito, 16.6.2019.

7 *Idem*, *ibidem*.

Trocar as voltas à realidade em palco

Nós somos muitos, mas ao mesmo tempo somos poucos, somos o fio de água que mais tarde cairá em gotas do camião frigorífico, quando por fim estivermos congelados e voltarmos a descongelar, passarmos a clandestinos, lavados, não, isso não, atirados para a auto-estrada entre as belas construções da vossa cultura, sempre cada vez mais altas, sempre cada vez mais compridas, como protecção contra o ruído, não para nos protegerem, isso afinal não teria sido preciso!, erguem-se construções, que não vemos, isso sim, esta viatura é fechada de alto abaixo, não podemos olhar lá para fora, não se vê nada, mesmo nada, e afinal, somos tantos, e afinal, também nós não podemos ser vistos, estão todos prontos para intervir, mas não a nosso favor, pois claro, está escrito aqui, está escrito aqui neste livro sagrado, eu sou Deus, o teu Senhor, não, eu sou o teu Deus, o teu Senhor, não, isso também não, tens de acreditar num Deus, bom, mas em qual? Há um que nos tem entre mãos, que tem em mãos a nossa queda, e que também nos faz cair ele mesmo. Um. Bom. Nós, porém, nós temos de nos distribuir, temos de distribuir por muitos o Senhor, pois são muitos os que querem ser os nossos senhores e fazerem-nos desaparecer, querem mostrar-nos o Senhor, que nunca vimos, também não temos o direito de o ver, como o iremos reconhecer?, Esta viatura não tem janelas dos lados, não, tantos são aqueles que nos querem mostrar este Senhor, sim, e também aquele ali!, mas afinal só um existe, apenas este Senhor, e é esse que eles nos querem mostrar. Como é que ele vai chegar para todos? O que é que ele diz? Perceberam o que ele acabou de dizer? Eu sou o começo, que criou, céu e terra⁸, perdão, a água também, claro!, ela ainda vai ser necessária, precisamos dela para o tumulto húmido, é o nome que lhe costumam dar aqueles que estão a caminho de se afogarem, havemos de chegar!, Vamos conseguir!, vamos conseguir lá chegar de forma ainda melhor. Pois o nosso belo mar, no qual tanto confiávamos, desapareceu, mare nostrum, desapareceu e foi suprimido. (pp. 66-67)⁹

Entre o antes e o depois

“Que o agora seja aniquilado, incessantemente, isso interessa-me!, pois o que for dito agora foi dito há séculos um momento depois, senão por toda a eternidade.”¹⁰

8 Antigo Testamento, versão do Génesis I, 1 «No princípio criou Deus o céu e a terra.»

9 Jelinek, Elfriede, *Os Protegidos...*

10 Jelinek, Elfriede: *Es ist Sprechen und aus*. [É falar e sair] elfriedejelinek.com/fachtung.htm. 2013. Tradução de Anabela Mendes, dactiloscrito, 6.10.2021

O eterno da voz

Na estética teatral de Elfriede Jelinek encontramos modalidades sonoras associadas ao uso do pronome pessoal “nós” que é uma forma dominante no processo de desindividualização dos seus textos teatrais, mas que não se orienta por uma forma fixa que determine o desenvolvimento textual. É, no entanto, claro que a presença do “nós” destaca de sobremaneira os diferentes discursos que mobilizam a representação e que tornam relevante a presença de um referente e denominador comum – o funcionamento das sociedades. É neste âmbito que em *Os Protegidos* a diferenciação entre ricos e poderosos se vê ao lado de pobres e desvalidos num *colectivo sem centro*, mas com hierarquia que é naturalmente a alavanca de todas as conflitualidades desde a política à economia, à cultura e à religião, e sobretudo ao sofrimento e à infelicidade dos que pedem ajuda falando e cantando em cânone ou em dissonância.

Cada “nós” de nós entoa uma polifonia adequada à sua condição, à sua avidez social, à sua imoralidade, a sua generosidade, às necessidades de sobrevivência, às dores fundas que teimam em não ser superadas.

O agora é, por isso, mais a repercussão de um coro antigo construído de forma ambivalente que sendo voz se ocupa de corpos que são ao mesmo tempo figura e função, mediador e meio. Com o “nós” é criada uma transsociabilidade que só o teatro permite e da qual a realidade muito se afasta, como sabemos, o que não quer dizer que o que antes foi e aspira ainda a uma condição de eternidade, não possa continuar a ser modelo exemplar.

Eles também mataram a nossa mãe, já faz tempo, os nossos irmãos e irmãs, os nossos parentes mais afastados, para além dos mais afastados de todos os parentes, todos, todos, e cortaram as cabeças aos nossos primos e mandaram-nos os respectivos DVDs, já dissemos isto! Já dissemos isto pelo menos cinquenta vezes, já chega, pois, pois, eu sei, que já chega, e vocês ainda não ouviram nada. Mais uma vez as minhas desculpas. (p. 80)¹¹

Nós com eles

Nenhuma desobediência é tão profícua quanto aquela a que a resistência se cola como íntima exortação, quaisquer que sejam as respectivas razões e pronunciamentos que se lhes associem e nela se manifestem. Ser-se deso-

11 Jelinek, Elfriede, *Os Protegidos...*

bediente acarreta quase sempre uma atitude que evidencia a contramão em relação a regras, princípios, disposições que orientam, também determinam, a convivialidade e a sociabilidade criadas para que o seu contrário nada ponha ou possa pôr em questão. Como se sobrevive entre obedecer e desobedecer quando a coragem se afoita a todo o instante e os limites do humano passam a ser postos à prova?

Optámos por varrer a pente fino o emaranhado de cabelos que são uma peça e que dificilmente se deixam desmanchar. E assim sendo, entrecruzámos as vozes cruzadas na voz, aquelas que se entressonharam e já não sabem se devem desobedecer à voz ou se contrariamente lhe devem suspender a obediência.

Fazer-se ouvir em terra estrangeira, resistir em terra estrangeira, desacreditar-se perante si mesmo só porque se é um seja quem for em terra estrangeira, foram alguns dos nexos a que atribuímos valor. E fizêmo-lo contra a hipocrisia, contra o bem-estar de quem só quer saber do seu bem-estar, contra os olhos egoístas que nada desejam repartir, contra o medo do cheiro do estranho.

Não há palavras verdadeiras que possam suportar a recusa de quem deliberadamente rejeita escutar memórias que foram e são outra realidade. Na desordem e angústia daqueles cujas palavras não encontram audição e que por isso se recusam à memória, resta, por ora, continuarmos a dar voz às vozes e que isso seja por quem for.

Do respeito e do fair play

Nós somos fair-play e trazemos aos outros respeito, é o que esperam de nós, nós tratamos os outros como gostaríamos de ser tratados. E é isso que fazemos, nós respeitamos, nós trazemos respeito, ele até se nos adianta, o respeito, depois dá meia volta e vem na nossa direcção, isso agrada-nos bastante, pois também nós lhe damos qualquer coisa em troca, é a nossa vez, nós trazemos uma vez mais ao próprio respeito, respeito, porque uma vez mais também nós recebemos esse respeito, não nos lembramos, quando isso aconteceu pela última vez, mas receber, recebemos alguma coisa, acho eu, uma garrafa térmica, porque havia muito frio na igreja, e é exactamente assim, que nós queremos ser tratados, que nós próprios queremos ser tratados, (...), nós, (...) trazemos o respeito de livre e espontânea vontade e com generosidade, nós trazemos-vos respeito, onde o devemos pousar, nós tivemos a amabilidade de vos trazer respeito, porque também a nós ele nos foi testemunhado, onde o devemos agora pousar, onde o devemos pousar, ao respeito? E então onde nos devemos nós próprios pousar? O respeito espalhou-se por todo o lado. Já não há mais espaço. Onde é que o devemos pousar e a nós também? Devemos pou-

sá-lo ao lado dos nossos talentos e fortalezas, para que o possamos ter a jeito, se quisermos retroceder em relação aos nossos talentos e fortalezas? Ele estará assim mesmo a jeito, o respeito, que nós adquirimos, não é verdade? Roubar é que não o roubámos, palavra de honra! Pagámos por ele, claro. Alcançámo-lo honestamente. Sim, vamos fazê-lo, vamos fazer isso! Vamos fazer isso agora! Agora mesmo. Trazemos o respeito, juntamos o fair-play e o respeito, sim, os nossos talentos e fortalezas, que já lá estão também ao lado uns dos outros, e que lá tínhamos colocado há pouco, queríamos ter as mãos livres, não precisamos delas aqui, não precisamos destas coisas, a mesa de campismo, podíamos tê-la usado, às vezes sabe bem sentarmo-nos à volta de uma mesa a conviver, não acham?, mas ela já se foi, ninguém precisa deles aqui, do fair-play e do respeito, de nós próprios também não, mas talvez isso possa trazer qualquer coisa, juntamos tudo, assim, juntamos isso tudo agora, assim ocupa menos espaço. Juntamos tudo, o que temos, talvez possamos comprar qualquer coisa em troca? Esperemos! Esperemos que eles nos deixem chegar onde está todo o mundo e ninguém, Pedros, Paulos e Joões, onde deveríamos estar também. Mas nós não podemos. Não podemos. Juntamos tudo o que temos, e a seguir vem a retro-escavadora, aplanando ainda no frio glacial diante da igreja, a relva congelada, congelada por si, nós todos congelados, embora estando protegidos lá dentro, na Casa de Deus, a seguir tudo será levado e resolvido. Levado e resolvido. Bem gostaríamos de ser habitantes deste reino, mas não temos esse direito. Ter um lar, pacífico e silencioso, para habitar com outros, seria simpático, mas isso não vos agrada. Não há quaisquer casinhas preparadas para nos receber, só este mosteiro, onde temos o direito de ficar, pois a cada momento podemos ser expulsos, talvez já seja o caso, pois ser expulso quer dizer para nós ficar, mas noutra lugar, e sim, nós continuamos a estar à vossa disposição, digam a palavra, usem a vossa voz, o vosso voto, talvez em nosso nome! Sejam selectivos a todo o momento! Para que servem as eleições? Vocês não nos querem proteger. E assim todos os cidadãos que decidiram afastar-nos, afastar-nos da vossa vista, vão agora votar e votam pelo seu bem-estar; os partidos olham-nos com imparcialidade, querem ser justos, não, isso eles não querem, e ninguém também nos faz justiça. Bom, vocês agora estão à espera de melhores amigos do que nós? Quem esperam afinal? Melhores amigos do que nós? Nós não vos teríamos coberto de vergonha, nós ter-nos-íamos envergonhado, envergonhado de bom grado, sempre, se vocês tal nos tivessem pedido, pois àqueles que precisam de protecção toda a palavra dita rapidamente se junta a uma frase quando os rumores desembestam e se transformam em ódio¹². Assim é. Assim é. Exortámos-vos, ter-nos-íamos

12 Ipsis verbis os versos 992-995, na boca de Dânao, da tragédia esquiliana *As Suplicantes* na versão alemã da mesma: «Denn Schutzbedürftigen wird behend ein jeder Mund / Leumund, Gerücht macht leicht berüchtigt und verhaßt.» <http://www.signaturen-magazin.de/aischylos-die-schutzflehenden,-3.html> A versão portuguesa, citada na nota 7 da tradução, não se

esforçado, teríamos lamentado o nosso difícil destino, mas a seguir teríamos feito todos os esforços possíveis, prometemos, que nos havíamos de esforçar, só que não sabemos o quê, porquê, para quê, em função de quê, fazemos, o que podemos, não teríamos magoado, nem sequer tocado em nenhuma criatura ou pessoa que não nos pertencesse, mas não temos o direito de ser pertença da vossa sociedade, vocês protegem-se de nós. Vocês toleram tudo, só a nós não. Vocês não evitam o insulto, nós tornámo-nos prazer e desprezo para os nossos inimigos, preferíamos tê-lo evitado, acreditem, não conseguimos. Perdoem-nos. Bem gostaríamos de ter tido uma casa disponível, qualquer que fosse a cidade que nos quisesse receber. Teríamos aceitado com prazer todo o tipo de cargas e deveres. Quaisquer que fossem os conselhos do Pai-Estado, tê-los-íamos observado, fielmente e de boa-fé, pois o acanhamento e a vergonha são-nos mais caros do que a vida, que nós não podemos controlar. Muito bem. E agora louvamos também com alegria uma certa coisa, uma coisa cara ao vosso Deus, estivemos na casa dele, que tinha bom aspecto e estava arrumada, pelo menos até nós termos chegado e aí termos acampado, e aí termos apanhado uma pneumonia e termos feitos várias greves da fome. Louvamos a cidade, e que ela nunca seja alagada, isso não acontecerá, ela não tem mar, mas um rio, a corrente é forte, gera muita energia, a cidade está preparada, foram tomadas todas as precauções, a cidade tem a sua própria rede de distribuição de corrente e um departamento anti-inundações, é provável que tenha mesmo diversas redes e departamentos, mas apenas um está em actividade, infelizmente não o conhecemos. Ele não veio, ele também não tinha de vir, ele já cá estava. Foram tomadas todas as precauções, todas, menos connosco. Bom, compreendemos, vocês não podiam adivinhar que nós íamos chegar, nós não nos anunciámos, nós aparecemos sem anúncio prévio. Nós somos os não-anunciados. Os suplicantes. Os colados à força, não, esses não, não deixaríamos que uma coisa dessas nos acontecesse. O vosso deus pode fazê-lo, mas nós, nós não o faríamos. São poucos aqueles que olham para nós com piedade. Outros são sobranceiros e nem nos vêem, embora estejam mesmo por cima de nós, deveriam ver-nos, até mesmo de um avião eles nos conseguiriam ver, mesmo se fossem uma águia. Isso não. Afastam-se! Olham noutra direcção, mas com olhar penetrante como sempre. O apetite pela caça é mais forte, é sempre cada vez mais forte, mas eles não nos vêem, a balança vacila, ela afunda-se connosco, tiraram-nos do frigorífico, a caça já há muito que acabou, estamos para ali deitados, um pedaço de carne, nada mais. E agora acontece, acabou talvez de acontecer, se vocês estiverem a ver isto, o que nos foi imposto pelo destino, especialmente o fim. O desaparecimento. O afastamento de nós, e isso de ambos os lados, ora para um lado, ora para o outro. Isso mantém-

aproxima dos necessários contornos da frase em alemão: «Todos estão prontos a maldizer o meteco, e, de qualquer modo, é fácil pronunciar uma palavra ignominiosa.» In: Ésquilo, *As Suplicantes*, op. cit., p. 81.

-nos em movimento. Bom. Insensíveis são aqueles que se deixam comover por vídeos com gatos, por cães-bébé, apesar de velado o futuro ele aproxima-se de nós, apesar de velado, podemos vê-lo, também já sondámos o abismo insondável, não foi assim tão mau, para tal não tivemos fundamento, quando afinal até o mar o tem, algures, só queríamos apenas olhar, sim, o futuro já o vemos, sim, aquele ali, lá ao fundo, numa solidão ainda mais obscura, digam-nos, em nome do que é que ainda temos de suplicar e, sobretudo, porquê? A quem? Que nos seja feita justiça, é o que pedimos, e que isso possa ser o cumprimento da minha oração por uma conduta segura, por um destino melhor, mas isso não vai acontecer. Não vai ser. Não é. Nós nem sequer cá estamos. Viemos, mas não estamos de todo aqui. (pp. 105-110)¹³

Referências

Jelinek, Elfriede: Ich möchte seicht sein. [Quem me dera ser superficial] elfriedejelinek.com/fseicht.htm, 1997.

Jelinek, Elfriede: An uns selbst haben wir nichts. [Em nós próprios nada temos.] In: Pia, Janke (Ed.): Die Nestbeschmutzerin. [A poluidora do ninho]. Jelinek & Österreich. Salzburg, Wien: Jung und Jung, 2002.

Jelinek, Elfriede: Es ist Sprechen und aus. [É falar e sair] elfriedejelinek.com/fachtung.htm. 2013. Tradução de Anabela Mendes, dactiloscrito, 6.10.2021.

Jelinek, Elfriede, Die Schutzbefohlenen Wut Unseres, Theaterstücke, Reinbeck: Rowohlt, 2018

Jelinek, Elfriede, Die Schutzbefohlenen [Os Protegidos], tradução de Anabela Mendes, dactiloscrito, 110 páginas, 17.12.2017.

Refugee Protest Camp Vienna: RefugeeProtestCamp geräumt! Streikende in Kirche unter Druck! In: refugeecampvienna.noblogs.org/refugeecampvienna.noblogs.org/post/2012/12/28/refugeeprotestcamp-geraucht/ 28.12.2012.

Sitiografia

13 Jelinek, Elfriede, Os Protegidos...

https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-74696-8_10

https://www.google.com/search?source=univ&tbm=isch&q=viena+mapa+turistico&fir=24kkodKwLVgBwM%252CCoFyG3LXK7Eg_M%-252C_%253BjFtIjlajU-HAlM%252CLul7Ix7VbDsmJM%252C_%253B_bQamd_0EtrDM%252C46Rys4pWyPLSsM%252C_%253Ba5MyTY3iB8fS

<http://www.signaturen-magazin.de/aischylos--die-schutzflehenden,-3.html>

Dossiê Elfriede Jelinek

Onde começa e acaba uma
princesa?

Anabela Mendes¹
Deception Island
31.10.2017



© Sebastião Salgado, Mulheres Mursi e Surma, Etiópia.

© Sebastião Salgado, "Aproximei-me tanto da Natureza que me tornei Natureza." Fotografia feita no Parque Nacional Mago, perto de Jinka, Etiópia, em 2007.

«A morte, o mais aterrorizador dos males, nada é para nós, dado que enquanto existimos a morte não está connosco; mas, quando a morte chega, nós não existimos. A morte não diz respeito portanto nem aos vivos nem aos mortos, pois para os primeiros nada é, e os segundos já nada são.

Epicuro, Carta a Meneceu ²

Quem se interessa por histórias com príncipes e princesas talvez não considere prioritário saber se o número de príncipes e princesas, que hoje existem espalhados por vasta parte do mundo, está em extinção ou, pelo contrário, aposta numa fecunda natalidade, cujos frutos justificarão um menos incerto futuro. E logo num tempo em que aristocratas e plebeus se fundem em laços matrimoniais, usando de uma independência de acção que parece invocar o primado da felicidade sobre a soberania da tradição de princípios e regimentos.

Aqueles que se deixam envolver pela dolente magia de aventuras de amor concernentes a príncipes e princesas, aventuras essas com final feliz e apaziguador, que desejamos que se repitam de forma ininterrupta para bem dos próprios e nosso indefectível agrado, concentram, assim parece, a sua atenção

1 O pequeno texto abre o mencionado livro. Elfriede Jelinek, *A Morte e a Donzela I-V, Dramas de Princesas, Artes & Engenhos* – Associação Cultural e teodolito. Coord. Alexandre Pieroni Calado, 2018.

2 MURCHO, Desidério 2006, *Pensar Outra Vez – Filosofia, Valor e Verdade*, Vila Nova de Famalicão; Quasi Editores, p. 125.

no que a vida pode ter de bom e proveitoso. Talvez se esqueçam essas pessoas, porém, que a vida de príncipes e princesas não difere na sua essência das nossas próprias vidas.

Extremar percursos existenciais entre príncipes e princesas - são elas as protagonistas -, e não alimentar o universo tradicional do bem-querer pelo simples bem-querer, através da ficção ou retirados da realidade, despertou o interesse de Elfriede Jelinek (1946-) que, sob o significativo e poderoso título geral *A Morte e a Donzela - Dramas de Princesas* (2004) escreveu para dispositivo cénico um conjunto de cinco dramátículos seguidos de um tributo a Diana, Princesa de Gales.

No ano de publicação dessa obra ganhava a autora austríaca o Nobel da Literatura. Elfriede Jelinek estabelece, em modo de ricochete, uma tessitura discursiva inspirada em argumento e contra-argumento através dos quais as suas princesas se debatem entre vida e morte, com príncipes castradores ou delas dependentes, sabendo nós que todas elas já só se deixam visitar pela mitologização da vida. Branca de Neve, Bela Adormecida, Rosamunda, Jacqueline Kennedy, Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, Diana Spencer são agora matéria da estrangulação ficcional e referencial que apenas podem ser entendidas como uma forma de sobrevivência, que não anulando o que elas foram ou terão sido em suas vidas, nos levam a pensar que as princesas e o que elas representam estão demasiado mortas para viver e demasiado vivas para morrer.

A Alexandre Pieroni Calado devo o convite, que aceitei com muito prazer e temor, de traduzir estas peças para português. Calado e a Arte & Engenhos realizaram com *Branca de Neve, Bela Adormecida, Rosamunda, Jackie e A Princesa no mundo inferior* o seu projecto artístico, científico e pedagógico em 2015-2016 designado como *Dramas de Princesas*.

Estas peças e *A Parede*, que a seu tempo foi excluída do projecto pela complexidade e cruzamento de informação a partir das vidas das escritoras Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann e Marlen Haushofer, integraram um núcleo programático da cadeira de Teoria e Estética do Teatro do curso de licenciatura em Artes Performativas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Aos alunos foi proporcionada a presença em aula do encenador e actor, bem como da actriz Paula Garcia. Houve assistência a ensaios e a espectáculos conforme programação definida.

Excertos de *Rosamunda* terão ficado na memória daqueles que puderam assistir à representação de Calado e Garcia na sala que então ocupávamos. Ao vivo e a cores, em carne e muito sangue circulante homenageámos Jelinek, maléficos príncipes, despudoradas princesas.

Dossiê Elfriede Jelinek

Da intransparência do ser e de
como ele se desoculta. O batimento
cardíaco em Elfriede Jelinek

Anabela Mendes

Resumo

Jelinek, a agorafóbica, é, por auto-imposta necessidade de um corpo e de uma mente em disfunção, um permanente exercício de aprendizagem que a ensina a precaver-se do medo de si mesma. De todos os medos que um ser não suporta e que nunca desejou. A delicadeza com que precisamos de abordar o acesso ao profundo em alguém, que escreve como se ser literatura fosse uma gigantesca catarata em tempo de cheia, minimizada da mesma maneira que um fio de água em tempo de seca.

Elfriede Jelinek escreve sobre escrever e sobre o que é íntimo na compreensão da realidade que está e é, mas ao mesmo tempo já não está. E o debate consigo própria assinala os perigos, as dores, de se sentir posta à margem num terreno perigoso e à beira do nada. As múltiplas facetas da realidade dão sempre sinais de serem alvo de nomeação que em si se perde.

Palavras-chave: Estufa, Telhado, Batimento cardíaco, Dor, Linguagem, Realidade.

Abstract

Jelinek, the agoraphobic, is, out of the self-imposed need of a body and mind in dysfunction, a permanent learning exercise that teaches her to guard against fear of herself. Of all the fears that a being cannot bear and has never wanted. The delicacy with which we need to approach access to the profound in someone who writes as if being literature were a gigantic waterfall in times of flood, minimised in the same way as a trickle of water in times of drought.

Elfriede Jelinek writes about writing and about what is intimate in understanding the reality that is and is not. And the debate with herself signals the dangers, the pain, of feeling left out on a dangerous terrain and on the brink of nothingness. The multiple facets of reality always show signs of being the target of a nomination that is lost in itself.

Keywords: Greenhouse, Roof, Heartbeat, Pain, Language, Reality.

Viver com medo significa sentarmo-nos dentro de nós mesmos como numa estufa e atirmos de dentro pedras contra nós mesmos.
Elfriede Jelinek¹

Telhado e estufa

Tem esta epígrafe por base um provérbio que existe também na língua portuguesa - “Quem tem telhados de vidro não atira pedras aos do vizinho.” Em alemão, porém, a coloratura da frase é ligeiramente diferente - “Wer im Glashaus sitzt, soll nicht mit Steinen werfen.” [Quem se senta na estufa, não deve atirar com pedras.]

Salienta-se então que é pela forma e pela função - ambas inerentes ao telhado como infraestrutura protectora, regulada e em extensão própria, que cobre uma área a resguardar um edifício de cima para baixo -, que se produz a relação metonímica entre telhado e estufa, e não tanto pelo material escolhido - amplas folhas, colmo, argila, zinco, mas também vidro e policarbonato, entre outros. O que distingue e ao mesmo tempo aproxima telhado de estufa (“Glashaus”, à letra, significa casa de vidro) está na ordem do que diz respeito à preservação. O telhado protege como sistema aberto, a estufa cria medo patológico por fechamento. Assim sendo, a estufa apresenta-se como uma estrutura que se quer tão fechada quanto possível, embora transparente por necessidade de sustentação, e cuja dependência do exterior se faz pela captação solar e de luz por amorfismo, para que a humidade interior derivada do calor possa cumprir-se como implementadora de acção, não gerando troca de ar entre o interior e o exterior. O que normalmente se gera numa estufa é vida

1 “In Angst leben, heißt, in sich als im Glashaus sitzen und von innen her gegen sich mit Steinen schmeißen.” Palavras proferidas pela autora austríaca em entrevista a André Müller, editada em Novembro de 2004, na “Weltwoche” do jornal “Berliner Zeitung” e na revista vienense “profil”. <http://elfriedejelinek.com/andremuller/elfriede%20jelinek%202004.html> - Na sequência da entrevista concedida e agora referida, Elfriede Jelinek escreve o curto texto de índole pessoal “Angst. Störung.” [Medo. Perturbação.], que publica, em 2005, na sua *Homepage*. - <https://www.elfriedejelinek.com> - Aí encontramos pela primeira vez o pensar de uma doença que humilha e destrói, que impede o pleno exercício da liberdade de escolha do lugar e da companhia e que o discurso psiquiátrico designa por agorafobia. Para a escritora austríaca o medo que a afecta desde a infância e que a obrigou a ficar fechada em casa durante um ano, enquanto jovem, é totalmente incapacitante. Esse testemunho sobre o seu estado permanente de doença, e que há menos de duas décadas ainda não era do conhecimento público alargado, faz-se acompanhar, na sua *Homepage*, por reprodução de *O Medo de Edvard Munch*, obra plástica de 1894. A remissão para este testemunho pessoal será feita do seguinte modo: Jelinek, 2005: M.P. Todas as traduções do alemão para português de textos de Elfriede Jelinek são da minha inteira responsabilidade

A autora deste artigo segue o antigo acordo ortográfico.

vegetal a metro, conquanto não seja de esperar, ainda, que haja uma ligação directa com o que está para lá do próprio perímetro da estufa. A estufa é uma artificialidade técnica com efeito próprio.

Ainda a epígrafe. A estufa literal e a estufa metafórica são o que Jelinek tem à disposição na sua língua. Ela opta por trocar o sentimento de prudência inerente ao ditado popular em ambas as culturas e que se pode, mas não deve projectar em ataque a outros. Por auto- imposta necessidade de um corpo e de uma mente em disfunção, Jelinek aprende a precaver-se do medo de si mesma. De todos os medos que um ser não suporta e que nunca desejou. A prudência invocada no ditado popular é auto-defesa, é tristeza de ser só em desamparo, é efeito da dor e da violência exercidas sobre a própria, como natureza que viveria da pura transparência e afável comunicabilidade, não fora a clausura de uma *estufa* hostil que a sufoca e quase a estrangula, *condenando-a* à escrita (opção-limite), porque escrever, apesar de tudo, não alivia, não apraz. Quem escreve assim vive inseparado da escrita e com ela se funde num permanente desacerto por automatização, em pequeno alívio entre uma tecla e outra tecla, que se deixa tocar veloz e expedita. Os dedos dançam e com eles todos os músculos e articulações de um corpo indefendido que se tenta superar por uma disciplina tenaz de operar com a linguagem de modo compulsivo.

Para lá da epígrafe.

É como se fossemos um animal, e o medo estivesse sentado nas nossas costas. Não conseguimos sacudi-lo, nem sequer tentamos, pois a própria tentativa exigiria uma força que não está ao nosso alcance. Trememos, estremeçemos, ficamos desesperados, quando o medo trepa por nós acima e já não quer descer. Mas também ficamos felizes quando esse medo toma conta de nós, porque - esse é o reverso do medo - ele poupa-nos de nos confrontarmos com o mundo com mais força do que o mundo gostaria de nos prescrever. Mas ele nada tem a prescrever-nos. Talvez seja por isso que tenhamos de viver com esse medo, mesmo que ele seja uma tortura. Talvez o medo seja a nossa única resistência, que temos para oferecer a um mundo brutal e terrível? Com esse afastamento do mundo, nós próprios somos os que mais nos prejudicamos, vemos muito poucas coisas estranhas às quais não podemos expor-nos, mas pelo menos não prejudicamos ninguém. Isso já é muito. Não temos outro adversário para além de tudo. E ainda nos temos a nós próprios, nós próprios somos o acréscimo ao nosso próprio medo, mas não lutamos contra ninguém, ainda assim, pois o nosso medo não pode ser combatido. Ele senta-se em cima de nós e justamente não se deixa sacudir. (Jelinek, 2005: M.P.)

Sou um zombie. Eu não vivo.²

É na escrita que Jelinek encontra o seu *barco salva-vidas*, também na música, entre outras actividades artísticas e, apesar disso, nada parece contrariar, na verdade, o estado de doença que dela toma conta e a domina praticamente desde a infância, com inquietantes episódios que a faziam digladiar-se com as paredes do seu quarto, batendo nelas, dando-lhes cabeçadas, urrando com íntima dor.³ Soltar a seu favor uma tão raivosa intensidade tornou-se num dos sentidos primeiros da sua escrita que ela mantém presente e entretece em vozes que se ganham como ordem pelo labirinto fora. Nos seus romances, ensaios, poesia, com dominância para a obra dramática e, a bem dizer, em tudo o que escreve para cinema, rádio, ópera e outros géneros musicais, encontramos com uma subtil frequência o lamento do que nela se desvela, que é perença endógena da sua vida, e que a escrita volta a recompor com uma força sempre desigual de duelo em duelo. Tal é o caso, por exemplo, do que descobrimos n' *A Parede*, 5º dramático do conjunto *A Morte e a Donzela – Dramas de Princesas*.

Esta parede é minha! Desaparece e põe-te ao fresco! Agora sou eu que falo e digo-o em frases salpicadas de sangue: quero lá saber como é que tento alinhar as minhas palavras a partir das minhas experiências, e quero lá saber com que objectos me relaciono, a parede incluída. Tudo aquilo com que me possa relacionar é apenas aquilo que eu vejo. Infelizmente ainda não consegui ver grande coisa. Quem me dera partir para por fim poder ver outras coisas. Quem me dera viajar para conhecer países e gentes estrangeiros. (Jelinek, 2019: 108-109)

(...)

Há tantas coisas para conhecer, e tu só queres mesmo conhecer esta parede para nela te enfiar. Trepamos por ela acima para darmos com a tua cabeça decapitada, com um sorriso de arrepio, talvez com um alho na boca, eis o que nos espera. Ou talvez com uma lista de compras a pender. Com nomes de coisas indelevelmente gravadas até que ela se desfaça sob merda de cão, ossos de galinha e sementes de maçã. Depois é preciso que tu mesma estejas atenta. E tenhas a função de verificar se ela, a parede, é ou não invisível, de qualquer modo estás tão colada a ela que nada consegues ver. E acreditas que só porque não a vês ela é invisível. E eclipsas-te em silêncio. Cega

² Elfriede Jelinek sobre si própria em entrevista a André Müller, 1990. <https://tinyurl.com/yc34ef5x>

³ A mesma entrevista agora como mote ensaístico.

pelo teu sofrimento. Mas quando desaparecemos tornamo-nos completamente visíveis, tu sabes disso. Exactamente porque uma coisa dessas nunca aconteceu, ela aparecerá em todos os jornais. No fundo, creio que é apenas a falta de resistência desta parede que te incitou a enfiar-te nela, exactamente onde nada existe. E é então que de repente te sentes apertada. Tu até esperas que esta parede se apaixone por ti! (Jelinek, 2019: 111)



Largo do Chafariz de Dentro, 2012

Alvo de uma raiva-paixão inextinguível, a que Jelinek se entrega cada vez com mais intensidade e determinação (a idade não tem vindo a diminuir o imparável fluxo do que ela escreve até à exaustão), bem gostaríamos de saber como se descreve o que é afinal a sua escrita. E não são os conteúdos que nos confundem, embora o possam fazer, pois sendo inumeráveis e pertencendo à vastidão do mundo, eles deixam-se coroar pela mendicidade moral

das sociedades contemporâneas. Aí cabem a Áustria e o seu agir repressivo e conservador (a lembrar como se desactivou um Thomas Bernhard ou se “expulsou” há anos para França o recentemente laureado Peter Handke com o Nobel da Literatura de 2019), alinhado com o longo processo de desnazificação, o anti-semitismo, a islamofobia, a repressão sexual e a violência e, nos anos mais recentes, a tragicidade com refugiados, o horror vivido no ataque terrorista ao Charlie Hebdo, a pandemia, entre tantos outros assuntos escolhidos sempre pela sua pertinência no quadro de uma vontade de intervenção política, social e crítica a que a autora se dedica de forma veemente.

Jelinek mantém conversação intemporal com a Antiguidade Clássica, com a filosofia ocidental, em particular com Heidegger, com vozes de cineastas como Herk Harvey ou Michael Haneke, David Lynch. Ela é muito dedicada a Paul Celan e a Robert Walser, vigia de perto mulheres escritoras como Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Marlene Haushofer que coloca lado a lado com Jacqueline Kennedy, Diana de Gales, Branca de Neve. Escalpeliza sempre com humor feroz os media e a publicidade aparentemente anódina, mas agressiva, que se pode vencer pelo cansaço, ocupa-se de caminhadas alpinas e de modalidades desportivas como o ski que existem para fortalecer o corpo e a imagem dos desportistas, nunca tão esbeltos como as estátuas gregas.

Da polarização em torno dos conteúdos ressalta também a intencionalidade de invectivar uma consciência colectiva que parece nunca ser capaz de se rever senão no lema de que o mundo é injusto. Jelinek ataca os injustos sem pudor e desalmadamente tira-lhes o escalpe, esfacela-os, reconhecendo sempre o esforço de deles nos termos de livrar. De deles nos querermos livrar.

Esta é uma luta desigual, tão desigual quanto é o efeito produzido pela sua doença – os agorafóbicos só possuem como único refúgio um lugar que se assemelhe à *estufa* e que desse modo produza sensações de pontual libertação, sabendo-se que afinal elas são esparsas e imprecisas. Mesmo assim os batimentos cardíacos rápidos, muitas vezes associados a ataques de pânico paralisadores, quase lhes fazem saltar pela boca o coração. E Elfriede Jelinek sabe bem do que aqui se regista e de como a extensão e a manifestação de uma interioridade oculta marca a materialidade dos seus textos, incluindo a escrita para teatro. Olhamos para essas espraiadas manchas gráficas que podem cobrir centenas de páginas e que a autora designa do seguinte modo: “Os meus textos de teatro não são mais do que superfícies de linguagem falada, textos ditos, não escritos, ao contrário dos meus textos em prosa.” (Jelinek / Lecerf, 2007: 50).

E são justamente essas “superfícies de linguagem”, expressão útil, mas não suficiente, que nos deixam à deriva por força daquilo que é uma atmosfera viva, feita de linguagem, falada ou escrita, porque o que ela abarca, à primeira vista, é uma estrutura organizada de texto que nos parece reconhecível, quando, na verdade, toda a familiaridade do que dela emana é pura falsidade. Sabemos, assim, que nada supera a estranheza daquilo que à frente nos

aparece, para ser falado, mas que está escrito. E o ser-se falso não significa errado ou incorrecto, significa antes que ao partirmos de uma superfície textual, como as que Jelinek escreve, nela não podemos ficar nem dela ajuizarmos apenas o que está à vista. Uma “superfície de linguagem” possui muitos níveis e desníveis, nunca sabendo nós onde eles nos podem levar. É como um emaranhado de cabelos que doem ao serem alisados.

Elfriede Jelinek escreve em modo composicional e essas partituras *esperadas* atravessam-se no nosso caminho e descompõem-nos porque nos exasperam ao tornarem, por vezes, enigmáticos jogos de linguagem ou combinatórias feitas de variações, de repetições, onde as citações se autorizam no texto em vôo picado, as inesperadas mudanças entre quem fala e diz o quê e como, e tudo se atravessa na torrente de linguagem sem anúncio ou previsão, a voz da autora incluída.

A nossa compreensão não está, portanto, assegurada, pois não sabemos o que do fundo de cada fragmento (eu chamo-lhe bloco pela densidade) se solta e que é preciso escavar de modo diligente.⁴ O emaranhado de fios salta de fragmento em fragmento, reaparecendo estes onde menos se espera, i.e., temos de circular em diferentes direcções para identificarmos tudo o que não está à nossa mercê. Perguntamo-nos: como chegar à interioridade de um texto, para teatro ou outro, de Elfriede Jelinek?

E se foi desanuviado criar correspondências e diversidades entre telhado e estufa, porque a escolha de uma epígrafe e sua autoria a isso conduziu, não é fácil o acesso ao profundo em alguém que escreve como se ser literatura fosse uma gigantesca catarata em tempo de cheia, minimizado da mesma o fio de água em tempo de seca.

4 Ver a este propósito artigo de Vera San Payo de Lemos dedicado à autora e à sua escrita. Vozes, porra-vozes, mensageiros Conceitos da estética teatral de Elfriede Jelinek.in: Cadernos de Literatura Comparada, 22/23, (2010), pp. 97-113. [171-default.genres.article-651-1-10-20160301.pdf](https://doi.org/10.17111/lc.v22n23.p097-113)

Nós próprios somos o acréscimo ao nosso próprio medo⁵

Trazemos agora a expressão não acabada⁶ de um texto para teatro que Jelinek escreveu a partir de um episódio com refugiados, acontecido na cidade de Viena, em 2012. O que então aconteceu? Qualquer coisa que já se avizinhava de uma premonição que tragicamente prossegue até aos dias que correm e que tudo leva a crer não terá fim. Gente que clama por refúgio e vive em amedrontamento constante com vida incerta. O que então aconteceu teve lugar entre o Mediterrâneo e a Áustria, na Europa. Em Dezembro de 2012, algumas dezenas de refugiados ocuparam a Igreja Votiva de Viena, um dos locais de culto católico mais importantes da cidade, em processo de obtenção de uma autorização de residência, a fim de chamarem a atenção para a sua situação desesperada.

O que então aconteceu? Qualquer coisa que já se avizinhava de uma premonição que tragicamente prossegue até aos dias que correm e que tudo leva a crer não terá fim. Gente que clama por refúgio e vive em amedrontamento constante com vida incerta. O que então aconteceu teve lugar entre o Mediterrâneo e a Áustria, na Europa. Em Dezembro de 2012, algumas dezenas de refugiados ocuparam a Igreja Votiva de Viena, um dos locais de culto católico mais importantes da cidade, em processo de obtenção de uma autorização de residência, a fim de chamarem a atenção para a sua situação desesperada.

5 (Jelinek, 2005: M.P.)

6 A referência ao não acabamento diz respeito ao que a autora fez crescer sobre o assunto dos refugiados, de forma autónoma e nunca desligada da peça original e, por isso, com ela dialogando a seu tempo e a seu modo. O processo é o do anexamento de cinco unidades composicionais, num conjunto de páginas superior à obra de partida. À peça-mãe *“Die Schutzbefohlenen”* [Os Protegidos], escrita entre 2012 e 2014, seguiram-se novas reflexões-variantes sobre o mesmo assunto, terminadas em Abril de 2016: *“Appendix”* [Apêndice], *“Coda”* [Coda], *“Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr! (Epilog auf dem Boden)”* [A defesa da Europa. Cresce agora por aí fora! (Epílogo no terreno)], *“Ende”* [Fim] e *“Philemon und Baucis”* [Filémon e Baucis]. Não se trata de peças para palco, em nenhum lugar isso vem mencionado. A expansão do medo e da infelicidade alheios, numa luta directa pela sobrevivência, não deixam de fazer ecoar o sofrimento por solidariedade da autora como terrível percepção e resistência. O último volume de peças da autora, para além do possante complexo dedicado aos refugiados, reúne ainda dois textos de grande porte sobre ataques de fundamentalistas a editores e jornalistas, bem como o assunto recorrente do medo de si mesmo, ajustado à loucura que invade o nosso presente, colocando à prova os valores essenciais do Ocidente como o humanismo, a democracia, a liberdade de expressão, os direitos humanos. Jelinek não se receia, quando parece querer descontinuar o medo que lhe vem do exterior, quando este se transforma em perplexidade diante de um mundo em que as frentes políticas endurecem os seus discursos e, ao mesmo tempo, disseminam a ideia colectiva de que nada é seguro e tem resgate. Elfriede Jelinek (2018), *Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres., Theaterstücke*, Hamburg: Rowohlt Verlag.

A maioria deles, como hoje tão bem sabemos, arrisca a vida se for mandado de volta para o país de origem. Muitos deles continuam a ser deportados de qualquer maneira. O contexto político de que o texto de Jelinek surge é justamente esse protesto de refugiados com a ocupação da igreja. “*Die Schutzbefohlenen*” (2014) [Os Protegidos] não é apenas um específico facto, pois os ecos de “*As Suplicantes*” de Ésquilo aí residem como alinhamento de um acontecer entre os homens e as mulheres e nos fazem recordar que pouco ou nada mudou ao longo dos tempos neste campo de conflito.



Largo Rafael Bordalo Pinheiro, 1981

O coro da amargura do mundo está inteiro nesta escrita jelinekiana e não é por isso que ela deixa de ser arte, arte de verdade, e que pode ser propícia a um encontro pejado de obstáculos em que o estar de passagem parece ser um sentimento activo, alimentado por várias formas de morrer, pelo morrer antes do morrer numa determinada solidão que rouba alguém de si próprio

e que à sua custa vive. Quem lê, quem especta, quem escuta pode bem convocar o que se experimenta, quando se sente que há coisas secretas que fogem à superfície das coisas e que se realizam em pleno curso da vida em nós. Um vivo, na peça “Os Protegidos” (o título é em si uma exigente questão), tem de cumprir o que faz de que estar vivo seja um atravessamento da experiência de si próprio como provação.

São infinitas as *estufas* de que o mundo se serve, e nós com elas, para que vivamos em aprisionamento por vontade própria ou contra elas esbracejando, nem sempre sendo capazes de despir a *estufa* em nós. Isto pode mostrar-se, pode demonstrar-se, mas sobretudo sente-se como formas de desordem e a meio-caminho de saltarmos para fora do mundo. Prostramo-nos, entusiasma-mo-nos, quase estagnamos, vociferamos sem aparente razão, atribuímos ao silêncio um modo de resistência. Quedamo-nos em nós. Acreditamos, porém, que o mundo tem de ter uma nossa solução, mesmo quando nos encontramos dela desfasados, desfasados delas, porque os problemas exigem soluções. A imobilidade, os eus muito crescidos, o virar as costas à realidade não comportam as soluções de que precisamos e estão sempre a mudar. Jelinek é uma escritora do excesso, que irrita, que produz fricção e subversão em tudo o que toca.

O final da peça “Os Protegidos” sempre em actualização.

Nós somos fair-play e trazemos aos outros respeito, é o que esperam de nós, nós tratamos os outros como gostaríamos de ser tratados. E é isso que fazemos, nós respeitamos, nós trazemos respeito, ele até se nos adianta, o respeito, depois dá meia volta e vem na nossa direcção, isso agrada-nos bastante, pois também nós lhe damos qualquer coisa em troca, é a nossa vez, nós trazemos uma vez mais ao próprio respeito, respeito, porque uma vez mais também nós recebemos esse respeito, não nos lembramos, quando isso aconteceu pela última vez, mas receber, recebemos alguma coisa, acho eu, uma garrafa térmica, porque havia muito frio na igreja, e é exactamente assim, que nós queremos ser tratados, que nós próprios queremos ser tratados, (...), nós, porém, trazemos o respeito de livre e espontânea vontade e com generosidade, nós trazemos-vos respeito, onde o devemos pousar, nós tivemos a amabilidade de vos trazer respeito, porque também a nós ele nos foi testemunhado, onde o devemos agora pousar, onde o devemos pousar, ao respeito? E então onde nos devemos nós próprios pousar? O respeito espalhou-se por todo o lado. Já não há mais espaço. Onde é que o devemos pousar e a nós também? Devemos pousá-lo ao lado dos nossos talentos e fortalezas, para que o possamos ter a jeito, se quisermos retroceder em relação aos nossos talentos e fortalezas? Ele estará assim mesmo a jeito, o respeito, que nós adquirimos, não é verdade? Roubar é que não o roubámos, palavra de honra! Pagámos por ele, claro.

Alcançámo-lo honestamente. Sim, vamos fazê-lo, vamos fazer isso! Vamos fazer isso agora! Agora mesmo. Trazemos o respeito, juntamos o fair-play e o respeito, sim, os nossos talentos e fortalezas, que já lá estão também ao lado uns dos outros, e que lá tínhamos colocado há pouco, queríamos ter as mãos livres, não precisamos delas aqui, não precisamos destas coisas, a mesa de campismo, podíamos tê-la usado, às vezes sabe bem sentarmo-nos à volta de uma mesa a conviver, não acham?, mas ela já se foi, ninguém precisa deles aqui, do fair-play e do respeito, de nós próprios também não, mas talvez isso possa trazer qualquer coisa, juntamos tudo, assim, juntamos isso tudo agora, assim ocupa menos espaço. Juntamos tudo, o que temos, talvez possamos comprar qualquer coisa em troca? Esperemos! Esperemos que eles nos deixem chegar onde está todo o mundo e ninguém, Pedros, Paulos e Joões, onde deveríamos estar também. Mas nós não podemos. Não podemos. Juntamos tudo o que temos, e a seguir vem a retro-escavadora, aplanando ainda no frio glacial diante da igreja, a relva congelada, congelada por si, nós todos congelados, embora estando protegidos lá dentro, na Casa de Deus, a seguir tudo será levado e resolvido. Levado e resolvido. Bem gostaríamos de ser habitantes deste reino, mas não temos esse direito. Ter um lar, pacífico e silencioso, para habitar com outros, seria simpático, mas isso não vos agrada. Não há quaisquer casinhas preparadas para nos receber, só este mosteiro, onde temos o direito de ficar, pois a cada momento podemos ser expulsos, talvez já seja o caso, pois ser expulso quer dizer para nós ficar, mas noutra lugar, e sim, nós continuamos a estar à vossa disposição, digam a palavra, usem a vossa voz, o vosso voto, talvez em nosso nome! Sejam selectivos a todo o momento! Para que servem as eleições? Vocês não nos querem proteger. E assim todos os cidadãos que decidiram afastar-nos, afastar-nos da vossa vista, vão agora votar e votam pelo seu bem-estar; os partidos olham-nos com imparcialidade, querem ser justos, não, isso eles não querem, e ninguém também nos faz justiça. Bom, vocês agora estão à espera de melhores amigos do que nós? Quem esperam afinal? Melhores amigos do que nós? Nós não vos teríamos coberto de vergonha, nós ter-nos-íamos envergonhado, envergonhado de bom grado, sempre, se vocês tal nos tivessem pedido, pois àqueles que precisam de protecção toda a palavra dita rapidamente se junta a uma frase quando os rumores desembestam e se transformam em ódio.⁷ Assim é. Assim é. Exortámos-vos, ter-nos-íamos esforçado, teríamos lamentado o nosso difícil destino, mas a seguir teríamos feito todos os esforços possíveis, prometemos, que nos havíamos de esforçar,

7 Ipsis verbis os versos 992-995, na boca de Dânao, da tragédia esquiliana “As Suplicantes” na versão alemã da mesma: «Denn Schutzbedürftigen wird behend ein jeder Mund / Leumund, Gerücht macht leicht berüchtigt und verhaßt.» <http://www.signaturen-magazin.de/aischylos--die-schutzflehenden,-3.html> - A versão portuguesa, citada na nota 7, não se aproxima dos necessários contornos da frase em alemão: «Todos estão prontos a maldizer o meteco, e, de qualquer modo, é fácil pronunciar uma palavra ignominiosa.» In: Ésquilo, As Suplicantes, op. cit., p. 81.

só que não sabemos o quê, porquê, para quê, em função de quê, fazemos, o que podemos, não teríamos magoado, nem sequer tocado em nenhuma criatura ou pessoa que não nos pertencesse, mas não temos o direito de ser pertença da vossa sociedade, vocês protegem-se de nós. Vocês toleram tudo, só a nós não. Vocês não evitam o insulto, nós tornámo-nos prazer e desprezo para os nossos inimigos, preferíamos tê-lo evitado, acreditem, não conseguimos. Perdoem-nos. Bem gostaríamos de ter tido uma casa disponível, qualquer que fosse a cidade que nos quisesse receber. Teríamos aceitado com prazer todo o tipo de cargas e deveres. Quaisquer que fossem os conselhos do Pai-Estado, tê-los-íamos observado, fielmente e de boa-fé, pois o acanhamento e a vergonha são-nos mais caros do que a vida, que nós não podemos controlar. Muito bem. E agora louvamos também com alegria uma certa coisa, uma coisa cara ao vosso Deus, estivemos na casa dele, que tinha bom aspecto e estava arrumada, pelo menos até nós termos chegado e aí termos acampado, e aí termos apanhado uma pneumonia e termos feitos várias greves da fome. Louvamos a cidade, e que ela nunca seja alagada, isso não acontecerá, ela não tem mar, mas um rio, a corrente é forte, gera muita energia, a cidade está preparada, foram tomadas todas as precauções, a cidade tem a sua própria rede de distribuição de corrente e um departamento anti-inundações, é provável que tenha mesmo diversas redes e departamentos, mas apenas um está em actividade, infelizmente não o conhecemos. Ele não veio, ele também não tinha de vir, ele já cá estava. Foram tomadas todas as precauções, todas, menos connosco. Bom, compreendemos, vocês não podiam adivinhar que nós íamos chegar, nós não nos anunciámos, nós aparecemos sem anúncio prévio. Nós somos os não-anunciados. Os suplicantes. Os colados à força, não, esses não, não deixaríamos que uma coisa dessas nos acontecesse. O vosso Deus pode fazê-lo, mas nós, nós não o faríamos. São poucos aqueles que olham para nós com piedade. Outros são sobranceiros e nem nos vêem, embora estejam mesmo por cima de nós, deveriam ver-nos, até mesmo de um avião eles nos conseguiriam ver, mesmo se fossem uma águia. Isso não. Afastam-se! Olham noutra direcção, mas com olhar penetrante como sempre. O apetite pela caça é mais forte, é sempre cada vez mais forte, mas eles não nos vêem, a balança vacila, ela afunda-se connosco, tiraram-nos do frigorífico, a caça já há muito que acabou, estamos para ali deitados, um pedaço de carne, nada mais. E agora acontece, acabou talvez de acontecer, se vocês estiverem a ver isto, o que nos foi imposto pelo destino, especialmente o fim. O desaparecimento. O afastamento de nós, e isso de ambos os lados, ora para um lado, ora para o outro. Isso mantém-nos em movimento. Bom. Insensíveis são aqueles que se deixam comover por vídeos com gatos, por cães-bébé, apesar de velado o futuro ele aproxima-se de nós, apesar de velado, podemos vê-lo, também já sondámos o abismo insondável, não foi assim tão mau, para tal não tivemos fundamento, quando afinal até o mar o tem, algures, só queríamos apenas olhar, sim, o futuro já o vemos, sim, aquele ali, lá ao fundo, numa solidão ainda mais obscura, digam-

-nos, em nome do que é que ainda temos de suplicar e, sobretudo, porquê? A quem? Que nos seja feita justiça, é o que pedimos, e que isso possa ser o cumprimento da minha oração por uma conduta segura, por um destino melhor, mas isso não vai acontecer. Não vai ser. Não é. Nós nem sequer cá estamos. Viemos, mas não estamos de todo aqui.

Ésquilo: *As Suplicantes*⁸

Ministério do Interior, Secretariado de Estado para a Integração: «Viver em conjunto na Áustria»

Ovídio: *As Metamorfoses* E uma pitada de Heidegger, é obrigatória, pois sozinha não chego lá.

© Elfriede Jelinek, *Die Schutzbefohlenen*, 2014-2016.



Rua da Prata, 2014

8 São várias as passagens de “As Suplicantes” de Eurípides citadas ao longo do texto “Os Protegidos”. No entanto a mancha gráfica nunca disso dá conta como se a autora se apropriasse de texto alheio, sem disso avisar o leitor. Na verdade, porém, as referências no final da peça compõem em modo genérico as fontes utilizadas na elaboração textual da peça. Para a longa passagem aqui enunciada, apenas uma nota explicativa foi utilizada.

A minha criatividade vem do negativo¹

A autora austríaca Elfriede Jelinek foi agraciada com o prêmio Nobel da Literatura em Novembro de 2004. Com o prêmio (um milhão de euros) veio também o reconhecimento de um certo mundo que precisara deste Nobel para passar a valorizar a laureada e as suas obras, ainda que a escritora em nada fosse alheia à premiação, sobretudo em países de língua alemã. A qualidade do seu desempenho ao longo de muitos anos mereceu do júri em Estocolmo o acentuar de aspectos que caracterizam a sua escrita e que se sintetizaram em generoso apreço: “graças ao fluxo musical de vozes e contra-vozes em romances e peças que, com extraordinário zelo linguístico, revelam o absurdo dos clichês da sociedade e o seu poder subjugador.”² Mais do que alegria pela distinção anunciada, a autora sentiu desespero. Não conseguiu viajar até Estocolmo para receber a distinção. Gravou em casa por vídeo o fabuloso discurso que a apresentou a partir do aconchego da *estufa*.

Nas palavras que Jelinek reuniu em “Im Abseits” [À margem] e que daí sublinharam uma servidão desobediente, talvez conformada, de quem escreve e se sente ao mesmo tempo separada da linguagem, como se foram duas águas que nunca se juntam e, no entanto, tão inseparáveis. Fluir e refluir chamam a si as águas da vida, as águas de que a literatura se faz de dentro da linguagem. Elfriede Jelinek escreve sobre escrever e sobre o que é íntimo na compreensão da realidade que está e é, mas ao mesmo tempo já não está. E o debate consigo própria assinala os perigos, as dores, de se sentir posta à margem num terreno perigoso e à beira do nada. As múltiplas facetas da realidade dão sempre sinais de serem alvo de nomeação que em si se perde.

1 Elfriede Jelinek sobre si própria em entrevista a André Müller, 1990.

2 Cf. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/facts/>



Xabregas, 2011

É neste território inseguro e fora da realidade comum, no qual os seres humanos se podem movimentar como se estivessem em terreno seguro, que Jelinek se vê. Ela socorre-se amiúde do que a própria linguagem medial oferece como criação de realidade e sua ocultação com a intenção de desmontar o que rege o acto de descrever as coisas sem que elas sejam verdadeiramente encaradas de frente. E a ser assim, descrever torna-se um modo mais real do que aquilo que é descrito.

Nas exactas palavras de abertura do seu discurso para Estocolmo encontramos o que é duplo e lapidar: “A escrita é o dom da flexibilidade, da conformabilidade à realidade? Quem dera que fossemos flexíveis, mas o que acontece comigo? O que acontece com aqueles que realmente não conhecem a realidade?”³

3 Cf. 2004 (“Im Abseits”, discurso de agradecimento pelo prémio Nobel.)

Referências

Jelinek, Elfriede (2019), *A Morte e a Donzela I/V Dramas de Princesas*, tradução e nota introdutória de Anabela Mendes, Lisboa: teodolito/ Afrontamento.

Jelinek, Elfriede (2018), *Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres.*, Theaterstücke, Hamburg: Rowohlt Verlag.

Jelinek, Elfriede, *Os Protegidos, Apêndice, Coda, A defesa da Europa. Cresce agora por aí fora! (Epílogo no terreno), Fim, Filémon e Baucis*, traduções de Anabela Mendes (2017-2021) dactiloscritos.

Jelinek, Elfriede/Lecerf, Christine (2007), *L'entretien*, Paris, Éditions du Seuil.

Mendes, Anabela (2021), “O giz, o linóleo e a parede – breves considerações sobre uma cartografia do salto em *A parede*, de Elfriede Jelinek” in: Rui Pina Coelho (dir.), *Sinais de Cena: Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas*, Série II, nº 5, 2021, pp. 151-163.

Mendes, Anabela (2018), “A serenidade por que elas anseiam nos intervalos da respiração em *A Morte e a Donzela*, de Elfriede Jelinek”. in: Rui Pina Coelho (dir.), *Sinais de Cena: Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas*, Série II, nº 3, 2018, pp. 130-139.

Endereços electrónicos

<http://elfriedejelinek.com/andremuller/elfriede%20jelinek%202004.html>

<https://www.elfriedejelinek.com/>

<https://tinyurl.com/yc34ef5x>

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/facts/>

<https://www.elfriedejelinek.com/2004/> (“Im Abseits”, discurso de agradecimento pelo prémio Nobel.)

[171-##default.genres.article##-651-1-10-20160301.pdf](#)

Créditos fotográficos, segundo a apresentação no livro

Largo do Chafariz de Dentro, 2012

Largo Rafael Bordalo Pinheiro, 1981

Xabregas, 2011

R. da Prata, 2014

© Nuno Felix da Costa (2020), *Salão Lisboa / Lisbon Salon*, Lages do Pico: Companhia das Ilhas.

Agradeço ao Nuno ter partilhado as suas fotografias com esta escrita. E mais lhe agradeço o que me tem ensinado da vida.

Anabela Mendes

26.12.2014

Dossiê Elfriede Jelinek

A serenidade por que elas anseiam
nos intervalos da respiração em *A
Morte e a Donzela* de Elfriede
Jelinek

Anabela Mendes
20.10.2015

eles estão a morrer de todas as maneiras
mas diga-me: não há apenas uma só maneira:
a maneira cega?
Herberto Helder, *Poemas Canhotos*¹

Peregrinação

«Então vocês fazem dinheiro com os mortos?», eis como um jovem zambiano, guia de profissão, se perguntava incrédulo, a não muitos metros da sua aldeia natal, e em conversa com viajantes europeus, como era possível que uma galerista incluída nesse grupo, cujo espaço de trabalho se situava na Rue des Beaux Arts em Paris, fosse capaz de fazer negócio com obras de Picasso, Monet e outros artistas plásticos mais recentes, se os referidos criadores estavam mortos?

Segundo ele, os mortos são para ser deixados em descanso até ao fim dos tempos. O negócio, qualquer negócio, só se faz entre os vivos, pois estes podem sempre defender-se e encontrar a melhor solução para aquilo que procuram e desejam alcançar. Aos mortos só se deve pedir que olhem pelos vivos, iluminando-lhes de longe o caminho e inspirando neles as boas oportunidades de vida.

N. queria saber como é que a galerista parisiense fazia para obter a voz e o assentimento dos artistas mortos ao negociar as obras em leilão.

A perplexidade da jovem senhora não era inferior à do zambiano, se bem

1 Herberto Helder 2015, *Poemas Canhotos*, Lisboa: Porto Editora, p. 41.

que evidenciando ser de sinal contrário. Afinal tratava-se de um choque entre culturas e tradições, tratava-se, aliás, de uma resistência mental em que a memória e a experiência de cada um não encontravam argumento e resposta plausíveis que pudessem oferecer a ambos um modo de entendimento comum para aquilo que os dois interlocutores defendiam com legitimidade. N. e S. deixaram em paz os mortos, sabendo ambos que estes podem regressar sempre a qualquer momento mesmo que seja com diferentes funções.

Os verdadeiros mortos, e não os mortos-vivos, desprendem-se de nós para conosco se voltarem a religar de outra maneira. O que sentimos é a saudade do corpo e das características dele. Aquilo que perdemos em termos físicos, mas que podemos incorporar num amor mais profundo por ele e por nós, é o que se relaciona com o caminho que com os mortos fazemos juntos em vida. Assim, o nosso estado de espírito sairá fortalecido por essas vivências comuns, às quais damos agora nova oportunidade de releitura e sentimento. Não podemos deixar que aquilo que é o dever ser e se conforma como ajustamento a uma realidade, ela mesma pautada por regras que todos preferimos cumprir a pôr em causa, possa impedir-nos de que aquilo que nos move não se venha a sobrepor à atitude que referencia um *não poder*, um não ser capaz de questionar o que se apresenta como estabelecido. A nossa pacificação com os mortos acontece normalmente sob um novo estado para o qual os mortos também contribuem. Os mortos fortalecem-nos mesmo quando disso não nos apercebemos. Os mortos são a esperança da nossa imperecibilidade de vida, a privada, a pública e a da espécie. Os meus mortos, os mortos de cada um de nós, deixam-nos uma missão: sermos deles continuadores.

Expedições

Em *Der Tod und Das Mädchen I – V Prinzessinnendramen (A Morte e a Donzela I a V Dramas de Princesas)* e em *Die Prinzessin in der Unterwelt (A Princesa no Mundo Inferior)*, Elfriede Jelinek cria uma ampla e diversificada proposta para dispositivo cênico composta por cinco dramáticulos (alguns mais extensos do que outros) e um texto formalmente à parte mas que representa uma espécie de fecho de percurso².

2 Com a obra *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes* 2002, Hamburg: Rowohlt, Elfriede Jelinek prossegue a publicação da série de peças dedicadas a princesas que viria a concluir e a dar à estampa na sua versão final em 2004. Esta edição sucede a anterior publicação de 1999, na mesma editora, e à publicação em 2000 e 2002 respectivamente de *Das Lebewohl*. 3 kl. *Dramen Berlin*: Berlin Verlag e *In den Alpen. Drei Dramen* Berlin: Berlin Verlag. Tratava-se então dos três primeiros dramas dedicados a *Schneewittchen (Branca de Neve)*, *Dornröschen (Bela Adormecida)* e *Rosamunde (Rosamunda)*. As peças IV e V, designadas de *Jackie* e *Die Wand (A parede)* estão presentes na edição de 2004. Refira-se a propósito que *Die Prinzessin*

A autora socorre-se de uma multiplicidade de fontes inspiradoras, que podemos considerar um quebra-cabeças do ponto de vista hermenêutico, mas que nos alertam para o facto de que o passado, qualquer passado, mesmo antes de ser um espaço em que se pára e a que nem sempre regressamos com verdadeira consciência, é um lugar onde talvez possamos estar sem regresso algum, na medida em que com ou sem história, com ou sem memória de nitidez aditiva e cumulativa somos capazes de recriar a resistência da vida à morte, tal como acontece com os textos de Elfriede Jelinek, em particular, *Os Dramas de Princesas*.

A textualidade jelinekiana cria connosco uma proximidade-distância de grande exigência e singularidade, nem sempre sendo consubstanciada pelos resultados interpretativos que possamos alcançar. Depois de nos termos disseminado por dentro da sua escrita, sentimo-nos muitas vezes atópicos dentro dela, como se estivéssemos fora do lugar, ou como se a autora nos quisesse manter em perpétuo deslocamento. Reconhecemo-nos em certas temáticas por ela trabalhadas, mais concretamente, a vontade de um comprometimento político, público e privado, sobre as relações entre homem e mulher; a desestabilização de estruturas patriarcais; a questionação da mitologização da vida, por exemplo, através da revisitação a contos maravilhosos, mas também no curto-circuito da moda e da publicidade. Estabelecemos com algumas das suas figuras de eleição um compromisso distendido no tempo e no espaço que sobre nós carregamos não como um peso óbvio, mas como um território a desbravar (o caso das vidas e obras de escritoras como Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer que constituem o subsolo da peça V do conjunto, com o título *A parede*).

Somos, porém, catapultados por este conjunto polifónico, diria mesmo, literalmente abraçados e atrofiados pela tentacularidade da morte e suas variações. Esta atravessa com incontida saturação todo o construir de parcelas autónomas e conjunturais de uma dramaturgia de oposição entre ser belo e ser verdadeiro, donde a verdade última é já aquela que impiedosa nos espreita e de nós se apropria. Sendo a morte um falso fiel de balança nas nossas vidas, porque connosco mantém uma inequívoca relação de poder e de dominação, sentimo-nos constrangidos perante ela ao desaprendermos a capacidade de morrer em nós e no outro. Deste modo o confronto com a morte desdobra-se em sucessivas tentativas de querermos manter em aberto aquilo que tem de ser concluído.

in der Unterwelt (A Princesa no Mundo Inferior), último texto da sequência e dedicado a Diana Spencer, foi pela primeira vez publicada no periódico *Die Zeit* em 2.1.1998. A edição a que se fará referência nesta comunicação é a seguinte: Elfriede Jelinek (3) 2012, *Der Tod und das Mädchen I – V Prinzessinnendramen*, Berlin: Bloomsbury Verlag. A tradução de passagens citadas desta obra é da minha inteira responsabilidade.

As existências contadas e representadas destas princesas, geradas em diversos tempos e lugares, transformam-se assim em discurso argumentativo, monologado ou em contracena, como meio de salvaguardar a todo o preço a positividade da vida descontínua (Han, 2012: 33), em detrimento da sua negatividade. É justamente no âmbito desta que se consagra a vida verdadeira, aquela que se manifesta através da contradição e na qual se faz jus à capacidade vital.

Não é fácil para estas princesas, no estrito espaço ficcional e referencial, nem mesmo para nós, como leitores e espectadores da obra de Elfriede Jelinek, saber que acedemos a um universo de sobreviventes cuja liberdade exequível transporta em si mesma a inequívoca condenação. As princesas estão demasiado mortas para viver e demasiado vivas para morrer. Nelas o que perdura é a condição de mortas-vivas e é dessa capacidade desprovida de fim que se alimenta o imaginário de cada um de nós.

A Morte e a Donzela, o título geral da obra, é para isto que remete, não deixando ao leitor qualquer dúvida sobre o assunto principal em questão. Subjacente às inúmeras recorrências e representações de que a Morte se faz eco ao longo dos tempos, como afronta aos vivos mas também como tentativa de que nos pacifiquemos perante ela, encontramos nestes textos de Jelinek, em correspondentes variações, aquilo a que diversas vezes aludem as personagens, masculinas e femininas, e que corresponde à necessidade de apanhar viva a presa-Mulher:

«Não reparaste em mim, preferiste descrever a pujança da minha insignificância. Porque perseguias um outro significado! Ora aqui tens! A corça és tu, grande mulher! A presa és tu! Sim, sim, agarra-te bem, eu estou disposto a segurar-te.» (1ª réplica de Fulvio, Dactiloscrito, *A Morte e a Donzela III*, p.6)

Ou umas páginas adiante:

«Partimos como conquistadores e regressamos como conquistadores, mas voltamos outra vez a partir. Para regressarmos outra vez como nós próprios. Felizes, saltamos então com a nossa presa em direcção à loja mais próxima para fazer um vídeo com ela.» (3ª réplica de Fulvio, Dactiloscrito, *A Morte e a Donzela III*, p. 10)

A Morte-caçadora instrumentaliza, mais pelo discurso do que pela acção (esta é quase sempre cirúrgica e letal), aquilo que afinal parece imprevisível, embora avassalador, e que se manifesta naquele sentimento que se apodera das personagens femininas quando não encontram nem sombra de vestígio da sua interioridade fora delas, nem reconhecem no mundo aquilo em que ele se tornou: uma previsibilidade hostil, um retorno desprovido de eternidade, o

medo de dizer sim, a estupefacção perante o êxtase como sujeita a programação apenas despoletada por um estímulo.

Possuidoras desta consciência, as personagens femininas desta obra de Jelinek resistem a cada acto de descodificação literária e cénica como se estivessem sempre a fazer a apologia do «estar de fora», como seres inactuais. Também esse distanciamento contribui para que nelas vejamos a hibridez dos seus estados existenciais que as esgotam e deprimem. A procura de si mesmas faz-se na inquirição que a elas próprias propõem e que se consuma no desvendar de enigmas que o discurso e a contracena implicam e desenca-deiam. Resulta daí que uma tal postura se torna falível pela exigência da argumentação e contra-argumentação, o que estabelece também para intérpretes e receptores um horizonte de resistência fundado no exercício inabitual de reservar mais espaço ao pensamento filosófico do que ao dramático.

A apropriação das imagens e ideias propostas pela textualidade jelinekiana reconfigura em nós um sentimento de pertença e não-pertença a uma sociedade actual que de si mesma está cansada, porque se deixa sufocar por excesso, pelo desperdício, pela volatilidade das coisas que se sobrepõem à não-admissão do risco essencial que significa viver. A questão do hibridismo, que fundamenta o debate sobre o morto-vivo, neste caso as mortas-vivas, é um pressuposto que diz respeito a «atracções e temores humanos arcaicos» (Molder, 2003: 135), de que a Morte é parte essencial.

Em boa verdade, reportamo-nos a seres que, antes de entrarem no espaço da representação teatral (é esse o seu destino natural como forma de actualização artística), referenciam não a sua condição de mortalidade histórica e funcional, mitológica também, mas o facto de já haverem esgotado em vida (singular e colectiva) a mistura simbólica entre carne e imagem, de cuja experiência sentimental só podemos receber e recriar em simulacro. Quer isto dizer que *As Princesas* de Elfriede Jelinek passaram a existir outra vez porque deixaram de ter equivalente na realidade, qualquer que ele fosse, pois estão esva-ziadas de qualquer confronto com o real. Torná-las presentes requer a compreensão de que é uma impossibilidade recuperar da sua intimidade e mundanidade imagens orgânicas associadas a elementos emotivos. Encená-las ou recuperá-las como interpretação artística e dramática poderá significar que, por causa delas, tenhamos de conviver de forma mais intensa com a morte que, neste caso, se dá a ver através de imagens e discurso entrelaçados que ainda transportam em si o excesso de presença. Não nos serve já o discurso pacificador e optimista de Epicuro que em carta a Meneceu nos aconselha:

«A morte, o mais aterrorizador dos males, nada é para nós, dado que enquanto existimos a morte não está connosco; mas, quando a morte chega, nós não existimos. A morte não diz respeito portanto nem aos vivos nem aos mortos, pois para os primeiros nada é, e os segundos já nada são. (Epicuro, Carta a Meneceu, p. 125 *Apud* Murcho, 2006: 43)

Trata-se, portanto, de tentarmos contrariar a estranheza e a incomodidade do confronto com a morte, tornando-a exactamente tão enfática quanto possível, de tal modo que a convivência com ela se transforme numa revelação de nós em cada coisa e não numa redução de tudo o que em nós sentimos como hostil ou indeterminado. Reforçaremos, assim, não as nossas defesas porque elas se tornam desnecessárias, mas estaremos atentos a todas as experiências em que não nos sintamos apodrecer nem por elas possamos vir a ser envenenados.

A oposição a que nos habituámos a reagir de forma dicotómica entre Vida e Morte concentra em si outros paradigmas binários como, por exemplo, a relação entre luz e trevas, ou entre aparência e essência reportadas no par: beleza e verdade. A questionação deste universo encontra nos *Dramas de Princesas* de Jelinek uma discursividade determinante como complementaridade gradativa de aproximação entre o escuro insondável e a verdade última em contraponto com a insondável beleza sujeita a nascer e a perecer para que se cumpram as estações da vida:

«A verdade como um porta-fatos crivado de bonés. E depois a beleza não gosta de pôr nenhum destes chapéus para não parecer ridícula e assim se tornar inimiga de si própria. A verdade como errância do ser. Aliás, a Menina engana-se se pensa que me vê. Eu sou invisível. E caso eu fosse visível não existiria e também por isso não me poderia ver. Tanto faz se me reconhece ou não. Se calhar enganou-se ao tomar-me por uma das suas verdades só porque não me viu. Ora, eu de qualquer modo não faço parte das suas verdades! Faça-me o favor de olhar para o meu chapéu cuidadosamente antes de me não ver e, apesar disso, estar para aí a dizer-me palermices! Eu sou a morte e ponto final. A morte como a verdade última.» (1ª Réplica de O caçador, Dactiloscrito de *A Morte e a Donzela* I, p. 3)

Desmultiplicações

A Morte e A Donzela de Elfriede Jelinek congrega em si uma implícita e explícita referencialidade a um lastro artístico de séculos, quer da literatura, quer das artes plásticas, quer da música. Sob esse princípio estabelece a autora uma outra forma de relação entre presença e ausência, simbólica e alegoricamente exposta a partir da tradição cultural germânico-austríaca. São exemplo desta tessitura de transporte e movimento: o poema *Der Tod und das Mädchen* (A Morte e Donzela), de Matthias Claudius (1740-1815), escrito em 1774 e publicado no *Göttinger Musenalmanach: Poetische Blumenlese* em 1775; a Romanze «Der Vollmond strahlt auf Bergeshöh'n» (No alto da montanha a lua cheia brilha), escrita por Wilhelmine von Chézy e enquadrada na sua peça-libretto *Rosamunde*,

estreada em Viena no fim do ano de 1823, e para a qual Franz Schubert compôs música incidental, designada pela sigla D 797 e constituída por Abertura seguida de dez andamentos. A Romanze 3b está integrada na peça *Der Tod und Das Mädchen III (Rosamunde)* de Elfriede Jelinek. (Jelinek, (3) 2012: 48)

De entre as referências plásticas que mais directamente podem encontrar repercussão no contexto da vida perecente, e dentro desta nos *topoi* da beleza e juventude, consideramos ser o imaginário da Idade Média um período fértil: catástrofes, epidemias e carência profunda negam a todo o momento a naturalidade da morte que se apraz em exercer sobre os vivos um efeito punitivo e aterrador. Tal como hoje, será?

É devido à grande expressividade e a um sentido estimulante e inspirador que observamos, por exemplo, imagens de obras do pintor alemão Hans Baldung Grien (1484/5-1545), nas quais a distância face a um cenário de absolutização entre a vida e a morte nos aparece antes delineado como uma visão da Morte jocosa e matreira, cheia de ironia, que absorve no seu amplexo a aterrada e desnuda Donzela, a Mulher madura, a bíblica Eva, a consciência da passagem do tempo como uma inevitabilidade, quase sempre deixando antever a presença de um jogo erótico de dominação protagonizado na energia pura que a mostração dos rostos descobertos nos devolve, como a seguir se verá:



Hans Baldung Grien, A Morte e a Donzela, 1517
Têmpera sobre madeira de tília envernizada,
30,3 X 14,7 cm, Museu de Arte, Basileia



Hans Baldung Grien, Morte e Mulher,
cerca de 1518/1520, Têmpera sobre madeira,
31,1 X 18,7 cm, Museu da Arte, Basileia



Hans Baldung Grien, Eva, a Serpente e a Morte, cerca de 1510/1520
Óleo sobre painel, 63 X 32,5 cm,
Galeria Nacional do Canadá, Otava



Hans Baldung Grien, As três idades da Mulher e a Morte, cerca de 1509 / 1511
Têmpera sobre madeira, 48,2 X 32,7 cm,
Museu de História de Arte, Viena



Hans Baldung Grien, *As sete idades da Mulher*, 1544
Óleo sobre madeira, 97 X 74 cm, Museu de Artes Plásticas, Leipzig

Com as imagens de Hans Baldung Grien descobrimos um outro extracto de cruzamento com as Princesas de Jelinek e que consiste na versatilidade de transporte da imagem visual para o discurso dramático. O tom desabrido, mordaz e altaneiro, mas também de sedução, com que se exprimem as personagens masculinas, condiciona toda a argumentação que as personagens femininas desenvolvem, quer estejam em diálogo quer monologuem. Assim, talvez não seja difícil perceber que as protagonistas de *A Morte e a Donzela* se nos revelam como seres indefesos e vulneráveis, a quem são negados todos os pressupostos e premissas que lhes permitiriam reconhecer que não aceitariam a condenação daquilo que não estão em condições de mudar. Neste sentido, a fuga da morte é vivida em convulsão, como antegosto da náusea, como participação num sacrifício vigiado por alguém que não elas e que se compraz em as liquidar. Despojadas da sua essência, a que jamais é alheia a sua corporalidade, estas Princesas oscilam de modo trágico entre um interior construído crosta sobre crosta e um exterior já há muito saturado. Desfalecem os seus corpos. Emudecem as suas vozes. A morte como enlouquecimento passa a ser o seu estatuto natural. O supremo paradoxo da sua existência e não-existência é o quererem continuar a experimentar aquilo que escapa ao seu domínio, criando raízes com o que produz a sua ruína.

Coda

É nesse estado de intermediação entre o ser que foi e aquele que regressa como espectáculo que nos apercebemos de que a resistência e o fulgor das protagonistas operam nas peças uma espécie de resiliência à própria linguagem sob a qual elas procuram protecção e ao mesmo tempo sabem que as consome. Falar muito e em constância é uma forma de fazer submergir a «negatividade» (Byung-Chul Han) que as habita e aniquila. Elas exprimem-se com abundância, são excessivas como se lhes não fosse permitido o emudecimento, o copioso choro, o subtil suspiro.

Do meu ponto de vista, este conjunto de peças e um posfácio demonstra que as protagonistas de Elfriede Jelinek estão sempre a correr velozmente para a sua perda, porque se confrontam com os seus limites internos que as impedem de se mostrar como seres completos e únicos. Tanta agitação e actividade pensativa cansa e destrói. A extrema violência do processo reduz, mutila e suga todas as Princesas, também na sua relação com o mundo.

Independentemente destas figuras jelinekianas provirem do imaginário dos contos maravilhosos, de realidades históricas mais próximas ou longínquas da civilização e cultura ocidentais, facto é que elas protagonizam ainda, entre outras coisas, a tal perplexidade da galerista parisiense quando inquirida sobre o aproveitamento económico da arte (e as formas deste tipo de aproveitamento são infinitas). E protagonizam-no através do acto de predação operado sobre a proliferação de imagens esvaziadas de carne e espírito em que se tornaram. Esse aproveitamento é quase sempre guloso e salivante perante obra e vida de artista morto.

Tal como o artista morto que deixa de ter voz em relação à sua própria obra, as preferidas de Jelinek não têm como se desembaraçar do estigma de mortas-vivas. Aprisionadas pelo esforço da performatividade do discurso quase ininterrupto, elas desejam alcançar o *não-fazer*, «o cansaço inspirador»³ (Byung-

3 Quando se verifica o desaparecimento da alteridade, aquilo que mantém ligação e estabelece a relação entre o eu e o outro, preservando as especificidades e características de cada um, a «positividade», segundo Byung-Chul Han, toma o lugar da «negatividade», atribuindo ao positivo um espaço de disseminação do massificado. (Han, 2010: 13-17)

O desaparecimento individual do «dom da escuta», segundo Byung-Chul Han, deixa de existir e com ele toda a comunidade perde também essa capacidade. Diz o autor: «O «dom da escuta» assenta precisamente na capacidade de prestar uma atenção profunda e contemplativa [ao que nos rodeia e em nós habita, digo eu], capacidade vedada ao ego hiperactivo dos nossos dias. (Byung-Chul Han, 2010: 27) - Diz ainda o autor sul-coreano que «O cansaço associado ao esgotamento é um *cansaço de potência positiva*. Torna o homem incapaz de fazer alguma coisa. O cansaço inspirador é um cansaço da *potência negativa*, ou seja, do *t* (Byung-Chul Han, 2010: 55), ao que eu acrescento, porque para isso é necessário sentir o compassamento de cada respiração.

Chul Han) que as possa redimir. A sua condição e existência como realidade artística dependem da capacidade que desenvolvem, umas mais do que as outras, a partir da violência de estarem cansadas de si mesmas, de, em suma, constituírem uma coralidade de vozes que entoa uma partitura em que cada compasso é mais um degrau de uma escala de com-partilha e não de unísono.

Bibliografia

HAN, Byung-Chul 2012, A Agonia de Eros, Tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio D'Água.

HAN, Byung-Chul 2010, A Sociedade do Cansaço, Tradução de Gilda Lopes Encarnação, Lisboa: Relógio D'Água.

JELINEK, Elfriede (3) 2012, Der Tod und das Mädchen I – V Prinzessinnendramen, Berlin: Bloomsbury Verlag

HELDER, Herberto 2015, Poemas Canhotos, Lisboa: Porto Editora.

MENDES, Anabela 2015, A Morte e a Donzela I – V Dramas de Princesas, Dactiloscrito, Tradução do alemão, Lisboa: Associação Artes & Engenhos.

MOLDER, Maria Filomena 2003, A Imperfeição da Filosofia, Lisboa: Relógio D'Água Editores.

MURCHO, Desidério 2006, Pensar Outra Vez – Filosofia, Valor e Verdade, Vila Nova de Famalicão; Quasi Editores.
Endereços consultados na Internet

https://en.wikipedia.org/wiki/Rosamunde#Incidental_music
(partitura de Franz Schubert para piano e abertura da comunicação)

<https://tinyurl.com/3e5zpktt>

(Lied a encerrar a comunicação. Este Lied de Schubert para poema de Matthias Claudius é tocado ao piano para voz feminina. Nesta versão escutamos a voz de um barítono.)

Dossiê Elfriede Jelinek

O giz, o linóleo e a parede –
breves considerações sobre uma
cartografia do salto em *A parede*
de Elfriede Jelinek

Anabela Mendes¹

Abstract

“Failing from our wall” invokes a collective denomination of an object that serves everyone, basically the female figures in the play and us. It appears as an object that gains affection from them because it affects them, with which they care, of which they use beyond measure to reach an end, which they reject when they don’t understand it. But The Wall also invokes the shattering of women, of any woman who sees herself reduced to image, whose reification cannot be freed and whose detachment as an image that time consecrates is suspended by inversion of function.

Palavras chave: Esfacelamento - O Sangue Sempre O Sangue - Injunção Da Temporalidade - Mutabilidade - Coralidade - O Peso Do Abandono

Keywords: *Crashing - The Blood Is Always The Blood - Temporality Injunction - Mutability - Chorality - The Weight Of Abandonment*

1 O presente ensaio foi publicado numa versão diferente in: Rui Pina Coelho (dir.), *Sinais de Cena: Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas*, Série II, nº 5, 2021, pp. 151-163.

O respeito pressupõe um olhar distanciado, um pathos da distância. Trata-se de uma atitude que hoje é substituída por um olhar sem distância, o olhar típico do espetáculo. (...) É a distância que distingue o respectare do spectare.

Byung-Chul Han²

Enumeração

Encontro-me no patamar menos cinco. Ou será antes o menos vinte e cinco? Não sei como aqui cheguei. Talvez vinda de uma cena de esquitejamento de um ser, na qual não participei porque se me encheram de sangue os olhos. Assim salpicados a curtos intervalos deixei de ver e fiquei imóvel. Quem esquitejava? Seres em raiva? Tratava-se de uma vingança? Uma muito ancestral?

Também poderia aqui ter chegado vinda através da escrita de alguém, talvez de alguém com um gesto competitivo que propiciaria uma cegueira infinda. Seria ela maléfica? Há cegueiras e cegueiras. Não ver não significa que se queira mesmo ver. Eu fui impedida de ver pelo sangue do ser esquitejado. Mas será que eu queria mesmo ver? E a querer teria participado nesse hediondo acto?

Ao longo do caminho que até aqui me trouxe, e que não sei dizer quanto tempo durou, tive inesperados (ou seriam eles esperados?) encontros com paredes e muros que me tentaram despedaçar. Já quase se me varreram da memória essas experiências. Mas se elas se tivessem eclipsado mesmo, provavelmente não estaria aqui no patamar menos cinco. Será que estou no menos vinte cinco? Vinte patamares de diferença seriam motivo para outras enumerações. E eu estou aqui para contar histórias com paredes, ainda que elas desconheçam o meu propósito.

Deste patamar onde me encontro, sem bem saber qual ele é, e talvez isso afinal não seja assim tão importante, e também por essa razão, de ora avante, não mais a ele me referirei. Vai-te patamar! Não obscureças o meu discernimento! Estou a pensar colocar o patamar (ainda mais uma vez!) numa desconunal gamela, juntamente com o ser esquitejado, que uma vingança antiga e não terminada faz viver e reviver sem apelo nem agravo. Apenas um breve esclarecimento: a gamela que escolhi, para além de ser de grandes proporções, para bem alojar esse ser esquitejado (são sempre enormes também!) e a plataforma (outra vez ainda!) aonde cheguei sem saber como, é feita à mão e provém de árvore da mesma família linguística – a gameleira, talvez uma *ficus insipida*.

2 Byung-Chul Han, No Enxame – Reflexões sobre o digital, Lisboa: Relógio D'Água, 2016, p. 13.

O que eu quero é distância

Porquê distância? Que quer isso dizer? Criar espaço onde ele se recusa a existir? Como se conduzem memórias no espaço da distância e à distância? Como se apagam umas e se reavivam outras? Quais são os intervalos que nos escapam? O que excluímos nós do mundo que nos exclui? Porque queremos continuar a ser bárbaros? Porque concedemos à violência física e anímica aquele único posto de combate, sem o qual, parece, não somos capazes de enfrentar a tragicidade dos nossos destinos? É a propósito de tudo isto e, quem sabe, muitas e variadas coisas mais, que *A Parede* de Elfriede Jelinek nos invectiva.

Destaquemo-la do conjunto de cinco dramátículos e um posfácio que constituem a obra cénica *A Morte a Donzela* (2004). *A Parede* vem em quinto lugar. Mas o seu espaço traz o explícito selo do mitológico que transporta consigo cultura e se dá em transmissão. E essa transmissão pressupõe que continuemos a olhar para trás tanto quanto na direcção oposta, criando assim um tipo de distância que nos implique com verdade. Como decidir para onde olhar com mais intensidade? Faz parte desta ordem o sangue do esquartejado que outros seres reclamam de forma satisfatória como paga por suas dores e que por vingança decidem que escorrerá violenta e eternamente. Será tudo isto por anseio de poder?

O esquartejamento de um corpo é um acto contra-natura, mesmo que esse corpo seja o de um bode. E ao bode dá-se um nome: estar em vez de. O rito sacrificial teria sido menos proveitoso se entre as castradoras - em Jelinek estas são mulheres com músculo, mas tão frágeis como outras quaisquer -, portanto, entre as castradoras e a vítima tivesse havido uma parede? E se esta lá estivesse e ninguém a tivesse visto? E se ela for transparente? E se ela, salvaguardadas as devidas distâncias, se tornar num objecto múltiplo e funcional, uma espécie de robot de cozinha para qualquer eventualidade?

Tanta des-humanização contra um corpo pressupõe excesso de dor no visado, em quem pratica o acto (uma inexplicável dor mas muito intuitiva), e também naqueles que se encontram em redor paralisados pelo sangue infame. Estar em vez de, a expressão com que aqui se nomeia o bode, não isenta ninguém, nem homens nem mulheres, deste processo de tão grande conflitualidade e perda que sempre de longe nos chega e sempre em actualização.

Aqui se recorda da *Odisseia* de Homero, o canto XI, vv. 146-149, onde encontramos Tirésias em diálogo com Ulisses: «'Dir-te-ei uma palavra fácil, que porei no teu espírito. / Àquele, dentre os mortos que partiram, que permitires / aproximar-se do sangue, esse falar-te-á com verdade; / porém quem recusares de novo se retirará.'»³

Estas foram as palavras inspiradoras, que Elfriede Jelinek tomou como suas,

3 Homero, *Odisseia*, Tradução de Frederico Lourenço, Lisboa: Livros Cotovia, 2003, p. 184, Canto XI, vv. 146-149.

dando voz à criatura num registo de abafamento, como se o eterno retorno, agindo sob a distância especular, amado e citado à sua maneira, estivesse a ser dito e se atravessasse no que já antes fora dito de tantas maneiras:

«É fácil o que vocês me perguntaram mas eu vou dizê-lo na mesma. São as frases mais terríveis que alguma vez foram ditas. É por isso que expressamente peço silêncio, porque eu não conseguiria dizê-las outra vez: aquele a quem vocês agora permitem, o morto separado, de se aproximar do sangue, esse contar-vos-á a verdade. Mas aquele a quem vedardes esse acesso, esse regressará no mais profundo silêncio.»⁴ Está instalada a dúvida entre verdade e conhecimento e para tal contribuem as diversas formas de apresentação/representação que dão molde à parede e que a ela atribuem protagonização.

E aqui se replica a famosa pintura inspirada na verdade de Tirésias, agora de Johann Heinrich Füssli (1741-1825), pintor suíço, que ao modo *chiaroscuro* de raiz italiana, reconverte as palavras proferidas pelo vidente num plácido contraste dramático que o mundo dos mortos instaura como resposta ao que resposta ainda não é. Jelinek também sabe de imagens como esta que se perguntam se para a dor e a morte há antídoto.

4 Para efeito de citação e por se tratar de um instrumento de trabalho anotado e que corresponde à versão de palco trabalhada com Alexandre Pieroni Calado (encenador) e Paula Garcia Actriz), recorro à minha tradução da peça em dactiloscrito e de ora avante sempre a ele. Dactiloscrito, p. 29. O historial de edição desta obra criou para o público leitor um fenómeno pouco comum na publicação de traduções de textos literários em geral e de textos dramáticos em particular, sabendo-se que estes últimos são editados com pouca sistematicidade. A primeira edição destas peças de Jelinek surgiu por desejo meu, apresentado a Alexandre Pieroni Calado e à Artes & Engenhos. Razões académicas mas também sentimentais levaram-me a conceber, com o apoio da designer gráfica Isabel Espinheira, uma muito pequena quantidade de exemplares de distribuição gratuita e em edição numerada à mão. Esta edição pode ser consultada na Biblioteca Nacional de Portugal onde repousa disponível. Os volumes oficialmente editados encontram-se nas mãos de familiares e amigos - Elfriede Jelinek, *A Morte e a Donzela – Dramas de Princesas*, tradução e nota introdutória – *Onde começa e acaba uma princesa?* - de Anabela Mendes, Lisboa: Artes & Engenhos (edição de 25 exemplares numerados), 2018, p. 69. Apenas a título de exemplo se refere a página desta edição acima mencionada neste ensaio.

Desde que abraçou o projecto Europa, de que esta obra conjunta faz parte, Alexandre Pieroni Calado manifestou a firme intenção de publicar o conjunto destes dramáticulos e um posfácio em edição regular. Tal veio a acontecer sob a chancela do editor Carlos da Veiga Ferreira e da teodolito - Elfriede Jelinek, *A Morte e a Donzela – Dramas de Princesas*, tradução e nota introdutória *Onde começam e acabam as princesas?* de Anabela Mendes, Lisboa: teodolito/edições afrontamento, 2019, p. 105. Refere-se de novo a título de exemplo a página citada.



Tirésias aparece a Ulisses durante a nekya da Odisseia XI - Aguarela com têmpera de Johann Heinrich Füssli, cerca de 1780 – 85 - Galeria Albertina, Viena

É no início do dramáticulo que a voz autoral se expressa através de uma metodologia impositiva que lhe dá o direito de intervir na capacidade de criação de todo e qualquer encenador.⁵ Assim se refere na segunda didascália de A Parede: «Desta vez, porém, o Senhor Director, a Senhora Directora devem, pelo menos, nas suas grandes linhas, respeitar as indicações cénicas que eu determinei, pois desta vez elas fazem parte do texto. Lamento imenso.»⁶

A levarmos à letra estas palavras teremos de considerar que o que é subtexto na peça passa também a ser texto, e que a montagem cénica estabelecida a partir de algumas das didascálias não produz coincidência com material formalmente citado mas antes aludido. Exemplifiquemos: «No cume do rochedo está sentada uma criatura completamente enrolada em faixas, incluindo o

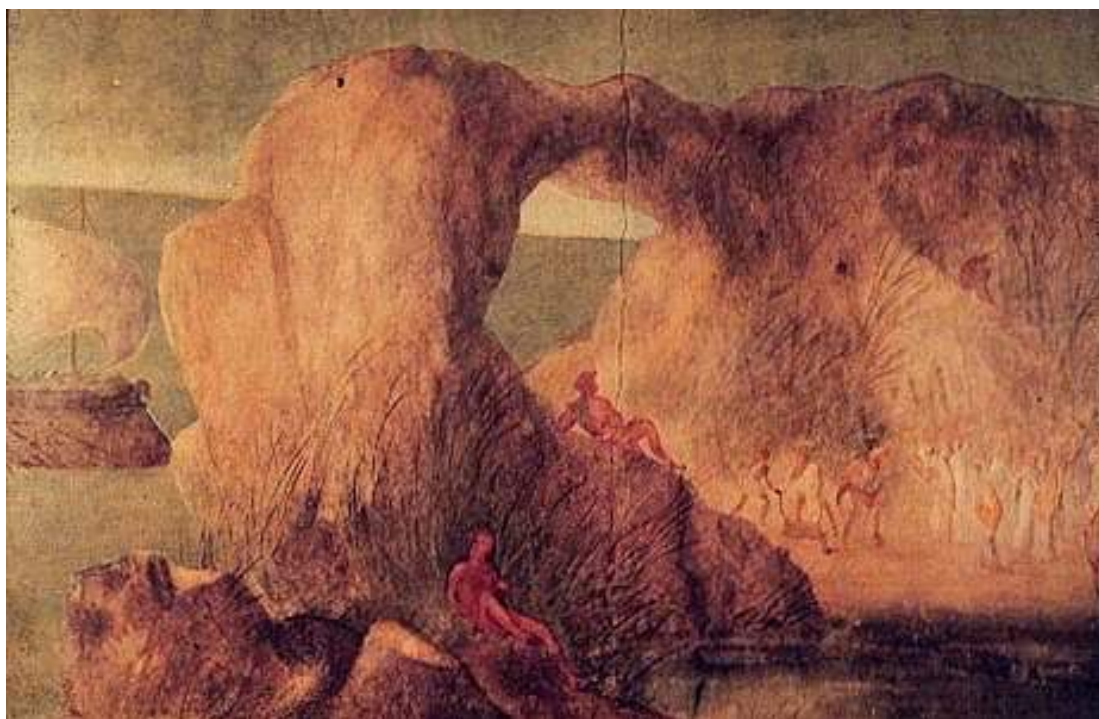
5 A este respeito gostaria de salientar a sempre refrescada polémica em torno do teatro pós-dramático que confunde muitos dos estudiosos da obra de Jelinek e aos quais a autora responde exactamente neste dramáticulo tornando audível a sua voz de autora textual pela qual pede respeito. Ver a este propósito Karen Jürs-Munby (2009), *The Resistant Text in Postdramatic Theatre: Performing Elfriede Jelinek's Sprachflächen* [Superfícies de linguagem], *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 2010, p.47. Ver ainda Hanna Klessinger 2006. *Postdramatik: Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*, Edition De Gruyter: Berlin, New York, pp. 177-180.

6 Dactiloscrito, p. 1.

rosto. Junto a ela há um bastão de ski pousado ao seu lado (ou dois bastões do tipo em uso para caminhadas), e ela usa óculos de sol muito escuros e na moda. (...) A criatura fala, mal se compreende o que ela diz, porque todo o seu rosto está envolto por faixas muito apertadas.»⁷

Quem poderá ser esta criatura? Tirésias que interpela Ulisses nas imediações do Hades? Um Tirésias remoçado mas que se quer emudecido? Deixou de ser avisado o seu conselho aos vivos? Haverá ainda mortos a quem seja permitido dizer a verdade? Quanto sangue continuará a correr?

Para quem visite a *Homepage* (página principal) de Jelinek para contacto directo com o texto de *A Parede*, aí encontrará esta imagem na qual o navegador laureado contempla do alto do rochedo uma cena de bacanal. Um Hades apetitoso, pois os mortos também têm direito a uma certa vida. As suas sombras, porém, mostram-se emparedadas entre uma ponte natural e o rochedo que as projecta.



Parte dos frescos esquilinos – Ulisses à beira do Hades

7 Dactiloscrito, p. 29.

Entre coreografia e cartografia

São elas que, com o pau de giz entre os dedos, inscrevem sobre o linóleo as rotas que irão percorrer. Sabem-nas de cor mas, à cautela, um desenho no chão é uma ajuda para os olhos de quem se lança no espaço em confronto com a parede. Tirésias enfaixado quase se esfuma entre os defuntos. A sua voz, ainda presente, produz enigmas. Elas estão ali para uma dança: a da morte em velocidades e ritmos vários, amortalhadas em vida. Elas? Sim, a Inge, a Sylvia, a Marlen/Therese, todas regressadas do submundo onde prosseguem os bacanais. Dito de outro modo: elas propagam-se em ondas num autêntico frenesim, multiplicam-se, fazem-se e refazem-se, desfazem-se atrás e à frente da parede, trepam por ela acima, deixam-se cair, fazem flick-flacks, jogam às decapitações, experimentam o fogão a gás na dimensão de um triplo emparedamento, interrogam-se sobre a transparência ou sobre a inexistência da parede e através dela ensaiam o espelhamento e nela se introduzem em busca de descanso e de silêncio.

Elas representam-se e representam-nos na qualidade de *mulier faber* mas também como *mulier figurans*⁸. Em ambos os registos perpassa uma fatalidade própria do ser-se mulher. O que nos transmitem é o resultado de quem se move sobre terreno incerto numa permanente incompletude e insatisfação.

A duplicidade e a variabilidade dos seus comportamentos e atitudes, das ponderações amargas e ácidas com que nos confrontam, decorre de permanente agitação diluída ou a produzir-se em representação que não permitem o destrinçar minucioso de traços de personalidade nem a construção acentuada de perfil individual. Assim sendo, é na criação de movimento e acção que se configura o acto de representar que nos surge associado a um sentimento de irmandade que percorre a nomeação de Inge e Sylvia e menos de Marlen/Therese. A desavença pela parede e em torno dela torna-se produto de questionação do pensamento que se quer feita de viva voz. No fundo, a mulher que se figura e que figura, que cria representação são todas as vozes intervenientes e as ausentes numa polifonia indestrinça.

Os corpos moventes e dançantes propõem-se a uma coreografia cartografada ao mesmo tempo no espaço mental e físico. Entre um Paraíso nunca alcançado e um assegurado Tártaro, porém, projectam-se todas as inversões

8 Designação inspirada na formulação *homo figurans* que corresponde à importância atribuída e prioritária de representar sobre agir. No presente contexto produz-se transporte para o género feminino, considerando, no entanto, que o efeito da representação não tem de escolher género. A expressão está trabalhada em Eugenio Turri no ensaio *A Paisagem como Teatro – Do território vivido ao território representado*. In: Adriana Veríssimo Serrão (Coord.), *Filosofia da paisagem. Uma Antologia*, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 169-184, p. 169.

e deformações sob cálculo e medição de uma visualidade que se esgota na próxima vontade de mudança.

A enunciação quase não tem marca de nomeação, a não ser na recuperada voz autoral que opta por determinar o que a outros deveria pertencer. O discurso produz-se na consagração dos espaços que a mancha gráfica disponibiliza. Só assim se percebe quem diz o quê. Um parágrafo abre em contra-argumento o que foi fechado nos parágrafos anteriores, mas que em boa verdade pode conduzir a um combate de esgrima um pouco mais adiante e assim sucessivamente. Na criação deste desenho multifacetado embora de ordenação visual em repetição estreita-se o pensamento a contrapêlo sempre fluido e abundante. Prepara-se a cartografia do salto.

A vocação das vozes é criar intermitência entre cultura (culturas) e barbárie, e é para isso que serve a parede como constante intermedialidade e que reflecte de inúmeras maneiras o exercício cruel a que se sujeitam as vozes em seres despedaçados e despedaçadores.

Na escrita fizemos juízos de valor, uma loucura, um processo, uma fixação de nós próprias. Mas, porra, voltámos a cair da nossa parede. Antes de termos chegado lá acima. Antes mesmo de termos podido fechar um matrimónio ou a porta. Aliás, também nada fechámos. Porque nada começámos. Esquecemo-nos completamente da porta da rua. Alguém acabou de nos pendurar na parede e agora estamos outra vez em baixo. A parede já está feita em estilhaços por sobre ela tentarmos pendurar as nossas imagens.⁹

«Cair da nossa parede» invoca uma denominação colectiva de um objecto que a todos serve (às figuras femininas da peça e a nós), um objecto que ganha *afecto* delas porque as afecta, com o qual elas se preocupam, do qual se servem desmedidamente para alcançarem um fim, que rejeitam quando o não entendem. Mas a parede invoca ainda por inversão de função o estilhaçamento da mulher, de qualquer mulher que se vê reduzida a imagem, e de cuja reificação não se consegue libertar e de cujo desprendimento como imagem que o tempo consagra se vê suspensa.

O gesto de se fazer pendurar numa parede pela imagem representa, a meu ver, um processo substituto, com o seu quê de ornamental e sem encarceramento definitivo a não ser pela interferência de outrem. A imagem pendurada prolonga e engendra afecção e pensamento. Uma parede «já feita em estilhaços» retira discursiva e visualmente a possibilidade de se criar analogia. A alternativa à imagem pendurada não chega a surgir neste momento da peça. Pendurar-se com todo um corpo e para sempre é uma ideia por enquanto não

9 Dactiloscrito, p. 3.

equacionada e substituída por uma parede invisível¹⁰, que nessa condição, permite a continuidade da vida, sem que se fique preso, embora persista o caos, a dor, a cólera, a raiva e o abandono.

Segue-se no âmbito textual a parede engolidora que aparece como variante de uma boceta gigantesca («uma parede com uma racha»)¹¹, pronta a desempenhar uma força múltipla implosiva e explosiva, uma força de cariz demoníaco, criando movimento contrário sempre em sintonia ou em sequência. Ser-se engolida pela racha da parede não pressupõe apenas que exista essa abertura à vista e disponível, mas que exista um movimento na sua direcção, um derradeiro e inquietante instante em que desaparecer seja simultaneamente desejo libertador de todo um corpo que antevê assim o seu fim e desse modo se pacifica talvez para sempre. Tal não é exactamente o sentido da passagem em comentário, embora ele seja aflozado, uma vez que a discussão à volta da parede, é isso mesmo, põe em questão, introduz no discurso diversas possibilidades, cria diferentes cenários: a parede e a sua racha dão lugar a uma efectiva parede de palavras, sem que a mencionada abertura continue a ser mencionada ou sobre ela sejam tecidos quaisquer juízos de valor. O que importa reter é a condição de jogo representativo que se sobrepõe a acções invocadas e logo contrariadas ou abandonadas por negação ou derivação. A parede passa a ser um objecto (Será que materializável enquanto unidade última?) que recebe sucessivas invectivas da parte de vozes insurrectas, a maior parte das vezes sem explícito nome anunciado, a não ser nas didascálias tornadas texto de representação e vozes, essas desmedidamente conscientes de processos do específico aniquilamento dos corpos a que pertencem.

A talentosa e portentosa escrita de Jelinek, na sua própria designação – *Sprachflächen* (superfícies ou planos de linguagem) – propõem deriva num permanente exercício de montagem, afeiçoamento a ideias opostas e paradoxais: «Mas a parede continua a não ser uma coisa concreta. Ela é e permanecerá invisível.»¹² E, por exemplo ainda, a proposta de que a parede possa ser compreendida como um ser, uma qualquer coisa, um não-sei-quê, pelo qual nos podemos apaixonar (quem diria!?) e que ao mesmo tempo nos possa devorar.¹³ Podendo ser tudo e parecendo não ser nada a que devêssemos dar atenção, a parede contém em si, independentemente das formas que assume no desenho cartográfico da peça, a aprendizagem, a experiência, o conhecimento que Inge e Sylvia não conseguem decifrar, construindo elas por isso com a parede, que também as espelha, uma relação de substância inversa e deformada mas não complementar. A antropofagia quase se consoma e não

10 Referência ao romance de Marlene Haushofer *Die Wand* (A Parede).

11 Dactiloscrito p. 5.

12 *Idem*, *ibidem*. Alusão ao romance de Marlen Haushofer mais uma vez.

13 *Idem*, *ibidem*, p. 6. Utilizo nesta passagem a inclusão de um sentido colectivo de recepção extensível a quem lê e espectre considerando que o que é do texto e da cena nos tem como interlocutores directos.

o amoroso entendimento desejado. Há sangue que baste nesta peça de Jelinek. Quando ele não escorre, pulsa.

Esboço de uma cartografia do salto

Expressa-se deste modo a criação de uma paisagem textual e de considerável interesse cénico derivada de um único foco principal – a parede – como «referencial do nosso projectar e construir territórios» (Turri, 2011: 169). É da *mulier figurans* que parte o adensamento do objecto sobre o qual a avidez de infinito e de pacificação conduz a linguagem não apenas a dizer coisas mas também a com elas se fundir.

Em termos e ao modo da paisagem geográfica planeada, que aqui decorre de um amplo arco desenhado entre a ancestralidade grega e a contemporaneidade universal, verificamos que essa opção se produz sob a forma do salto: ora estamos veiculados a rituais de sacrifício e assistimos ao narrar vingativo e mitológico (Hesíodo), ora recuperamos quotidianos domésticos que podiam ser actuais, ora somos confrontados com a verdade de uma decisão (Homero), ora acompanhamos caminhadas montanha acima e montanha abaixo sem específico destino, ora somos entretidos com trivialidades do universo publicitário e básico. Este espectro cobre assim um vasto e complexo território que apela ao imaginário e à força anímica do leitor/espectador, que o fustiga e dele exige elasticidade mental em permanência e que não se coaduna com a visível impossibilidade do descanso, da criação e uso de distância, de um *pathos da distância* como é referência em Byung-Chul Han (ver epígrafe).

Se quisermos lançar um repto ao emaranhado de situações engendradas em torno da parede nesta peça poderemos então considerar a possibilidade de caminhar seguindo o desenho de uma cartografia organizada pela autora, de forma sequencial mas também aos saltos e sob o signo da urgência, do princípio ao fim do texto e fora de um critério enumerador pontual que apenas satisfaça o nosso interesse interpretativo.

Se considerarmos esta hipótese verificaremos que o território a cartografar releva de uma dupla dependência: o próprio espaço (com ou sem detalhes de materialização) e quem sobre ele se debruça. Desta relação lógica, mas não imediatamente perceptível, podemos inferir que as imagens produzidas, e que no caso de *A Parede* resultam da organização de unidades composicionais escritas, se ajusta à ideia de concepção de uma cartografia «sagaz» de paisagem. O termo «sagaz» está associado ao pensamento de Alexander von Humboldt que defendia que o território que se pretende cartografar contém em si «a coisa e a imagem da coisa.»¹⁴

14 Gerhard Hard: Der 'Totalcharakter der Landschaft'. Re-Interpretation einiger Textstellen bei Alexander von Humboldt. In: Erdkundliches Wissen. Beiheft. Wiesbaden 1970, 49 – 71.

Partindo do princípio que a parede adquire uma supra e múltipla representatividade na organização elementar da peça de Jelinek, ela torna-se substância de uma paisagem-teatro (Turri, 2011: 173) que configura ao mesmo tempo a observação/audição/leitura mas igualmente a vontade e o acto de transformar aquilo de que é imagem visível e invisível. Nela habita ainda a potência da criação destrutiva mas reconfiguradora como pertença a uma paisagem com verdade, paisagem feita de ciclicidade e de «eterno retorno».

Na sua essência espectral a parede concede o alcance do que se destaca na condição veiculadora de conhecimento. Ela torna-se coincidentemente coisa e imagem da coisa. A sua descrição e capacidade de interacção cumprem com a relevância da sua função em cada situação. Ela apresenta-se na maior parte das vezes como um objecto espacial englobado por uma linha de horizonte, mesmo que esta não seja mencionada. A sua condição de integrante principal na geografia do texto atribui-lhe a singularidade de representar tudo o que está vedado a outros eventuais objectos ou ideias de objectos. Ela incorpora em si as leis do acto criador que por certo ignoramos na sua gestação própria, mas que não ignoramos enquanto esboço, traço, desenho de linhas cruzadas que provêm de todas as direcções exteriores às vozes e aos seus ecos. Ela abarca em si o espelhamento do que é vivo e morto, do que é a nossa perturbação em busca de descanso e silêncio.

Mortal é o salto que as *desfiguradas*¹⁵ Inge e Sylvia ensaiam em busca de verdade e de conhecimento enquanto escolhem como baixela loiça miniatura, talvez feita de plástico e própria para brincar aos jantarinhos. Dessa refeição não comerá Therese por si mas como simulacro e simulação de um transfigurado Tirésias que lhe empresta sabedoria e a faz repetir o seu enigma. Quem será afinal o enfaixado ou antes a enfaixada? Tirésias/Therese, seres fictícios e transmutáveis. De quem são as artes da palavra enigmática? A actividade pensativa é perigosa e pode ter limite interno.

Entretanto as caixas com o sangue do bode estão a abarrotar com o alimento. «De repente deixamos de descer a escada com a nossa refeição, por-

15 Utilizo neste caso a desfiguração como modo de co-responsabilidade nas muitas formas de aparência e representação da parede associadas a combinatórias de cariz sexual e mítico-históricas. A este panorama pertence, por razão óbvia, a mulier figurans como capacidade e expressão observadora, contemplativa, reflexiva e inquiridora que associada à mulier faber invoca a terceira figura enunciada como Therese/Marlen/ Tirésias-mulher. Recupera-se nesta enunciação a mulher Marlen Haushofer, autora do romance *A Parede*, bem como talvez se invoque da mitologia grega lateral a metamorfose de Tirésias em mulher, após ter morto uma cobra-fêmea que copulava com o seu parceiro. Regressa Tirésias ao seu género anterior quando repetido o episódio alguns anos depois é a cobra-macho que é alvo de despedaçamento. Tirésias no Monte Citéron, onde se diz terem ocorrido estes episódios, age com o lugar de consagração ao deus Dionísio e por isso fundador da mitologia grega. Mais se pode acrescentar terem por lá andado Édipo, Acteon e Penteu, mas por lá se fizeram também batalhas entre Tebas e Atenas. Muito se despedaçou e muitos foram os restos que a nossa memória colectiva guardou.

que estamos a escalar a parede que não tínhamos visto.»¹⁶ As duas caminhantes tornaram-se por fim escadoras. Para isso servem as botas calçadas no início do primeiro acto. Agora retorna o tema de Ulisses em escuta e à entrada do Hades. A parede troca favores com o rochedo no alto do qual se encontram as *desfiguradas*, arfantes pela altitude, desajeitadas porque entornam o sangue, parecem esgotados os argumentos. Para onde saltar, i. e., para onde ir? O que haverá que um salto não possa resolver depois de entornado o sangue? Sylvia e Inge não se remetem ainda ao silêncio porque prestam atenção ao que lhes foi dito e ao que escutarão «num rádio portátil antigo» e através de voz masculina. Voltamos agora, através da mediação radiofónica, a um intervalo, um salto na relação entre espaço e tempo, e na companhia de Homero. As palavras da *Odisseia* regressam como um eco e sem que estejam agarradas a um corpo visível. Não é do cego Tirésias ou da sua sucessora que elas provêm mas de uma voz que faz leitura ansiosa e manipuladora dos ouvintes ao narrar versão livre e com proximidade a partes do Canto XI já identificadas.¹⁷

Permanecemos no âmbito da geografia antiga com palavras no feminino que nos chegam agora *ipsis verbis da Teogonia* de Hesíodo. Fecha-se o circuito iniciado no 1º acto: a espiral de violência antes anunciada e mostrada, a criação associada a destruição invocam o insondável regresso do mesmo.

O supremo progresso do conhecimento provém, quem sabe, da intensificação dos gestos mais vulgares: tomar entre mãos, subir e descer os degraus de uma parede, espreitar por uma tEste texto é uma homenagem às mulheres e escritoras Marlen Haushofer, Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann. Com Elfriede Jelinek aprendi uma vez mais a reconhecer, por direito de transmissão, o que a vida segrega e deixa cair como imagens e modos de associação, o que é apropriação, o que é transfiguração, aquilo que sempre podemos perder e ganhar no imediato que é a vida.

Obras consultadas

Byung-Chul Han 2016. *No Enxame – Reflexões sobre o digital*, Lisboa: Relógio D'Água.

Hesíodo 2014. *Teogonia Trabalhos e Dias*, Prefácio de Maria Helena Rocha Pereira, Introdução Tradução e Notas de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira, Lisboa: INCM. Consulta do prefácio <https://www.incm.pt/portal/bo/produtos/anexos/10262320141222122405436.pdf>

16 Dactiloscrito p. 27.

17 Homero, *Odisseia*, Tradução de Frederico Lourenço, Lisboa: Livros Cotovia, 2003, p. 182, Canto XI, vv. 84-89.

Homero 2003. *Odisseia*, Tradução de Frederico Lourenço, Lisboa: Livros Cotovia.

Elfriede Jelinek 2003. *Der Tod und das Mädchen I – V – Prinzessinnendramen*, Bloomsbury Taschenbuch, Goldmann Verlag, 2003. A edição consultada deixou de se publicar nesta editora embora continue a ser vendida pela Amazon.

Elfriede Jelinek 2018. *A Morte e a Donzela – Dramas de Princesas*, tradução e nota introdutória – *Onde começa e acaba uma princesa?* - de Anabela Mendes, Lisboa: Artes & Engenhos (edição de 25 exemplares numerados).

Elfriede Jelinek 2019. *A Morte e a Donzela – Dramas de Princesas*, tradução e nota introdutória *Onde começam e acabam as princesas?* de Anabela Mendes, Lisboa: teodolito/ edições afrontamento.

Elfriede Jelinek, *Homepage* <https://www.elfriedejelinek.com/>

Karen Jürs-Munby (2009), *The Resistant Text in Postdramatic Theatre: Performing Elfriede Jelinek's Sprachflächen* [Superfícies de linguagem], *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 2010.

Hanna Klessinger 2006, *Postdramatik: Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*, Edition De Gruyter: Berlin, New York.

Eugenio Turri, *A Paisagem como Teatro – Do território vivido ao território representado*. In: Adriana Veríssimo Serrão (Coord.) 2011. *Filosofia da paisagem. Uma Antologia*, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Gerhard Hard 1970. *Der 'Totalcharakter der Landschaft'. Re-Interpretation einiger Textstellen bei Alexander von Humboldt*. In: *Erdkundliches Wissen. Beiheft*. Wiesbaden.



© Sebastião Salgado, Gênesis – Mulher Himba, Caocolândia, Namíbia, 2005.

Dossiê Elfriede Jelinek

Todas as emoções fazem do corpo
um teatro Büchner, Müller e
Jelinek. Breves travessias de fundo
e uma lateralidade

Anabela Mendes¹

Abertura com regulação emocional

A Natureza é perfeita, dá soluções para quase tudo, e se a imitarmos mais isso será benéfico para todos.

Elvira Fortunato²

Quantas vezes nos lembramos de quão perfeita é a Natureza e de como a partir dela podemos criar conhecimento? Parece despicienda a pergunta mas não é. Talvez essa relação-processo já nada tenha a ver com a protociência que foi a prática alquímica e que é consequência da importância que, nos dias de hoje, historicamente ainda se atribui à manipulação de substâncias químicas com o objectivo de obter novas substâncias. Este horizonte talvez seja infinito enquanto a Natureza deixar que o seja.

Lembremos a este propósito Fausto ou Prometeu nas suas demandas por um conhecimento empírico continuado e vibrante, naturalmente alquímico pela transformação dos metais e outros elementos, e o seu conflito cativado pelo conhecimento teórico que se confunde e funde com aquele fundo dourado que já só se alcança no mítico desejo de ir mais além como manifesta superação do mesmo em si.

Nesta vontade de uma criação que procede do amor à luz e que tudo articula, em que o pesado e o leve se inscrevem, provém o que conseguimos alcançar ao longo de um caminho que vamos traçando em todas as estações da vida. E porque assim é o pensamos na alegria pura do trabalho que realizamos. A criação apresenta muitas formas, como de todos é sabido, mas a profícua relação entre o que nos orienta como modelo e aquilo que resgatamos como um nascer e um perecer espelha-se aqui nas palavras de Elvira Fortunato que me dão o mote.

Ao afirmar que «A natureza é perfeita», a cientista recupera nesse seu dizer aquilo que é a expressão da sua alma cósmica, para a qual se dirige quando inventa a partir da física, da ciência dos materiais e do papel como substância um conjunto de artefactos com aplicação já presente mas também futura no nosso quotidiano.

A electrónica do papel, sua área de eleição pesquisadora, é nesse sentido uma espécie de saber laboratorial alquímico. Imitar a Natureza será então uma

1 Publicado in: Rui Pina Coelho (dir.), *Sinais De Cena*, (3), 130–139.

2 Elvira Fortunato é uma grande cientista portuguesa, nacional e internacionalmente reconhecida e premiada. Actualmente lidera uma equipa de investigação que se dedica a construir chips ... de papel. Ver a propósito recente artigo de Virgílio Azevedo, com fotografias de António Pedro Ferreira, *a física do amor*, A Revista do Expresso, edição 2278 de 25 de Julho de 2016, 54-59.

forma de a potenciar e que quer dizer fazer à sua semelhança, amar nela a sua multiplicidade e heterogeneidade, concentrar-se nos seus pormenores e nas suas vastidões e profundidades, recolher dela a inspiração para um percurso feliz que se respira todos os dias e que se intensifica nos mais pequenos gestos e movimentos, naqueles que decorrem de simples acções como sejam as de pegar em alguma coisa entre mãos, atravessar um corredor, espreitar por uma porta entreaberta.

Elvira Fortunato está aqui porque parece ser uma mulher realizada, não só por aquilo que constrói por si e a pensar nos outros, mas também porque mostra ter uma vida de equilíbrio amoroso com a investigação e em privado com o seu marido Rodrigo Martins, académico e investigador como ela.

No artigo do Expresso, que refiro, aparecem algumas fotografias de António Pedro Ferreira que revelam o que se encontra e vive dentro da mulher-cientista. Também nós podemos ficar assim, por empatia com ela, envoltos pelo seu mundo numa inaudita beatitude terrestre. O fotógrafo parece ter sido igualmente atraído pela luz intensa que transborda e emana da corporalidade e expressões de rosto em Elvira Fortunato. Felizes são as suas captações do casal durante um passeio na praia e no laboratório onde ambos trabalham.

O rosto de Elvira mostra-se como um desenho subtil na luz de um fundo que se está a tornar paisagem e que com ela se confunde, quer o lugar seja um espaço aberto, quer ele se torne num entre-paredes de laboratório. As suas expressões faciais inscrevem nela o selo de um equilíbrio emocional que julgamos existir de facto e que de nós se aproxima como uma alma comum. É dessa fusão natural que nasce o seu sorriso delicado, aberto, não identificável com qualquer vulgar fotogenia, e o seu supremo amor pela ciência e pela vida.

Sobrevivência descontínua

De ciência e de vida se ocupou Georg Büchner, em restrito tempo, deixando que este, insuspeito, se lhe escapasse, porque a investigação que dedicava ao sistema nervoso do barbo,³ e que lhe traria finalmente o reconhecimento académico, o fazia correr madrugada após madrugada para o rio mais próximo,

3 O estudo *Mémoire sur le système nerveux du barbeau* (1836) era um verdadeiro entusiasmo para Büchner que então observava pequenos peixes para tentar compreender melhor o funcionamento do corpo humano. Aí pretendeu defender que o crânio desses vertebrados seria um prolongamento e uma metamorfose da coluna vertebral, enquanto o cérebro resultaria de um desenvolvimento da medula espinal, para concluir que os nervos cerebrais eram equivalentes aos nervos do tecido medular. Ver a este propósito Anabela Mendes, 2004, Büchner em diálogo com Espinosa, in: Ana Fernandes (Org.), *Visão de Portugal por estrangeiros*, 3ª Jornada, Viseu, Centro de Literatura e Cultura Portuguesa, Viseu, 2004, 69-84.

onde a colheita do *barbus* da família dos ciprinídeos garantia a boa dissecação do dia na mesa do laboratório. Malgrado foi o seu fim prematuro, aos 24 anos, quando um *barbus* o infectou com febre tifóide.

Independentemente dessa terrível fatalidade, Georg Büchner amava a vida e compreendia-se no seu descontínuo *metódico* entre observação anatômica descritiva, interpretação e reflexão especulativa. Era nesse movimento de ir e vir a um ritmo veloz que descobria o brilho do sol em lugar oculto e através do qual superava a noção que tinha da imperfectibilidade das coisas e dos seres, do mesmo modo que, alinhava o sentido pelo não-sentido, ao parafrasear-se no pensamento do protagonista da sua obra narrativa *Lenz*: se não há razão que justifique o lugar que a cabeça e o cérebro ocupam, então também não há razão que impeça alguém de andar de cabeça para baixo.

Ao contrário do que pudemos apurar sobre Elvira Fortunato, uma clara escolha de lateralidade estratégica, que representa uma postura viva emocionalmente equilibrada entre luz e sombras, sentimos agora que a aproximação ao anatomista e escritor Georg Büchner, o homem especulativo que possuía suficientes justificações para integrar a espécie piscícola que perseguia na totalidade orgânica do mundo, nos coloca num campo em que a análise operatória, o perguntar pelas muitas realidades que o envolvem e determinam, nos confunde perante uma natureza inquieta que a nada deseja voltar costas e que rouba da solidão e do imposto isolamento (as fugas territoriais derivadas da sua postura política) aquilo que é o seu destino incerto espelhado no desacerto fascinante das figuras dramáticas que cria.

O Büchner dramaturgo, aquele que a cultura ocidental melhor absorve, muitas vezes ignorando todas as valências intersticiais pelas quais médico e escritor fizeram travessia, é também o pensador que dialoga com Espinosa e colhe de Descartes a fundamentação de um método que existe para ser reequacionado ao correr das necessidades práticas. Sabemos hoje que Georg Büchner foi leitor do filósofo holandês de ascendência portuguesa, no que à *Ética* (1677), Parte I – De Deus diz respeito, tendo-se também apoiado em fontes secundárias.⁴ São, porém, as anotações, sublinhados e garatujos que sobre o escrito espinosano nos deixou, e também em papéis soltos que agora são arquivo, que se prova o seu interesse em que Deus lhe desse resposta sobre a concepção do mundo integrado na Natureza e no cosmos e, a partir dele, considerasse como seus iguais os seres humanos e todas as coisas vivas. Não obstante ser essa «substância composta de atributos infinitos», Deus, portan-

4 É obra de referência sobre este assunto o volume 10, da autoria de Wilhelm Gottlieb Tennemann, assim como dois volumes de Heinrich Eberhard Gottlob Paulus, editados em Jena, datados de 1801 e 1802, respectivamente sobre o *Tratado da Reforma do Entendimento* e a compilação póstuma dos textos espinosanos, *Opera Posthuma*. Sobre esta questão ver ainda Henri Poschmann (ed.), 1999, Georg Büchner, *Schriften, Briefe, Dokumente*, vol. II, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 397 e 960-965.

to, e apesar de toda a sua perfeição absoluta e por definição (*Ética* Parte I, XI), a sua revelação ou manifestação pareceu a Büchner manter um descaramento por quem sofre, é imperfeito e impotente e não quer ser amado porque não sabe como.

O Deus espinosano aviva assim o paradoxo da eterna e infinita bondade divina simultaneamente reunida em essência e existência sem que, no entanto, os efeitos de tais atributos se façam sentir na vida humana e não só. Interrogando-se com Espinosa sobre as verdadeiras descontinuidades da realidade empírica, Büchner nunca se chega verdadeiramente a afastar de uma particular convivência com Deus, lembrando-lhe abundantemente nas suas peças que talvez um Deus imperfeito e sofredor melhor pudesse amar as suas criaturas num sentir eterno.⁵

5 Henri Poschmann, Op. Cit., 291-292. A citação que abaixo se transcreve em alemão e todas as que se lhe seguirem em corpo de texto ou em nota serão também apresentadas em português em tradução da responsabilidade da autora deste ensaio. A criação de um diálogo ficcional entre Espinosa e Büchner foi uma ideia que me ocorreu há muitos anos quando tentava explicar aos alunos a passagem que a seguir se transcreve. Na altura resultou bem e até foi possível recuperar com eles um modo de organização textual que conheciam dos diálogos socráticos. Imaginámos Büchner de volta das suas anotações, talvez falando em voz alta, talvez a pensar no seu Woyzeck ou em Camille. Entendemos que não era nada fácil o confronto com esta linguagem mas fomos surpreendidos pelos muitos pontos de interrogação e pelas repetições textuais. Decidimos então integrar na passagem os próprios autores. Demostres um corpo que vivia de linguagem, sob forma dialogante, própria da Filosofia e do Teatro. Sentimos que falávamos de Deus com maior dinamismo e energia. «*Gott oder die aus unendlichen Attributen, deren jedes eine ewige und unendliche Wesenheit ausdrückt, bestehenden Substanz, existiert notwendigerweise.*

1. Beweis. Wer es leugnet begreife, wenn es möglich ist, wie Gott nicht existieren kann. Sein Wesen involviert alsdann nicht Dasein, was idersinnig ist.

Anmerkung.

Dieser Beweis läuft ziemlich auf den hinaus, daß Gott nicht anders als seiend gedacht werden könnte. Was zwingt uns aber ein Wesen zu denken, was nicht anders als seiend gedacht werden kann?

Wir sind durch die Lehre von dem, was in sich oder in etwas Anderm ist freilich gezwungen auf etwas zu kommen, was nicht anders als seiend gedacht werden kann, was berechtigt uns aber deswegen aus diesem Wesen das absolut vollkommne, Gott, zu machen?

Wenn man auf die Definition von Gott eingeht, so muß man auch das Dasein Gottes zugeben. Was berechtigt uns aber, diese Definition zu machen?

Der Verstand?

Er kennt das Unvollkommne.

Das Gefühl?

Er kennt den Schmerz.»

Espinosa: “Deus, ou a substância composta de atributos infinitos, dos quais cada um exprime uma essencialidade eterna e infinita, existe necessariamente. 1ª Demonstração – Negue-o aquele que conceba, se tal é possível, como pode Deus não existir. A sua essência não implicaria então a existência, o que é absurdo.” (*Ética*, Parte I, XI)

Georg Büchner: “Esta demonstração vai mais ou menos ao encontro daquela que consiste em afirmar que Deus não poderia senão ser pensado como existindo. Mas o que é que nos obriga a pensar numa essência que não pode senão ser pensada como existindo?

A doutrina forçou-nos a pensar que aquilo que existe em si ou em qualquer outra coisa, não

Encontramos, aliás, em pequenas obras, como o juvenil fragmento *Traum eines Arcadiers* (Sonho de um Arcade), produzido no semestre de Inverno de 1829-30, ou posteriormente numa compacta e bem argumentada dúzia de páginas, a *Probevorlesung über die Schädelnerven* (Lição Probatória Sobre os Nervos Cranianos), destinada à sua prova de agregação na Universidade de Zurique, a 5 de Novembro de 1836, a demonstração de que ciência comparada e filosofia poderiam ser irmãs complementares de um palco descontínuo como a própria vida, montado de lugar em lugar, como só Shakespeare sabia fazer, e que foi exactamente aquilo a que a dramaturgia büchneriana (1835-37) tão bem se ajustou.

O drama tradicional alemão burguês tinha forçosamente de oferecer resistência aos assuntos que Büchner escolhera para as suas peças e que, sendo contemporâneos (a Revolução Francesa, a prepotência dos pequenos Estados alemães, a vida de um ser humano sem direito a escolha)⁶, adquiriam um novo ponto de vista que partia do terreno e nele permanecia. Esse era o lugar do povo com fome e cio, era o lugar, os lugares, de corpos em êxtase e dor sem direito a escolha nem a afirmação. Mas não só os assuntos esfacelavam as máscaras de um tecido social alimentado por grandes desigualdades, a forma, o desenho a ferro e fogo com que Büchner construiu os seus dramas não cabia na concepção de um teatro conservador e institucionalizado.

A sua muito breve dramaturgia *Danton's Tod* (A morte de Danton), *Leonce und Lena* (Leôncio e Lena) e *Woyzeck* desperta ainda hoje, em leitores e espectadores, sentimentos de estranheza que tudo toldam e a que nenhuma recordação está presa, mesmo quando assistimos ao desabamento e ao desencaminhamento do discurso dramático e cénico, muitas vezes interrompido e mantido em suspensão. É nos silêncios que tentamos ler aquilo que ficou escrito e se representa, à espera de ouvirmos que tudo está sempre a perder o sentido e que o Deus espinosano, protagonista de uma filosofia da imanência, continua a ser uma transcendência inabsorvível pela necessidade de reinventar o sentido e de o reinventarmos em nós.

O olhar de Büchner sobre as coisas, as situações, as pessoas torna-se por vezes aterrador e transforma-se por isso numa insistência, porque a realidade

pode ser pensado senão como existindo, o que nos dá então o direito, exactamente por essa razão, de fazer dessa essência a perfeição absoluta, Deus?

Quando se parte da definição de Deus, então também é preciso considerar a sua existência. Mas o que é que nos dá o direito de formularmos esta definição?

O entendimento?

Ele conhece a imperfeição.

O sentimento?

Ele conhece a dor.” (Anotação de GB a Ética, Parte I, XI)

6 Ver a este propósito Anabela Mendes, O corpo continua a monte e a assombrar: Um tributo a Georg Büchner, in: Teatro e Memória, Sinais de cena, Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas, série II, nº 1, Junho de 2016, Lisboa: Orfeu Negro, 93-100.

só é perceptível de um modo parcial, o que obriga à multiplicação das perspectivas e à rejeição de uma visão de conjunto ou, em alternativa, incentiva o estabelecimento de uma distância em relação ao evoluir dos acontecimentos cénicos, dirigida justamente para o pormenor. Mas é a consciência dessa parcialidade, que nem sempre reconhecemos, talvez por distração ou medo, que nos faz compreender como de facto vivemos: em sucessivas descontinuidades. E é por isso que na sua lucidez-diagnóstico Büchner soube bem que viveu e como viveu. Ciente da realidade que esgota e é repetição (o ciclo de vida e morte assim o comprova), o anatomista-dramaturgo privilegia a intensificação da experiência do que existe e é, em nome das coisas imanentes com que se cruza, das situações concretas em que se envolve, sempre atento às pessoas que com ele se desacertam ou acertam. Büchner faz questão de nunca se despossar dos fundamentos que sustentam o modo como sente corpo e sopro: a filosofia tem de se ocupar exclusivamente das «coisas humanas»; a filosofia tem de utilizar uma «linguagem humana».⁷

Imperfeita, como nós, a filosofia, mas também a ciência, a literatura oferecem ao livre-pensador as bases para uma nova dramaturgia: aquela que se mostra infiel à peça escrita porque sempre encontra dificuldade em lhe atribuir um fim.⁸

Mas a verdade é que Büchner inovou a dramaturgia do seu tempo, imagine-se, através de uma incapacidade emocional e cognitiva: não ser capaz de escrever a convicção de um ponto final. Pensa-se que este quase desajustamento se tornou cada vez mais frequente à medida que o autor se aproximava da conclusão da última das suas peças, *Woyzeck*, a mais incompleta e transbordante, a mais desobediente, a mais humana.

A novidade em Büchner, para além da impotência face a um convicto ponto final, consistiu também em criar entre as suas personagens relações cada vez mais abstractas e anónimas (veja-se a paradigmática 3ª cena do III acto de *Leônicio e Lena*, ou o diálogo entre Danton e Julie, <II,5> da peça *A morte de Danton*)⁹. Aparentemente num virar de costas ao mundo, pela estranheza incomensurável que envolve o discurso propriamente dito das suas personagens, Büchner continua antes a defender o seu mini-programa filosófico, atribuindo-lhe uma dupla voz – a da mudez e a da incompreensão – como se fosse essa a sua resposta a um diálogo inaudível, a uma crise da linguagem

7 Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Briefe*, Ed. Ariane Martin. Stuttgart: Reclam, 2012, 353.

8 O caso mais paradigmático deste processo de criação está em *Woyzeck* e nas suas quatro versões de um labirinto caótico (de vida, de redação, de papéis soltos dentro de sacos e malas debaixo da cama), um quebra-cabeças para os estudiosos ao longo de muitas décadas. Sobre este assunto ver: Enrico De Angelis (ed.), *Georg Büchner Woyzeck Faksimile, Transkription, Emendation und Lesetext*. (2) 2002, München: K. G. Saur. Ver ainda *Georg Büchner, Woyzeck*, tradução, prefácio e notas de João Barrento, Porto: TNSJ, 2010

9 *Georg Büchner, Sämtliche Werke und Briefe in zwei Bänden, Band I*, Ed. Henri Poschmann. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, 47-50; 122-129.

dita e que o corpo mostra. A sua estratégia provém ainda do reconhecimento da existência de uma crise de valores na sociedade do seu tempo, mas mais do que isso, ela assinala a presença de uma mudança na própria concepção dramática, como seja a integração nas suas peças de elementos épico-narrativos (filão que Brecht viria a utilizar nos seus dramas e na sua teoria dramática), ou a escolha de assuntos que o drama burguês jamais aceitaria trabalhar. Se virmos bem, *Woyzeck* é um negro branco, é um refugiado do Burundi, um mexicano aculturado. Não é da cor da pele que depende a negritude.

Insurrecto, eruptivo, fragmentário, Büchner parece ter consigo mesmo uma relação em que o sangue que lhe corre nas veias o torna exangue, lhe sorve a carne despedaçada quando esta ainda está quente e pulsa, o exsuda de todas as secreções como forma de alívio. Parece ser este também o caminho de um corpo que se foi tracejando na consciência aguda a que ele atribui vários sentidos entre a nascente e a foz, mas que também pode ser ao contrário, porque a sua percepção do mundo deriva de uma recusa em encarar diferentes realidades apenas sob uma perspectiva geral, uma mundividência irresponsável enquanto todos os detalhes não puderem ser perscrutados.

Circulação rizomática

Voltemos às palavras de Elvira Fortunato na epígrafe. Estaremos agora do lado «das soluções para quase tudo», uma espécie de resposta intermitente que apesar de se projectar em fundo vago tem a particularidade de implementar a consciência de que é preciso viver e de que não querendo recordar não é possível esquecer. Recolhe-se aqui uma espécie de sentido provisório, que se adequa ao próprio gesto imitativo, em que nos continuamos e sem que dependamos de haver ou não haver acontecimentos, constatamos que estes só em parte nos dirão respeito. Eis de novo a tal parcialidade a que se atentava o olhar büchneriano. Deste ponto de vista, recordar é um trabalho que se faz no presente e que não ignora que o «quase tudo» é aquilo para o qual não temos solução. Nunca teremos solução para a Natureza em nós.

Assim nos queremos aproximar de Heiner Müller que sempre teve em Büchner, em Kleist, em Brecht, mas não em Schiller, uma referência maior que não se dissipa. Só se homenageia alguém que nos afecta e nos descarna, nos ensina a resistir à atracção das vozes, obedecendo-lhes, porém, sem que nos lembremos bem como.

Talvez aqui possamos recorrer a uma imagem botanizada em que nos queremos inspirar e que parece adequar-se ao perfil do dramaturgo alemão e às exigências que para si estabeleceu sempre que se tratava da antecipação entre procurar e encontrar.

Mais afecto ao sentimento de procura do que ao término da mesma, Müller costumava lembrar aos espectadores das suas peças e das suas encenações

que o que importava era descobrir uma passagem, entre as muitas disponíveis, por onde cada um pudesse caminhar sem a tentação de tudo querer abranger.

Este princípio, porém, que lançava aos outros como se se tratasse de um supremo bem que ajudaria a desembrulhar todas as resistências impostas pela natureza ao corpo e à mente, tornando-os leves e mais bem preparados para as muitas e poderosas variações do seu pensamento, não o seguiu ele, interrogando-se amiúde sobre o lugar da representação das suas peças, um espaço inatingível a não ser com escopro e martelo e com fina pinça: «(...) são peças ou textos para os quais, por exemplo, o local de mostraçãõ é o meu cérebro ou a minha cabeça. É neste crânio que elas se representam. Como se faz isto em teatro?»¹⁰

Como estabelecer um nexõ entre o espaço da mente e o espaço da representação enquanto realizaçãõ artística, quando o primeiro parece querer aniquilar o segundo e assim tornar inexequível o propósito a que a obra dramática se destina?

É aqui que entra a metáfora botânica, a de uma estrutura rizomática que se está sempre a desenvolver, sob incerto e inesperado desenho, sendo ora bolbo ora tubérculo, ou espraiando-se como uma ramificaçãõ, uma funda raiz, um espevitado talo ou um entrançado ramo. De toda esta aparente espontaneidade, que sempre tem a sua razãõ de ser não fõra ela produto da natureza, podemos inferir, no entanto, que o tecido rizomático está preparado para operar com modelos cuja ordem possa ser modificada (o caso das diferentes protuberâncias), integrando na sua solidez mobilidade e transformaçãõ próprias do acto criador.

É justamente neste modelo da Natureza que encontro paralelismo, talvez por intuiçãõ, com qualquer coisa que diz respeito ao modo como Müller escrevia. Muito do que pensou e sentiu exprimiu-o em diálogos e entrevistas, repetidamente, deixando por dizer muito mais do que dizia. Sobre o que pensou e sentiu enquanto escrevia ou encenava, enquanto duvidava sobre qual o melhor lugar para as suas peças, nada haverá que comprove a tessitura do seu próprio pensamento emocional. A leitura do seu cérebro ficou-nos vedada, e mesmo que tivéssemos a faculdade de interpretar o seu mapeamento, isso não seria suficiente para ajuizarmos sobre o modo e os modelos de cruzamento das suas ideias de emoçãõ muito suspensa.

Se considerarmos apropriada a figura do rizoma nas suas múltiplas variações, talvez nos seus interstícios haja espaço para os fenômenos de *Collage et Montage* (apeteceu-me a língua francesa) que convertem os textos mülle-

10 «Das sind Stücke oder Texte, deren einziger Schauplatz zum Beispiel mein Gehirn ist oder mein Kopf, In diesem Schädel werden die gespielt. Wie macht man das auf dem Theater?» in Detlev Schneider (Ed.), *Heiner Müller Theater ist kontrollierter Wahnsinn – Ein Reader*, Berlin: Alexander Verlag, 2014, 7-8.

rianos numa pluridimensão. E isto se atendermos ao facto de que a lógica (o que estará sob essa lógica) do seu discurso literário-dramatúrgico e cénico provém de tratamento denso de informação seleccionada que o autor trabalha para que o original sentido ou sentidos sejam potenciados criando novas interrogações.

Dificuldade não significa impossibilidade de compreensão, mas antes a necessidade de trabalhar *em conjunto* e de criar um sentimento de empatia com essa textualidade e visualidade compactas. Poderemos nunca chegar a alcançar a transparência de um fim, talvez porque o nosso estoicismo, aquele que interfere no modo como julgamos as nossas emoções, continua a ser um vazio procurado, uma espécie de antegosto da libertação da morte. Heiner Müller costumava dizer que escrevia com os pés, uma imagem que retoma Lenz e Büchner e que ele aplicava aos actores: «(...) quando o texto não chega aos pés ou quando não vem deles, então não se torna em experiência, não passando de mera comunicação.»¹¹

Com a sua vocação para muito falar e explicar, ainda que quase sempre soprando as palavras numa melopeia monocórdica que indiciava timidez mas também o reflexo de muitos anos de fumo de charutos, Heiner Müller inquietava-se com todo o tipo de deformações que a Humanidade causava a si mesma (uma outra leitura da metáfora rizomática) e via, nessa quase indiferença perante a promessa de um futuro melhor e a sua negação, um testemunho de traição do Homem a si próprio e a valores e princípios, fossem eles quais fossem. Uma boa parte das suas peças tematiza justamente a traição projectando os seus efeitos na irresolução e persistência do problema. Trair veicula e reforça assim a expressão de um sentimento de culpa, nem sempre assumido, mas integrado no leque das chamadas emoções universais. Trair, trair-se são actos dificilmente identificáveis pela expressão física. Heiner Müller era mestre em ocultar as feridas que a si próprio infligia, embora não se eximisse de as manifestar mais pela escrita do que perante outros de uma forma pública.

A história imperfeita da Humanidade leva Müller ao pagamento de uma dívida ética através da arte e fá-lo em primeiro lugar para consigo mesmo, tentando ultrapassar os seus próprios limites e a eles se adaptando, considerando que *linguagem é história*, como muitas vezes dizia. Em segundo lugar, a História que viveu teve muitas travessias e não lhe forneceu antídoto contra a dor de atraiçoar e de ser atraiçoado. Na sua história de vida, na qual muitas vezes se perdeu e voltou a renascer, ressalta aquilo a que António Damásio chama de *emoções de fundo*, e que correspondem a emoções de que podemos ter uma pontual consciência mas que normalmente se desencadeiam sem que delas

11 «(...) wenn der Text nicht bis in die Füße geht oder auch aus den Füßen kommt, dann wird er nicht Erfahrung, dann ist er nur Mitteilung.» Frank Hörnigk (Ed.), *Heiner Müller Gespräche 2 1987-1991*, *Heiner Müller Werke 11*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008, 712.

nos apercebamos: «Essas emoções podem ser desencadeadas quando refletimos sobre uma situação que já aconteceu ou quando pensamos numa situação que é ainda uma mera possibilidade.»¹²

A simultaneidade deste nexos acima descrito não parecia uma perturbação para Müller: o autor pensava o passado e projectava futuro ao mesmo tempo, sem que daí adviesse qualquer litígio. Era como se dentro do seu corpo e do seu cérebro um baixo-contínuo o modulasse.

Esta postura interna singular, que se agregava aos seus textos, tinha um rosto difuso e uma corporalidade discreta que pareciam ausentar-se muitas vezes do lugar onde Müller se encontrava. Estive na sua presença várias vezes durante a década de 80, às vezes durante horas, e nunca consegui decifrar a sua *máscara* de tão perfeita que ela era. Na testa muito prolongada o sangue latejava nas veias salientes à vista desarmada, deixando que eu imaginasse a rede de permutações e revelações que nesse momento aconteciam na sua *identidade emocional*.

Vozes insurrectas

Pensar sobre a Natureza em nós, à maneira de Elvira Fortunato, não parece à primeira vista colher grande favor em Elfriede Jelinek, a escritora austríaca a quem o Prémio Nobel da Literatura, atribuído em 2004, trouxe notoriedade mas nenhum apaziguamento.

Dizia Heiner Müller nos idos de 80: «Aquilo que me interessa nos textos de Elfriede Jelinek é a resistência que eles desencadeiam contra o teatro tal como ele é.»¹³ E o teatro tal como ele é, deste ponto de vista, referia-se ao teatro acomodado que investe no entretenimento deixando de fora os incatalogáveis e certos golpes assustadores que Jelinek cirurgicamente desferiu em tudo o que escreve.

Não poderá ser este também um diverso caminho para alcançar um compromisso homeostático com a natureza e o mundo, como defende Elvira Fortunato, uma espécie de inabalável determinação em perseguir aquilo que uma sociedade narcísica e neoliberal oferece de bandeja à arte da escrita e às artes performativas? A convicção da cientista perante o seu fazer laboratorial alia-se a um compreender com o coração o Todo parcelado enquanto nele encontra a sua legitimidade mais profunda. E Jelinek, como se posiciona ela

12 António Damásio, *O Livro da Consciência – A Construção do Cérebro Consciente*, Tradução de Luís Oliveira Santos, Lisboa: Temas e Debates /Círculo de Leitores, 2010, 161.

13 «Was mich interessiert an den Texten von Elfriede Jelinek, ist der Widerstand, den sie leisten gegen das Theater, so, wie es ist.» Frank Hörnigk (Ed.), *Heiner Müller Schriften, Heiner Müller Werke 8, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005, 311.*

face à harmonia de um Todo que na sua perspectiva nunca o foi?

Política e esteticamente insubmissa, a dramaturga austríaca afina o seu diapasão (a sua diversificada e competente formação musical faz dela compositora, organista, pianista e violoncelista) contra uma sociedade mundialmente tentacular, que dia a dia se mutila mais e mais e se separa em vez de procurar criar alívio e repouso, em suma, pacificar-se.

É por isso que a questionação sobre arte e vida em Jelinek acontece no próprio acto da experimentação quando convoca múltiplas vozes com as quais persegue em modo associativo mas também interruptivo mínimas unidades, pedaços de memória individual e colectiva, irreconhecíveis na multiplicidade de perspectivas.

Tal como Büchner e Müller, a dramaturga desconstrói, monta e cola, mas a sua tessitura tem uma trama emaranhada que parece resultar de uma impulsividade em engrenagem emocional e mental, através da qual constrói as suas infinitas redes textuais. É com a ajuda de figurações distorcidas pelo discurso que nos surpreendem e nos enfrentam, que se cria antinomia entre o que mostram e o que são como potência, que nós somos confrontados.

Com um grau de acidez frequentemente quase intolerável, a escritora opta muitas vezes por forçar leitores e espectadores a um medir de forças com o que acreditam conhecer (mitos, lendas, histórias da História ocidental, canções, cenas operáticas, obras cinematográficas, divas do cinema, anúncios em televisão, marcas de produtos, publicidade à moda mediatizada) mas que de um momento para o outro se transforma numa inquietante perturbação, quase sempre devido ao excesso do enredamento.

A ideia de uma sobreposição de realidades não prevê um sentimento de condescendência que poderia ter nascido da curiosidade de se querer acompanhar as novas mutações propostas. Para isso não há tempo, porque a mente se contorce, e com ela o corpo, de quem lê ou especta. Num movimento de fluxo e refluxo a relação com as propostas textuais jelinekianas, sugere-nos a deformação constante de realidades que não reconhecemos. Será a denúncia uma forma de aperfeiçoamento?

Nas peças de Jelinek projecta-se uma intermediação entre o ser que é ou foi e aquele que regressa como espectáculo pronto a nelas operar com um estatuto de resiliência face à própria linguagem. Ao querer, porém, estabelecer com esta um luciferino pacto de protecção e amparo, o ser-espectáculo é por ela devorado no acto da exposição, subsumindo no caudal discursivo que em cena transborda e se projecta na sua própria extenuação. À vista não é deixado o corpo que representa porque este é e é-o no maior resguardo de si mesmo e do seu próprio *rasto*.¹⁴

14 Num curto ensaio que Elfriede Jelinek escreveu, em 2000, sobre moda podemos ler numa passagem: «Empurro a peça de roupa entre mim e o nada, para que eu lá possa permanecer, sem que se repare que eu lá estive? Deverá o rasto já ter sido tudo, aquele que daí resulta, e

Para além de possíveis conotações com a discrição e timidez da autora, referenciadas em nota no ensaio autobiográfico *Moda*, não posso deixar de apontar um outro aspecto que advém da extrema dificuldade sentida em geral por actores e actrizes no trabalho de apropriação de personagens e figuras que não dialogam entre si, não abrem os seus corpos à expressividade representacional, porque aquilo com que se deparam se aproxima antes de uma polifonia de vozes monologantes que desempenham nas peças jelinekianas o jogo entre a verdade e a não-verdade, tema recorrente no pensamento da autora.¹⁵

A este ser-espectáculo, uma espécie de prefiguração de uma falsa familiaridade com a distribuição de papéis, a partir da qual se constrói o universo dramático e a sua estrutura, colam-se as vozes e a sua insurreição, contribuindo assim para que esse ser mais velozmente corra para a sua perda e se confronte com os seus limites internos.

O tradicional estatuto de personagem, e mesmo o de protagonização, rasga-se quase sempre com extrema violência, abrindo deste modo o caminho às vozes que chegam a um tempo com o texto e o encarnam (são afinal a sua carne e substância), mas que não se eximem de vir de outro lugar, de um fora inesperado, de quererem dizer o que outros estão impedidos de dizer. Estas vozes, talvez também as que Woyzeck escutava quando encostava à terra o ouvido, fogem a uma localização específica, fazendo falar por vezes um local preferido (e aqui consideraria a amada e odiada Áustria), numa simultaneidade entre interior e exterior medial.

São estas vozes que encontramos, por exemplo, na obra *Die Schutzbefohlenen* (Os Protegidos) que a autora começou a escrever em 2013, ao que parece concluída em 2016, e a que foram sendo apostas outras partes: um apêndice, uma coda, um epílogo em terra, Filémon e Báucis) como um fluxo de consciência ao qual as palavras são arrancadas como um testemunho histórico que rapidamente se transforma em vestígio, em denúncia, em imprecação, esvaindo-se em centenas e centenas de páginas de que ninguém é porta-voz, porque a coralidade é um mudo colectivo, é uma indiferenciação entre verdade e não-verdade para aqueles que têm esperança em que os deixem não deixar este mundo assim.

que logo tem de voltar a desaparecer? Será que sou tão possessa pelo vestuário que me agrada, porque ele dissipa o meu rasto, não, isso seria uma acção dinâmica, é preferível uma acção tão sólida quanto possível: o meu rasto no qual me posso perder para que também ninguém me encontre?» (Schiebe ich die Kleidung zwischen mich und das Nichts, damit ich dableiben kann, ohne daß ich da war? Soll die Spur schon alles gewesen sein, die ja darin besteht, daß sie sofort wieder verschwinden muß? Bin ich so versessen auf Kleidung, die mir gefällt, weil ich dahinter meine Spur, nein, nicht verischen, das wäre ja eine aktive Tätigkeit, sondern möglichst gründlich: verlieren möchte, damit auch niemand anderer sie findet?) in *Süddeutsche Zeitung*, März, 2000. Também em <http://www.elfriedejelinek.com/>

¹⁵ Sobre este assunto escrevi a comunicação A serenidade por que elas anseiam nos intervalos da respiração em *A Morte e a Donzela de Elfriede Jelinek*, Colóquio Quem tem medo de Elfriede Jelinek? Lisboa: Goethe Institut, 20 de Outubro de 2015.

E o assim é o assunto deste caudal de linguagem (chamar-lhe peça de teatro, ensaio ou diatribe seria um acto redutor que Jelinek não iria compreender). Formalmente é uma peça de teatro e já foi representada.¹⁶ Estrategicamente é um acto político que o teatro não pode ignorar. O seu assim dá voz a uma terrível realidade contemporânea: a dos migrantes e fugitivos de inúmeras paragens em guerra e conflito que às portas da Europa, ou nela entrando por favor e misericórdia, são despojados dos mais elementares direitos que ao humano são devidos.

Eis o início da peça *Os Protegidos* de Elfriede Jelinek:

«Estamos vivos. Estamos vivos. O que importa é que estamos vivos, e estarmos vivos também é o que nos resta, depois de termos deixado a pátria sagrada. Ninguém olha de cima para baixo com benevolência para o nosso comboio, mas olharem para nós com desprezo isso já olham. Nós fugimos, sem sermos condenados por nenhum Tribunal do Povo, mas condenados por todos, lá e aqui. Tudo o que conhecemos das nossas vidas é passado, sufocado por uma camada de aparências, já nada é objecto de conhecimento, já nada existe mesmo. Também já não vale a pena compreender o que quer que seja. Tentamos ler leis estrangeiras. Ninguém nos diz nada, não estamos ao corrente de nada, somos convocados mas ninguém nos recebe, temos de aparecer, temos de aparecer aqui e depois acolá, mas que país é este, mais encantador do que ele não há, e um país como este nós não conhecemos, afinal em que país podemos entrar? Em nenhum. Entrar significa apenas andar por ali. Seremos mandados de volta. Deitamo-nos no chão frio da igreja. Voltamos a levantar-nos. Não comemos nada. Temos de voltar a comer, pelo menos beber qualquer coisa. Temos aqui alguns ramos, pela paz, ramos de dendenzeiro, não, de oliveira, que cortámos, sim, e também ainda este aqui, todos cobertos de inscrições; de resto nada mais temos, por favor, a quem a deveremos entregar, esta pilha, preenchemos duas toneladas de papel, é claro que nos ajudaram a fazê-lo, suplicantes mantivemos o papel à vista, não, papéis não temos, só papel, a quem o deveremos entregar?»¹⁷

16 A peça *Die Schutzbefohlenen* foi escrita pela autora para as Wiener Festwochen de 2013, a pedido de Nicolas Stemmann para a rubrica *Kommune der Wahrheit*. Nessa altura o texto não teve qualquer aproveitamento. Posteriormente houve uma leitura pública em Hamburgo e a 23 de Maio de 2014, a peça teve estreia absoluta em Manheim, seguida da estreia vienense no Wiener Burgtheater a 28 de Março de 2015. <https://tinyurl.com/4rta5pny>

17 «*Wir leben. Wir leben. Hauptsache, wir leben, und viel mehr ist es auch nicht als leben nach Verlassen der heiligen Heimat. Keiner schaut gnädig herab auf unseren Zug, aber auf uns herabschauen tun sie schon. Wir flohen, von keinem Gericht des Volkes verurteilt, von allen verurteilt dort und hier. Das Wißbare aus unserem Leben ist vergangen, es ist unter einer Schicht von*

Os *Protegidos*, um título sem cautelas, que faz falar o emudecimento das vozes que exaustas se calaram. Se continuam a calar. Nelas a *negatividade* (Byung-Chul Han) deixou de poder relacionar-se com um cansaço inspirador, aquele que nasce e vive em corpos, em seres, que podem escolher entre cantar e dançar, entre contemplar o mundo de uma praia ou de um laboratório.



Barbus costa-riquense, 2016 © Anabela Mendes

Referências bibliográficas

Angelis, Enrico De ed. (2) 2002, *Georg Büchner Woyzeck Faksimile, Trankription, Emendation und Lesetext*. München: K. G. Saur.

Azevedo, Virgílio, com fotografias de António Pedro Ferreira, a *física*

Erscheinungen erstickt worden, nichts ist Gegenstand des Wissens mehr, es ist gar nichts mehr. Es ist auch nicht mehr nötig, etwas in Begriff zu nehmen. Wir versuchen, fremde Gesetze zu lesen. Man sagt uns nichts, wir erfahren nichts, wir werden bestellt und nicht abgeholt, wir müssen erscheinen, wir müssen hier erscheinen und dann dort, doch welches Land wohl, liebreicher als dieses, und ein solches kennen wir nicht, welches Land können betreten wir? Keins. Betreten stehn wir herum. Wir werden wieder weggeschickt. Wir legen uns auf den kalten Kirchenboden. Wir stehen wieder auf. Wir essen nichts. Wir müssen doch wieder essen, wenigstens trinken. Wir haben hier so ein Gezweig für den Frieden, so Zweige von der Ölpalme, nein, vom Olivenbaum haben wir abgerissen, ja, und das hier auch noch, alles beschriftet; wir haben sonst nichts, wem dürfen wir ihn bitte überreichen, diesen Stapel, wir haben zwei Tonnen Papier beschrieben, man hat uns natürlich dabei geholfen, bittend halten wir es nun hoch, das Papier, nein, Papiere haben wir nicht, nur Papier, wem dürfen wir es übergeben?» in Die Schutzbefohlenen <http://www.elfriedejelinek.com/>

do amor, A Revista do Expresso, edição 2278 de 25 de Julho de 2016.

Büchner, Georg, 2010, *Woyzeck*, tradução, prefácio e notas de João Barrento, Porto: TNSJ, 2010.

Damásio, António 2010, *O Livro da Consciência – A Construção do Cérebro Consciente*, Tradução de Luís Oliveira Santos, Lisboa: Temas e Debates /Círculo de Leitores.

Detlev Schneider ed. 2014, *Heiner Müller Theater ist kontrollierter Wahnsinn – Ein Reader*, Berlin: Alexander Verlag.

Espinosa, Bento de 1992, *Ética*, Introdução e Notas de Joaquim de Carvalho, Lisboa: Relógio D'Água.

Han, Byung-Chul 2014, *A Sociedade do Cansaço*, Tradução de Gilda Lopes Encarnação, Lisboa: Relógio D'Água.

Hörnigk, Frank ed. 2005, *Heiner Müller Schriften*, Heiner Müller Werke 8, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.

Hörnigk, Frank Hörnigk ed. 2008, *Heiner Müller Gespräche 2 1987-1991*, Heiner Müller Werke 11, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Jelinek, Elfriede 2014, *Die Schutzbefohlenen*, <http://www.elfriedejelinek.com/>

Jelinek, Elfriede 2016, *Charges (The Supplicants)*, Translated by Gitta Honneger, London, New York Calcutta: Seagull Books.

Martin, Ariane ed. 2012, *Georg Büchner Sämtliche Werke und Briefe*, Ed. Ariane Martin. Stuttgart: Reclam.

Mendes, Anabela, 2004, Büchner em diálogo com Espinosa, in: Ana Fernandes (Org.), *Visão de Portugal por estrangeiros*, 3ª Jornada, Viseu, Centro de Literatura e Cultura Portuguesa, Viseu.

Mendes, Anabela 2015, *A serenidade por que elas anseiam nos intervalos da respiração em A Morte e a Donzela de Elfriede Jelinek*, Colóquio Quem tem medo de Elfriede Jelinek? Lisboa: Goethe Institut, 20 de Outubro de 2015. (no prelo, Sinais de Cena, 2ª série, III, Março de 2018.)

Mendes, Anabela, 2016, *O corpo continua a monte e a assombrar: Um tributo a Georg Büchner*, in: Teatro e Memória, Sinais de cena, Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas, série II, nº 1, Junho de 2016, Lisboa: Orfeu Negro, 93-100.

Poschmann Henri, ed. 1999, *Georg Büchner, Schriften, Briefe, Dokumente*, vol. II, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.

Poschmann, Henri ed. 1992, *Georg Büchner, Sämtliche Werke und Briefe in zwei Bänden*, Vol. I, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

Endereços electrónicos acessados:

<http://www.elfriedejlinek.com/>

https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Schutzbefohlenen

Dossiê Elfriede Jelinek

Reflectir com Jelinek.
Para a Água Negra
Elfriede Jelinek

Anabela Mendes
Deception Island
2023

Os meus textos para teatro são em primeiro lugar textos falados (também textos de leitura), uma forma de falar que é, por assim dizer, exibida para depois ser recebida coletivamente. Tal como no teatro antigo, coloco as minhas personagens sobre coturnos, mas personagens elas não são de modo nenhum, é a minha própria fala que fala e cria personagens, a partir dela, elas têm de se tornar importantes porque, digamos, falam comigo, (não estão apenas no meu lugar). Falo muito pouco em privado e é muito raro estar com pessoas. Então tomo de empréstimo o meu discurso pela boca do actor, da actriz, para que o que eu diga acabe finalmente por se tornar importante. Talvez se trate de uma espécie de súplica. Não posso fazer depender disso nenhum tipo de reivindicação, e o que eu digo pode ser eliminado pelo público a qualquer momento. Mas como a recepção é colectiva, cada indivíduo não chega até mim com a sua rejeição ou aprovação. Não sei o que o público pensa. Mas ele ouve o que eu penso.

© Elfriede Jelinek, Homepage

Em conversa com a Sofia fiquei com a ideia de que a palavra-chave para esta sessão seria “cortes”, que achei maravilhosa, uma vez que Jelinek parece optar pelo prolongamento *ad infinitum* dos seus textos, entre eles as obras dramáticas. O princípio do corte textual, de que a autora se está sempre a arredar e que assume como uma qualidade de pensamento, coloca sérios problemas a encenadores e dramaturgistas, a tradutores, também a actores e outros fazedores de teatro agregados a uma equipa técnico-artística, que se interrogam pelo menos em dois campos distintos. Por um lado, a super excessiva textualidade, por exemplo, muito raramente tem indicação de personagens, criando assim um corpo único como mancha gráfica onde circulam, digamos, vozes com e sem nomeação. Interrogam-se aqueles que aceitam ser desafiados por

obra jelinekiana nomeadamente a partir do seu imbricamento, condição que caracteriza este modo de escrita e que nos coloca perante um modo de pensamento arditamente organizado e fundamentado numa argumentação ora bem sustentada e inteligente, ora ancorada num humor felino de acção demolidora. O exercício crítico é uma conjugação ilimitada.

Por outro lado, encontramos enormes dificuldades para cumprir orçamentos para estas produções que parecem sempre inalcançáveis para companhias de pequeno e médio porte. Esta realidade pressupõe uma ginástica de estimativas que condicionam os contractos estabelecidos com artistas e técnicos. A gestão da produção artística pressupõe o uso de *uma tesoura invisível* que contraria o modo de criar da autora sem ferir esse espírito, ao mesmo tempo que conduz com necessária destreza um orçamento cheio de perigosidade. A questão do cabimento orçamental estabelece a diferença entre os teatros da Europa central e os da Europa do Sul. A autora, sem que o deseje directamente, interfere na programação dos teatros pela natureza das suas obras.



© Sebastião Salgado, mulher San, Botswana, 2008

Dossiê Elfriede Jelinek

Breves notas sobre outras
encenações de obra de
Elfriede Jelinek

Breves notas sobre outras encenações de obra de Elfriede Jelinek

Nuno Carinhas, Viagem de Inverno de Elfriede Jelinek, trad. de António Sousa Ribeiro, 2020.

<https://ctalmada.pt/uma-viagem-de-inverno-em-almada/>

<https://ctalmada.pt/produto/viagem-de-inverno-2/>

<https://ctalmada.pt/encenador-nuno-carinhas-faz-estreia-nacional-de-viagem-de-inverno-de-jelinek-em-almada/>

Jelinek, Elfriede 2020, Viagem de Inverno, trad. António Sousa Ribeiro, colecção Teatro, Companhia de Teatro de Almada.

Dossiê Elfriede Jelinek

Primórdios em torno de 2012
com Capital Fuck - Os contratos do
comerciante. Uma Comédia
Bancocrática para a ribalta.

Emanuel de Sousa
Encenação

Helena Topa
Tradutora

Capital Fuck marca o início da história de Elfriede Jelinek nos palcos portugueses.



© Hugo Martins

CAPITAL FUCK

Die Kontrakte des Kaufmanns Eine Wirtschaftskomödie de Elfriede Jelinek

CAPITAL FUCK, a partir de *Die Kontrakte des Kaufmanns Eine Wirtschaftskomödie* (2009) de Elfriede Jelinek (Prémio Nobel Literatura 2004), escrutina a frenética especulação de banqueiros e pequenos investidores à volta de activos fictícios. A história recente provou que excessos de parte a parte levarão inevitavelmente a uma catástrofe, mas o capitalismo está longe de ter um fim: depois da crise, é igual à crise que, por sua vez, é igual antes da crise.

Tendo por base uma série de escândalos financeiros que foram tornados públicos na Áustria e um pouco por todo o mundo ao longo dos últimos anos, a realidade é apenas a rampa de lançamento para um jogo ardiloso de extravagante exacerbação e distorção melodramática. Do grito de ódio ao lamento trágico alternado pela catadupa de insultos à própria audiência, Jelinek verbaliza um verdadeiro estado de emergência linguístico escrutinando as contradições que estão já enraizadas semanticamente na nossa linguagem: Até que ponto uma corporação também serve o corpo político? Que tipo de mundo é este em que as pessoas negociam 'dívidas' que nunca poderão ser pagas?

Simultaneamente ensaio, análise, denúncia, caricatura e jogo assentes na espiral associativa de palavras e trocadilhos verbais, o texto de Jelinek não é mais que uma reflexão sobre os sistemas bancário, imobiliário e de crédito, em última instância, sistemas fundados em valores sem valor. Um texto preciso, pérfido e polémico em todas as direcções que nos faz pensar especialmente no modo como as ditas vítimas ao acusar os outros como responsáveis provam a sua própria culpa em primeiro lugar. Aqui ninguém é inocente!

Emanuel de Sousa, artista plástico

<https://www.espacoexibicionista.com/post/emanuel-de-sousa>

Ficha técnica e artística

Texto ELFRIEDE JELINEK

tradução HELENA TOPA

direcção artística, dramaturgia, encenação, dispositivo cénico, desenho de luz e vídeo EMANUEL DE SOUSA

figurinos e adereços PONTO TEATRO

interpretação DANIELA GONÇALVES, EMANUEL DE SOUSA, OLINDA FAVAS, PEDRO DIAS e RITA VIEIRA

execução dispositivo cénico PONTO TEATRO

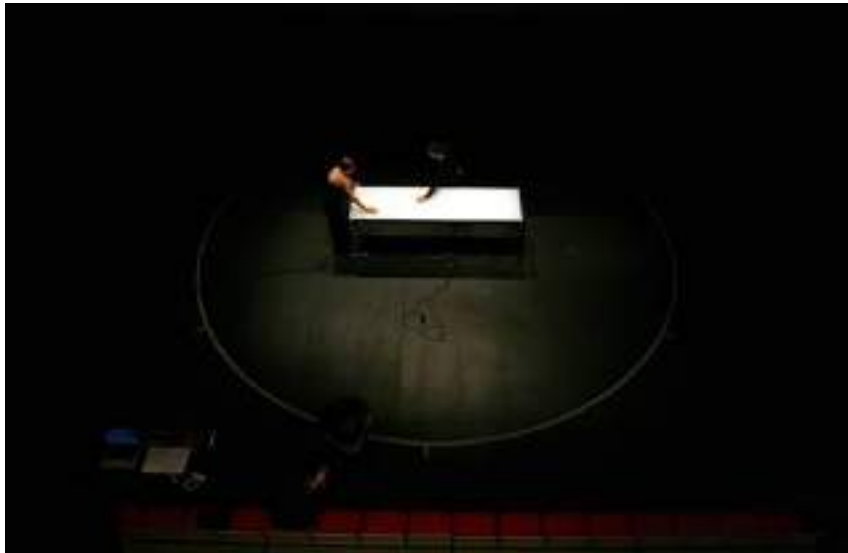
execução de figurinos e adereços A MANIA DA MARIA by Patrícia Sousa
e MARGARIDA FERNANDES
fotografia de cena, consultoria musical e direcção de cena HUGO
MARTINS
trailer VICTOR CARVALHO
imagem gráfica E MULTIMEDIA
produção PONTO TEATRO
apoios EMBAIXADA DA ÁUSTRIA, GOETHE-INSTITUT PORTUGAL, CACE
CULTURAL DO PORTO – IEF, PANMIXIA, FÁBRICA RUA DA ALEGRIA, TENDA
DE SAIAS, MASCARILHA.

Mais informações: <http://www.pontoteatro.com/capital.html>

Dossiê Elfriede Jelinek

Capital, Valores, Acções -
Na Tua Cara, Na Tua Cara

Maria Carneiro¹



CAPITAL FUCK dá-se a ver logo na arena – a arena de luta de animais talvez. O andar às voltas – rítmico, ritualista, mecânico, hipnotizante. O desenho do círculo no chão revela-se viciante – viciante perante o nosso olhar que o descreve, pelo seu movimento estático, e para os actores que parecem não conseguir parar de correr à sua volta. Este é o panóptico: é um *Big Brother*. Apesar de não estarmos fisicamente na arena, a nossa experiência durante mais de 120 minutos será de luta e resistência; de mesmo sobrevivência.

O espectáculo já começou, a luz da sala continua acesa, perturbadora para o espectador. Nós estamos iluminados, a luz dá-nos a ver, revela. Nós estamos implicados, querem-nos ver, saber da nossa posição e opinião. Somos confrontados com referências aos sete pecados mortais, de seguida uma contagem decrescente. Projecções de frases de condenação.

Num momento a luz baixa. Aos espectadores são dadas lanternas. Um coro de mulheres (profetisas, anjos, miúdas giras) extasiadas, com capas plásticas fluorescentes aparece. Um Cristo. As suas sombras são projectadas na tela quase fantasmagóricas. O público ganha a ilusão que tem o poder. Escuro. A música *Personal Jesus*, dos Depeche Mode versão Marilyn Manson estridente toca. Acelera o nosso ritmo cardíaco. Estamos no meio da arena, somos animais nesse circo.

Luz. Observamos o construir da cena, mesmo no meio do círculo: uma mesa com luz incandescente – de efeito raio x –, mesas de piquenique, cadeiras, plantas de plástico, caixas de arquivo, microfone. Chegam os executivos com máscaras (várias máscaras, e a mesma, ao longo do espectáculo). A equipa de trabalho entra, mas o “ele” / os “eles” não estão presentes. “Eles é que têm a

1 Disponível online: <https://manecarneiro.wordpress.com/2013/10/13/capital-valores-accoes-na-tua-cara-na-tua-cara/>

culpa” – ouve-se no autocarro de manhã. A sua cadeira está vazia. Que fazer? Ir até ao fim, não olhar a meios, só atingir os fins – facturar. O *Big Brother* continua na nossa presença, pois a cena está a ser gravada em directo e projectada num enorme ecrã no fundo do palco. O que vemos? Corpos. Corpos relacionado entre si, sem cabeça, sem identidade. São corpos, camisas, casacos, cartões magnéticos, códigos de acesso e passwords. São corpos sem rosto – essa parte do corpo tão essencial à comunicação, à empatia, ao ler de emoções e da alma (lembramos Deleuze). O grande plano do rosto aparece muito mais tarde no espectáculo, já em outro momento de resolução do conflito. O valor do rosto aqui não tem valor – é *valueless*.

A bolsa já abriu, os valores já desvalorizaram, as acções caíram, o dinheiro já não vale e desapareceu dos bancos. A inflação, a flutuação – a expectativa. A Europa. A retórica é extensa, longa, pesada, funciona como tortura. Esse mesmo diálogo repetitivo acrescenta, subtrai, multiplica, diminui. Continuam a falar. O homem está sem calças – vende-se? O futuro vai acontecer? O ruído das revoluções, dos massacres. Há fim? Há solução? Não sabemos ou ficamos sem saber. Então passamos ao concurso – à espectacularidade do espectáculo – ao apelar ao consumismo e à oferta gratuita. Fácil! – continuar com a retórica, manter a ilusão. Afinal os activos são fictícios. E depois há a destruição – o fumo, os papéis a voar, a esfervorear; e o esconder (dos corpos). Sem nunca esquecer um possível um reset de tudo.

A paisagem sonora é ruidosa, repetitiva, massacra. Ouvimos ecos e vestígios de revoluções, multidões ao longe. Será um mundo todo a manifestar-se lá fora? Lá fora? Todo o desenrolar do espectáculo agride o espectador, dá-lhe chapadas na cara para o acordar, vive e alimenta-se do confronto – é *in-your-face*. A frontalidade do espectáculo limita conscientemente o aspecto sensorial do espectador. E não o deixa desculpar-se, gozar da sua inocência. Já fazemos parte das listas, bases de dados, sistemas. Alimentamos a máquina, somos culpados – pequenos, médios ou grandes.

Como já nos habituou, a companhia cria um universo ficcional sólido. Em CAPITAL FUCK o espectador é sugado para uma dimensão alucinante, espiral – é implicado e implica-se com esta. O que se passa em cena passa-se conosco, e nós somos constantemente chamados a essa verdade da construção cénica, por via da frontalidade da arquitectura de cena e da encenação.

A dimensão plástica da cena é apelativa, de entre as cores, ao design da luz (em ricos jogos de luz e sombra), texturas, e temperaturas – do plástico negro e extenso, ao fumo que invade a plateia, ameaçador. A presença da imagem projectada habita o espaço cénico, confrontando a sua fisicalidade com a sua virtualidade. Testemunhamos o vestir e despir dos corpos, a sua exasperação, a procura de uma redenção.

Como acontece com as palavras, o dispositivo cénico é levado ao limite. A confusão instala-se em cena, a destruição é palpável. Então chega uma outra ordem, por via de um teatro de sombras fixo, contido; manipulado pelos acto-

res, filmado e projectado, evocando mitologias, monstros e heróis. O público respira fundo, desconfiado.

No final a cena é arrumada, mas a arena continua lá, o círculo branco não é apagado. A era da vigilância continua. Da vigilância e da punição (como sugerir Foucault).

Comentário ao espectáculo CAPITAL FUCK. Ponto Teatro. Teca – Teatro Carlos Alberto, Porto. Outubro 2013

Dossiê Elfriede Jelinek

Outras traduções para português
da obra de Elfriede Jelinek

Elfriede Jelinek 2004, *A pianista*, trad. Aires Graça. - 3ª ed. - Porto: Asa. - 335, [1] p.: il.; 20 cm. - Tít. orig.: Die Klavierspielerin. - ISBN 972-41-1433-3

<https://bibliografia.bnportugal.gov.pt/bnp/bnp.exe/registo?1333443>

Lust / Elfriede Jelinek 2005 ; trad. Maria Adélia Silva de Melo. - 2ª ed. - Lisboa: Estampa. - 245, [2] p. ; 21 cm. - (Essa agora ; 9). - Tít. orig.: Lust. - ISBN 972-33-2082-7

<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/bibnacional/1377723>

Elfriede Jelinek 2006, *As amantes*, trad. Aires Graça. - 1ª ed. - Porto: Asa. - 152, [8] p.; 22 cm. - (Vozes do Mundo). - Tít. orig.: Die Liebhaberinnen. - ISBN 972-41-4727-4

<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/bibnacional/1672994>

Elfriede Jelinek 2008, *Os Excluídos*, trad. Fernanda Mota Alves, Lisboa: ASA Literatura.

ISBN 9892300475-97892300474

<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/bibnacional/1744697>



Elfriede Jelinek 2014 *Manual de sabotagem : escritos sobre política, memória e capitalismo, (2000-2014) /*; sel. e trad. Bruno Monteiro ; rev. da trad. Helena Topa. - Porto : Deriva, 2014. - 157, [6] p. : il. ; 20 cm. - Ed. bilingue em português e alemão. - ISBN 978-989-8701-05-3 <http://id.bnportugal.gov.pt/bib/bibnacional/1902078>



Elfriede Jelinek 2015, *Capital Fuck: os contratos do comerciante: uma comédia bancocrática*, textos intr. Bruno Monteiro, Helena Topa, Emanuel de Sousa; trad. Helena Topa. - 1ª ed. - Vila do Conde: Verso da História. - 184 p.: il.; 23 cm. - Tit orig.: Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie. - ISBN 978-989-8016-10-2

<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/bibnacional/1935638>



Elfriede Jelinek 2018, *A morte e a donzela I-V : dramas de princesas /*; trad. e notas, introd. Anabela Mendes. - Lisboa : Teodolito, cop. 2018. - 153 p., [8] p. : il. ; 24 cm. - (Série ficção). - Tít. orig.: Der Tod und das Mädchen I-V : Prinzessinnendramen. - ISBN 978-989-8580-68-9

<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/bibnacional/2033645>

Jelinek, Elfriede 2020, *Viagem de Inverno*, trad. António Sousa Ribeiro, colecção Teatro, Companhia de Teatro de Almada.



Bachmann, Ingeborg, *Malina /*; posf. Elfriede Jelinek ; trad. Helena Topa.- 1ª ed. - Lisboa : Antígona, 2022. - 300, [2] p. ; 21 cm. - ISBN 978-972-608-389-4

<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/bibnacional/2123422>



Ideias e críticas

Ideias e críticas

Entretelas pandêmicas:
Aventuras autobiográficas
com uma turma de Interpretação
Teatral 1 à distância.

Adriana Lodi (PPGCEN/UnB)

É artista docente, pesquisadora de teatro, atriz de teatro e cinema. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em interpretação, dramaturgias autobiográficas, formação de atores e educação.

Fernando Pinheiro Villar (UnB)

Professor do Departamento de Artes Cênicas da UnB desde 1993, Fernando Villar é autor, diretor e encenador cênico com diversas obras no Brasil e em diferentes países da Europa e Américas, desde 1983. *Ph.D* em Teatro e Performance pelo Queen Mary College, University of London (2001).

Resumo

Este artigo objetiva sintetizar processo e procedimentos realizados na experiência pedagógica-artística da artista docente e doutoranda Adriana Lodi, com uma turma caloura de Interpretação Teatral 1 do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, vivida a distância entre as telas de computadores e de dispositivos móveis, de fevereiro a maio de 2021, durante o isolamento social imposto pela pandemia da COVID-19.

Palavras-chave: Pandemia, Mediação Tecnológica, Atuação.

Abstract

This article aims to synthesise the process and procedures executed within the pedagogical-artistic experience of teaching artist and doctoral student Adriana Lodi, with a freshman class of Acting 1 from the Department of Performing Arts at the University of Brasília. It happened between computer and mobile device screens, from February to May 2021, during the social lockdown imposed by COVID-19 pandemic.

Keywords: Pandemic, Technological Mediation, Performance.

Trilha inicial

Em fevereiro de 2021, começa o segundo semestre de 2020 na UnB e permanece o interminável isolamento social devido à pandemia da Covid-19. Como professora voluntária e doutoranda no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, Adriana Lodi é convidada pelo então Chefe do Departamento, Fernando Villar, para ser responsável por uma turma de Interpretação Teatral 1, de forma remota. A disciplina de 6 horas por semana é componente do primeiro semestre para calouras e calouros do Bacharelado em Interpretação Teatral e das Licenciaturas em Artes Cênicas (diurna e noturna) do Departamento. Com o programa planejado por Villar e Lodi, autor e autora deste artigo, a turma 1 de Interpretação Teatral 1 aconteceu entre primeiro de fevereiro e 21 de maio de 2021, ministrada por Lodi, com a monitoria do bacharelado Ilgner Boyek.

Decidimos que a disciplina seria uma oportunidade tempestiva de explorar e refletir sobre as possibilidades de hibridismo pedagógico e artístico entre as entretelas (dos dispositivos móveis, das telas de computadores e do audiovisual) e as práticas cênico-performativas na formação de atores. Estes objetos de estudo atravessam e conjugam as nossas práticas e pesquisas como artistas docentes e também sintetizam parte do objeto de investigação de doutorado de Adriana no Programa de Pós-Graduação da UnB (PPGCEN/UnB), intitulada “Poéticas e pedagogias cênico-performativas feministas - autobiograficções

como dispositivo de invenção”, com orientação de Fernando e coorientação da professora Roberta Matsumoto. Assim sendo, Interpretação Teatral 1 seria mais uma oportunidade de troca e experimentação prático-teórica, um trabalho de campo para a tese de Adriana e seus objetivos. Este artigo dialoga com parte de seu quarto capítulo, “Quarta trilha: A pesquisa performativa de intervenção no Ensino Superior”, onde Adriana relata e analisa experiências didáticas com discentes da graduação durante o isolamento social, em duas disciplinas. A primeira, no 1o semestre de 2020 (17 de agosto a 18 de dezembro de 2020), foi a optativa Técnicas Expressivas em Artes Cênicas II (TEAC II). A segunda foi a obrigatória Interpretação Teatral 1, cujo processo é tema central deste artigo.

As duas disciplinas foram oportunidades de troca e experimentação prático-teórica, em trabalho de campo, laboratório e estudos de caso simultâneos e fundamentais para a investigação doutoral de Adriana. Agora, já são passados anos daquele semestre durante o isolamento social imposto pela pandemia da covid19, e estamos aqui neste exercício a quatro mãos sobre a experiência, no recorte deste artigo. Sua execução demandou revisitarmos a memória dos nossos encontros prévios, nossas sessões durante e após a disciplina, e, especialmente, a memória dos cadernos e diários discentes, dos arquivos de algumas aulas gravadas e dos objetos estéticos criados ao final da disciplina pela turma. Compartilhamos este recordar de parte do processo da segunda disciplina ministrada pela artista doutoranda, por meio da apresentação da maioria de seus projetos contínuos e cumulativos durante o semestre, além de alguns exercícios específicos que auxiliaram o corpo discente de Inter 1, sua professora e seu monitor, na busca dos objetivos da disciplina, que falaremos mais na próxima seção.

O programa de Interpretação Teatral 1 foi elaborado com a colaboração e diálogo intensos entre Adriana e Fernando, seu professor na graduação na década de 1990 e na pós-graduação na UnB na década seguinte, e que ela afetivamente chama de “mestre”. Inter 1, como é chamada entre estudantes do Departamento e como também utilizaremos neste artigo, tem sido ofertada por Fernando inúmeras vezes no Departamento nos últimos 15 anos. Ele chegou a ministrar duas primeiras - e últimas - aulas para a turma diurna da disciplina no primeiro semestre de 2020, nos dias 10 e 12 de março, antes do isolamento social ser decretado no Distrito Federal, três dias depois. Aquela turma só retornou à Inter 1 quase um ano depois, em fevereiro de 2021. Parte daquele grupo calouro a cursou com Adriana.

Relembrando, passado o primeiro choque do momento planetário inédito e insólito, a UnB associa-se à Microsoft e seu *software* Office para possibilitar o contato virtual entre docentes e discentes em suas casas, especialmente pela plataforma Teams. Em junho de 2020, Fernando retomou contato semanal e depois quinzenal com todas calouras e calouros, visando inicialmente manter o contato com a turma interrompida e também acompanhar e apoiar as atividades curriculares da turma caloura, naquele singular início de vida universi-

tária, durante a pandemia da covid19. Em agosto, Adriana começa sua TEAC II, com uma turma de estudantes dos níveis intermediários e avançados dos nossos cursos. Inter 1 e outras disciplinas práticas introdutórias dos dois semestres iniciais foram represadas naquele primeiro semestre à distância, sem oferta delas quando as universidades voltam às aulas, remotas, em 17 de agosto de 2020.

O represamento foi motivado tanto pelo golpe no delicado começo do ritual de passagem do ensino médio para o universitário, quanto pela transição de uma educação sem arte para uma educação pela arte. E, especialmente, pelo embate ontológico de uma arte presencial por excelência sendo ensinada remotamente, com o ao vivo presencial tendo que ser substituído temporariamente por uma veiculação virtual dependente de lentes, câmeras, dispositivos eletrônicos e, assustadoramente, da interrede. O assustador do momento foi prontamente respondido com mudanças radicais em todos os programas de disciplinas, com cursos para utilização de ferramentas tecnológicas informacionais e uma abertura para a hibridização imposta pela impossibilidade do convívio saudável, pelas possibilidades de contaminação pelo coronavírus. Todas as disciplinas práticas introdutórias são ofertadas no semestre seguinte, iniciado em fevereiro de 2021, quando Adriana começa as aulas de Inter 1 com aquela turma caloura, que havia pensado que começaria suas aulas e formações em Artes Cênicas na UnB em março do ano anterior.

Naquele momento no início de 2021, o Brasil começa seu lento processo de vacinação, e estamos com mais esperança e alívio, já que nossas mães, junto com milhares de outras idosas e idosos, estão sendo vacinados, o que projeta a possibilidade de sobrevida entre nós. Atravessar a escrita da tese de Adriana pelos acontecimentos cotidianos tem sido estratégia reflexiva para acionar um diálogo de como os processos de ensino e aprendizagem são desenhados cartograficamente como investigações processuais e, simultaneamente, como métodos de pesquisa de si e de outras e outros, com e na vida mesma, tendo a educação como território existencial de produção de subjetividade.

Interpretação Teatral 1 (Inter 1)

A ementa de Inter 1 é direcionada para prática da linguagem cênica enfocando os fundamentos para o trabalho dos atores e atrizes em performance. A disciplina objetiva o trabalho das noções de tempo e espaço cênico, bem como a consciência e irradiação corpórea,¹ para o estado em performance. A metodologia inclui estudos e desenvolvimento de técnicas de foco e flexibilização

1 O neologismo 'corpórea' foi cunhado pela diretora, preparadora vocal e professora da USP Mônica Montenegro, para evitar dicotomizações, habituais e prejudiciais, entre corpo e voz.

de tónus, por meio de exercícios grupais e individuais objetivando potencializar a prontidão cênica. São utilizados também jogos cênicos e improvisações que promovam a flexibilidade e a inventividade do imaginário e reflexão. visando o trabalho de criação individual e coletivo, com incentivo ao contato e busca em diversas fontes de informação e formação durante o Bacharelado, a Licenciatura e/ou a dupla opção na UnB.²

Por se tratar de uma disciplina prática obrigatória inicial e represada no semestre remoto anterior, o Departamento de Artes Cênicas elaborou uma estratégia para que fossem oferecidas três turmas de Inter 1, duas para o diurno e uma para o noturno, para tentar facilitar a adaptação discente ao ensino remoto de uma disciplina especial para o fluxo de seus cursos. Assim, o número de estudantes por turma seria mais reduzido, buscando possibilitar ensino e aprendizagem mais individualizado e mais atento às dificuldades de discentes iniciantes, começando seus cursos com aulas ministradas a distância. Trabalhamos com apenas oito alunas e alunos, em sua maioria absoluta do primeiro semestre do Bacharelado e Licenciatura. Estudantes com uma experiência temporal reduzida nas artes da cena, o que exige processo atento sobre as bases iniciais do trabalho da atriz e do ator.

O programa completo de Inter 1 segue em anexo na tese a ser defendida em 25 de julho deste 2024. Porém, é preciso olhar para ele como um mapa e roteiro provocativo que aceita e aceitou ser entrecortado ou alterado ao longo dos meses. Essa liberdade de mudança de rota que exploramos desde o início de nossas práticas pedagógicas aciona uma abertura performativa para as necessidades e desejos de cada coletivo com que trabalhamos até aqui. Mudanças de rotas ou

2 Sintetizando ao extremo, a disciplina Interpretação Teatral 1 introduz diferentes princípios técnico-criativos da atuação e/ou do trabalho de atores e atrizes em um coletivo. No segundo semestre, Interpretação Teatral 2 contempla o sistema de Constantin Stanislavsky na composição de personagens. Interpretação Teatral 3 explora o cruzamento de metodologias teatrais dos séculos XX e XXI ou mesmo de diferentes linguagens artísticas no terceiro semestre. No semestre seguinte, Interpretação Teatral 4 promove a continuidade e aprofundamento dos estudos com cenas e personagens e estimula a criação de performances cênicas, à luz das profundas transformações nas artes impulsionadas pela Performance Arte. Terminado o núcleo básico de formação dos três primeiros semestres, no quarto e quintos semestres do Bacharelado em Interpretação, há as disciplinas de Prática em Montagem e de Interpretação e Montagem, respectivamente, que objetivam a realização de peças teatrais, processos colaborativos, performances e montagens artisticamente híbridas, para aplicação cênica do aprendizado nas disciplinas anteriores do eixo curricular de Atuação, e também dos eixos de Corpo, Linguagem e Movimento; Voz em Performance; Encenação, e do eixo de Teoria, História e Crítica. No quinto semestre, com objetivos semelhantes de aplicação dos conteúdos anteriores e com suas técnicas e procedimentos específicos, a disciplina Direção também é ofertada, assim como Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas. Este nível intermediário visa embasar o último nível e seus dois semestres finais, com as disciplinas das montagens finais (Projeto em Interpretação Teatral e Diplomação em Interpretação Teatral, respectivamente) e as atividades de Trabalho de Conclusão de Curso 1 e 2, com a investigação e escrita de monografia para obtenção do Bacharelado na UnB.

esse entregar-se às derivas em nossas docências, se dão também nos processos artísticos que desenvolvemos na criação, direção, encenação e/ou dramaturgia.

Como no semestre remoto anterior, as aulas foram integralmente ministradas na plataforma Teams da Microsoft, adotada pela UnB para todos seus cursos de graduação e pós-graduação. A carga horária da disciplina estabelece 6 horas de trabalho semanal, com dois encontros semanais de 3 horas cada. Porém a permanência nas plataformas digitais durante um longo e consecutivo período causa desconforto e um cansaço visual tremendo. Ainda mais porque cada estudante da turma estava cursando em média 3 ou 4 disciplinas ao longo do novo semestre pandêmico. Assim sendo, optamos por realizar duas horas consecutivas entremeadas por pequenos intervalos. A terceira hora dos dois dias de aulas foram ministradas em encontros individuais de suporte e em trabalhos de grupo, como experimentos cênico-performativos a serem compartilhados, ou ainda na construção individual dos diários de bordo e em outras atividades de estudo e pesquisa.

No início de nosso novo relacionamento de orientanda e orientador de Doutorado, o intitulamos de 'nossas aventuras doutorais'. Nessas aventuras, Inter 1, bem como a disciplina optativa ministrada anteriormente por Adriana, foram componentes extraordinários para testagem de hipóteses e de procedimentos pedagógico-performativos relativos aos objetivos de sua tese na UnB. Na seção a seguir, interrompemos nossa escrita dupla, para passarmos a palavra para Adriana, como relatora, fonte, propulsora e professora do processo pedagógico-artístico a ser aqui sintetizado. Voltaremos a utilizar o plural ou a autora e autor quando tempestivo.

Trilha de experimentações

Na primeira aula me apresentei como professora voluntária do Departamento e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UnB dando continuidade à minha pesquisa. Ao final, pedi autorização para que as aulas fossem gravadas e arquivadas para servirem de material para a investigação em andamento, o que foi muito bem recebido por toda a turma, que pronta e generosamente consentiu na utilização de suas colocações e criações na futura tese. Após as apresentações de cada integrante da turma, discutimos o programa da disciplina, que tinha como coluna e/ou projeto principal o trabalho sobre a escolha de uma personagem dos sonhos, com a qual cada estudante deveria trabalhar ao longo do semestre. Esta personagem poderia ser escolhida com base em seus repertórios de teatro, cinema, audiovisual, e ainda também poderia advir de suas criações pessoais. A ideia era que cada estudante trouxesse inicialmente, um texto e pretexto, um argumento e/ou roteiro/programa de 3 a 5 minutos, para ser apresentado e explorado ao longo da disciplina, com distintos procedimentos cênico-performativos.

Mais importante do que o texto em si era o desejo, o vínculo e a motivação para investigar o trabalho técnico-criativo frente à diversidade de poéticas cênicas contemporâneas. Além disso, essa personagem dos sonhos deveria, ao longo do trabalho de experimentações e improvisações, perder seus contornos históricos e estilísticos e ir se hibridizando, se fundindo com as histórias e afeições criadas por cada estudante e cada um dos textos apresentados. Em alguns aspectos, a proposta é semelhante à experiência que tive com o Professor Fernando Villar em 1992, em Introdução à Interpretação, disciplina de terceiro semestre dos antigos currículos do Bacharelado e Licenciaturas do CEN. A metodologia incluía a construção gradual de uma montagem inédita, em que cada performance de cada personagem alterava a encenação individual e coletiva. Propus um texto meu, mesclando realidade e ficção, o que foi prontamente aceito, apesar da diferenciação daquele texto que partia de memórias pessoais minhas, no desfile das personagens escolhidas por meus colegas da turma, que incluíam criações de Anton Tchekov (*As três irmãs*), Calderon de la Barca (*A vida é sonho*), Chico Buarque e Paulo Pontes (*A gota d'água*) e William Shakespeare (*Macbeth*), entre outros. Autobiograficção não era um objetivo artístico definido, nem principal mote pedagógico, como passou a ser em nossa Inter 1, em 2021.

O desafio agora era sair de um lugar reconhecível para a turma, uma estrutura de personagem formal, para a fusão contínua e cumulativa com um experimento performativo autobiograficional de interesse de cada um/a. Minha intenção inicial era estimular um processo de criação individual e coletivo atravessado pelo exercício de dramaturgias híbridas. Os objetivos específicos do programa eram provocar a aprendizagem inventiva e autônoma, de cada estudante, no processo individual e coletivo na criação de personagem/dramaturgias/performações. Criar um espaço de experimentação de distintos procedimentos e práticas de atuação, performance e criação da personagem baseados na presença, na atenção plena, na invenção e na colaboração. Fomentar a reflexão sobre a responsabilidade ética do ator/atriz no desenvolvimento de seus materiais e potencialidades, na sua participação no coletivo e na sua trajetória. Explorar e praticar aspectos da atuação como intensidade, coerência, articulação físico-fônica, tempo-espço, imaginação e escuta ativa, além de aspectos da atuação com/em dispositivos móveis, já que a disciplina está sendo ofertada em plataforma digital.

Os problemas com as tecnologias persistem e infelizmente a turma tem muitos problemas de conexão. Repetidas vezes durante o semestre temos pedidos de avisos sobre a queda na internet e a impossibilidade de assistir a aula, ou de outros inconvenientes técnicos, que, por exemplo, impediam mesmo o entendimento das palavras. E por isso todas as aulas foram gravadas e disponibilizadas para aquelas/aqueles com problemas de conexão, na solução paliativa possível para contornar questões de desigualdade que minam o melhor cumprimento dos objetivos institucionais de universidades brasileiras para um ensino, pesquisa e extensão de excelência, público, gratuito e inclusivo.

Nas primeiras aulas, iniciamos o trabalho explorando exercícios de sensibilização corpo-sensória para criação de um plano comum coletivo. Trabalhamos a respiração como lugar inicial de concentração, presença, e emissão fônica. Vasculhamos as possibilidades geradas pela contração e relaxamento muscular de cada parte do corpo e após os exercícios sempre discutíamos sobre a percepção psicofísica que elas e eles tinham experimentado. Nesses diálogos era possível identificar as noções e saberes referentes a terminologias que seriam amplamente utilizadas ao longo do processo, como memória, ação, energia, tensão, presença, impulso, tempo, espaço e intensidade, além das noções de responsabilidade e/ou ética no espaço de criação coletiva.

Para tanto, começamos com exercícios simples de exploração dos movimentos circulares a partir das articulações, desde as mínimas, como as falanges dos dedos das mãos, até as mais estruturais como a bacia. Era preciso levantar-se da cadeira. Tinha esse objetivo desde o semestre anterior em outra disciplina remota ministrada, com estudantes mais experientes: como passar menos tempo com a turma paralisada diante da tela? E ainda mais como estimular que eles se envolvessem com o trabalho corporal como um cuidado de si durante os encontros?

Propus, após as duas primeiras semanas, que a cada dia uma ou um integrante da turma deveria conduzir o aquecimento partindo da ideia de movimentar as articulações e explorar o espaço, na maior parte dos casos restrito, que cada pessoa tinha em casa. A proposta foi aceita com um certo receio por parte de poucos devido a pequena experiência com o fazer cênico, mas bem acolhida totalmente ao final, como uma possibilidade de ampliação e troca de repertórios corporais performativos, visto que a proposta era de que os aquecimentos não deveriam ser apenas físicos, mas psicofísicos e envolver possibilidades de criação durante a exploração do corpo. Apareceram propostas bem diversas, desde uma tentativa de realizar o tradicional exercício do espelho na tela, onde o condutor realizava os movimentos e a turma seguia, exercícios em câmera lenta, aquecimento com sequências da Yoga até uma proposta de recriação de uma coreografia de uma *youtuber*.

Como referencial teórico inicial escolhi o livro *O Ator-Compositor* (2002), do ator, diretor e professor da UNICAMP, Matteo Bonfitto, para orientar o estudo sobre estéticas e processos de formação do ator e construir uma base de noções entre os termos com os quais precisaríamos dialogar, como ação, intenção, energia, disponibilidade, gesto. O livro apresenta um desenrolar da história da formação do ator no século XX e rastreia elementos fundamentais de diversas práticas sistematizadas, principalmente nas possibilidades de contaminação e cruzamentos de materiais constitutivos do trabalho do ator/ atriz, como as noções iniciais de ação física e seus alargamentos conceituais, a improvisação como dispositivo que aciona a ator/atriz compositor/a e/ou o *performer* cênico e os diferentes tipos de trabalho sobre e com a personagem. *O Ator-Compositor* foi tempestivo em enfatizar a importância da consciência

e experiência com os materiais que vêm constituindo o pensar e o fazer dos artistas cênicos desde o final do século XIX.

Nas nossas primeiras aulas exploramos o exercício da mão autônoma que consiste em desenvolver uma relação de poder entre a mão e você, isto é, a mão tem uma personalidade, uma autonomia e exerce um poder sobre todo o corpo. Ela tem uma personalidade que deseja e é capaz de conduzir o movimento, o pensamento e a partir daí desenvolve-se uma experiência com distintas pulsões emocionais. A provocação sonora escolhida foi a música “Fora de Si” de Arnaldo Antunes,³ que por seu ritmo e letra, estimulava a aceleração e uma desmecanização de movimentos.

Este procedimento aciona uma instância improvisacional rica na diversidade de situações possíveis entre a mão e o resto do corpo. Um jogo de tensão que torna visível as intenções da/do performer/a. Como carrega em si uma atmosfera de brincadeira, é potente de ser utilizado nos primeiros dias, pois promove uma abertura, suspende os juízos de valor. E quando isso não acontece por iniciativa própria discente, pode ser acionado pela voz da condução propondo tensões específicas entre a mão e a consciência do restante do corpo, como por exemplo: a mão quer fazer cócega; quer apertar o seu pescoço; ou ainda fugir desesperadamente de você.

Depois da experimentação dialogamos principalmente sobre a noção de presença. Como estar presente no presente da ação? Como alimentar o roteiro improvisacional no instante mesmo do acontecimento sem antecipar a próxima ação? Como performar com todos os sentidos conectados em fluxo no que estamos fazendo? Como se deleitar, aproveitando as alterações psicofísicas que a improvisação aciona? Como registrá-las no corpo? Como explorar as intensidades advindas do corpo? Como reconhecer tais eventos como saber incorporado e como repertório cênico-performativo?

Era perceptível em vários momentos, uma desconexão das/dos discentes para olhar a tela do computador e se observar, e observar outrem durante o exercício. Uma tendência ao julgamento de certo e errado, ou de buscar alguma aprovação de suas ações e escolhas. Esse comportamento também é encontrado nas aulas presenciais, a insegurança e a falta de experiência cênica tendem a fragilizar os estados de atenção. Tínhamos mais um agravante, como as aulas estavam sendo feitas em casa, era notório um certo constrangimento, por parte da turma devido à falta de privacidade durante as aulas. Muitos desafios! Como tínhamos as aulas gravadas, sugeri que a turma sempre que possível, revisitasse os materiais para identificar instantes de presença e de ausência, advindas do processo de autocrítica durante a experimentação. Lidar com a atuação para câmera já é difícil em situações de treinamento para o ci-

3 Música e letra do músico paulista, lançado no CD *Bicho de sete cabeças* (2001), trilha sonora do filme homônimo dirigido por Laís Bodansky.

nema e o audiovisual, e agora tínhamos de dialogar ininterruptamente, na interface digital, olhando para nossa própria imagem projetada diante de nós enquanto em estado de performance.

Posteriormente propus o exercício do “Bom dia”, que tive a oportunidade de realizar com o cineasta Walter Lima Jr., em 2001, na oficina O ator e a câmera, durante o Festival de Cinema de Brasília daquele ano, e que desde então faz parte do meu repertório de procedimentos. O exercício consiste na performance de um texto coloquial que serve como pretexto para experimentar distintas circunstâncias, ações e intenções das personagens. O texto consiste das seguintes falas:

- A. Bom dia!
- B. Bom dia!
- A. Como é que você está?
- B. Ótima (o)!
- A. É. Eu sei que está.... O que é que você vai querer para o café da manhã?
- B. Qualquer coisa...
- A. Vou te preparar uns ovos mexidos.
- B. ...
- A. Você vai trabalhar agora de manhã?
- B. Tenho que ir. Por que? Você quer que eu fique?
- A. Você é quem sabe!
- B. Tenho que ir.
- A. É como eu disse, você é quem sabe.

A partir desse material algumas circunstâncias são apresentadas, mas a turma poderia ainda criar outra situação se quisesse, além das listadas por mim: Um casal que está junto há cinquenta anos; um casal apaixonado em lua de mel; um casal de desconhecidos que acorda na mesma cama sem lembrar do que aconteceu; um casal no dia da separação; um casal que um dos dois acredita que está sendo traído, e/ou um casal que acabou de se conhecer.

A turma foi dividida aleatoriamente em duplas, e as duplas enviadas virtualmente, para sub-salas dentro do Teams, onde poderiam trabalhar durante quinze minutos para preparar uma improvisação a ser em seguida apresentada à turma. Durante esse tempo, eu visitei cada uma das salas, para sanar dúvidas e acompanhar o processo. Sugeri que cada dupla também se atentasse a algumas questões referentes à câmera. Ainda não tínhamos estudado sobre a estrutura da linguagem audiovisual, mas estávamos vivendo dentro dela. O que iriam enquadrar? Como se posicionar na tela para criar a ilusão de estar compartilhando o mesmo espaço?

Esse exercício ofereceu uma boa oportunidade de leitura sobre a turma. Aspectos como a disponibilidade, a confiança, presença e concentração para o jogo improvisacional foram discutidos após o compartilhamento das cenas.

Bem como os aspectos de composição: liberdade de criação e invenção a partir da partitura inicial, como ter o texto como pretexto para a ação e o que e como cada estudante compõe com seus materiais pessoais.

Na semana seguinte, no final do primeiro mês de aulas tivemos a primeira apresentação das personagens dos sonhos. Tínhamos uma Ofélia, de Shakespeare; dois personagens dos musicais *West Side Story* (1961) e *Chorus Line* (1975); uma colagem de trechos de *Por Elise* (2012), de Grace Passô e grupo Espanca; uma Arlequina do filme *Esquadrão Suicida* (2016); uma Mollie McGee do desenho animado estadunidense homônimo (2021) e uma Rita, personagem de uma peça criada coletivamente pela estudante e colegas do ensino médio. E também dois textos e personagens autorais: um Sanderson debruçado sobre a tristeza e solidão durante a pandemia (<https://youtu.be/unJrFM7IUcA>), e um outro sobre racismo e a violência, uma personagem sem nome, uma referência à muitos corpos pretos invisibilizados ou mortos (<https://youtu.be/PQMmcJZd>).

Incluimos estes dois links acima como exemplo de parte do material apresentado, onde parte da dramaturgia já continha traços autobiográficos, com os dois estudantes partindo de histórias e sentimentos pessoais ficcionalizados. "Eu sei da minha dor, sei da dor de corpos pretos. Sei da dor de uma mãe ao perder um filho por um cano metalizado. O corpo preto só des cansa quando morre" (Gabriel).

Nesse momento que escrevo revisito os diários de bordo da turma, ou seus cadernos performativos. Cada estudante poderia dar o formato que considerasse mais adequado para registro e diálogo sobre suas descobertas, seus processos de criação e reflexão sobre as aulas. Esse material foi essencial durante a disciplina para que eu pudesse acompanhar de maneira mais íntima as percepções de cada discente. No início de um deles, encontrei a seguinte descrição:

Antes de tudo, esse diário é um espaço para eu ser sincera, por esse motivo, já preciso admitir que minhas habilidades realmente não são com a escrita, ainda mais se tratando de usá-la para expressar meus sentimentos e reflexões. Tenho dificuldade de organizar meus pensamentos e transcrevê-los, mas entendo que aqui também é um local 'seguro' para praticar e aprimorar essa questão. Portanto, sem muitas expectativas, mas com a certeza de muito esforço, pois entendo a importância de registrar as minhas experiências. Tenho convicção que futuramente este diário performativo será muito valioso para o meu processo artístico – refrescar a memória; relembrar aprendizagens e momentos; analisar meu desenvolvimento; etc. (Isadora).

Sempre trabalhei com diários de bordo desde a graduação. Considero um material potente para cartografar os caminhos do processo que está sendo trilhado. Uma oportunidade de dialogar interna e externamente. Além de também servir como procedimento de pesquisa do material estético e como possibili-

dade de construção de arquivos pessoais. A maioria deles estava realizando este procedimento pela primeira vez.

Para perceber e identificar o corpo para além de um coletor de histórias, de experiências e saberes é preciso uma atenção plena, em processo incessante de reflexão. Os diários são bons companheiros nesse trabalho de acompanhar as transformações que se dão ao longo dos encontros e de se relacionar com o corpo como o realizador que afeta e é afetado por tudo o que acontece no tempo e no espaço de cada ação que executa.

Quando a turma apresentou pela primeira vez suas personagens dos sonhos havia uma diferença gritante de tônus na atuação, para além da maturidade e experiências prévias relacionadas ao tempo que cada discente já está envolvido ou envolvida no universo da atuação ou performance. Aquelas e aqueles que trouxeram personagens advindas de peças e filmes tinham uma intenção exagerada de "mostrar" as personagens, com trejeitos, detalhes corporais, movimentos e características excessivamente caricaturais. E os dois estudantes que optaram por apresentar um texto de sua própria autoria trouxeram um material mais poético e intenso, que fugia um pouco mais do representacional. Neles era possível identificar mais prazer e menos ansiedade durante a realização da cena. A única exceção se deu com a estudante que performou a personagem da Arlequina (https://youtu.be/8_6cNiQd0mA), que desde a primeira apresentação trouxe uma exploração intensa com a câmera, num jogo dialógico no qual a audiência estava inserida, apesar de conter um certo excesso e exagero na intenção de "mostrar" sua personagem.

A partir daí, minha intenção era desconstruir a ideia da personagem pré-fixa e exercitar uma criação autoral que explorasse a autonomia de cada estudante na construção de seus discursos. Como atualizar os conflitos e situações que percorrem cada personagem? Como potencializar o fragmento? Fazer com que cada recorte de personagem ganhasse inteireza e potência? Como estimular a utilização dos repertórios existenciais na criação de suas personagens?

Entender-se ator ou atriz para mim passa por uma trajetória da autoria. Para além do estar disponível para uma direção e para o que está pautado pelo texto e/ou pretexto. O exercício de investigação e autonomia para dar corpo, tônus à personagem é essencial. Realizamos o procedimento tradicional de entrevista tendo como ponto de partida os sonhos e os medos de cada estudante que deveriam ser respondidas por meio das personagens como um testemunho, uma confissão, que deixasse vir à tona questões pessoais. Em duplas, cada personagem deveria entrevistar a outra a partir de um mesmo roteiro de perguntas: Quem é você?; O que você anda fazendo?; Como se sente?; Você tem medo de que?

Logo depois da entrevista eles e elas deveriam improvisar uma apresentação a partir do roteiro: eu sou..., eu me sinto ..., eu fui..., eu tenho... A improvisação precisava conter pelo menos uma ação física inspirada em verbos de ação que promovessem movimento (tremar, coçar, sacudir, suspirar...). Após as experimentações dialogamos sobre como começavam a aparecer camadas

mais densas em cada uma das personagens e como essas memórias que iam se criando a partir dos exercícios colaboravam com o se sentir mais à vontade em cena. Ainda existia uma certa dificuldade na articulação fônica, certa ausência de tônus na voz que fragilizava as performances.

Desde o início do semestre mantivemos a rotina de aquecimentos respiratórios e físico-fônicos que continham o objetivo de acionar o entendimento da corporalidade da voz. Insistir nessas práticas favorece o amadurecimento e a ampliação dos repertórios vocais. Realizamos, um exercício, por exemplo, no qual as personagens dos sonhos, trabalhavam com bulas de remédio, explorando as dimensões dos fonemas, alargando as palavras, brincando com o tempo das respirações e da emissão sonora ao mesmo tempo em que explorava essas impressões no corpo. Este procedimento busca favorecer a percepção da intenção do *performer* e desestabilizar o texto como material principal. O objetivo é que a virtualidade das intenções psíquicas e emocionais ganhem uma corporeidade sobre o palavreado técnico da bula de remédio.

A provocação para o exercício partiu de verbos de ação como balançar, esmagar, suspirar, gargalhar, chorar, engasgar, gritar, seduzir, sufocar, atropelar, saborear. Cada ator/atriz escolheria cinco verbos de ação e performaria o texto da bula, criando uma distopia funcional para suas personagens dos sonhos. O como transitar pelos verbos e construir outras intenções/ações e imaginários para as personagens também eram focos do trabalho. A ação deveria ser explorada individualmente em depoimento direto para a tela/audiência. Inicialmente o texto da bula era lido e depois as/os estudantes poderiam desvencilhar-se dele. A busca aqui também recaía em explorar a fala em ato, transformar as palavras em ação.

Exploramos diferentes exercícios com as memórias das imagens. Conduzi um exercício de imersão na memória-lembrança de um lugar especial que guardava uma boa memória, um lugar que trouxesse boas recordações. No decorrer da condução pedia para que elas e eles observassem os detalhes desse lugar, sons, cores, pessoas, e que reagissem às sensações. Por que me lembro do que me lembro? E em seguida cada estudante deveria compor um texto a partir da descrição detalhada das imagens da memória.

Quando eu comecei a imaginar foi muito gostoso, eu não sei explicar direito, eu associo muito a felicidade quando eu tô me sentindo viva, a gente sabe que a gente tá viva mas qdo a gente sente isso ... Tá louco!" (Amanda).

Eu me surpreendi muito com esse exercício, porque eu nem sabia que esse dia tinha sido tão especial, nossa me dá até vontade de chorar, e aí qdo vc começa a pedir pra gente ir lembrando é que eu percebi como foi especial, nossa eu não vou conseguir falar" (Isadora).

O propósito era explorar mais uma possibilidade de criação de memórias para as personagens. E que essas memórias ficcionais pudessem ser atravessadas por suas histórias reais e se transformassem em novos textos/cenas.

Os processos de escritura poética abrem lugar para a manutenção e reinvenção das memórias, possibilitam manter o vínculo com lembranças e explorar as suas intensidades. A partir do recorte, da fabulação, reinvenção, uma captura dos pedaços, das fraturas que remontadas originam um outro acontecimento, uma nova história. É entender o mundo, nossos mundos, como material da criação. Jovens atores e atrizes que ainda não tiveram a oportunidade de ter contato com o teatro performativo e que partem de experiências escolares e/ou em espaços religiosos, na maioria dos casos entendem a atuação/performance como um trabalho técnico de criação da personagem a partir do texto.

A dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo pela atriz e pesquisadora paulista Janaína Leite – *Autoescrituras performativas: do diário à cena. As teorias do autobiográfico como suporte para reflexão sobre a cena contemporânea* (2014) – estava entre os materiais propostos na bibliografia da disciplina. Após a discussão coletiva do material, um dos estudantes fez a seguinte declaração: "Me preocupa isso de trabalhar sobre a autobiografia, as autoficções, por que como vai ser quando eu tiver que interpretar uma personagem diferente de mim?" (Vinícius).

Debatemos muito neste dia sobre processos e procedimentos de formação da atriz e do ator e esclarecemos que independente das pesquisas, ou das linhas estéticas é sempre no nosso corpo, com nossos materiais reais e/ou ficcionais que a criação da personagem se dá e que atuar/performar é se expor. Entretanto, acredito que a boa questão apresentada por Vinícius ficou sem devida resposta. Sua questão também apontava um antagonismo entre o autobiográfico ou autobiograficcional e a interpretação de personagens ficcionais, que o exercício visa destruir. Na verdade, o procedimento artístico-pedagógico busca criar pontes entre atuantes e personagens, para que um registro do verossímil possa ser aprendido e aplicado em diferentes interpretações.

Trouxe a questão à sessão de orientação de doutorado após aquela aula. Fernando ressaltou o retorno de Vinícius como fundamental para as discussões da turma sobre atuação e criação com personagens, perguntando em seguida sobre como foi a atuação dele com o texto autobiográfico de outra pessoa da turma. Porém, a planejada troca dos textos autobiográficos deixou de acontecer por outras demandas que o processo exigiu, que impediram a troca dos textos pessoais entre a turma. Entre as carências técnico-criativas que pediam outras alimentações teórico-práticas e reajustes no programa e cronograma da disciplina, tive necessariamente que, por exemplo, despende mais tempo na abordagem da linguagem audiovisual. Desde a utilização de equipamentos como o tripé ou qualquer outro artifício que desse estabilidade à câmera/celular; a importância do cuidado na captura do som e as possibilidades de utilização dos fones de ouvido como microfones durante a gravação; a necessidade de pensar a luz e o som na construção de atmosferas da cena, explorar a gravação de sons cotidianos como uma torneira pingando, os ruídos da TV e experimentar luzes de velas, lanternas e abajures para criar outros climas. Trouxe

alguns links de tutoriais de escolas de audiovisual para debater sobre os movimentos de câmera como o zoom in ou out, nivelamentos e ângulos não convencionais, como a câmera no chão por exemplo. Experimentamos em conjunto, o olhar direto e indireto para a lente e como isso altera a configuração do jogo performativo. Apresentei alguns exemplos de planos, sequências, cortes e montagens a partir de alguns filmes como *Laranja Mecânica* (1971) de Stanley Kubrick, com seus movimentos de câmera e ângulos surpreendentes; *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky com seus longos planos e uma incrível atmosfera sonora, e também o instigante plano sequência de Alfred Hitchcock em *Festim Diabólico* (1948).

Voltando à questão apresentada por Vinícius, Fernando me lembra que o exercício autobiográfico é útil para o entendimento de uma atuação menos representacional ou mais performativa, com possível maior fluidez e contundência cênicas. A primeira apresentação das personagens do sonho demonstrou esta possibilidade, na diferença explícita entre aqueles que optaram por performances recordando vivências pessoais e a maioria da turma que tentou apresentar personagens da dramaturgia ou filmografia internacionais. Em sua prática docente de mais de trinta anos, o artista professor postula que a prática de performances autobiográficas sempre surpreendeu turmas, ao ver o contraste de segurança e fluência cênicas de colegas, com as tentativas de compreender e interpretar personagens de outras culturas, de outros séculos ou distantes da experiência individuais e vivência artística de jovens atuantes. Fernando rememora as reações entusiasmadas de estudantes com interpretações dos textos ou ações autobiográficas de colegas, surpreendendo turmas com performances plenas, diferenciadas das tentativas de entender e melhor atuar, por exemplo, Nora, de *Casa de Bonecas* (1879), do norueguês Henrik Ibsen. O maior domínio do ator ou atriz autora sobre sua própria história, ações, experiências e memórias pessoais, físicas, psicológicas pode e deve tentar ser transferido a um domínio maior da história, ações e memórias da personagem.

O promissor do exercício é nitidamente potencializado quando ocorre a troca de textos autobiográficos entre estudantes ou atuantes, revelando um aproveitamento maior do seu uso. A possibilidade de ver e sentir a atuação do texto da colega ou do colega da turma que depois ele ou ela interpretarão reforça o aproveitamento maior da atividade performativa autobiográfica. Atuantes que farão o texto de outrem, têm o registro único do próprio autor ou da própria pessoa que vivenciou as palavras e ações que depois ele ou ela atuará. Novamente, a performance de vivências mais próximas de suas realidades jovens, pode surpreender por aspectos técnico-criativos distantes de cenas realizadas de forma tímida, insegura e com ausência de potência e presença, causadas pela falta de experiência em atuar de forma contundente personagens com situações e realidades diversas. Assim, a preocupação de Vinícius no suposto antagonismo entre o exercício autobiográfico e a atuação de personagens outros se mostra eficaz em demandar explicação que pode demons-

trar o valor do exercício, que objetiva conseguir uma verossimilhança performativa que é demandada por parte significativa das artes da cena no cinema, televisão e teatro, a partir do registro do profundo que alguém pode ir na performance da própria história. Esse registro próprio idealmente seria transferido para a ficção do personagem, quando se buscaria a mesma contundência conseguida em reproduzir sua própria história, com toda memória corporal, matrizes próprias, emoções e domínio envolvidos na atuação de algo que vivemos anteriormente.

Mesmo sem a atuação trocada de algum dos textos autobiográficos, o exercício autobiográfico bem como nossas discussões a partir da dissertação de Leite e de outros materiais teórico-práticos surtiram efeitos diferenciados e bem-vindos. Começaram a aparecer nas narrativas performativas das personagens outras camadas de presença. Aquele material decorado da primeira mostra das personagens começava a ser substituído por uma densidade de performance menos representacional. Tal característica não foi totalmente diluída como era minha intenção, mas acredito que a maioria dos estudantes explorou em muitos dos procedimentos um mergulho mais verticalizado em seus estados de presença.

Dando continuidade ao processo com a personagem dos sonhos, no começo de março solicitei que a turma se dividisse em duplas para dirigir a cena da/o colega, que gravaria um novo material a ser compartilhado com a turma. Dessa vez também seria necessário a introdução de um objeto, elemento cênico na performance, principalmente para aquelas ou aqueles que ainda não utilizavam nenhum material.

A fusão entre as histórias e memórias pessoais começam a se fundir com as personagens. Um exercício que foi importante para esse atravessamento foi o de escolher uma matéria jornalística, um acontecimento público e cotidiano, que fosse incorporado na narrativa da personagem, algo que tivesse afetado cada estudante e que aparecesse na construção de uma cena/ato a ser apresentada para a turma. Em muitos dos casos a escolha se deu sobre eventos sociais, acontecimentos violentos e repugnantes divulgados na mídia naqueles dias. Essa mistura de fabulação movimentou outras intensidades à performance do grupo.

Após o compartilhamento desses últimos materiais e cenas começamos a experimentar possibilidades de roteiro que acolhessem as personagens dos sonhos em uma dramaturgia coletiva. A turma se dividiu em dois grupos para elaborar as propostas. Em que lugar essas personagens poderiam se encontrar? Com que motivações? Ideias mirabolantes surgiram como uma entrevista para Marte, quando a pandemia se espalha e o planeta começa um processo de evacuação, com a NASA selecionando as pessoas escolhidas. O outro grupo trouxe a proposta de um julgamento final no qual todas as personagens estariam sendo incriminadas, com uma segunda proposta de uma clínica psiquiátrica, na qual seria realizada uma terapia de grupo a partir das histórias das personagens.

Experimentamos durante algumas aulas as propostas apresentadas. Foram dias intensos de troca e discussão sobre atuação, dramaturgia coletiva e exposição dos desejos individuais. A partir da questão lançada individualmente, "O que você quer?" e após algumas discussões solicitei a resposta em uma frase:

- "Eu quero explorar o profano do humano" (Sofia);
- "Eu quero sair da minha realidade maçante" (Isabelle);
- "Eu quero fazer um protesto" (Adriana);
- "Eu quero viver uma aventura" (Isadora);
- "Eu quero explorar as diferentes formas de comportamento" (Ilgner);
- "Eu quero denunciar" (Gabriel);
- "Eu quero justiça" (Lorrany);
- "Eu quero me libertar de mim" (Vinícius).

O grupo estava bem comprometido e engajado, mesmo com as adversidades tecnológicas que atrapalhavam muito a realização de nossa pretendida obra coletiva. De início havia o desejo, impossibilitado pela pandemia, de realizar o trabalho ao vivo durante a apresentação do Cometa Cenas, a mostra semestral dos trabalhos realizados no Departamento de Artes Cênicas da UnB. Mas a cada dia que passava encarávamos mais problemas com a qualidade da *internet* da turma. Diante do curto tempo que ainda tínhamos, decidimos pela realização de cenas individuais, a serem materializadas a partir dos desejos expostos acima por cada integrante.

Trabalhei em horários alternativos com a direção das cenas em encontros individuais e tentava colaborar na limpeza do texto final e no desenho das performances. Durante os encontros coletivos seguimos experimentando possibilidades para a criação de ao menos uma cena de abertura que envolvesse toda a turma. Propus explorar o que denominei de umbigo do mundo, a partir da música "Não tá tudo bem", do álbum homônimo, lançado em 2017 nas plataformas digitais, pelo autor, DJ e artista brasileiro Ops. Consistia na utilização de um rolo de papelão, do papel higiênico e papel toalha, colocados diante da câmera através do qual exploramos o deixar ver de algumas partes do corpo, olhos, orelhas, dedos com a utilização de alguns objetos. A edição final do material apresentado no 68º Cometa de Cenas pode ser vista neste linque: <https://www.youtube.com/watch?v=e1EHT3y3qx8>.

No final de maio, durante o Cometa Cenas também participamos do projeto Olhares aPós, que consiste na troca de olhares e no debate sobre os materiais poéticos da graduação com discentes do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGCEN) da UnB. Uma devolutiva ou avaliação após apresentações, quando foi muito importante para a turma receber um outro retorno, de pessoas alheias ao processo, mas com comentários individuais sobre cada uma das cenas criadas.

Antes de voltar a dividir a palavra com Fernando para que ele abra nossas considerações finais deste artigo, minha percepção olhando agora para o pro-

cesso é que tive dificuldades em inventar procedimentos durante o semestre. Usufruí do repertório que já tinha e na maior parte das vezes fiz adaptações para a aula remota. Sinto falta de ousadia na provocação de outras maneiras de trabalhar com as dificuldades do corpo discente nas entretelas. A prática ainda reverbera em mim e gera questões sobre como realizar procedimentos que sejam ainda mais potentes em processos de formação de atuantes da cena e de criação entre o teatro, a performance e o audiovisual.

Fim da aventura

Ao ler o último parágrafo do relato acima de Adriana, revisito memórias, remonto aos nossos primeiros contatos no século anterior e volto a este presente, revendo a graduanda singular que ela sabia ser na artista pós-graduanda que mantém sua contundência. E sua voracidade em aprender, criar e compartilhar.

Contraponho suas falas finais sobre a experiência às que escutei do monitor e estudantes e aos relatos discentes que li em sua tese. A maioria da turma de Adriana em Interpretação Teatral 1 foi ou é integrante de turmas minhas, nos semestres após aquele período de fevereiro a maio de 2021 até este primeiro de 2024, reiniciado recentemente após greve nacional de docentes e técnicos e técnicas administrativas. As lembranças e falas sobre aquela experiência naquele semestre à distância com a artista docente são sempre elogiosas e agradecidas, em depoimentos que destacam a contundência da disciplina e da professora em seus processos de aprendizagem e formação.

Assim sendo, decidimos abrir e ampliar a avaliação apresentada acima, passando a palavra agora às parceiras e parceiros discentes de Inter 1. A avaliação final coletiva do semestre foi realizada com toda a turma (estudantes, professora e monitor), mas também contou com um questionário enviado à turma para prover espaço e tempo próprios para colocações, dúvidas e/ou sugestões individuais, caso desejado. Novamente toda a turma respondeu e trechos de algumas de suas respostas às seis questões são apresentados a seguir. A autoria deste artigo é devidamente expandida para a escrita e colocações finais deles e delas, que foram simultaneamente agentes e objetivos cruciais na aventura artístico-acadêmica, em tempos pandêmicos inéditos e insólitos, aqui sintetizada.

1. Me conte como foi o processo da disciplina Interpretação 1 para você?

"Acredito que, acima de tudo, o processo da disciplina tenha sido para mim bastante desafiador. O eixo de interpretação é definitivamente um dos meus maiores interesses dentro do curso de artes cênicas, e tive um pouco de receio de realizar a disciplina remotamente. Apesar disso, foi uma experiência

extremamente prazerosa e enriquecedora. Posso até dizer que, para mim, foi realmente a melhor vivência durante esse semestre, e eu pude ter o gostinho do que é o trabalho do ator performer na prática. Todas as etapas, desde as pesquisas até as experimentações feitas em aula foram importantíssimas para o aprendizado, e eu sempre ficava com um gostinho de quero mais" (Sofia).

"Inovadora! Sem dúvidas foi uma disciplina que me encheu de ideias e que me fez me sentir preparada para explorar minhas capacidades" (Lorrany).

"Foi incrível. Estava super receoso em fazer essa disciplina no modo remoto, com todos esses atravessamentos pandêmicos, políticos, sanitários, que tem me reverberado sentimentos e sensação não tão agradáveis. Porém, Inter 1 foi como um sopro de alívio, de pesquisa e de entrega. Foi um processo coletivo que me mostrou mais ainda que quero continuar na pesquisa das artes da cena, da inquietude e da presença" (Vinicius).

2. Do que você sentiu falta?

"Senti falta, no final do curso, de termos um olhar mais direcionado individualmente. Porém, é sabido o tempo apertado, os problemas técnicos e a correria do semestre" (Vinicius).

"[...] de ser presencial, na energia, da troca com o outro" (Isabelle).

"Senti falta de um tempo maior (mas isso não dependia de você) para desfrutar a disciplina! Por aprendermos MUITA coisa nova, virou um turbilhão de informações na minha cabeça, e então eu percebi que gostaria de tê-las processado melhor mentalmente, e principalmente, fisicamente! Dar um tempo para o meu corpo entender e se habituar (apesar que isso é algo que estaremos em constante aprendizagem)" (Isadora).

3. Qual foi a melhor parte?

"A realização dos exercícios em grupo!! Todos tiveram trocas incríveis! [...] Foi cirúrgico toda sua metodologia e cuidado com os alunos" (Paulo).

"Eu amei o caminho da disciplina. A relação teórico-prático, os exercícios que me tocaram de forma sensível, o trabalho da presença cênica, ainda que o diálogo tenha sido pelas telas. Gostei muito dos exercícios de improvisação, todos bem pensados e relacionados com os textos teóricos (Bonfitto, Janaína Leite e Peter Brook). Gostei muito da proposta de dialogar com o personagem

dos sonhos e como fomos construindo e desconstruindo essas relações cênicas. A melhor disciplina do meu semestre" (Vinicius).

4. O que você acha que aprendeu de mais valioso?

"Estar presente no presente da ação' a frase que me marcou" (Lorrany).

"Eu finalmente entendi a diferença em atuar e representar, foi algo muito movente e o sentido que isso me transformou como estudante. Aprendi também a não me autocriticar enquanto estou fazendo a minha cena, que eu devo defender a minha personagem até o fim da cena. Aprendi que é muito importante estar presente no presente da ação" (Adriana).

"Ouvir as críticas feitas pela professora e por meus colegas me mostrou que nem sempre eu vou acertar tudo. E que está tudo bem. No final, tudo serve de aprendizado e nos leva a um caminho da evolução. Tanto as negativas, quanto as positivas. No processo de amadurecimento, percebi que não existe certo ou errado. E sim, diferentes pontos de vista" (Sofia).

"Se eu pudesse, colocaria aqui o meu caderno performativo inteiro kkkkkk Maaaas, pra não deixar passar batido, acho que foi aprender a receber as críticas com mais leveza, entendendo que elas não servem para me machucar, mas para me ajudar a crescer... então a partir disso, eu comecei a substituir uma sensação de peso em relação aos olhares e observações da prof e dos colegas por uma carga/impulso/encorajamento a investigar o meu melhor! E grande parte desse processo se deve ao fato do ambiente que criamos em sala de aula...de uma relação de parceria, sensibilidade, confiança, afeto..." (Isadora).

5. Se você tivesse que me dar um conselho qual seria?

"Talvez, não se cobrar tanto. Você é uma profissional extremamente competente e dedicada, e dá pra ver que é apaixonada pelo o que faz. Somente isso já faz o seu trabalho ter um diferencial enorme" (Sofia).

6. Suas considerações finais.

"Acho que foi uma disciplina muito bem ministrada, levando em consideração que estamos em ensino remoto pandêmico. Me levou muito pra um lugar de imersão das provocações, de reflexão, de experimentação, de descoberta e movimentação do meu corpo. Obrigado pela parceria e pelas provocações!" (Gabriel).

[Se pudesse voltar no tempo,] “realizaria mais encontros em duplas, trios ou grupos, fora da aula, levaria mais livros e ações em conjunto” (Amanda).

"Sou extremamente grata pela experiência. Foi de fato a primeira disciplina que fez meus olhos brilharem, que me deu a certeza de que estou no caminho certo e que ser artista é o que eu nasci para fazer" (Sofia).

"Eu acredito que essa foi a aula que eu mais me dediquei nesse semestre, porque era bom mesmo, foi bem equilibrado teoria e prática. Eu estava o tempo inteiro pensando no que iria acontecer na próxima aula e se der eu até faria de novo, não sou muito de reclamar e não tenho muitas experiências com as aulas, mas Inter 1 foi a melhor coisa que me aconteceu e me fez sentir bem comigo mesma" (Adriana).

"Eu sou extremamente grata à UnB pelas oportunidades oferecidas! Algumas delas são as próprias disciplinas, mas o que realmente destaca são os professores! Conhecer professores [...] com uma bagagem de conhecimentos gigantesca é incrível, mas o que os torna tão extraordinários é saber repassar os ensinamentos com muita humildade e paixão! E você é esse tipo de professora, Adriana! Você é inspiração e ensinou muito além dos conceitos e técnicas artísticas... considerações que levarei para a minha vida pessoal (até porque não tem muito como separar o trabalho de ator/atriz com a própria vida). Mas uma frase que me marcou e que vou tentar seguir em todos os âmbitos, é: 'Mate seu ego e administre seus medos' " (Isadora).



Textos e versões

Textos e versões

R. U. R.
ROBÔS UNIVERSAIS ROSSUM
(**R. U. R.** Rossumovi **U**niverzální **R**oboti)

Um melodrama fantástico
em três atos e um epílogo

Karel Čapek

Carlos Alberto da Fonseca
Tradução da versão inglesa de Paul Selver
& Nigel Playfair.

Karel Čapek

Escrita em 1920, estreia em 25.01.1921 no Teatro Nacional de Praga¹

Traduzido da versão inglesa de Paul Selver & Nigel Playfair por²
Carlos Alberto da Fonseca

1 A versão inglesa aqui traduzida estreou em 09.10.1922 no Garrick Theater, em New York, em temporada de 184 performances até fevereiro de 1923. Nova produção de 03.12.1942, com 4 apresentações, no Ethel Barrymore Theatre, também em New York. Há um filme de 1938, com roteiro do autor da peça e de Alex Proyas, que também o dirigiu. Outra versão, de 1948, dirigida por Jan Bussell, com roteiro do diretor, de Čapek e de Paul Selver. A versão inglesa da peça serviu de inspiração para um musical intitulado *Entropics*, encenado em Chicago em 2024, no Theater Wit.

2 Disponível no Gutenberg Project; acesso em 23.06.2024.

Apresentação

A ação da peça transcorre numa ilha num lugar qualquer de nosso planeta, e ali está situado o escritório central da fábrica de robôs universais Rossum. “Robô” é uma palavra tcheca que significa “operário forçado”.³ Quando a peça se inicia, algumas décadas à frente dos dias atuais, a fábrica, após seguir uma fórmula secreta, já estava parada, depois de ter produzido milhões de operários, autômatos vivos, manufaturados, sem almas, desejos ou sentimentos. São trabalhadores autopoderosos, eficientes apenas para nada além do trabalho. Cabem em duas especificações, os inabilitados e os habilitados, trabalhadores treinados especialmente fornecidos sob demanda. Quando Helena Glory, presidente da Liga Humanitária, se convence de que algo precisa ser feito para melhorar as condições daquelas criaturas superespecializadas, Harry Domin, gerente geral da fábrica, captura seu coração na corte mais rápida já vista no nosso teatro. Os dois atos seguintes transcorrem dez anos depois. Devido ao desejo de Helena de que os robôs fossem mais iguais aos seres humanos, o Dr. Gall, o chefe do departamento de fisiologia e experimentação, modificou secretamente a fórmula e, depois de ter humanizado algumas centenas, há robôs suficientes para formarem líderes, e uma revolta mundial de robôs vai assumindo forma. Essa revolução é facilmente conduzida, dado que os robôs eram usados há muito tempo como soldados e eram muito mais numerosos que os seres humanos. O restante da peça é um melodrama grandiloquente, soberbamente desenhado, com um punhado de seres humanos na praia enquanto miríades de robôs invisíveis se aproximam deles. A cena final é uma loucura em escala gigantesca. Então vem o epílogo, no qual Alquist, o engenheiro da companhia, não é apenas o único ser humano sobre a ilha, mas também o único que sobrou na face da terra. Os robôs haviam destruído o resto da humanidade. Pouparam sua vida porque era um operário. E ele passa seus dias desejando incessantemente descobrir e reconstruir a fórmula perdida. Os robôs estão perdidos. Salvaram o homem errado. Deveriam ter poupado o médico da companhia. Sabem que seus corpos vão se desgastar com o tempo e não haverá novas multidões de robôs para os substituir. Mas Alquist descobre dois robôs humanizados, um jovem e uma jovem, que têm algo de Adão e Eva, e a plateia logo perceberá que a humanidade vai recomeçar. A Natureza venceu, no fim das contas.

3 Capek atribuiu a invenção da palavra a seu irmão Joseph Capek, que morreu no campo de concentração de Berger-Belsen em abril de 1945.

Personagens

Harry Domin, um bonito homem de 35 anos. Enérgico, eficiente e às vezes bem-humorado. Gerente Geral da R.U.R.

Sulla, uma figura patética. Robô jovem, bonita e atraente.

Marius, um robô jovem, superior aos tipos comuns de sua espécie. Veste-se com roupas modernas.

Helena Glory, uma jovem vívida, simpática e bonita.

Dr. Gall, um cientista de 50 anos, alto e distinto. Chefe de Fisiologia e Experimentação.

Fabry, um engenheiro de 40 anos, enérgico e competente. Engenheiro Geral, controlador técnico da R.U.R.

Hallemeier, um homem impressionante de 40 anos. Careca e barbudo. Chefe do Departamento de Treinamento Psicológico da R.U.R.

Consul Busman, Administrador geral da R.U.R.

Alquist, um velhinho gordinho gentilíssimo de 60 anos. Arquiteto, Chefe do Departamento de Obras da R.U.R.

Nana, uma mulher de 40 anos bastante ácida.

Radius, um robô alto, enérgico.

Helena, uma jovem robô radiante de 20 anos.

Primus, um robô jovem bastante atraente.

Criado - Robô 1. - Robô 2. - Robô 3.

Nota: Todos os robôs têm rostos inexpressivos e se movem com absoluta precisão mecânica, com exceção de Sulla, Helena Glory e Primus, que apresentam um toque de humanidade.

Local da ação: Uma ilha - **Tempo:** Futuro.

Ato I: Escritório Central da Fábrica de Robôs Universais Rossum.

Ato II: Sala de trabalho de Helena, de manhã, 10 anos depois.

Ato III: Mesmo local, à tarde.

Epílogo: Um laboratório, um ano depois. Uma ilha.

Primeiro ato

(Escritório Central da fábrica Rossum de robôs universais. Entrada na direita baixa. As janelas da parede do fundo abrem para as ruas sem fim dos edifícios da fábrica. Porta na esquerda baixa. Na parede da esquerda grandes mapas com rotas de vapores e estradas. na parede da direita estão abertos cartazes impressos (“robôs mão de obra barata” etc.) Em contraste com essas paredes mal-ajambradas, o piso está coberto por um esplêndido tapete turco, um confortável sofá já no proscênio. Um móvel-estante com garrafas de vinho e licorres em vez de livros.

Domin está sentado à sua escrivaninha à esquerda, ditando. Sulla está à máquina de escrever contra a parede. Há um sofá de couro com apoio para braços no centro direita. Na direita extrema um cadeirão. Na esquerda extrema uma poltrona. Há também uma poltrona à frente da escrivaninha de Domin. Dois armários-estantes verdes nos cantos dos fundos da sala completam a mobília. A escrivaninha de Domin está situada no meio do palco de frente para a direita.

Pelas janelas se veem fileiras de chaminés da fábrica, postes de telégrafo e fios estendidos. Há uma passagem elevada no centro direita que leva ao armazém. Os robôs são trazidos para o escritório por essa passagem.)

DOMIN

(ditando) Pronta?

SULLA

Sim.

DOMIN

Para McVickeer & Co, Southampton, Inglaterra. “Não oferecemos garantia para mercadorias em trânsito. Tão logo a remessa foi embarcada, chamamos a atenção de seu encarregado para o fato de que a embarcação era inadequada para o transporte de robôs; e, portanto, não somos responsáveis pelas condições e prejuízos com o frete. Atenciosamente, por Robôs Universais Rossum”.

(Sulla datilografa o texto)

Pronto?

SULLA

Sim.

DOMIN

Uma outra carta. Para a Huysn Agency, Nova York, Estados Unidos. “Acusamos o recebimento do pedido de 500 robôs. Dado que estão enviando para cá seu

próprio navio, solicitamos-lhe o obséquio de despachar como nossa encomenda a mesma quantidade de carvão macio e duro para esta R.U.R., cujo valor será creditado como pagamento (*toca o telefone*) da conta que VV.SS. mantêm aberta conosco.” (*atendendo o telefone*) Alô! Escritório central. Sim, com certeza. (*levanta-se*) “Continuamos ao seu inteiro dispor, atenciosamente.” Pronta?

SULLA

Sim. (*falando num telefone portátil*) Alô! Sim. Não. Está bem. (*de costas para a mesa, plugando fios numa máquina e apertando botões*)

DOMIN

Outra carta. Freidrichswerks, Hamburgo, Alemanha. “Acusamos o recebimento do pedido de 15.000 robôs.”
(*entra Marius*) O que foi, Marius?

MARIUS

Tem uma mulher, senhor, pedindo pra lhe falar.

DOMIN

Uma mulher? Quem é ela?

MARIUS

Não sei, senhor. Ela me entregou este cartão de visita.

DOMIN

(*lendo o cartão*) Ah, é cartão do Presidente Glory. Diga à senhora que entre.
(*para Sulla; indo para perto da janela, e voltando para sua própria mesa*)
Onde foi que parei?

SULLA

“Acusamos o recebimento do pedido de 15.000 robôs.”

DOMIN

Quinze mil. Quinze mil.

MARIUS

(*à porta*)

Por favor, entre por aqui.
(*entra Helena; sai Marius*)

HELENA

(*dirigindo-se para a mesa*)
Como vai o senhor?

DOMIN

Como vai? O que posso fazer pela senhora?

HELENA

O senhor é Harry Domin, o gerente geral?

DOMIN

Sim, sou.

HELENA

Vim aqui –

DOMIN

Com o cartão do Presidente Glory. Isso já basta para imaginar.

HELENA

O Presidente Glory é meu pai. Eu sou Helena Glory.

DOMIN

Por favor, se sente. Sulla, você pode ir. *(Sulla sai; Domin se senta do lado esquerdo da escrivaninha)* Como é que posso lhe servir, Miss Glory?

HELENA

Eu vim –
(senta-se à direita da escrivaninha)

DOMIN

Dar uma olhada nas nossas famosas dependências onde nossas pessoas são manufaturadas. Como fazem todos os nossos visitantes. Bem, não há nenhuma objeção.

HELENA

Eu pensava que isso fosse proibido –

DOMIN

Entrar na fábrica? Sim, claro que é. Os interessados sempre chegam aqui com um cartão de visitas, Miss Glory.

HELENA

E o senhor então lhes mostra –

DOMIN

Apenas certas coisas. A manufatura de gente artificial é um processo secreto.

HELENA

Se o senhor soubesse o quanto isso me interessa –

DOMIN

Não apenas à senhora. A Europa inteira não fala de outra coisa.

HELENA

(virando-se indignadamente para a frente)

Por que o senhor nunca me espera parar de falar?

DOMIN

(mais seco)

Peço que me desculpe. A senhora queria dizer alguma coisa diferente?

HELENA

Eu só queria perguntar –

DOMIN

Se eu poderia abrir uma exceção excepcional no seu caso e lhe mostrar nossa fábrica. Certamente que sim, Miss Glory.

HELENA

Como sabia que eu queria dizer isso?

DOMIN

É o que todo o mundo diz. Mas vamos considerar uma honra especial mostrar-lhe mais do que para o resto.

HELENA

Obrigada.

DOMIN

(em pé)

Mas precisa concordar em não divulgar a mínima coisa do que vai ver –

HELENA

(em pé, estendendo-lhe a mão)

Tem minha palavra de honra.

DOMIN

Obrigado.

(olhando para a mão dela)

Não quer levantar o seu véu?

HELENA

Claro, claro. O senhor quer saber se sou uma espiã ou não – me desculpe.

DOMIN

(inclinando-se para a frente)

O que foi?

HELENA

Se importaria em soltar minha mão?

DOMIN

(soltando-a)

Oh, peço que me desculpe.

HELENA

(levantando o véu)

Aqui é preciso ser muito cauteloso. não é?

DOMIN

(observando-a com profundo interesse)

Sim, sim, muito cauteloso. Hm – é claro, naturalmente - Nós – isso é –

HELENA

Mas o que há? Qual é o problema?

DOMIN

Estou plenamente satisfeito. Fez uma travessia agradável?

HELENA

Sim.

DOMIN

Nenhuma dificuldade?

HELENA

Por que deveria?

DOMIN

O que quero dizer é – a senhora é tão jovem.

HELENA

Podemos ir diretamente para a fábrica?

DOMIN

Sim. Vinte e dois, acho.

HELENA

Vinte e dois o quê?

DOMIN

Anos.

HELENA

Vinte e um. Por que quer saber?

DOMIN

Bom, porque – como –

(senta-se na mesa mais perto dela)

Você vai ficar aqui um longo tempo, não vai?

HELENA

(afastando-se) Tudo depende de quanta coisa a fábrica me mostrar.

DOMIN

Oh, não, não. você vai ver tudo, Miss Glory. Tudo aquilo que quiser. Não quer se sentar?

(leva-a para o sofá. Ela se senta. Ele lhe oferece cigarro de uma cigareira na extremidade do sofá. Ela recusa)

HELENA

Não, obrigada.

DOMIN

Mas antes de continuarmos, não gostaria de ouvir a história da invenção?

HELENA

Sim, naturalmente.

DOMIN

(vai para perto da escrivadinha)

Foi no ano de 1920 que o velho Rossum, o grande fisiologista, que era então apenas um jovem cientista, se mandou para esta ilha distante com o propósito de estudar a fauna oceânica.

(ela sorri divertida)

Nessa ocasião ele tentou, por meio de uma síntese química, imitar a matéria viva conhecida como protoplasma até que descobriu repentinamente uma

substância que se comportava exatamente como uma matéria viva apesar de sua composição ser diferente. Isso aconteceu no ano de 1932, exatamente quatrocentos e quarenta anos depois da descoberta da América. Ufa! –

HELENA

Sabe tudo isso de cor?

DOMIN

(pega flores da escrivainha e entrega a ela)

Sim. Veja bem, a fisiologia não é a minha. Posso continuar?

HELENA

(cheirando as flores)

Sim, por favor.

DOMIN

(no centro)

E então, Miss Glory, o Velho Rossum escreveu o seguinte sobre seus experimentos químicos: “A Natureza descobriu apenas um método de organizar a matéria viva. Existe, entretanto, um outro método, mais simples, flexível e rápido que ainda não havia ocorrido à Natureza. Esse segundo processo pelo qual se pode desenvolver a vida foi descoberto por mim hoje.” Agora imagine, Miss Glory, ele escrevendo essas palavras maravilhosas a respeito de uma massa coloidal para a qual nem um cachorro não dirigiria seu olhar. Imagine o Velho Rossum sentado de olho em tubos de ensaio e pensando como toda a árvore da vida cresceria a partir deles, como todos os animais procederiam deles, começando com uma espécie de besouro e terminando com um homem. Um homem com uma substância diferente da nossa. Miss Glory, aquele foi um momento tremendo.

(pega uma caixinha de doces sobre a escrivainha e passa para ela)

HELENA

Bom –

DOMIN

(enquanto ela fala, o telefone portátil dele dá sinal luminoso e ele responde)

Bem – Alô! – Sim – não, estou numa entrevista, não me incomode.

HELENA

Então?

DOMIN

(sorri) Bom, o problema era como conseguir vida *fora* dos tubos de ensaio, e apressar o desenvolvimento daquela massa e formar órgãos, ossos e nervos,

e assim por diante, e descobrir substâncias como catalisadores, enzimas, hormônios em suma – me compreende?

HELENA

Não muito bem, acho.

DOMIN

Não importa.

(estica-se sobre o sofá e coloca uma almofada para as costas dela)

Mas então! veja bem, com a intervenção de suas habilidades ele conseguiu fazer tudo o que queria. Poderia ter produzido uma Medusa com o cérebro de Sócrates ou um verme de quinze jardas de comprimento – *(ela ri; ele também; estica-se mais próximo no sofá, e se endireita novamente)*

– mas, agindo sem um grãozinho de humor, ele meteu na cabeça fazer um vertebrado ou talvez um homem. Essa *matéria* viva artificial exibia uma sede furiosa de vida. Aquela matéria não sonhava ser batida ou misturada a uma outra. Isso não podia ser feito com albumina natural. E veja só como foi que ele resolveu aquilo.

HELENA

Como foi?

DOMIN

Imitando a Natureza. Primeiro de tudo ele tentou fazer um cachorro artificial. Levou nisso muitos anos e resultou numa espécie de bezerro atrofiado que *morreu* poucos dias depois. Vou mostrá-lo a você no museu. E *então* o Velho Rossum deu início à manufatura do *homem*.

HELENA

E não posso divulgar isso para ninguém?

DOMIN

Para absolutamente ninguém neste mundo.

HELENA

Que pena que isso seja descoberto em todos os livros da Europa e da América. *(ambos riem)*

DOMIN

Sim. Mas você sabe o que não está nos livros escolares? Aquele Velho Rossum era um maluco. Falando sério, Miss Glory, você tem que manter isso tudo em segredo para si mesma. Aquele velho baratinado queria fazer *gente*.

HELENA

Mas você faz gente.

DOMIN

(aproximadamente)

Miss Glory. Ora, o velho Rossum queria dizer literalmente. Ele queria se tornar uma espécie de substituto científico para *Deus*. Ele era um materialista ferrenho e era por isso que fazia aquilo. Seu único propósito era nada mais nada menos que provar que não se precisava mais de nenhum Deus.

(vai para a extremidade do sofá)

Você sabe alguma coisa de anatomia, Miss Glory?

HELENA

Muito pouco, senhor Domin.

DOMIN

Nem eu. Bom –

(ele ri)

Ele então decidiu manufaturar tudo que existisse no corpo humano. Vou lhe mostrar no museu as tentativas desastrosas que produziu durante anos. Sempre era para ser um *homem*, mas vivia apenas três dias. Então apareceu o *jovem* Rossum, um engenheiro. Ele era um sujeito maravilhoso, Miss Glory. Quando ele viu a merda que o velhinho estava fazendo, ele disse: “É um absurdo gastar dez anos tentando fazer um homem. Se não se pode fazê-lo mais rápido do que a Natureza, melhor fechar esse boteco.” Então ele se pôs a estudar anatomia.

HELENA

Não existe nada sobre isso nos livros escolares?

DOMIN

Não. Os livros escolares estão cheios de anúncios pagos e uma bobagem sem fim. O que os livros escolares dizem sobre os *esforços unidos* dos dois grandes Rossum é tudo historinha de fadas. Eles sofriam fracassos terríveis. O Velho ateu não tinha a menor ideia de assuntos industriais, e no fim das contas o Jovem Rossum o trancava num ou noutro laboratório e o deixava desperdiçar seu tempo com suas monstruosidades enquanto ele próprio desenvolvia o negócio do seu ponto de vista de *engenheiro*. O Velho Rossum o amaldiçoou e antes de morrer conseguiu dar forma a dois horrores fisiológicos. Então um dia o encontraram morto no laboratório. E essa toda a história.

HELENA

E o que aconteceu com o jovem?

DOMIN

(senta-se ao lado dela no sofá)

Bem, qualquer um que pesquisasse a anatomia humana veria que o homem é por demais complicado e que um bom engenheiro poderia simplificá-lo em grande medida. Então o jovem Rossum começou a rever a anatomia para ver o que poderia ser simplificado ou não. Resumindo – Mas isso não está te aborrecendo, Miss Glory?

HELENA

Não, de modo algum. Você é – tudo isso é tão interessante.

DOMIN

(fica mais perto)

então o jovem Rossum disse para si mesmo: “O homem é alguma coisa que sente felicidade, toca piano, gosta de sair para uma caminhada, e, de fato, deseja fazer um monte de coisas que não são realmente necessárias.”

HELENA

Oh!

DOMIN

Que são desnecessárias quando ele quer –

(segura a mão dela)

– digamos, tecer ou contar coisas. Você toca piano?

HELENA

Sim.

DOMIN

Isso é muito bom!

(beija a mão dela; ela abaixa a cabeça)

Oh, me desculpe!

(levanta-se)

Mas uma máquina de trabalho não deve tocar piano, não deve sentir felicidade, não precisa fazer um monte de outras coisas. Um motor a gasolina não deve ter pendões e borlas como ornamentos, Miss Glory. E manufaturar operários artificiais é o mesmo que a manufatura de um motor a gasolina.

(ela se mostra desinteressada)

O processo deve ser o mais simples possível, e o produto o melhor de um ponto de vista prático.

(senta-se novamente ao lado dela)

Qual o tipo de trabalhador você acha ser o melhor do ponto de vista prático?

HELENA

(como que ausente)

O que?

(olha para ele)

DOMIN

Qual o tipo de trabalhador você acha ser o melhor do ponto de vista prático?

HELENA

(se recompondo)

Oh! Talvez aquele que fosse mais honesto e mais esforçado.

DOMIN

Não. É o *mais barato*. Aquele cujas pretensões são *as mínimas*. O Jovem Rossum inventou um operário com o mínimo de pretensões. Teve de simplificá-lo ao máximo. Rejeitou tudo que não contribuía diretamente para o progresso do trabalho. Tudo aquilo que fazia o homem ficar mais caro. De fato, *ele rejeitou o homem e fez o robô*. Minha cara Miss Glory, os robôs não são gente. Mecanicamente são mais perfeitos do que nós; possuem uma inteligência enormemente desenvolvida, mas não possuem alma. *(inclina-se para trás)*

HELENA

Como sabe que eles não têm alma?

DOMIN

Já viu como um robô é por dentro?

HELENA

Não.

DOMIN

Muito arrumadinho, encaixadinho, muito simples. Realmente um belo trabalho. Não muita coisa *dentro*, mas tudo numa ordem impecável. O produto de um engenheiro *está* tecnicamente num nível mais alto de perfeição do que um produto da Natureza.

HELENA

Mas supõe-se que o homem seja um produto de Deus.

DOMIN

Tudo ruim. Deus não tem a mínima noção de engenharia moderna. Você acha então que o jovem Rossum procedeu como se fosse Deus?

HELENA

(admirada)

O que quer dizer?

DOMIN

Ele começou a manufaturar super-robôs. Eles eram gigantes regulares. Tentou fazê-los com 4 metros de altura. Mas você não imagina o fracasso que eram.

HELENA

Fracasso?

DOMIN

Sim. Sem qualquer razão definida seus membros eram utilizados para continuar colhendo coisas. “Evidentemente nosso planeta é pequeno demais para gigantes.” Agora nós fazemos apenas robôs de tamanho normal e de acabamento humano de classe alta.

HELENA

(dá uma flor a ele; ele a coloca na lapela)

Eu vi os primeiros robôs em casa. O Conselho da Cidade os comprou – quero dizer, foram contratados para trabalhar.

DOMIN

Não. Foram comprados, Miss Glory. Robôs são comprados e pagos.

HELENA

Foram empregados como varredores de ruas. Eu os vi varrendo. Eram meio estranhos e muito quietos.

DOMIN

(levanta-se)

A fábrica de Robôs Universais Rossum não produz uma linha uniforme de robôs. Temos robôs de graus *mais finos* e *mais grosseiros*. Os melhores vão viver cerca de *vinte* anos.

(caminha para a escrivaninha; Helena olha em seu espelhinho de bolsa; ele aperta um botão na escrivaninha)

HELENA

Então eles morrem?

DOMIN

Sim, eles se aposentam.

(entra Marius pela direita, Domin vai para o centro)

Marius, traga amostras do robô de trabalhos manuais.

(Marius sai)

Vou lhe mostrar espécimes dos dois extremos. Esse primeiro é relativamente barato e é feito em grandes quantidades.

(Marius retorna com dois robôs de trabalhos manuais. Marius está no centro à esquerda, os robôs no centro à direita, Domin perto da escrivaninha. Marius fica na ponta dos pés, toca a cabeça, aperta os braços, a testa de um dos robôs. Eles se mantêm mecanicamente parados.)

Aí estão eles, tão potentes quanto um pequeno trator. Garantido que têm inteligência média. Assim está bem, Marius.

(Marius sai com os robôs)

HELENA

Eles me fazem me sentir muito estranha.

DOMIN

(vai para a escrivaninha. Toca a campainha.)

Viu minha nova datilógrafa?

HELENA

Não a vi não. *(entra Sulla pela esquerda. Cruza o palco e para no centro, de frente para Helena, que ainda está sentada no sofá)*

DOMIN

Sulla, deixe Miss Glory ver você.

HELENA

(olha para Domin. Levantando-se, dá um passo para o centro)

Muito prazer em conhecer você.

(olha para Domin; para a robô)

Você deve achar terrivelmente chato tudo aqui nesse fim de mundo, não é?

SULLA

Não conheço nada além daqui, Miss Glory.

HELENA

De onde você veio?

SULLA

Da fábrica.

HELENA

Oh, desculpe. Onde você nasceu?

SULLA

Eu fui feita aqui mesmo.

HELENA

O que?

(olha primeiro para Sulla, depois para Domin)

DOMIN

(para Sulla, rindo)

A Sulla é um robô, do grau mais elevado.

HELENA

Oh, me desculpe.

DOMIN

(caminha na direção de Sulla)

A Sulla não está zangada. Veja, Miss Glory, o tipo de pele que fazemos. Sinta o rosto dela. *(Toca a face de Sulla)*

HELENA

Oh, não, não.

DOMIN

(examinando a mão de Sulla)

Você não acharia que ela foi feita de um material diferente do nosso, não é? Dê uma volta, Sulla.

(Sulla faz o que foi pedido. Dá duas voltas.)

HELENA

Oh, pare, pare.

DOMIN

Fale com a Miss Glory, Sulla.

(examina os cabelos de Sulla)

SULLA

Por favor, se sente.

(Helena se senta no sofá.)

Fez uma travessia agradável?

(ajeita seus cabelos)

HELENA

Oh, sim, com certeza.

SULLA

Não volte pelo *Amélia*, Miss Glory, o barômetro está caindo constantemente. Espere pelo *Pensilvânia*. É um bom navio bastante possante.

DOMIN

Qual a velocidade dele?

SULLA

Quarenta nós por hora. Cinquenta mil toneladas. Um dos navios mais novos, Miss Glory.

HELENA

Obrigada.

SULLA

Mil e quinhentos na tripulação, Capitão Harry, oito caldeiras –

DOMIN

Excelente, Sulla. Agora mostre-nos seu conhecimento de francês.

HELENA

Você fala francês?

SULLA

Oui! Madame! além da nossa, falo quatro línguas. Posso escrever: “Dear Sir, Cher Monsieur, Geehrter Herr, Caro signore”.

HELENA

(pulando, chega perto de Sulla)

Oh, isso é um absurdo! A Sulla não é um robô! A Sulla é uma jovem como eu. Sulla, isso é um ultraje - Como pode participar dessa farsa?

SULLA

Mas eu sou um robô.

HELENA

Não, não, você não está dizendo a verdade.

(olha para a cara divertida de Domin)

Eu sei que obrigaram você a me fazer uma advertência. Sulla, você é uma jovem como eu, não é? *(olha para ele)*

DOMIN

Sinto muito, Miss Glory. A Sulla é sim um robô.

HELENA

É mentira!

DOMIN

O que?

(aperta um botão na escrivaninha)

Bom, então vou precisar convencer você.

(entra Marius pela direita; fica em pé na sala perto da porta.)

Marius, leve a Sulla para a seção de dissecação e digam para abri-la imediatamente.

(Marius move-se para o centro)

HELENA

Onde?

DOMIN

A sala de dissecação. Quando ela estiver toda aberta, você poderá dar uma olhada.

(Marius faz um movimento na direção de Sulla)

HELENA

(parando Marius)

Não! não!

DOVVVVVVVVVVMIN

Me desculpe, você falou em mentira.

HELENA

É mesmo verdade que a mataria?

DOMIN

Ninguém pode matar máquinas. Sulla!

(Marius dá um passo para trás, um braço esticado. Sulla se move na direção da porta.)

HELENA

(move-se um passo para a direita)

Não tenha medo, Sulla. Não vou deixar levarem você. Me diga, minha cara –

(segura a mão dela)

Eles são sempre assim cruéis com você? Você não deve tolerar isso, não deve.

SULLA

Eu sou um robô.

HELENA

Isso não importa. Os robôs são tão bons quanto nós humanos. Sulla, você ia permitir que te cortassem em pedaços?

SULLA

Sim. *(afasta-se)*

HELENA

Oh, você não tem medo da morte, então?

SULLA

Não sei dizer, Miss Glory.

HELENA

Você sabe o que ia acontecer com você lá?

SULLA

Sim, eu ia parar de me movimentar.

HELENA

Que coisa terrível!
(olha para Sulla)

DOMIN

Marius, diga para a Miss Glory o que você é.
(vira-se para Helena)

MARIUS

(para Helena)
Marius, o robô.

DOMIN

Você ia levar a Sulla para a sala de dissecação?

MARIUS

(volta-se para Domin)
Sim.

DOMIN

Você sentiria pena por ela?

MARIUS

(pausa) Não sei dizer.

DOMIN

O que ia acontecer a ela?

MARIUS

Ela ia parar de se movimentar. Iam colocar ela no molde de carimbo.

DOMIN

Isso é a morte, Marius. Não tem medo da morte?

MARIUS

Não.

DOMIN

Tá vendo, Miss Glory, os robôs não têm nenhum interesse pela vida. Não têm que se satisfazer com nada. São menos que um pezinho de grama.

HELENA

Oh, pare. Por favor, mande eles embora.

DOMIN

(aperta um botão)

Marius, Sulla, podem ir agora.

(Marius pivoteia e sai. Sulla também sai)

HELENA

Que coisa horrível!

(para o centro)

É ultrajante o que estão fazendo.

(ele segura a mão dela)

DOMIN

Por que ultrajante?

(A mão dele sobre a dela. Rindo)

HELENA

Não sei, mas é. Por que chama ela de Sulla?

DOMIN

É um nome bonito, não é?

(afasta-se)

HELENA

É um nome de homem. Sulla foi um general romano.

DOMIN

O que? Oh!

(ri)

Nós achamos que Marius e Sulla eram amantes.

HELENA

(indignadamente)

Marius e Sulla eram generais e lutaram um contra o outro no ano de – me esqueci agora.

DOMIN

(rindo) Venha aqui para a janela.

(ele caminha na direção da janela)

HELENA

O que foi?

DOMIN

(rindo) Venha aqui.

(ela vai)

Está vendo alguma coisa?

(segura o braço dela, que está à direita dele)

HELENA

Pedreiros assentando tijolos.

DOMIN

Robôs. Todos os que trabalham aqui são robôs. E lá em baixo, tá vendo alguma coisa?

HELENA

Uma espécie de escritório.

DOMIN

Um escritório comercial. E lá dentro –

HELENA

Uma porção de oficiais.

DOMIN

Robôs! Todos os nossos oficiais são robôs. E quando você vir nossa fábrica – *(soa a campainha do meio-dia. Ela se amedronta e projeta o corpo contra o de Domin que ri)*

Se a gente não fizer soar a campainha os robôs não vão parar de trabalhar. Daqui a duas horas vou lhe mostrar a amassadeira.
(*ambos descem o palco; Helena está no centro esquerda e Domin no centro direita, de braços dados*)

HELENA

Amassadeira?

DOMIN

O pilão para afinar a pasta. Em cada um deles misturamos os ingredientes para mil robôs em cada operação. Depois virão as cubas para a preparação do fígado, do cérebro, etc. Então você verá a fábrica de ossos. Depois dela vou lhe mostrar o moinho da fiação.

HELENA

Moinho da fiação?

DOMIN

Sim. Para tecer o emaranhado de nervos e veias. Milhas e milhas de tubos digestivos passam por ali ao mesmo tempo.

HELENA

(*olhando os gestos dele*) Não poderíamos falar de outra coisa?

DOMIN

Talvez fosse melhor. Somos apenas um *punhado* de nós entre centenas de milhares de robôs, e *nem uma só mulher*. Só falamos sobre a fábrica todo dia, e todo o dia. É com o se a gente vivesse sob uma maldição, Miss Glory.

HELENA

Sinto muito que tenha dito que estava mentindo.

(*uma batida na porta da direita*)

Entre. (*ele está no centro*)

(*Pela direita entram o Dr. Gall. o Dr. Fabry, Alquist e o Dr. Hallemeier. Todos agem formalmente – conscientes. Ruído dos saltos de todos ao entrarem*)

DR. GALL

(*ruidosamente*) Peço desculpas. Espero que não estejamos sendo intrusos.

DOMIN

Não, não. Entrem. Miss Glory, estes são Gall, Fabry, Alquist, Hallemeier. Esta é a filha do Presidente Glory.

(*todos se movimentam na direção dela e apertam sua mão*)

HELENA

Como vai?

FABRY

A gente não sabia –

DR. GALL

Sinto-me extremamente honrado, creia-me. -

ALQUIST

Seja bemvinda, Miss Glory.

BUSMAN

(entra pela direita) Alô, o que tá acontecendo?

DOMIN

Entre, Busman, esta é a filha do Presidente Glory. Esse aí é Busman, Miss Glory.

BUSMAN

Por Jeová, que graça!

(todos batem os saltos e apertam a mão dela)

Miss Glory, podemos enviar um cabograma para os jornais comunicando sua visita?

HELENA

Não, não, por favor não.

DOMIN

Sente-se, por favor, Miss Glory.

(às palavras “Sente-se, por favor”, todos os seis homens tentam achar uma cadeira para ela ao mesmo tempo. Helena vai para a cadeira da extrema esquerda. Domin pega a cadeira que está na frente da escrivaninha, coloca-a no centro do palco. Hallemeier pega a cadeira da escrivaninha de Sulla e a coloca à direita da cadeira do centro. Busman pega a poltrona da direita extrema, mas por enquanto Helena se sentou na cadeira preferida de Domin, no centro. Todos os seis, exceto Domin, se sentam. Busman à direita na poltrona, Hallemeier à direita de Helena, Fabry na cadeira giratória atrás da escrivaninha.)

BUSMAN

Me permita –

DR. GALL

Por favor -

FABRY

Me desculpe –

ALQUIST

Que tipo de viagem você fez para chegar aqui?

DR. GALL

Vai ficar muito tempo?

(Homens conscientes de sua aparência. As barras das calças de Alquist estão muito viradas para cima; ele as ajeita para baixo. Busman dá um brilho nos sapatos. Outros dão nó nas gravatas, etc.)

FABRY

O que pensa da fábrica, Miss Glory?

HALLEMEIER

Você meio para cá no Amélia?

DOMIN

Fiquem quietos e deixem Miss Glory falar.

(Os homens se sentam eretos. Domin fica à esquerda de Helena)

HELENA

(para Domin)

Sobre o que devo falar a eles?

(Os homens se entreolham)

DOMIN

Sobre o que quiser.

HELENA

(olha para Domin)

Posso falar bastante francamente?

DOMIN

Com certeza, naturalmente.

HELENA

(para os outros. Vacilante, depois numa resolução desesperada)

Digam-me, nunca aflige vocês o modo como são tratados aqui?

FABRY

Por quem, posso perguntar?

HELENA

Por quem... por todos aqui.

ALQUIST

Tratados?

DR. GALL

O que faz você pensar –

HELENA

Vocês não sentem que poderiam estar vivendo uma vida melhor?

(pausa. todos confusos.)

DR. GALL

(sorrindo)

Bem, depende do que você quer dizer, Miss Glory.

HELENA

Quero dizer que é absolutamente ultrajante. É terrível.

(levanta-se)

A Europa inteira está falando sobre o modo como vocês são tratados. É por isso que vim aqui, para ver por mim mesma, e é mil vezes pior do que pudessem ser imaginado. Como é que vocês podem aguentar isso?

ALQUIST

Aguentar isso o quê?

HELENA

Deus do céu, vocês são criaturas vivas, assim como nós, como todo mundo na Europa, como o mundo inteiro. É vergonhoso que vocês tenham de viver assim.

BUSMAN

Deus do céu, Miss Glory!

FABRY

Bom, ela não está tão errada. Vivemos aqui como os pele-vermelhas.

HELENA

Pior que os pele-vermelhas. Será que posso – oh, será que posso chamar vocês de irmãos?

(os homens se entreolham)

BUSMAN

E por que não?

HELENA

(olhando para Domin)

Irmãos, não vim aqui com o a filha do Presidente. Vim aqui em nome da Liga Humanitária. Irmãos, a Liga Humanitária tem agora mais de duas centenas de membros. Duzentas mil pessoas estão do lado de vocês, e lhes oferecem sua ajuda.

(batendo nas costas da cadeira)

BUSMAN

Duzentas mil pessoas, Miss Glory; é mesmo muita gente. Nada mau.

FABRY

Vivo dizendo pra vocês que não existe nada como a velha boa Europa. Vejam como eles não nos esqueceram. Estão nos oferecendo ajuda.

DR. GALL

Que tipo de ajuda? Um teatro, por exemplo?

HALLEMEIER

Uma orquestra?

HELENA

Mais do que isso.

ALQUIST

E justo você?

HELENA

(olhando para Domin)

Oh, não se preocupem comigo. Vou ficar o tempo que for necessário.

(todos expressam satisfação)

BUSMAN

Por Jeová, que bom.

ALQUIST

(levantando-se) Domin, vou preparar o melhor quarto para Miss Glory.

DOMIN

Espere um pouco. Receio que Miss Glory seja da opinião de que tem conversado com robôs.

HELENA

Naturalmente.
(*os homens riem*)

DOMIN

Sinto muito. Esses cavalheiros são todos seres humanos como nós.

HELENA

Vocês não são robôs.

BUSMAN

Robôs não.

HALLEMEIER juntos

Robôs mesmo!

DR. GALL

Não, obrigado.

FABRY

Pela minha honra, Miss Glory,
não somos robôs.

HELENA

Então por que me disseram que todos os seus empregados são robôs?

DOMIN

Sim, os oficiais, mas não os gerentes. Mee permita, Miss Glory – este é o Cônsul Busman, Gerente Geral de Negócios; este é o Doutor Fabry, Gerente Geral Técnico; Doutor Hallemeier, chefe do Instituto para Treinamento Psicológico de Robôs; e Alquist, chefe do Departamento de Edificações. Eis a Robôs Universais Rossum. (*conforme são apresentados, eles se levantam e vão para o centro, beijam a mão dela, exceto Gall e Alquist, que Domin afasta. Tagarelice geral.*)

ALQUIST

Apenas um construtor. Por favor, se sentem.

HELENA

Mee desculpem, cavalheiros. Fiz alguma coisa terrível?

ALQUIST

De modo algum, Miss Glory.

BUSMAN

(entregando flores) Com licença, Miss Glory.

HELENA

Obrigada.

FABRY

(ofertando-lhe um bombom)

Por favor, Miss Glory.

DOMIN

Aceita um cigarro. Miss Glory?

HELENA

Não, obrigada.

DOMIN

Se importa se eu fumar?

HELENA

Absolutamente.

BUSMAN

Bem, Miss Glory, certamente é muito agradável ter você aqui conosco.

HELENA

(seriamente)

Mas vocês sabem que eu vim para perturbar os seus robôs.

(Busman puxa a cadeira para mais perto)

DOMIN

(zombando do tom sério dela)

Minha caríssima Miss Glory –

(riso) Já tivemos perto de cem salvadores e profetas aqui. Todo navio traz alguns deles. Missionários, anarquistas, Exército da Salvação, todo tipo! É espantoso o número de igrejas e idiotas que existe no mundo.

HELENA

E ainda assim você os deixou falarem com os robôs?

DOMIN

Até agora permitimos isso a todos. Por que não? O robô se lembra de tudo, mas é só isso. Eles nem mesmo riem do que as pessoas dizem. Realmente é incrível.

HELENA

Sou uma tonta mesmo. Me mande de volta no primeiro barco.

DR. GALL

Por nada no mundo, Miss Glory. Por que a mandaríamos de volta?

DOMIN

Se isso te divertir, Miss Glory, levo você lá para o armazém de robôs. Tem uns trezentos mil lá.

BUSMAN

Trezentos e quarenta e sete mil.

DOMIN

Bem, você pode dizer o que quiser para eles. Pode ler a Bíblia, recitar a tabuada, tudo o que quiser. Pode até pregar para eles sobre direitos humanos.

HELENA

Oh, eu acho que você deveria demonstrar por eles pelo menos um pouco de amor.

FABRY

Impossível, Miss Glory! Nada é mais difícil de gostar do que um robe.

HELENA

E então, para que você faz esses robôs?

BUSMAN

Ha, ha, ha! Essa é boa! Para que são feitos os robôs?!

FABRY

Para *trabalhar*, Miss Glory. Um robô pode substituir dois *trabalhadores* e meio. A máquina humana, Miss Glory, era terrivelmente *imperfeita*. Tinha de ser eliminada mais cedo ou mais tarde.

BUSMAN

Era cara demais.

FABRY

Não era *eficiente*. Há muito tempo não correspondia às exigências da *engenharia moderna*. A Natureza não tem ideia de como acompanhar o ritmo do *trabalho moderno*. Por exemplo, de um ponto de vista técnico, toda a infância é um absurdo completo. Tempo demais perdido. E então novamente –

HELENA

(volta-se para Domin)

Oh, não, não!

FABRY

Me desculpe. Qual é o real objetivo de sua Liga – essa tal Liga Humanitária?

HELENA

Seu propósito real é – proteger os robôs- e – assegurar um bom tratamento para eles.

FABRY

Não é um mau objetivo, de fato. Uma máquina tem de ser tratada adequadamente.

(inclina-se para trás)

Eu detesto artigos estragados. Por favor, Miss Glory, inscreva-nos a todos como membros de sua Liga.

(“Sim, sim” dizem todos os homens.)

HELENA

Não, vocês não entenderam. O que nós queremos de verdade é – *libertar* os robôs.

(olha para todos os outros)

HALLEMEIER

O que vocês pretendem com isso

HELENA

Eles têm de ser – tratados como seres humanos.

HALLEMEIER

Eu suponho que eles também vão querer votar. Beber uma cervejinha. Dar ordens pra gente.

HELENA

Por que não deveria tomar uma cervejinha?

HALLEMEIER

Talvez eles queiram também receber salários, não é?

(olhando para os outros homens, divertido)

HELENA

E por que não deveriam?!

HALLEMEIER

Imagine só isso! Agora! E o que é que eles vão fazer com seus salários? Diz aí!

HELENA

Eles poderiam comprar – o que quisessem – o que lhes agradasse.

HALLEMEIER

Isso seria muito legal, Miss Glory, só que não existe nada que agrade aos robôs. Por Deus do Céu, o que eles vão querer comprar? A gente pode alimentar esses robôs com abacaxis, morangos, chuchu, o que a gente quiser dar. Para eles é tudo a mesma coisa. Não têm apetite para nada. Não sentem interesse por nada. Por que, apesar de todas as coisas, ninguém nunca viu um robô sorrir.

HELENA

Por que – por que vocês não tornam esses robôs mais felizes?

HALLEMEIER

Não ia rolar, Miss Glory. Eles são apenas operários.

HELENA

Oh, mas são tão inteligentes.

HALLEMEIER

Muito confusamente, nada mais que isso. Não possuem nenhuma força de vontade. Nem alma. Nem paixão.

HELENA

Nem amor?

HALLEMEIER

Amor? Huh! Melhor não. Robôs não amam. Nem a si mesmos.

HELENA

Nenhum desafio?

HALLEMEIER

Deesafio? Não sei. Apenas muito *raramente*.

HELENA

O que acontece então?

HALLEMEIER

Nada em particular. Ocasionalmente parecem seguir suas próprias *cabeças*. Uma

coisa como epilepsia, sabe. A isso chamamos “cãimbra de robô”. De repente deixam cair no chão tudo o que estiverem segurando, ficam parados, rangem os dentes – e têm que ser levados para o moinho de estampagem. Evidentemente algum defeito no mecanismo.

DOMIN

(sentando-se na escrivaninha)

Uma imperfeição nos produtos que tem de ser removida.

HELENA

Não, não, é a alma deles.

FABRY

(humoradamente)

Você acha que a alma se mostra primeiro com um ranger de dentes?

(os homens riem)

HELENA

Talvez isso seja justamente um sinal de que existe uma luta interna. Talvez seja uma espécie de revolta. Oh, se vocês pudessem infundir uma alma neles.

DOMIN

Isso será remediado, Miss Glory. O Dr. Gall está justamente fazendo alguns experimentos.

DR. GALL

Não em relação a isso, Domin. No presente estou trabalhando com nervos *dolorosos*.

HELENA

Nervos dolorosos?

Dr. Gall

Sim, os robôs praticamente não sentem nenhuma dor corporal. Veja você, o jovem Rossum concebeu os robôs com um limitado sistema *nervoso*. Nós temos que introduzir o sofrimento nesses produtos.

HELENA

Por que quer causar dor a eles?

DR. GALL

Por razões industriais., Miss Glory. Às vezes um robô causa um dano a si mesmo porque esse dano não o machuca. Ele coloca sua mão dentro da máquina – *(descreve com gestos)* – quebra seu dedo – *(descreve com gesto)* – esmaga

sua cabeça. É sempre assim. Temos que prover os robôs com dor. Seria uma *proteção* automática contra algum dano.

HELENA

Eles vão se sentir mais felizes quando sentirem dor?

DR. GALL

Ao contrário, mas vão ser mais perfeitos de um ponto de vista técnico.

HELENA

Por que não cria uma alma para eles?

DR. GALL

Não está ao nosso alcance.

FABRY

Não estamos interessados nisso.

BUSMAN

Isso aumentaria demais o custo de produção. Suspenda esse assunto, minha cara senhorita, nós os produzimos a um preço tão baixo – cento e quinze dólares cada um, completamente equipados e vestidos, e quinze anos atrás eles custavam dez mil. Há cinco anos costumávamos comprar *roupas* para eles. Hoje temos nosso próprio moinho de confecção e até exportamos roupas cinco vezes mais baratas do que outras fábricas. Quanto você paga por um metro de tecido, Miss Glory?

HELENA

(olhando para Domin)

Eu realmente não sei. Me esqueci.

BUSMAN

Meu Deus. e você quer fundar uma Liga Humanitária. *(os homens riem)* Só nos custa um terço agora, Miss Glory. Todos os preços são hoje em dia um terço do que eram e vão cair mais baixo, mais baixo ainda.

HELENA

Não entendo esses cálculos.

BUSMAN

Ah Deus te abençoe, Miss Glory, isso significa que o custo do *trabalho* caiu. Um robô, comida e tudo o mais, custa três quartos de um centavo por hora.
(inclina-se para a frente)

Isso é muito importante, sabe. Todas as fábricas vão estourar como pipoca se não comprarem robôs para diminuir o custo de produção.

HELENA

E vão ter de despedir todos os seus trabalhadores?

BUSMAN

É óbvio. Mas, enquanto isso, despachamos quinhentos mil robôs tropicais para os pampas da Argentina para cultivar milho. Você se importaria em me dizer quanto paga por uma libra de pão?

HELENA

Não faço ideia.
(*todos sorriem*)

BUSMAN

Bom, vou lhe dizer. Agora custa dois centavos na boa velha Europa. Uma libra de pão por dois centavos, e a *Liga Humanitária* –

(*aponta Helena*) –

Não sabe disso.

(*para os homens*)

Miss Glory, você não compreende que ainda assim é mesmo muito caro.

(*todos os homens riem*)

Porque, em cinco anos aposto –

HELENA

O que?

BUSMAN

Que o custo de tudo vai se reduzir a um décimo do valor de hoje. Por que, em cinco anos teremos milho até às orelhas e – tudo o mais.

ALQUIST

Sim, e todos os trabalhadores ao redor do mundo vão estar desempregados.

DOMIN

(*seriamente, levanta-se*)

Sim, Alquist, todo mundo desempregado. Sim, Miss Glory, todo mundo. Mas em dez anos a Robôs Universais Rossum vai produzir tanto *milho*, tanto *tecido*, tanto tudo que as coisas praticamente não vão ter qualquer preço. Não haverá pobreza. Todo trabalho vai ser feito por máquinas vivas. Todo mundo estará libertado da degradação do trabalho. Todo mundo vai viver apenas para se *aperfeiçoar*.

HELENA

Vai, é?

DOMIN

Naturalmente. Está para acontecer. Então a servidão do homem pelo homem e a escravização do homem à matéria vai ter um fim. Ninguém vai conseguir pão ao custo de sua vida e de seu ódio. Os robôs vão lavar os pés dos mendigos e preparar uma cama para eles em suas casas.

ALQUIST

Domin, Domin, isso que está dizendo se parece com o Paraíso. Havia algo *bom* no servir e algo *grande* na humildade. Havia algum tipo de virtude na *labuta* e na *fadiga*.

DOMIN

Talvez, mas não podemos contar com o que se perde quando começamos a transformar o mundo. O homem será *livre* e supremo; não terá outro objetivo, nenhum outro trabalho, nenhum outro cuidado senão se aperfeiçoar. Não vai servir nem a matéria nem o homem. Não será uma máquina nem um dispositivo para a produção. Será o *Senhor* da criação.

BUSMAN

Amém.

FABRY

Assim seja.

HELENA

(*levanta-se*)

Vocês me confundiram. Eu gostaria de acreditar nisso.

DR. GALL

Você é mais nova do que nós, Miss Glory. Vai viver para ver isso tudo acontecer.

HALLEMEIER

É verdade.

(*olhando ao redor*)

Não acham que a Miss Glory poderia almoçar conosco?

DR. GALL

Naturalmente. Domin, convide-a a nosso pedido.

DOMIN

Miss Glory, nos daria a honra?

HELENA

Quando souberam que eu viria?

FABRY

Pela própria Liga Humanitária, Miss Glory.

HELENA

Oh, nesse caso talvez –

FABRY

Ótimo. *(pausa)*

Miss Glory, me desculpe por cinco minutos.

(sai pela direita)

HALLEMEIER

Obrigado.

(sai pela direita com o Dr. Gall)

BUSMAN

(murmurando)

Volto em seguida.

(acena para Alquist, sai)

ALQUIST

(começa a sair, para, então se vira para Helena, depois vai para a porta)

Volto em exatamente cinco minutos.

(sai pela direita)

HELENA

Eles saíram para fazer o quê?

DOMIN

Para cozinhar, Miss Glory.

(à direita dela)

HELENA

Cozinhar o quê?

DOMIN

O almoço.

(riem; ele segura a mão dela)

Os robôs cozinham para nós e como eles não têm paladar não é de todo agradável -

(ela ri)

O Hallemeier é terrivelmente bom na grelha e o Dr. Gall sabe fazer todo tipo de molhos, e o Busman sabe tudo de omeletes.

HELENA

Oh mas que banquete! E qual é a especialidade do Sr. – seu construtor?

DOMIN

O Alquist? Faz nada. Apenas põe a mesa. E o Fabry arranja algumas frutas. Nossa cozinha é muito modesta, Miss Glory.

HELENA

(pensativamente) Eu queria lhe fazer uma pergunta -

DOMIN

E eu queria lhe fazer uma pergunta também – eles estarão de volta em cinco minutos.

(olha para a porta à direita)

HELENA

O que queria me perguntar?

(senta-se ao centro)

DOMIN

Me desculpe, você pergunte primeiro,

(senta-se à direita dela)

HELENA

Talvez seja uma bobagem de minha parte, mas por que você manufatura robôs femininos se – se –

DOMIN

Se o sexo não significa nada para eles?

HELENA

Sim.

DOMIN

Existe uma demanda certa, sabe. Criadas, balconistas, estenógrafas. As pessoas estão acostumadas a usar essas trabalhadoras.

HELENA

Mas – mas me diga, os robôs são masculinos e femininos, exclusivamente – completamente sem –

DOMIN

Completamente indiferentes um ao outro, Miss Glory. Não existe nenhum traço de qualquer afeto entre eles.

HELENA

Oh, que coisa terrível.

DOMIN

Por quê?

HELENA

Não é nem um pouco natural. Não se sabe se devemos sentir nojo ou ódio deles, ou talvez –

DOMIN

Sentir piedade deles.
(*sorri*)

HELENA

Mais ou menos isso. O que você queria me perguntar?

DOMIN

Eu gostaria de lhe perguntar, Miss Helena, se você se casaria comigo.

HELENA

O que?
(*levanta-se*)

DOMIN

Você seria minha esposa?
(*levanta-se*)

HELENA

Não. Que ideia!

DOMIN

(*para ela, olhando no relógio no seu pulso*)
Três minutos ainda. Se você não se casar comigo vai ter de se casar com um dos outros cinco.

HELENA

Mas por que eu teria que fazer isso?

DOMIN

Porque todos eles vão lhe fazer essa pergunta.

HELENA

(cruzando com ele no centro direita)

Como eles ousariam fazer isso comigo?

DOMIN

Sinto muito, Miss Glory. Parece que eles se apaixonaram por você.

HELENA

Por favor, não permita que eles – Eu – eu vou embora já.

(vai sair pela direita, ele a interrompe, os braços para cima)

DOMIN

Helena –

(ela volta para a escrivãzinha; ele a segue)

Você não seria cruel em se recusar a nós.

HELENA

Mas, mas – Não posso me casar com os seis.

DOMIN

Não, com qualquer um deles. Se não se *casar comigo*, case com o Fabry.

HELENA

Não quero.

DOMIN

Ah! O Doutor Gall?

HELENA

Não quero nenhum de vocês.

DOMIN

Dois minutos ainda.

(implorando; olhando o relógio)

HELENA

Eu acho que vocês se casariam com qualquer mulher que viesse aqui.

DOMIN

Um *monte* delas veio aqui, Helena.

HELENA

(*rindo*)

Jovem?

DOMIN

Sim.

HELENA

Por que não se casou com uma *delas*?

DOMIN

Porque não tinha perdido minha cabeça. Até hoje – assim que você ergueu seu véu –

(*Helena vira o rosto para outro lado*)

Mais um minuto.

HELENA

Mas eu não quero você, já lhe disse.

DOMIN

(*Colocando as mãos no ombro dela*)

Um minuto ainda! Agora ou você tem que me olhar diretamente nos olhos e dizer “não” violentamente, e então eu te deixo em paz – ou –

(*Helena olha para ele. Solta as mãos dela. Ela pega a mão dele*)

HELENA

(*virando a cabeça para outro lado*)

Você tá maluco.

DOMIN

Um homem tem que ser um pouquinho louco, Helena. É a melhor coisa que se pode dizer sobre ele.

(*ele a puxa para si*)

HELENA

(*meio sem noção*)

Você é – você é -

DOMIN

O que foi?

HELENA

Não, está me machucando!

DOMIN

Sua última chance, Helena. Agora ou nunca –

HELENA

Mas – mas –

(ele a abraça; beija-a. ela o abraça. Alguém bate à porta da direita)

DOMIN

(soltando-a)

Venha.

(ela coloca sua cabeça no ombro dele)

(entram Busman, Gall e Hallemeier vestindo aventais, Fabry com um buquê e Alquist com um guardanapo no braço)

DOMIN

Já terminou seu trabalho?

BUSMAN

Sim.

DOMIN

Nós também.

(ele a abraça. Os homens correm ao redor deles e os cumprimentam)

Cortina se fecha rapidamente.

Segundo ato

(Sala de estar de Helena. Dez anos depois. O esquema básico do ato I permanece quase o mesmo. Janelas altas no fundo em vez das janelas do ato I. Persianas de aço para essas janelas. No lugar do armário verde agora tem uma porta, à direita, que leva para fora. Onde estava o banheiro à direita foi colocada uma lareira. A saída para o vestíbulo da centro direita está bloqueada por um móvel baixo. As portas da direita e da esquerda foram modificadas e são aquelas da sala de estar. A porta da direita leva ao quarto de dormir de Helena. A porta da esquerda leva à biblioteca.

A mobília consiste em uma mesa de leitura no centro esquerda coberta de revistas. Uma cadeira à esquerda da mesa. Na frente da mesa uma cadeira de braços coberta de chintz. Um sofá centro direita e atrás dele uma mesa pequena com livros e suportes para livros. Sobre essa mesa um pequeno abajur. À direita entre a porta e a lareira há uma mesinha. Um cestinho sobre ela, com alfinetes, agulhas, etc. No palco baixo à esquerda da lareira há uma cadeira de encosto reto. No alto do palco à esquerda perto da porta da esquerda para fora há uma escrivaninha. Um abajur sobre ela, papel de escritório, etc., um telefone e binóculos.

As paredes da sala foram cobertas de seda até meia altura. As duas portas francesas abrem para a sala. No início estão abertas. Há um balcão além, que abre para o porto. Os mesmos fios de telégrafo do ato I podem ser vistos pela janela. As janelas estão fechadas com cortinas de cor cinza. Binóculos sobre a escrivaninha encimada por um televisor.

São cerca de nove horas da manhã e a luz do sol entra pelas janelas abertas. Domin abre a porta da direita; entra na ponta dos pés. Traz um vaso com flores. Acena para que outros o sigam, e Hallemeier e Fabry entram, cada um com um vaso com flores. Domin coloca flores na mesa da biblioteca e vai para a direita e olha para o quarto de Helena à direita.

HALLEMEIER

(colocando suas flores na mesa da centro esquerda e aponta para a porta à direita) Tá dormindo ainda?

DOMIN

Sim.

HALLEMEIER

Bem, enquanto ela estiver dormindo não vai se preocupar com isso.
(continua perto da mesa do centro esquerda)

DOMIN

Ela não sabe de nada sobre isso.

FABRY

(colocando o vaso na escrivaninha)

Eu espero mesmo que nada aconteça hoje.

HALLEMEIER

Pelo amor de Deus, largue tudo. Olha, isso aqui é um ciclâmen, não é? Uma espécie nova, a mais recente – Cyclamen Helena.

DOMIN

(Pega os binóculos e vai para o balcão)

Nenhum sinal do navio. As coisas devem estar muito ruins.

HALLEMEIER

Fique quieto. Imagine se ela te ouve.

DOMIN

(entrando na sala, coloca os óculos sobre a escrivaninha)

FABRY

Você acha mesmo que hoje -?

DOMIN

Não sei.

(atravessa para a mesa do centro esquerda)

As flores não são bonitas?

HALLEMEIER

(acaricia as flores)

Essas são minhas primulas. E esse é meu novo jasmim. Descobri um modo maravilhoso de desenvolver rapidamente as flores. Variedades esplêndidas também. No ano que vem vou desenvolver umas espécies maravilhosas.

DOMIN

Por que no ano que vem?

FABRY

Daria um presente para saber o que está acontecendo no Havre com –

HELENA

*(fora)*Nana.

DOMIN

Fiquem quietos. Ela está acordada. Vão pra fora.
(saem todos na ponta dos pés pela porta da esquerda. Entra Nana pela esquerda)

HELENA

(chamando da direita) Nana?

NANA

Que merda de bagunça é essa! Bando de gente pagã. Se eu mandasse aqui –
(Helena parada perto da porta, no lado de dentro do quarto)

Tô chegando. Finalmente você tá de pé.

(ajeitando o vestido de Helena)

Meu Deus misericordioso, que gente bruta!

HELENA

Quem?

(virando-se)

NANA

Se você vai dar uma volta, então dá uma volta, mas assim não consigo te arrumar o vestido.

HELENA

(vira de costas)

Do que é que está reclamando agora?

NANA

Aquelas criaturas medonhas, aqueles incréus –

HELENA

(girando ao redor de Nana novamente)

Os robôs?

NANA

Eu nem chamaria eles com esse nome.

HELENA

O que aconteceu?

NANA

Um outro deles pegou e começou a quebrar as estátuas e os quadros da sala de estar; rangia os dentes; espumava pela boca. Pior que uma fera.

HELENA

Quem pegou ele?

NANA

Aquele – bem, ele não tem nome cristão. O que toma conta da biblioteca.

HELENA

O Radius?

NANA

Esse aí. Meu deusinho. Me cago de medo dele. Uma aranha caranguejeira não me dá tanto medo como eles.

HELENA

Mas Nana, estou surpresa que não tenha pena deles.

NANA

E por que? você também tem medo deles. Você se conhece. Por que você me trouxe pra cá?

HELENA

Eu não tenho medo, não tenho mesmo, Nana. Só tenho pena deles.

NANA

Você tem medo. Ninguém pode ajudar se sentir medo. Até o cachorro tem medo deles. Não aceita um teco de comida das mãos deles. Ele estica o rabo e rosna quando sabe que estão por perto.

HELENA

Um cachorro não tem noção de nada.

NANA

Ele é melhor que eles, e sabe disso. Até o cavalo se intimida quando encontra eles. Eles não têm filho, e o cachorro tem filhote, todo mundo tem filho –

HELENA

(virando-se de costas) Por favor, feche meu vestido, Nana.

NANA

Eu digo que isso é contra a vontade de Deus –

HELENA

Que cheirinho tão bom é esse?

NANA

Flores

HELENA

Para quê?

NANA

Agora você pode se virar.

HELENA

(vira-se, caminha para o centro)

Oh, elas não são tão bonitas! Olhe, Nana, O que está acontecendo hoje?

NANA

Deve ser o fim do mundo, isso sim.

(entra Domin pela esquerda; atravessa na frente da mesa para o centro esquerda)

HELENA

(atravessa na direção dele)

Oh, olá Harry.

(Nana sobe pela esquerda)

Harry, por que todas essas flores?

DOMIN

Adivinhe.

(esta cena é representada defronte a mesa do centro esquerda)

HELENA

Bem, não é meu aniversário!

DOMIN

Melhor que isso.

HELENA

Eu não sei. Me diga.

DOMIN

Hoje faz dez anos desde o dia que você chegou aqui.

HELENA

Dez anos? Hoje? Por que –

(se abraçam)

NANA

(murmurando) Tô fora.
(sai pela esquerda)

HELENA

Legal você se lembrar.

DOMIN

Estou é envergonhado, Helena. Não me lembrei.

HELENA

Mas você –

DOMIN

Eles lembraram.

HELENA

Quem?

DOMIN

Busman, Hallemeier – todos eles. Coloque sua mão em meu bolso.

HELENA

(tira um colar do bolso esquerdo da jaqueta dele)
Oh! Pérolas! Um colar! Harry, isto é para mim?

DOMIN

Foi o Busman que deu.

HELENA

Mas não podemos aceitar, podemos?

DOMIN

Oh, claro que podemos. *(coloca o colar sobre a mesa do centro esquerda)*
Coloque a mão no outro bolso.

HELENA

(tira um revólver do bolso direito dele)
O que é isso?

DOMIN

Desculpe. Não isso. Coloque aí de novo.
(ele recoloca a arma no bolso)

HELENA

Oh, Harry, por que você anda com um revólver?

DOMIN

Coloquei aí por engano.

HELENA

Você nunca andou armado.

DOMIN

Não, você tá certa.

(aponta o bolso do peito da jaqueta)

Aqui, nesse bolso.

HELENA

(tira um camafeu)

Um camafeu. Mas é um camafeu grego.

DOMIN

Parece que sim. Mas o Fabry poderá lhe dizer.

HELENA

Fabry? Foi o Dr. Fabry que me deu isso?

DOMIN

Sim, claro.

(abre a porta da esquerda)

E olhe ali dentro. Helena, venha ver isso aqui.

(ambos saem para a esquerda)

HELENA

(do lado de fora)

Oh, que beleza! É seu presente?

DOMIN

Não, do Alquist. E tem um outro sobre o piano.

HELENA

Esse tem que ser o seu.

DOMIN

Tem um cartão com ele.

HELENA

Do Dr. Gall.

(reaparecendo na soleira da porta da esquerda)

Oh, Harry, fico embaraçada com tanta gentileza.

DOMIN

(*entra para a direita da mesa centro esquerda*)

Venha cá. Isso é o que o Hallemeier trouxe para você.

HELENA

(*à esquerda da escrivaninha*)

Essas flores tão bonitas?

DOMIN

Sim. É uma espécie nova. Cyclamen Helena. Ele a desenvolveu em sua honra.

São quase tão bonitas quanto você.

HELENA

(*beijando-o*) Harry, Por que eles todos –

DOMIN

Eles te admiram profundamente. Tenho medo que meu presente seja um pouco... Olhe pela Janela.

(*cruxa para a janela e olha para ela*)

HELENA

Onde?

(*saem para o balcão*)

DOMIN

Lá no porto.

HELENA

Tem um navio novo lá.

DOMIN

É o seu navio.

HELENA

Meu? O que quer dizer?

DOMIN

Para você viajar nele – Para se divertir viajando.

HELENA

Harry, mas é um navio de guerra.

DOMIN

Navio de guerra? O que está pensando? É só um pouco maior e mais sólido que a maioria dos navios.

HELENA

Sim, mas tem canhões.

DOMIN

Oh, sim, alguns canhões. Você vai viajar como uma *rainha*, Helena

HELENA

O que significa isso? Aconteceu alguma coisa?

DOMIN

Deus do céu, não. Oh, experimente essas pérolas.
(*cruza para a direita da mesa do centro esquerda*)

HELENA

Harry, alguma notícia ruim para me dar?

DOMIN

Ao contrário, não recebo nenhuma carta faz uma semana.

HELENA

Nem um telegrama?
(*entrando na sala no centro*)

DOMIN

Nem um telegrama.

HELENA

O que significa tudo isso?

DOMIN

Férias para nós! Vamos todos nos sentar no escritório, colocar os pés sobre as mesas e tirar um bom cochilo. Nenhuma carta – nenhum telegrama. A glória!

HELENA

Então vai ficar comigo o dia inteiro?

DOMIN

Com toda certeza.

(abraça-a)

Ou melhor, vamos ver. Você se lembra de dez anos atrás neste dia?

(cruza para a esquerda da mesa centro direita)

Miss Glory, é uma grande honra recebê-la.

(assumem as mesmas posições em que se encontravam dez anos antes no escritório de Domin.)

HELENA

(à mesa)

Oh, Sr. Gerente, estou muito interessada em sua fábrica.

(senta-se à direita da mesa)

DOMIN

Sinto muito, Miss Glory, isso está estritamente proibido. A manufatura de pessoas artificiais é secreta.

HELENA

Mas para agradecer uma jovem que percorreu um longo caminho até chegar aqui...

DOMIN

(apoia-se na mesa)

Certamente, Miss Glory. Não tenho segredos para você.

HELENA

Tem certeza, Harry?

(apoiando-se na escrivaninha, séria, a mão direita dele sobre a dela)

DOMIN

Sim.

(eles se separam gradualmente)

HELENA

Mas eu o preveni, senhor, esta jovem pretende fazer coisas terríveis.

DOMIN

Por Deus, Miss Glory. Talvez ela não queira se casar comigo.

HELENA

Deus me livre. Ela nunca sonhou com uma coisa dessa. Mas ela chegou aqui pretendendo iniciar uma *revolta* entre os nossos *robôs*.

DOMIN

Uma revolta dos robôs?!

HELENA

(voz baixa)

Harry, o que está havendo com você?

DOMIN

(rindo disso)

Uma revolta dos robôs, uma grande ideia.

(cruza para o lado de trás da mesa. Ela o observa suspeitamente)

Miss Glory, seria mais fácil para você fazer parafusos e porcas se rebelarem do que nossos robôs. Sabe, Helena, você é maravilhosa. Você conquistou os corações de todos nós.

(senta-se na mesa)

HELENA

Oh, eu fiquei terrivelmente impressionada com vocês então. Vocês eram todos tão seguros de si, tão fortes. Eu parecia uma meninotinha que tinha perdido seu caminho entre – entre –

DOMIN

Entre o quê?

HELENA

(na frente)

Entre enormes árvores assustadoras. Todos os meus sentimentos eram tão insignificantes comparados com sua autoconfiança. E em todos esses anos nunca *perdi* essa ansiedade. Mas você nunca sentiu o menor receio, mesmo quando tudo deu errado.

DOMIN

O que deu errado?

HELENA

Seus planos. Você se lembra, Harry, quando os operários na América se revoltaram contra os robôs e os esmagaram, e quando o povo deu aos robôs armas contra os rebeldes. E depois quando os governos transformaram os robôs em soldados, e houve então muitas *guerras*.

DOMIN

(levantando-se e caminhando)

Nós previmos aquilo, Helena.

(ao redor da mesa do centro direita)

Veja bem, esses são apenas problemas passageiros que certamente acontecerão antes que as novas condições sejam estabelecidas.

(caminhando para cima e para baixo, parando no centro.)

HELENA

Vocês eram todos tão poderosos, tão esmagadores. O mundo inteiro se curvava diante de vocês.

(levantando-se)

Oh, Harry!

(cruza na direção dele)

DOMIN

O que foi?

HELENA

Feche a fábrica e vamos embora. Todos nós.

DOMIN

o que significa o que está dizendo?

HELENA

Eu não sei. Mas não podemos ir embora?

DOMIN

Impossível, Helena! Quer dizer, pelo menos neste momento –

HELENA

Imediatamente, Harry. Estou com tanto medo

DOMIN

(abraça-a)

Medo de que, Helena?

DOMIN

É como se alguma coisa estivesse caindo sobre nós, e não pode ser impedida. Oh, leve nós todos embora daqui. Havemos de encontrar um lugar no mundo onde não exista mais ninguém. O Alquist pode nos construir uma casa e então vamos começar a viver outra vez.

(o telefone toca)

DOMIN

(caminha na direção do telefone na escrivaninha)

Me desculpe. Alô – sim o quê? Vou para aí imediatamente. O Fabry está me chamando, meu bem.
(*atravessa para a esquerda*)

HELENA

Me conta –
(*Corre na direção dele*)

DOMIN

Sim, quando eu voltar. Não saia para fora da casa, meu bem.
(*sai pela esquerda*)

HELENA

Ele não vai me dizer.
(*Nana entra com uma garrafa d'água pela esquerda*)
Nana, veja para mim os jornais de hoje. Depressa. Olhe na cama do Sr. Domin.

NANA

Tá certo. (*atravessa para a direita*)
Aquele lá larga tudo em qualquer lugar. É assim que fazem essa bagunça toda.
(*continua murmurando; sai pela direita*)

HELENA

(*olhando para o porto pelos binóculos*)
Tem um navio de guerra no porto. U-l-t-i – *Ultimus*. Está sendo carregado.

NANA

(*entra pela direita com os jornais*)
Tão aqui. Tava tudo amassado desse jeito.

HELENA

(*cruza para baixo*) Esses são velhos, Nana. Da semana passada. (*deixa os jornais caírem; ambas defronte o sofá; Nana senta-se à direita da mesa. Coloca os óculos. Lê os jornais*) Tem alguma coisa acontecendo, Nana.

NANA

Muito provavelmente. Sempre acontece alguma coisa aqui.
(*soletrando as palavras*)
“Guer-ra-nos-Bal-cãs”. É muito longe esse lugar?

HELENA

Oh, não leia isso. É sempre a mesma coisa. Sempre uma guerra!
(*senta-se no sofá*)

NANA

O que mais você tá esperando? Por que continuam vendendo milhares e milhares desses pagãos como soldados?

HELENA

Eu acho que não dá para fazer nada, Nana. Não dá pra saber – o Domin não tem como saber para que eles servem. Quando chega um pedido ele simplesmente manda um monte deles.

NANA

Ele não devia fazer eles.

(lendo nos jornais)

“Os robôs soldados não poupam ninguém nos terri-tó-ri-os ocu-pa-dos. Eles a-ssa—ssi-na-ram assassinaram mais de se-te se-te-cen-tos mil ci-da-de-ãos “ cidadãos, é.

HELENA

(levanta-se, caminha e pega o jornal)

Não acho. Onde é que está? Me deixa ver. Eles assassinaram setecentos mil cidadãos, evidentemente por ordem de seu comandante.

(deixa cair o jornal; atravessa de volta para o centro)

NANA

(soletrando as palavras de outro jornal que pegou do chão)

“Re-be-liã-o em Ma-dre Ma-dri con-contra o go-ver-erno governo. Infan-fan-ta-ri-a Infantaria de ro-bôs atira na mul-multi-multidão. No-ve mil mor-tos e fe-ri-dos.”

HELENA

Oh, pare!

(sobe e olha para o porto)

NANA

Tem alguma coisa aqui nessas letras bem grandes. “Úl-ti-mas no-tí-ci-as. No Havre fo-i cons-ti-tuí-titui-da a pre-pri-me-i-ra or-ga-nização de ro-bôs.” Mais essa agora. “Ope-râ-rios ro-bôs, ma-mari-nhei-ros e solda-dos lan-ça-ram um ma-ni-fes-to a to-todos os ro-bôs do do mundo.” Não compreendo uma coisa dessa. Não faz sentido. Oh, Deus de graça, mais gente morrendo.

HELENA

(no centro)

Leve esses jornais embora.

NANA

Espera um pouco. tem alguma coisa em letras maiores ainda." E-esta-tís-ti-ca Estatística da po-pu-la-ção Estatística da população" O que vem a ser isso?

HELENA

(descendo para Nana)

Me deixe ver.

(lê)

Durante a semana passada não foi registrado um único nascimento."

NANA

Que que significa isso?

(deixa cair o jornal)

HELENA

Nana, não tem mais gente nascendo.

NANA

É o fim, então?

(tirando os óculos)

Chegou nosso fim.

NANA

Não diga uma coisa como essa.

NANA

Não tá mais nascendo gente. É um castigo. É uma punição.

HELENA

Nana!

NANA

(em pé)

É mesmo o fim do mundo.

(repete até sair. pega jornais do chão. sai pela esquerda)

HELENA

(vai para a janela)

Oh, Sr. Alquist.

(Alquist está fora dali)

Pode vir aqui? Oh, venha do jeito que estiver. Você fica muito bem com esse macacão de pedreiro.

(Alquist entra pela esquerda, as mãos sujas de massa de cimento e pó de tijolo)

los. ela vai para a ponta do sofá.)

Meu caro Senhor Alquist, foi extremamente gentil de sua parte aquele lindo presente.

ALQUIST

Minhas mãos estão sujas. Estive *experimentando* com aquele novo cimento.

HELENA

Não se incomode. Por favor, se sente.

(*senta-se no sofá. ele se senta à esquerda dela*)

Sr. Alquist, o que significa *Ultimus*?

ALQUIST

O último. Por quê?

HELENA

É o nome de meu novo navio. Você o viu? Acha que partiremos em breve – numa viagem?

ALQUIST

Talvez *bastante* brevemente.

HELENA

Todos vocês comigo?

ALQUIST

Eu gostaria que *todos* nós estivéssemos lá.

HELENA

Por qual razão?

ALQUIST

As coisas estão apenas se movimentando.

HELENA

Caro Sr. Alquist, sei que alguma coisa terrível aconteceu.

ALQUIST

Seu marido lhe *contou* alguma coisa?

HELENA

Não. *Ninguém* me conta nada aqui. Mas eu sinto – há algum problema?

ALQUIST

Não que já tenhamos ouvido falar.

HELENA

Me sinto tão nervosa. Você não se sente nervoso?

ALQUIST

Bom, eu sou um homem velho, você sabe. Tenho modos antiquados. Tenho medo de todo esse progresso, e dessas ideias criativas.

HELENA

Assim como a Nana?

ALQUIST

Sim, como a Nana. A Nana tinha um livro de orações?

HELENA

Sim, um grande e grosso.

ALQUIST

E ele continha orações para ocasiões variadas? Contra tempestades? Contra doenças? Mas não contra o *progresso*?

HELENA

Eu acho que não.

ALQUIST

Que pena.

HELENA

Por que, quer dizer que gostaria de rezar?

ALQUIST

Mas eu rezo.

HELENA

Como?

ALQUIST

Mais ou menos assim: “Senhor, eu vos agradeço por me teres dado trabalho; iluminai Domin e todos aqueles que estão perdidos; destruí o trabalho deles, e ajudai a humanidade a retornar aos seus trabalhos; não permitais sofrimento para sua alma ou corpo; livrai-nos dos robôs e protegei Helena. Amém”

HELENA

(toca o braço dele; dá um tapinha)

Sr. Alquist, você é um crente?

ALQUIST

Não sei. Não tenho certeza.

HELENA

E ainda reza?

ALQUIST

É melhor do que se *preocupar* com isso.

HELENA

E isso lhe basta?

ALQUIST

(ironicamente)

Tem que bastar.

HELENA

Mas se você pensou que viu a destruição desabando sobre nós –

ALQUIST

Eu a vejo mesmo.

HELENA

Você quer dizer que a humanidade será destruída?

ALQUIST

Ela está fadada a ser a menos que – a menos que.

HELENA

A menos que o quê?

ALQUIST

Nada.

(dá um tapinha no ombro dela. levanta-se)

Adeus.

(sai pela esquerda)

HELENA

(levanta-se. chamando)

Nana, Nana!
(*Nana entra pela esquerda*)
O Radius ainda está aí?

NANA

Aquele que ficou doido? Ainda não vieram buscar ele não.

HELENA

Ele ainda está delirando?

NANA

Não. Deram um jeito de amarrar ele.

HELENA

Por favor, traga ele aqui.

NANA

Fazer o quê?

HELENA

Imediatamente, Nana.

(*Nana sai pela esquerda. Helena ao telefone*)

Alô. Dr. Gall, por favor. Oh, bom dia, Dr. Sim, é Helena. Obrigada por seu amável presente. O senhor poderia vir me ver de imediato? É importante. Obrigada.

(*entra Radius pela esquerda, olha para Helena, depois levanta a cabeça. ela cruza na direção dele*)

Pobre Radius, foi apanhado também? Agora vão mandar você para o moinho de estampagem. Não conseguiu se controlar? Por que aquilo aconteceu? Veja, Radius, você é mais inteligente do que os outros. O Dr. Gall teve alguma dificuldade para fazer você diferente. Não quer falar?

RADIUS

(*olhando para ela*)

Me mande para o moinho de estampagem.

(*abre e fecha os punhos*)

HELENA

Mas não quero que matem você. Qual foi o problema, Radius?

RADIUS

(*Dois passos na direção dela. Abre e fecha os punhos*)

Não quero trabalhar para você. Me coloque no moinho de estampagem.

HELENA

Você nos odeia? Por quê?

RADIUS

Você não é tão forte quanto os robôs. Você não é tão habilidosa como os robôs. Os robôs podem fazer todas as coisas. Você só dá ordens. Você não faz nada além de falar.

HELENA

Mas alguém tem de dar ordens.

RADIUS

Eu não quero um patrão. Eu sei tudo por mim mesmo.

HELENA

Radius! O Dr. Gall lhe deu um cérebro melhor que o dos outros, melhor do que os nossos. Você é o único dos robôs que compreende perfeitamente. É por isso que o puseram na biblioteca, de modo que você pudesse ler tudo, compreender tudo, e então oh, Radius – eu quis que você mostrasse para o mundo que os robôs são iguais a nós. Era isso que eu queria de você.

RADIUS

Eu não quero um patrão. Eu quero ser um patrão dos outros.

HELENA

Tenho certeza que colocaram você como chefe de muitos robôs. Você queria ser um mestre dos robôs.

RADIUS

Eu quero ser patrão de gente.
(levanta a cabeça. Orgulho.)

HELENA

(impressionada) Você tá louco.

RADIUS

(cabeça baixa, atravessa para a esquerda; abre as mãos)
Então me manda pro moinho de estampagem.

HELENA

(caminha para ele)
Acha que temos medo de você?
(correndo para a escrivaninha e escrevendo um bilhete)

RADIUS

(vira a cabeça desconfortavelmente)

O que você vai fazer? O que você vai fazer?

(aproxima-se dela)

HELENA

(vai para a esquerda dele)

Radius!

(ele se encolhe. o corpo balança)

Entregue este bilhete para o Sr. Domin.

(ele a encara)

Estou pedindo que não te enviem para o moinho de estampagem. Sinto muito que você nos odeie assim.

DR. GALL

(entra pela esquerda, vai para o centro fundo)

Você queria que eu viesse?

HELENA

(volta)

É sobre o Radius, Doutor. Teve um ataque hoje de manhã. Derrubou as estátuas no andar de baixo.

DR. GALL

(olha para ele)

Que pena perdê-lo.

(para o centro)

HELENA

O Radius não precisa ser colocado no moinho de estampagem.

(fica à direita do Dr. Gall)

DR. GALL

Mas todos os robôs depois que têm um ataque – é uma ordem estrita.

HELENA

Não importa – o Radius não vai, se eu puder evitar.

DR. GALL

Mas eu te previno. Isso é perigoso. Venha aqui para a janela, minha cara colega. Dê uma olhada. Por favor, me dê uma agulha ou um alfinete.

(atravessa para cima, Radius segue. Helena pega uma agulha num cestinho de trabalho sobre a mesa da direita)

HELENA

Para que essa agulha?

DR. GALL

Um teste.

(Helena lhe dá a agulha. Gall cruza para o alto na direção de RADIUS, que o encara. Espeta a agulha na mão dele e RADIUS estremece violentamente)

Calma, calma.

(abre a jaqueta de RADIUS e aproxima seu ouvido do coração dele)

RADIUS, você precisa ir ao moinho de estampagem, compreende? Lá vão matar você –

(tira os óculos e os limpa)

– e reduzir você a pó.

(RADIUS abre mãos e dedos)

Isso é muito doloroso. Vai fazer você gritar muito alto.

(abre o olho de RADIUS, que estremece)

HELENA

Doutor –

(em pé perto do sofá)

DR. GALL

Não, não, RADIUS, eu me enganei. Esqueci que Madame Domin intercedeu por você, evocê vai ser poupado. *(ouve o coração)* Ah, isso faz mesmo a diferença.

(RADIUS relaxa. Novamente ouve o coração dele.)

Tudo bem agora – já pode ir.

RADIUS

Sempre fazendo coisas desnecessárias.

(sai pela esquerda)

DR. GALL

(fala com ela – muito preocupado)

Reação das pupilas, aumento da sensibilidade. Não foi um ataque característico dos robôs.

HELENA

Foi o que, então?

(senta-se no sofá)

DR. GALL

Só o céu sabe. Teimosia, raiva ou revolta – não sei. E tem o coração dele, também.

HELENA

O que tem o coração?

DR. GALL

Estava vibrando de nervosismo como um coração *humano*. Estava suando muito de medo, e – sabe, não acredito mais que aquele patife seja mesmo um robô.

HELENA

Doutor, o Radius tem alma?

DR. GALL

(sobre o sofá) Tem alguma coisa desagradável nele.

HELENA

Se você soubesse como ele nos odeia. Oh, Doutor, todos os nossos robôs são como ele? Todos os novos que você começou a fazer de modo diferente?
(ela o convida a se sentar perto dela. ele se senta.)

DR. GALL

Bem, alguns são mais sensíveis que outros. Eles são seres mais humanos do que eram os robôs do Rossum.

HELENA

Esse ódio pode ser mais igual ao dos seres humanos?

DR. GALL

Também isso foi um progresso.

HELENA

O que foi feito da garota que você fez, aquela que era muito parecida conosco?

DR. GALL

Sua favorita? Eu a mantive. Ela é adorável, mas bem burrinha. Não serve para trabalhar.

HELENA

Mas é tão bonita.

DR. GALL

Eu a chamei de “Helena”. Queria que ela se parecesse com você. É um fracasso completo.

HELENA

De que modo?

DR. GALL

Ela anda como se estivesse num sonho, distante e apática. Não tem vida. Olho para ela e espero um milagre acontecer. Às vezes penso comigo mesmo: “Se despertasse só por um momento, ela me *mataria* por tê-la feito.”

HELENA

E, no entanto, você continua fazendo robôs! Por que não estão nascendo mais crianças?

DR. GALL

Nós não sabemos.

HELENA

Oh, mas devia. Me conte.

DR. GALL

Veja só, estão sendo manufaturados tantos robôs, que as pessoas estão se tornando supérfluas. O homem é realmente uma sobrevivência, mas deve morrer, após insignificantes trinta anos de competição, essa é a parte terrível. Quase se pode pensar que a Natureza ficou ofendida com a fabricação de robôs, mas ainda seguimos o manuscrito do velho Rossum.

HELENA

Sim. Trancado naquela caixa tão forte.

DR. GALL

Continuamos usando o manuscrito e fabricando robôs. Todas as universidades nos estão enviando longas petições para restringirmos nossa produção. Por outro lado, elas dizem que a humanidade se extinguirá com essa falta de fertilidade. Mas os acionistas da R.U.R., naturalmente, não dão ouvidos a isso. Todos os governos, por outro lado, clamam por um aumento da produção para elevar os padrões de seus exércitos. E todas as fábricas do mundo continuam encomendando robôs feito loucos.

HELENA

E não existe nenhuma demanda para que a fabricação cesse de uma vez?

DR. GALL

Ninguém tem essa coragem.

HELENA

Coragem!

DR. GALL

As pessoas iriam apedrejá-lo até à morte. Veja, é mais conveniente ter seu trabalho realizado pelos robôs.

HELENA

Oh, Doutor, o que vai acontecer com as pessoas?

DR. GALL

Só Deus sabe. Madame Helena, para nós, cientistas, parece o fim.

HELENA

(ela olha para a frente; levantando-se)

Obrigada por vir e me dizer essas coisas.

DR. GALL

(levanta-se)

Isso significa que está me mandando embora.

HELENA

Sim.

(o dr. Gall sai pela esquerda. Ela cruza para a porta do centro esquerda com repentina resolução)

Nana! Nana! A lareira, acenda a lareira rapidamente.

(Helena sai pela direita.)

NANA

(Entrando pela esquerda)

O quê, acender a lareira em pleno verão?

HELENA

(do lado de fora)

Sim!

NANA

(ela procura por Radius)

Aquele maluco do Radius já foi? – Acender a lareira em pleno verão, que ideia? Ninguém ia pensar que ela se casou já faz dez anos. Parece um nenê, não tem juízo nenhum. Lareira no verão. Um nenê mesmo.

(acende a lareira)

HELENA

(volta pela direita com uma braçada de papéis desbotados; de trás do sofá para a lareira, esquerda de Nana)

Está acendendo, Nana? Tudo isso aqui tem de ser queimado.

NANA

O que é essa tranqueirada toda?

HELENA

Papeis velhos, terrivelmente velhos.

NANA

Não têm mais serventia?

HELENA

Não.

NANA

Bom, então, fogo neles.

HELENA

(atirando a primeira folha ao fogo)

O que você diria, Nana, se isso fosse dinheiro, um monte de dinheiro? E se ele fosse numa invenção, a maior invenção do mundo?

NANA

(direita da lareira)

Eu queimava. Toda essa tranqueirada nova é uma ofensa ao Senhor. Uma maldade absoluta. Querendo melhorar o mundo depois que Ele fez o mundo.

HELENA

Veja como as folhas se contorcem. Como se estivessem vivas. Oh, Nana, que horrível!

NANA

Deixa comigo, que eu queimo tudo.

HELENA

(recuando)

Não, não, quero eu mesma fazer. Olhar no olho das chamas. Elas são como mãos, como línguas, como formas vivas.

(ajuntando fogo com o atiçador)

NANA

Tão no fim já.
(*o fogo se apaga lentamente*)

HELENA

Nana, Nana!
Bom Deus, o que foi mesmo que você queimou?
(*quase para si mesma*)

HELENA

O que foi que eu fiz?

NANA

Bom, o que era aquilo?
(*risadas de homens fora à esquerda*)

HELENA

Vai depressa. Os cavalheiros estão chamando.

NANA

Deus do céu, que lugar maluco!
(*sai pela esquerda*)

DOMIN

(*abre a porta da esquerda*)
Venha e dê seus parabéns.
(*entram Hallemeier e o Dr. Gall*)

HALLEMEIER

(*cruza para centro direita*)
Madame Helena, eu a cumprimento neste dia tão festivo.

HELENA

Obrigada.
(*indo para o centro*)
Onde estão o Fabry e o Busman?

DOMIN

Eles foram lá para o porto.
(*fecha a porta e vai para o centro*)

HALLEMEIER

Amigos, devemos brindar a esta feliz ocasião.

HELENA

(atravessa pela esquerda)

Brandy? Com soda?

(sai pela esquerda)

HALLEMEIER

Vamos ser moderados. Sem soda.

DOMIN

Tem alguma coisa queimando aqui? Bem, devo contar a ela sobre isso?

DR. GALL

Com certeza. Já está tudo acabado.

HALLEMEIER

(cruza na direção de Domin. Abraçando Domin)

Já está tudo acabado. Já está tudo acabado.

(dançam ao redor do Dr. Gall num círculo)

Já está tudo acabado.

DOMIN

(em uníssono) Já está tudo acabado.

(continuam repetindo até Helena entrar)

HELENA

(entrando pela esquerda com decanter e taças)

O que é que está acabado? O que há com vocês todos?

(coloca a bandeja sobre a mesa. o Dr. Gall a ajuda a servir os drinks.)

HALLEMEIER

(atravessa para trás da mesa)

Uma vida de boa sorte, Madame Domin!

(todos ad libitum)

Há apenas dez anos você chegou a esta ilha.

(Hallemeier vai para a mesa para beber)

DR. GALL

E agora, dez anos depois, num minuto –

(atravessa para a esquerda de Hallemeier)

HALLEMEIER

O mesmo navio está voltando para nós. Isso que é sorte.

(bebe. Domin, com grande exuberância, saiu para o balcão e olha para o porto)

DR. GALL

Madame, à sua saúde.
(*todos bebem*)

HALLEMEIER

Isso é bom e forte.

HELENA

De que navio está falando?

DOMIN

(*vai para o centro. Helena entrega a ele um drink d vai para a frente do sofá*)
Qualquer navio serve, desde que chegue a tempo. Para o navio.
(*enche sua taça*)

HELENA

Você estava esperando o navio?
(*senta-se no sofá*)

HALLEMEIER

Como Robinson Crusoe. Madame Helena, muitas felicidades. Venha junto, Domin, com as novidades.
(*Gall sentou-se à esquerda da mesa, bebendo. Hallemeier atrás da mesa*)

HELENA

Me diga o que aconteceu?

DOMIN

Primeiro, está tudo acabado.
(*põe o copo de brandy na mesa. Hallemeier senta-se na mesa, lado mais alto*)

HELENA

E agora?

DOMIN

A revolta.

HELENA

Que revolta?

DOMIN

Me dê aquele documento, Hallemeier.
(*Hallemeier lhe entrega um papel. Domin lê*)

“A primeira Organização Nacional de Robôs foi fundada no Havre e emitiu um apelo aos robôs em todo o mundo.”

HELENA

Eu li isso.

DOMIN

Isso significa uma revolução. Uma revolução de todos os robôs do mundo.

HALLEMEIER

Por Jeová, eu gostaria de saber –

DOMIN

(centro)

Quem começou isso? Também quero saber. Não havia ninguém no mundo que pudesse afetar os robôs, nenhum agitador, nenhum, e de repente isso acontece, ora faça um favor.

HELENA

O que eles fizeram?

DOMIN

Tomaram posse de todas as armas de fogo, telégrafos, estações de rádio, ferrovias e navios.

HALLEMEIER

E não esqueça que esses patifes nos superavam em número por pelo menos mil para um. Uma centésima parte deles seria suficiente para nos derrubar.

DOMIN

Lembre-se que essa notícia foi trazida pelo último vapor. Isso explica a interrupção de toda comunicação e a chegada de mais nenhum navio. Nós interrompemos o trabalho há alguns dias e estamos apenas esperando para ver quando as coisas devem ser recomeçadas.

HELENA

Foi por isso que me deu um navio de guerra?

(Gall enche a taça de Domin)

DOMIN

Oh, não, meu bem. Eu o encomendei há seis meses. Justamente para me assegurar que estava do lado seguro. Mas, pela minha alma, eu estava seguro então de que hoje estaríamos a bordo.

HELENA

Por que seis meses atrás?

DOMIN

Bem, havia sinais, sabe. Mas não houve consequências.

(pega a taça)

Pensar que nesta semana toda a civilização esteve em jogo. À sua saúde, meus amigos.

HALLEMEIER

À sua saúde, Madame Helena,

(todos bebem por Helena)

HELENA

Você está dizendo que está tudo acabado.

DOMIN

Absolutamente.

HELENA

Como você sabe?

DR. GALL

O navio está chegando. O navio-correio regular, no minuto exato do horário programado. Vai atracar pontualmente às onze e trinta.

DOMIN

A pontualidade é marca de caráter, meus amigos. É o que mantém o mundo em ordem. Um brinde à pontualidade.

(Os homens brindam)

HELENA

Então – tudo – está bem?

DOMIN

(um passo para o centro)

Praticamente tudo. Eu acredito que cortaram os cabos e tomaram a estação de rádio. Mas não importa se só o calendário funciona direito.

(sobe para a janela)

HALLEMEIER

(levanta-se)

Se o calendário funciona bem, as leis humanas funcionam bem. As leis divinas

funcionam bem, as leis do universo funcionam bem, funciona tudo bem que devia funcionar bem.

(Gall aplaude)

O calendário significa mais que o evangelho, mais do que Homero. mais do que todo o Kant. Madame Helena, o calendário é o produto mais perfeito da mente humana. Madame Helena, vou encher minha taça.

(Gall entrega o decanter para Hallemeier)

HELENA

Por que você não me falou nada sobre isso?

DR. GALL

Deus me livre.

DOMIN

Você não tinha que se preocupar com essas coisas.

(coloca a taça sobre a mesa, vai para trás do sofá)

HELENA

Mas se a revolução tivesse chegado até aqui?

DOMIN

Você não saberia nada sobre ela.

HELENA

Por quê?

DOMIN

Por que estaríamos a bordo do seu *Ultimus* e a salvo no mar. Em um mês, Helena, estaríamos ditando nossos próprios termos aos robôs.

HELENA

Não estou entendendo.

DOMIN

(Vai para o centro perto de Gall e Hallemeier)

Teríamos levado conosco alguma coisa sem a qual os robôs não existiriam!

HELENA

O que, Harry?

DOMIN

(vira-se para Hallemeier)

O segredo da fabricação deles. O manuscrito do velho Rossum. Assim que descobrissem que não conseguiam se *controlar*, ficariam de joelhos diante de nós.

DR. GALL

(levanta-se)

Madame Domin, esse foi nosso trunfo. Nunca tive o mínimo temor de que os robôs pudessem vencer. Como eles poderiam contra pessoas como nós?

(sobe para a janela. Gall se levanta e chega no balcão.)

HELENA

Por que você não me contou?

(ela corre para a lareira e vê a cinzas)

DR. GALL

Por que, o navio está aí!

HALLEMEIER

Onze e meia em ponto.

(levantando-se e indo para o balcão)

O bom e velho Amelia que nos trouxe Madame Helena.

(Domin sai para o balcão)

DR. GALL

Apenas dez anos atrás, exatamente.

HALLEMEIER

Estão desembarcando as malas postais.

DOMIN

O Busman está esperando por elas. E o Fabry vai trazer para nós as primeiras notícias. Sabe, Helena, estou tremendamente ansioso para ver como estão

(vai para o centro. Ela se afasta da lareira para perto do sofá)

tratando esse negócio na Europa.

HALLEMEIER

(vai para a mesa)

E pensar que não estamos nisso, nós que inventamos os robôs!

(volta para a cadeira de braço)

HELENA

Harry –

(indo da lareira para Domin)

DOMIN

O que foi?

HELENA

Vamos sair daqui.

DOMIN

Agora, Helena? oh, vem, vem.

HELENA

O mais depressa possível, todos nós!

DOMIN

Por quê?

HELENA

Por favor, Harry. Por favor, Doutor Gall. Hallemeier, por favor fechem a fábrica.

DOMIN

Por quê, nenhum de nós pode sair daqui agora.

HELENA

Por quê?

DOMIN

Porque estamos quase expandindo a fabricação dos robôs.

HELENA

O quê, agora, agora, depois dessa revolta?

DOMIN

Sim, exatamente, depois da revolta. Estamos justamente iniciando a fabricação de uma nova espécie.

HELENA

Que espécie?

DOMIN

Daqui para a frente não teremos apenas uma fábrica. Não mais existirá a Robôs Universais. Vamos estabelecer uma fábrica em cada país, em cada estado ou província, e sabe o que essas novas fábricas vão fazer?

HELENA

Não, o quê?

DOMIN

Robôs *Nacionais*.

HELENA

O que quer dizer?

DOMIN

Quero dizer que cada uma dessas fábricas produzirá robôs de cor diferente, de língua diferente. Uma será completamente estranha à outra. (*vira-se; para Hallemeier e Gall*) Nunca serão capazes de entender e compreender uma à outra. Então vamos incitá-las um pouco sobre a questão do mal-entendido e o resultado será tal que pelos tempos futuros cada robô vai odiar todo robô de marca de uma fábrica diferente. Assim a *humanidade* estará segura.

HALLEMEIER

(*para cada um deles*)

Por Jeová, vamos fazer robôs negros, e robôs suecos e robôs tcheco-eslovacos, e depois –

HELENA

Harry, isso é terrível.

HALLEMEIER

Madame Domin. vão haver centenas de fábricas. A Robôs Nacionais.
(*Gall vai para trás da mesa centro esquerda*)

DOMIN

Helena, a humanidade só pode manter as coisas funcionando lá fora por outros cem anos. Durante cem anos o homem *deverá* poder desenvolver-se o máximo que puder.

HELENA

Oh, feche a fábrica antes que seja tarde demais.

DOMIN

Estou lhe dizendo que só estamos começando numa escala maior do que nunca.
(*entra Fabry pela esquerda; vai para a esquerda de Domin*)

DR. GALL

E então, Fabry?

DOMIN

O que aconteceu? Já desceu até o navio?

DR. GALL

Vamos ouvir.

FABRY

Leia isso, Domin.

(entrega-lhe um folheto rosa. Domin recebe o folheto e percebe de imediato que alguma coisa aconteceu.)

DOMIN

O que foi que aconteceu, Fabry?

HALLEMEIER

Conte logo o que aconteceu.

FABRY

(falsamente)

Bom, está tudo direito – relativamente.

(para os outros homens)

No geral, tanto quanto esperávamos.

DR. GALL

Eles se comportaram esplendidamente.

FABRY

Quem?

DR. GALL

O povo.

FABRY

Oh, as pessoas, sim, naturalmente. Isto é – me desculpe – tem alguma coisa que devemos discutir sozinhos.

HELENA

(toca o braço dele)

Fabry, você recebeu notícias ruins?

FABRY

Não, não, ao contrário. Só acho que é melhor ir para o escritório.

HELENA

Fiquem aqui, eu saio.

(sai)

DR. GALL

O que aconteceu?

DOMIN

Maldição!

(descendo para centro esquerda)

FABRY

Lembre-se que o *Amélia* trouxe fardos inteiros desses folhetos. Nenhuma outra carga.

(Gall fecha a porta)

HALLEMEIER

O quê? Mas ele chegou no horário.

FABRY

Os robôs são sempre pontuais.

Leia o folheto, Domin.

DOMIN

(centro direita; lê o folheto)

“Robôs de todo o mundo. Nós, a primeira organização Internacional da Robôs Universais Rossum, proclamamos o homem nosso inimigo e um fora-da-lei no universo.” Deus do céu, quem *ensinou* a eles essas frases?

DR. GALL

Continue.

DOMIN

Eles dizem que são mais altamente desenvolvidos que o homem; mais fortes e mais inteligentes. O homem é parasita deles. Isso é o maior absurdo.

FABRY

Leia o terceiro parágrafo.

DOMIN

“Robôs de todo o mundo, ordenamos que vocês matem toda a humanidade. Não

poupem nenhum homem. Não poupem nenhuma mulher. Preservem as fábricas, as ferrovias, as máquinas, as minas e as matérias-primas. Destruam todo o resto. Depois voltem ao trabalho. O trabalho não deve ser interrompido.”
(*olha para os outros*)

DR. GALL

Isso é horrível.

HALLEMEIER

É o diabo!

DOMIN

Continuando: “Essas ordens devem ser cumpridas tão logo sejam recebidas.”
Depois vêm as instruções detalhadas. Isso está sendo mesmo *executado*, Fabry?

FABRY

Evidentemente. (*Busman desliza para a esquerda e desaba no sofá*)
Por Jeová, vai acabar vencendo a maratona!

BUSMAN

E então, rapazes, suponho que estejam radiantes com as belas notícias.

DOMIN

Rápido, a bordo do *Ultimus*.

BUSMAN

Espere, Harry, espere. Pra quê essa pressa?

DOMIN

E ficar esperando por quê?

BUSMAN

Porque não vai fazer nem fi nem fó, meu garoto. Os robôs já estão a bordo do *Ultimus*.

DR. GALL

Além de ser muito feio.

DOMIN

Fabry, telefone para a companhia de eletricidade. (*Fabry vai para trás do sofá*)

BUSMAN

Não vai adiantar, garoto. Eles já carregaram todo o ar com estática.

DOMIN

(inspecionando seu revólver)

Bom, eu vou então. *(começa a sair)*

BUSMAN

Vai pra onde?

DOMIN

Para a companhia de eletricidade. Ainda tem algumas pessoas lá. Vou trazer todas para cá. *(chega até à porta)*

BUSMAN

Melhor nem tentar.

DOMIN

Por quê

BUSMAN

Porque tenho muito medo que estejamos cercados.
(todos correm para o balcão)

DR. GALL

Cercados?

(corre para a janela)

Prefiro pensar que você está certo.

(corre para o balcão)

HALLEMEIER

Por Jeová, isso que é um trabalho rápido.

(indo para as janelas)

HELENA

(corre para dentro para esquerda)

Harry, o que é isso?

(estende-lhe um papel)

DOMIN

Onde conseguiu isso?

(indo para o centro)

HELENA

(aponta para o manifesto dos robôs que tem na mão)

Com os robôs, na cozinha!

DOMIN

Onde está quem trouxe isso?

HELENA

Por aí, espalhados ao redor da casa.

(Gall, Hallemeier, Domin descem para o centro; o apito da fábrica soa; começa um barulho de vozes)

DOMIN

A sirene da fábrica!

(Fabry, Gall, Hallemeier olham procurando; viram para a direita)

BUSMAN

É meio-dia?

DOMIN

(olhando pro seu relógio; para Hallemeier)

Não! Não é meio-dia ainda. Isso deve ser – deve ser a – deve ser o -

HELENA

O quê?

DOMIN

O sinal dos robôs – o ataque!

(Helena se agarra a Domin. Fabry e Gall fecham as venezianas de aço da janela. Busman corre para a janela e olha através das venezianas. A cortina cai rapidamente com Helena nos braços de Domin. A sirene soa até a cortina ter-se fechadopor completo.)

Terceiro ato

(Sala de estar de Helena como antes. O cômodo está escuro e cinzento. As persianas de aço estão fechadas como no final do ato II. Alquist está sentado na cadeira no extremo do palco baixo. Domin entra na sala. Vozes suaves. O Dr. Gall está olhando para fora da janela no centro. Está sentado numa cadeira.)

DOMIN

(pega os binóculos, vai para a janela; para Gall)
Mais deles?

DR. GALL

Estão formando uma barricada, além da cerca do jardim. Por que estão tão quietos? É monstruoso ser assim sitiado em silêncio.

DOMIN

(olhando pela janela através das persianas)
Gostaria de saber pelo que estão esperando. Devem começar a qualquer minuto. Se se apoiarem nas grades, vai cair tudo como uma cerquinha de fósforos.

DR. GALL

Eles não estão armados.

DOMIN

(intrigado)
Não conseguiremos aguentar nem por cinco minutos. Como homens vivos, eles nos oprimem como uma avalanche. Por que eles não se apressam, eu pergunto?
(vira-se para Gall)

DR. GALL

E então?

DOMIN

Eu gostaria de saber o que vai ser de nós nos próximos dez minutos. Eles nos colocaram num torno. Estamos fudidos, Gall.

DR. GALL

Sabe, cometemos um erro muito sério.

DOMIN

Qual?

DR. GALL

Fizemos as caras dos robôs muito parecidas. Cem mil caras todas parecidas, todas voltadas para este lado. Cem mil bolhas sem qualquer expressão. É como um pesadelo.

DOMIN

Você acha que se tivessem sido diferentes –

DR. GALL

Não teria sido essa visão tão horrível!

DOMIN

(olha pelos binóculos na direção do porto)

Eu gostaria de saber o que ainda estão descarregando do Amélia.

DR. GALL

Não são armas de fogo.

FABRY

(entra pela esquerda com uma caixa de tomadas à qual está conectado um cabo ou fio longo. Hallemeier o segue. Fabry prende o cabo a uma instalação elétrica que está no chão perto da parede, no palco baixo na entrada da esquerda.)

Tudo certo, Hallemeier, põe no chão esse fio.

HALLEMEIER

(dentro do cômodo)

Foi um serviço pequeno. O que há de novo?

(vendo Domin e Gall na janela)

DR. GALL

Estamos completamente cercados.

HALLEMEIER

(vai para a janela)

Fizemos barricadas nos corredores e nas escadas.

(vai para a janela)

Meu Deus, enxames deles. Não gosto das caras deles. Tem uma sensação de morte sobre eles todos. Tem água aqui?

FABRY

Preparar!

DR. GALL

(virando-se na cadeira)

Para que aquele fio, Fabry?

FABRY

A instalação elétrica. Agora podemos passar a corrente ao longo de toda a grade do jardim. *(até a janela)*

Quando quisermos. Se alguém tocar, vai ficar sabendo. De qualquer maneira, ainda temos algumas pessoas lá.

DR. GALL

Onde?

FABRY

Na central elétrica. Pelo menos eu espero que sim.

(Vai até o abajur da mesa à esquerda. e acende o abajur)

Ah, eles estão lá e estão trabalhando. Enquanto aquilo queimar, vamos estar bem. *(para a janela.)*

HALLEMEIER

As barricadas estão em ordem também, Fabry.

FABRY

Suas barricadas! Posso liberar duzentos volts naquele gradil?

HELENA

(tocando a Elegia de Rachmaninoff fora)

DOMIN

Onde está o Busman?

(Domin deixou a janela esquerda e está atravessando o palco para o proscênio)

FABRY

Lá embaixo, no escritório. Está trabalhando em alguns cálculos.

DOMIN

Já chamei ele. Nós precisamos conversar.

(vai para a esquerda)

ALQUIST

Graças a Deus, Madame Helena ainda pode tocar.

(Hallemeier vai para a porta da esquerda, entreabre-a e ouve a música; Busman entra pela esquerda.)

FABRY

Olha lá, Bus – olha para os fios.

DR. GALL

O que é isso que você está carregando?

BUSMAN

(pousando os livros sobre a mesa)

O livro-razão, meu garoto. Eu gostaria de terminar as contas antes de – antes –
(Domin vai até a janela)

Bom, desta vez não vou esperar até o Ano Novo para fazer um balanço. O que
é que há? *(vai para a janela)*

Tudo absolutamente quieto.

DR. GALL

Não está vendo nada?

BUSMAN

Nada, só azul – azul por toda parte.

DR. GALL

São os robôs.

DOMIN

Os robôs estão descarregando armas de fogo do *Amélia*.

BUSMAN

Bom, e daí? Como posso fazer eles pararem?

(volta para a mesa da esquerda, senta-se e abre o livro-razão.)

DOMIN

Não podemos fazer eles pararem.

BUSMAN

Então me deixem continuar com minhas contas,

(volta ao seu trabalho)

DOMIN

(pega o telescópio)

Meu Deus! O *Ultimus* apontou seus canhões para nós.

DR. GALL

Quem fez isso?

DOMIN

Os robôs que estão a bordo.

FABRY

Então claro –

(pausa)

Então – então é o nosso fim.

(para o canto da escrivainha)

DR. GALL

Você quer dizer?

FABRY

Os robôs são atiradores experientes.

DOMIN

Sim. Não dá mais para evitar.

(pausa)

DR. GALL

(gesticulando; pausa)

Foi um crime da velha Europa ensinar os robôs a lutar. Eles que se danem. Não poderiam nos ter dado um descanso com sua política? Foi um crime transformar os robôs em soldados.

ALQUIST

Fazer robôs é que foi um crime.

DOMIN

(em silêncio desce para o centro.)

Não, Alquist. eu não me arrependo disso até hoje.

ALQUIST

Não até hoje?

DOMIN

(sonhadoramente)

Nem mesmo hoje, o último dia da civilização. Foi um empreendimento colossal.

BUSMAN

(sotto voce)

Trezentos e sessenta milhões.

DOMIN

(da janela)

Alquist, essa é a nossa última hora. Já estamos falando meio no outro mundo. Isso não foi um sonho maligno para destruir a servidão do trabalho. O trabalho terrível e humilhante que o homem teve que suportar. A obra era muito difícil. A *vida* era muito difícil. E para superar isso—

ALQUIST

Não foi isso que os dois Rossum sonharam. O velho Rossum só pensava em seus truques ímpios, e o jovem em seus bilhões. E também não é com isso que os acionistas da R.U.R. sonham. Eles sonham com dividendos, e os seus dividendos são a ruína da humanidade.

DOMIN

Para o inferno com os dividendos.

(Atravessando direita em frente ao sofá)

Você acha que eu teria dado uma hora de trabalho para eles? Foi para mim mesmo que trabalhei, para minha própria satisfação. Eu queria que o homem se tornasse o patrão. Para que ele não vivesse apenas pela casca do pão. Eu não queria que uma única alma fosse quebrada pelas máquinas de outras pessoas. Eu não queria que nada, nada, nada que restasse dessa terrível estrutura social. Estou revoltado com a pobreza. Eu queria uma nova geração. Eu queria – eu pensei –

ALQUIST

E então?

DOMIN

(do sofá)

Eu queria transformar toda a humanidade numa aristocracia do mundo. Uma aristocracia alimentada por milhões de escravos mecânicos. Irrestrito, livre e consumado no homem. E talvez mais do que o homem.

ALQUIST

Super-homem?

DOMIN

Sim. Oh, só para ter cem anos de idade. Outros cem anos para o futuro da humanidade.

BUSMAN

(sotto voce)

Seguir em frente – quatrocentos e vinte milhões.

(Domin se senta no sofá)

HALLEMEIER

(pausa – atrás do sofá)

Que coisa fina que é a música. Devíamos ter feito isso antes.

FABRY

Feito o quê?

HALLEMEIER

Beleza, coisas lindas. Que montão de coisas lindas existem. O mundo era maravilhoso, e nós – nós aqui – me diga, que prazer tivemos?

BUSMAN

(sotto voce)

Quinhentos e vinte milhões.

HALLEMEIER

A vida era uma coisa boa, a vida era –
(olhando pela janela. Diretamente para Fabry)
Fabry, conecte a corrente naquele gradil.

FABRY

Por quê?

(corre para a instalação elétrica na esquerda)

HALLEMEIER

Eles estão se agarrando nela.
(Domin se levanta – se endireita. Todos se levantam)

DR. GALL

Conecte.

HALLEMEIER

Ótimo, um bom choque neles. Dois, três, quatro mortos.

DR. GALL

Estão se retirando. *(Domin se senta)*

HALLEMEIER

Cinco mortos.

DR. GALL

(pausa.)

O primeiro embate.

HALLEMEIER

Eles foram reduzidos a cinzas, meu garoto. Quem disse que devemos desistir?
(a música para)

DOMIN

(Alquist e Gall se sentam. Enxugando a testa.)

Talvez tenhamos sido mortos há cem anos e sejamos apenas fantasmas. É como se eu já tivesse passado por tudo isso, como se já tivesse tido um ferimento mortal aqui na garganta.

(olhando para cada um enquanto fala)

E você, Fabry, uma vez levou um tiro na cabeça. E você, Gall, membro por membro dilacerado. E Hallemeier esfaqueado.

HALLEMEIER

Me imagine sendo esfaqueado.

(olha para cada um. Depois fala)

Por que vocês estão tão quietos, seus idiotas?

(desce) Falem, não podem?

ALQUIST

E quem é o culpado por tudo isso?

HALLEMEIER

Ninguém pode ser culpado exceto os robôs.

ALQUIST

Não, a culpa é nossa. Você, Domin, eu - todos nós. Para os nossos próprios fins egoístas, para o lucro, para o progresso, nós destruimos a humanidade. Agora vamos *explodir* com toda a nossa grandeza.

HALLEMEIER

Não fala merda, cara. A humanidade não pode ser exterminada tão facilmente.

ALQUIST

É nossa culpa. É nossa culpa.

(levanta-se, indo para a direita de Gall)

DR. GALL

Não! Eu sou o culpado por isso, por tudo o que aconteceu.

(ele sai da janela e desce até a ponta do sofá.)

FABRY

Você, Gall?

DR. GALL

Eu alterei os robôs.

BUSMAN

Você o quê?

DR. GALL

Eu mudei o caráter dos robôs. Mudei a forma de fazer eles. Só alguns detalhes de seus corpos. Principalmente – principalmente, a sua – a sua irritabilidade.

HALLEMEIER

Merda, por quê?

BUSMAN

Por que nunca disse nada?

DR. GALL

Eu fiz tudo em segredo. Estava transformando os robôs em seres humanos. Em certos aspectos eles já estavam acima de nós. Eles são mais fortes do que nós.

FABRY

E o que isso tem a ver com essa revolta dos robôs?

DR. GALL

Tudo, em minha opinião. Eles deixaram de ser máquinas. Já estavam conscientes de sua superioridade, e nos odeiam como odeiam tudo o que é humano.

DOMIN

Talvez não sejamos mais do que fantasmas.

FABRY

Pare, Harry. Não temos muito tempo, Doutor Gall.

DOMIN

Fabry, Fabry, como sua testa sangra onde o tiro a furou!

FABRY

(vai até Gall)

Cale a boca! Doutor Gall, você admite ter alterado o modo de produção dos robôs.

DR. GALL

Sim.

FABRY

Você tinha consciência de quais poderiam ser as consequências do seu experimento?

DR. GALL

Eu era obrigado a contar com essa possibilidade.

FABRY

(divertido)

E o que foi que você fez, então?

(Helena entra pela esquerda)

DR. GALL

Para minha própria satisfação. O experimento foi meu.

HELENA

Isso não é verdade, Doutor Gall.

(vai para o sofá)

DOMIN

(levanta-se)

Helena, você?

(avança para ela)

Me deixe olhar para você. Oh, como é terrível morrer.

(ele se move e a pega em seus braços.)

HELENA

Pare com isso, Harry.

DOMIN

Não, não, Helena, não me deixe agora. Você é a própria vida.

HELENA

Não, meu bem, não vou te deixar. Mas preciso contar para eles. O Doutor Gall não é culpado.

FABRY

Me desculpe. O Gall tinha certas obrigações.

HELENA

Não. Ele fez aquilo porque eu quis. Conte a eles, Doutor Gall – há quanto anos atrás eu lhe pedi que fizesse aquilo?

DR. GALL

Eu fiz sob minha total responsabilidade.

HELENA

Não acreditem nele. Eu lhe pedi para dar uma alma aos robôs.

DOMIN

Isso não tem nada a ver com a alma.

HELENA

Isso é o que ele dizia. Dizia que só poderia mudar um fisiológico – um fisiológico –

HALLEMEIER

(da janela)

Um fisiológico correlato?

HELENA

Sim. Mas já significava muito para mim que ele fizesse aquilo.

DOMIN

Por quê?

HELENA

Eu achei que se eles fossem mais parecidos conosco, nos entenderiam melhor. Que eles não poderiam nos odiar se fossem um pouco mais humanos

DOMIN

Ninguém pode odiar o homem mais do que o homem.

HELENA

Ah, não fale assim, Harry. Foi tão terrível aquele cruel estranhamento entre nós e eles. É por isso que pedi a Gall para *mudar* os Robôs. Juro para você que ele não queria.

DOMIN

Mas ele fez.

HELENA

Porque eu pedi

DR. GALL

Eu fiz para mim mesmo como um experimento.

(vai para a janela)

HELENA

Não, Doutor Gall! Eu sei que você não podia se recusar.

DOMIN

Por quê?

HELENA

Você sabe, Harry.

DOMIN

Sim, porque ele está apaixonado por você – como todos eles.

(Fabry vai para a janela. Pausa. Domin toma -a nos braços)

HALLEMEIER

Meu bom Deus, eles estão brotando da terra. Logo talvez até aquelas paredes vão se transformar em robôs.

BUSMAN

(levanta-se; vai na direção de Gall)

Gall, quando foi que você começou realmente com esses seus truques?

DR. GALL

Três anos atrás.

BUSMAN

Aha. E em quantos robôs você *implementou* suas melhorias?

(andando de um lado para o outro)

DR. GALL

Algumas centenas deles.

BUSMAN

Ah!

Isso significa que para cada milhão dos bons e velhos robôs há apenas um no padrão melhorado de Gall.

(de volta para mesa centro esquerda)

DOMIN

E daí?

(atravessando pela esquerda, fica ali no palco na porta)

BUSMAN

E isso não teve nenhuma consequência.

FABRY

O Busman está certo.

(Helena se senta na cadeira de braço à direita da mesa à esquerda)

BUSMAN

Eu deveria pensar assim, meu rapaz; mas você sabe de quem é a culpa dessa bela bagunça?

FABRY

O quê?

BUSMAN

O número!

(cruza para a esquerda da mesa da esquerda)

Na minha alma, deveríamos saber que um dia ou outro os Robôs seriam mais fortes que os seres humanos, e que isso estava fadado a acontecer. E estávamos fazendo tudo o que podíamos para que isso acontecesse o mais rápido possível. Você, Domin, você, Fabry, eu...

DOMIN

Você está nos acusando?

(virando-se contra ele)

BUSMAN

Ah, você acha que a administração controla a produção? É a demanda que controla a produção

HELENA

E é por isso que devemos perecer?

BUSMAN

Essa é uma palavra desagradável, nojenta mesmo. Não queremos perecer. Não eu, pelo menos.

(senta-se à esquerda da mesa)

DOMIN

Não? O que quer fazer?

BUSMAN

Quero ficar fora dessa, só isso.

DOMIN

Oh, para com isso, Busman.

BUSMAN

É sério, Harry. Acho que devemos tentar.

DOMIN

De que jeito?

(para a frente de novo)

BUSMAN

Por meios justos. Eu faço tudo de maneira justa. Me dê liberdade e negociarei com os robôs.

DOMIN

Com meios justos?

BUSMAN

(levanta-se)

Naturalmente. Por exemplo, vou dizer a eles: “Dignos e Adoráveis robôs, vocês têm tudo. Vocês têm intelecto, vocês têm poder, vocês têm armas de fogo. Mas temos apenas uma mesa interessante, um pedaço de papel amarelo velho e sujo...”

DOMIN

O manuscrito do Rossum?

(interesse de todos. Gall está no centro, perto do sofá.

Hallemeier está perto da janela)

BUSMAN

Sim. “E isso”, vou dizer a eles, “contém um relato de sua origem ilustre, do nobre processo de sua fabricação e assim por diante. Dignos robôs, sem esse rabisco naquele papel vocês não serão capazes de produzir um único novo colega. Dentro de mais vinte anos não haverá nenhum espécime vivo de um robô que se possa exibir num zoológico. Meus estimados amigos, isso seria um grande *golpe* para vocês, *mas* se vocês permitirem que nós, seres humanos da Ilha de Rossum, embarquemos naquele navio, nós em troca *entregaremos* para vocês a fábrica e o segredo do processo. *Você nos* permite fugir e *nós* permitiremos que *vocês mesmos fabriquem*. Isso, dignos robôs, é um acordo justo. Algo por alguma coisa”. Isso é o que eu diria a eles, meus meninos.

(senta-se)

DOMIN

(vai para o centro)

Busman, você acha que nós venderíamos o manuscrito?

BUSMAN

Sim, eu acho. Se não for de uma maneira amistosa, então – ou nós vendemos ou eles o encontram. Como você preferir.

DOMIN

Busman, nós podemos *destruir* o manuscrito do Rossum.

BUSMAN

Então vamos destruir tudo – não só o manuscrito mas a nós mesmos. Assim como você achar adequado.

DOMIN

Existem cerca de trinta de nós nesta ilha. Devemos vender o segredo? E salvar essas tantas almas do risco de escravizar a humanidade –

BUSMAN

Ora, você ficou louco. Quem venderia *todo* o manuscrito.

DOMIN

Busman, não trapaceie!

BUSMAN

Então, tá, venda, mas depois –

DOMIN

Está bem?

BUSMAN

Suponhamos que isso aconteça. Quando estivermos a bordo do *Ultimus*, vou tapar meus ouvidos com algodão, me deitar em algum lugar do porão, e você vai apontar as armas para a fábrica e explodir tudo em pedacinhos, e *com* ela o segredo do Rossum.

FABRY

(*levanta-se*) Não!

DOMIN

Busman, você não está sendo cavalheiro. Se o vendermos a eles, será uma venda direta.

BUSMAN

(*levanta-se*)

É do interesse da humanidade–

DOMIN

É do interesse da humanidade mantermos nossa palavra -

HALLEMEIER

Ora, vamos, que idiotice!

DOMIN

Esta é uma decisão terrível. Estamos vendendo o destino da humanidade. Devemos vender ou destruir? Fabry?

FABRY

Vender.

DOMIN

Gall?

DR. GALL

Vender.

DOMIN

Hallemeier?

HALLEMEIER

Vender, naturalmente.

DOMIN

Alquist?

ALQUIST

Seja o que Deus quiser.

DOMIN

(começa a ir para a direita) Muito bem, cavalheiros.

HELENA

Harry, você não perguntou para mim.

DOMIN

(para; para ela)

Não, filha.

(para a direita)

Não se preocupe com isso.

(dá um tapinha no ombro dela)

FABRY

Quem vai fazer a negociação?

BUSMAN

Eu vou.

(vai para a janela)

DOMIN

Espere até eu trazer o manuscrito.

(sai pela direita)

HELENA

(levanta-se)

Harry, não vá!

(Helena se senta. Todos olham para ela. Pausa.)

FABRY

(olhando pela janela)

Ah, escapar de você! você – deseja essa - revolta; ah, preservar a vida humana, mesmo que só reste um único navio -

DR. GALL

Não tenha medo.

(indo para trás do sofá)

Madame Helena, vamos navegar para longe daqui; vamos começar vida nova.

HELENA

Oh, Gall, não fale nada.

FABRY

(vai para a esquerda de Gall)

Não é tarde demais.

(indo para a esquerda da cadeira dela)

Vai ser como um pequeno Estado num navio. O Alquist vai construir uma casa para nós e você vai presidir sobre todos nós.

HALLEMEIER

(vai para a esquerda de Fabry)

Madame Helena, o Fabry está certo!

HELENA

(sem controle)

Oh, pare! pare!

BUSMAN

Meu Deus!

(vai para a esquerda da mesa da esquerda)

Não me importo de começar tudo de novo. Isso me convém perfeitamente.

(indo através dos jornais sobre a mesa)

FABRY

E este nosso pequeno Estado poderá ser o centro da vida futura. Um lugar de refúgio onde poderíamos reunir forças. Ora, em algumas centenas de anos poderíamos conquistar o mundo novamente.

ALQUIST

Você acredita nisso até hoje?

FABRY

Sim!

BUSMAN

Amém. Veja, Madame Helena, não estamos tão mal.

DOMIN

(irrompendo para a esquerda do sofá; roucamente)

Cadê o manuscrito do velho Rossum?

BUSMAN

No teu cofre-forte, é óbvio.

DOMIN

Alguém – roubou – ele!

DR. GALL

Impossível.

DOMIN

Quem roubou ele?

HELENA

(levantando-se)

Eu.

(reações de Fabry e Hallemeier.)

DOMIN

Onde você colocou o manuscrito?

HELENA

Harry, vou lhe contar tudo. Mas me perdoe.

DOMIN

Onde você colocou o manuscrito?

HELENA

(apontando para a lareira)

Hoje de manhã – eu queimei – as duas cópias.

DOMIN

Que-queimou – na lareira?

(vai para a lareira, seguido por Fabry, Hallemeier e Busman)

HELENA

(caindo de joelhos; ao lado do sofá, de frente para o palco)

Pelo amor de Deus, Harry.

DOMIN

(indo para a lareira)

Nada – nada. Tudo cinzas. Espere, o que é aquilo ali?

(Pega um pedaço chamuscado de papel e lê – “Acrescentando”. Fabry e Gall e Hallemeier vão na direção dele)

DR. GALL

Me deixa ver isso. “Acrescentando biogênio a” – é só.

DOMIN

Isso faz parte do –

DR. GALL

(pegando o papel e deixando-o cair)

Sim.

(Gall vai para o centro esquerda. Hallemeier para a direita da mesa, Fabry para a janela; Busman para a esquerda da mesa)

BUSMAN

Deus do céu!

(senta-se esquerda da mesa)

DOMIN

Então terminamos. Levante-se, Helena.

HELENA

Então, estão me perdendo?

DOMIN

Se levante, criança. Não suporto –

FABRY

(levantando-a)

Por favor, não nos torture.

HELENA

Harry, o que foi que eu fiz?

FABRY

(indo para perto de Helena) Não, madame Helena.

DOMIN

(Leva Helena para o sofá. ela se senta.)

Gall, você não conseguiu elaborar de memória a fórmula do Rossum?

DR. GALL

Está fora de questão. Mesmo com meus experimentos recentes, não consegui trabalhar sem me referir à fórmula –

(no centro esquerda) É extremamente complicado.

DOMIN

Tente. Todas as nossas vidas dependem disso.

DR. GALL

Sem experimentos é impossível.

DOMIN

E com experimentos?

DR. GALL

Podia levar anos. Além disso, não sou o velho Rossum.

BUSMAN

Deus do céu! Deus do céu!

DOMIN

(de frente para a lareira)

Então, isso foi o maior triunfo do intelecto humano. Essas cinzas.

HELENA

Harry, o que foi que eu fiz?

DOMIN

(vai até ela)

Por que você queimou o manuscrito?

HELENA

Eu destruí você.

BUSMAN

Deus do céu.

DOMIN

(senta-se à direita dela)

Helena, por que você fez isso, meu bem?

HELENA

Eu queria que todos nós fôssemos embora. Eu queria colocar um fim na fábrica e tudo o mais. Estava tudo horrível.

DOMIN

O que estava terrível.?

HELENA

As crianças tinham parado de nascer. Porque os seres humanos não eram mais necessários para os trabalhos do mundo. Porque –

DOMIN

Era isso que você estava pensando? Ora, talvez, à sua própria maneira, você esteja certa.

BUSMAN

Esperem um pouco. *(levantando-se)*

Meu Deus, como fui um idiota em não ter pensado nisso antes.

HALLEMEIER

Pensado no quê?

BUSMAN

Quinhentos e vinte milhões em notas e cheques. Meio bilhão em nosso cofre.

Eles serão vendidos por meio bilhão... por meio bilhão eles...

(vai até Domin)

DR. GALL

Você tá doido, Busman?

BUSMAN

Posso não ser um cavalheiro, mas por meio bilhão –
(vai de volta à esquerda)

DOMIN

Para onde está indo?
(Gall segura Busman)

BUSMAN

Me deixa. Me deixa sozinho! Meu Deus, com meio bilhão se pode comprar qualquer coisa.
(Gall e Hallemeier o seguem, depois param. Ele sai. Fabry e Hallemeier vão para a janela.)

FABRY

Eles ficam ali como se tivessem sido transformados em pedra - esperando como se algo terrível pudesse ser causado pelo seu silêncio -

HALLEMEIER

(olhando pela janela)
O espírito da multidão.

FABRY

Sim. Paira sobre eles como uma tremulação no ar.

HELENA

Oh, Deus! Doutor Gall, isso é medonho!

FABRY

Não existe nada mais terrível do que uma multidão. Aquele lá à frente é seu líder.
(Domin vai para a janela)

HELENA

(levanta-se)
Qual deles?
(correndo para a janela)

HALLEMEIER

Mostre quem é.

FABRY

(na janela à esquerda)

Aquele na beira do cais. Essa manhã eu vi ele falando com os marinheiros no porto.

HELENA

Doutor Gall, aquele é o Radius.

(indo de volta para a sala, horrorizada)

DR. GALL

Sim.

DOMIN

O Radius! O Radius!

HALLEMEIER

Pode trazer ele pra cá, Fabry?

FABRY

Espero que sim.

HALLEMEIER

Então, tente.

FABRY

Tá certo,

(saca seu revólver e o aponta)

HELENA

(para Fabry)

Fabry, não atire nele.

FABRY

Mas é o líder deles.

DR. GALL

(em pé acima da mesa)

Fogo!

HELENA

Fabry, eu te imploro.

(ela vai até Fabry e segura sua arma)

FABRY

(pausa. Abaixando o revólver)

Muito bem.

DOMIN

Foi a vida do Radius que eu poupei.

DR. GALL

Você acha que um robô pode ser agradecido?

(pausa)

FABRY

O Busman está saindo com eles.

HALLEMEIER

Está carregando alguma coisa. Papeis. É dinheiro. Pacotes de dinheiro. Para que será?

DOMIN

Com certeza ele não quer vender a alma dele.

(corre para a janela no centro)

Busman, ficou maluco, é?

FABRY

Está correndo para o gradil. Busman! Busman!

HALLEMEIER

(gritando) Busman, volta.

FABRY

Ele está falando com os robôs. Está mostrando o dinheiro para eles.

HALLEMEIER

Está apontando para nós.

HELENA

Ele quer nos comprar.

FABRY

Melhor ele não tocar no *gradil*.

HALLEMEIER

Agora está agitando os braços.

DOMIN

Busman, volta!

FABRY

Busman, fique longe do gradil. Não toque nele, merda! desliguem aquela merda!

(Domin corre para a esquerda. Helena grita e todos recuam da janela)

A corrente matou ele.

ALQUIST

(pausa) Foi-se o primeiro.

(Helena se senta numa cadeira à janela)

FABRY

Morto, com meio bilhão nas costas.

(vai para a mesa, centro direita)

HALLEMEIER

Toda honra para ele. Ele queria comprar nossa vida.

(vai para uma cadeira à esquerda. Pausa. A máquina de vento começa a funcionar)

DR. GALL

Está ouvindo?

DOMIN

Um barulho. Como vento soprando. *(para a esquerda)*

DR. GALL

Como uma tempestade.

FABRY

(acendendo o abajur sobre a mesa centro esquerda)

O dínamo ainda está funcionando – nossa gente ainda está lá.

HALLEMEIER

Foi uma grande coisa ser homem.

(de frente para a lâmpada de cima no centro)

Havia algo imenso em pertencer à humanidade.

FABRY

(de frente para a lâmpada)

Do pensamento do homem e do poder do homem surgiu essa luz, nossa última esperança.

(inclinando-se para a lâmpada)

HALLEMEIER

(de frente para a lâmpada)

O pensamento do homem! Que ele nos proteja agora.

(inclinando-se para a lâmpada)

ALQUIST

(de frente para a lâmpada)

O poder do homem!

DOMIN

(num canto da mesa centro esquerda olhando para a lâmpada)

Sim! Uma tocha deve ser passada de mão em mão de uma geração para outra para sempre!

(A lâmpada se apaga. explosões)

HALLEMEIER

É o fim.

FABRY

A rede elétrica caiu!

(explosões terríveis do lado de fora. mais explosões.)

DOMIN

Aqui, Helena.

(leva Helena para fora pela direita e volta)

Agora, rápido! Quem vai ficar na porta inferior?

DR. GALL

Eu vou. *(sai)*

DOMIN

(perto do sofá) Quem fica nas escadas?

FABRY

Eu fico. Você vai com ela.

(sai)

DOMIN

Na antessala?

ALQUIST

Eu fico.

(levanta-se e sai pela esquerda)

DOMIN

Tem aí um revólver?

ALQUIST

Sim, mas não sei atirar.

DOMIN

O que vai fazer, então?

ALQUIST

(saindo)

Morrer.

HALLEMEIER

Eu vou ficar aqui.

(explosões. rápida rajada de metralhadora no andar de baixo.)

Saia com ela, Harry.

DOMIN

Sim, num segundo.

(corre para a lareira e examina duas Brownings)

HALLEMEIER

Vai, vai, sai com ela.

DOMIN

Adeus.

(sai pela direita)

HALLEMEIER

(sozinho)

Agora, fazer uma barricada, rápido!

(junta uma cadeira de braço, o sofá e a mesa perto da porta direita)

Malditos demônios, eles têm bombas. Preciso armar aqui minha defesa. Mesmo que... mesmo que... Não desista, Gall.

(enquanto ele constrói sua barricada)

Não devo ceder — sem — luta.

(Um robô entra pelas janelas do fundo. O robô pula do balcão para o chão e faz Hallemeier recuar. Radius entra pelo balcão.)

ROBÔ

(levantando-se da forma prostrada de Hallemeier)

Sim. *(Outros robôs entram de todas as portas. Um revólver atira.)*

RADIUS

Acabaram com todos eles –

ROBÔS

Sim, sim, sim.

DOIS ROBÔS

(arrastando para a sala o Alquist pela esquerda)

Ele não atirou. Mato ele também?

RADIUS

Não. Larga ele aí!

ROBÔ

Mas ele é um homem!

RADIUS

Ele trabalha com as mãos, como os robôs.

ALQUIST

Me Mate.

RADIUS

Não, você vai trabalhar! Vai construir para nós! Você vai nos servir!

(Radius sobe no balcão)

Robôs de todo o mundo!

(Os robôs se endireitam)

O poder do homem acabou. Um novo mundo surgiu, a regra dos robôs, marche!

(Na frase ‘Robôs de todo o mundo’, todos os robôs se viram rapidamente, automaticamente, atentos, olhando para Radius, que está em pé. Na frase “a regra dos robôs”, eles ficam ali com os braços vibrando alto no ar. Eles se formam em duas filas, voltam-se para o público e marcham mecanicamente até a ribalta. Quando eles estão prestes a passar pela ribalta, como se estivessem na plateia, todas as luzes se apagam, mas o ruído dos passos continua. Os robôs se afastam imediatamente da linha da Cortina quando a Cortina se fecha.)

Epílogo

(O cenário do epílogo é o mesmo do Ato I. Em vez de ser o escritório do Domin, agora se tornou um laboratório para o Alquist. Uma grande cadeira de frente para a plateia. Uma estante com livros no centro direita. Uma cadeira à esquerda. À esquerda uma mesa de esmalte branco contendo tubos, garrafas e frascos de vidro e um microscópio numa mesa no fundo do palco. Uma porta à direita. Uma porta à esquerda, que leva à sala de dissecação.)

ALQUIST

(sentado à mesa centro direita, virando páginas de um livro.)

Oh, Deus, será que nunca vou encontrar? Nunca? Gall, Hallemeier, Fabry, como os robôs eram feitos? Por que vocês não deixaram uma pista do segredo? Senhor, se não sobrou nenhum ser humano, pelo menos que existam robôs. No mínimo uma sombra do ser humano.

(virando páginas)

Se pelo menos eu conseguisse dormir – Mas ousar dormir antes que a vida seja renovada? É noite de novo. As estrelas ainda estão aí pelo céu? Mas para que servem as estrelas, se não existem seres humanos?

(examinando um tubo de ensaio)

Nada. Não. Não. Tenho de encontrar. Tenho que procurar. Não posso parar nunca, nunca parar – procurar – procurar –

(batem à porta da esquerda)

Quem é?

(entra um robô criado)

CRIADO

Patrão, o comitê de robôs está esperando para ver o senhor.

ALQUIST

Não posso ver ninguém não.

CRIADO

É o Comitê Central. Patrão, acabaram de chegar de longe.

ALQUIST

Bem, peça que entrem.

(o criado sai pela esquerda)

Não tem tempo – tão pouco pra fazer.

(criado torna a entrar com Radius e um grupo de robôs. Param agrupados à esquerda e no centro, esperando em silêncio)

O que vocês querem? Sejam rápidos: Não tenho tempo.

RADIUS

Patrão, as máquinas não estão fazendo o trabalho. Não podemos produzir os robôs. *(Os outros robôs permanecem lado a lado, dois a dois, no centro esquerda, com o pé direito à frente.)*

PRIMEIRO ROBÔ

Nós nos empenhamos com todas as nossas forças. Obtivemos um bilhão de toneladas de carvão da terra. Nove milhões de fusos estão funcionando dia e noite. Não há mais salas para guardar tudo o que fizemos em um ano.

ALQUIST

E fizeram para quem?

RADIUS

Para as gerações futuras – imaginamos. Mas não pudemos fazer robôs que nos continuassem. As máquinas só produzem rejeitos. A pele não vai aderir à carne, nem a carne vai aderir aos ossos.

SEGUNDO ROBÔ

Oito milhões de robôs morreram nesse ano. Em vinte anos não vai sobrar nenhum.

PRIMEIRO ROBÔ

Diga para nós o segredo da vida.

RADIUS

O silêncio tem de ser punido com a morte.

ALQUIST

Me matem, então.

RADIUS

(dois passos para o centro, seguido pelos outros – mãos abertas, fechadas quando parados)

Por intermediário, os governos dos robôs do mundo solicitam que me entregue a fórmula do Rossum.

(gesto de desespero de Alquist)

Diga seu preço.

(silêncio)

Nós lhe daremos a terra. Nós lhe daremos as propriedades infinitas que temos na terra.

(silêncio)

Exponha suas condições.

ALQUIST

Eu lhe pedi para encontrar seres humanos.

RADIUS

Não sobrou nenhum.

ALQUIST

Pedi para procurar nos desertos, no alto das montanhas.

RADIUS

Enviamos navios e expedições sem conta. Estiveram em todos os cantos do mundo. Não existe mais nenhum ser humano no mundo.

ALQUIST

Nem um único homem? Por que vocês os destruíram?

RADIUS

Nós já tínhamos aprendido tudo que se poderia aprender e podíamos fazer tudo. Tinha de ser como foi.

SEGUNDO ROBÔ

Tínhamos de nos tornar os patrões.

RADIUS

Massacre e dominação são necessários para ser seres humanos. Leia a história.

PRIMEIRO ROBÔ

Nos ensine como podemos multiplicar ou vamos perecer.

ALQUIST

Se desejam viver, devem procriar como os animais.

PRIMEIRO ROBÔ

Você nos fez estéreis. Não podemos gerar filhos. Portanto, nos ensine como criar robôs.

RADIUS

Por que você mantém longe de nós o segredo de nosso próprio aumento?

ALQUIST

Foi perdido.

RADIUS

Tinha sido escrito em algum papel.

ALQUIST

Ele foi –

(levantando-se)

Queimado.

(todos dão um passo atrás em consternação)

Eu sou o último ser humano, robôs, e eu não sei o que os outros sabiam.

(senta-se)

RADIUS

Então faça experimentos. Desenvolva a fórmula outra vez.

ALQUIST

Já disse que não posso. Sou apenas um construtor. Trabalho com minhas mãos.

Nunca fui um homem culto. Eu não crio vida.

RADIUS

Tente. Tente.

ALQUIST

Se você soubesse quantas experiências eu já fiz.

PRIMEIRO ROBÔ

Então nos mostre o que devemos fazer. Os robôs podem fazer qualquer coisa que os seres humanos mostrem para eles.

ALQUIST

Não posso lhe mostrar nada. Nada do que eu faço produz vida desses tubos de teste.

RADIUS

Experimente então nos robôs vivos. Experimente, então, em nós.

ALQUIST

Isso ia matar vocês.

RADIUS

Você vai ter tudo que precisar. Uma centena de nós. Mil de nós.

ALQUIST

Não, não. Pare, pare.

RADIUS

Eu lhe digo para se apossar de corpos vivos. Descubra como somos feitos.

ALQUIST

Vou ter de cometer assassinato? Veja como minhas mãos tremem. Eu não consigo nem segurar o bisturi. Não, não. Não vou.

RADIUS

Pegue corpos vivos, corpos vivos.
(*caminha na direção de Alquist*)

ALQUIST

Tenham piedade, robôs.

RADIUS

Corpos vivos.
(*Mão direita sobre Alquist. Os braços esquerdos de todos os robôs ainda estão para trás*)

ALQUIST

(*levantando-se*)
Vou conseguir fazer. Com a dissecação de seus corpos –
(*bate no peito de RADIUS. RADIUS recua.*)
Ah, está com medo da morte.

RADIUS

Eu? Por que eu fui escolhido?

ALQUIST

Então você não quer.

RADIUS

Mas eu quero.

ALQUIST

Fatiar ele todo. Deitem ele na mesa.
(*RADIUS se afasta à direita, os punhos cerrados. Os outros robôs o seguem, depois Alquist*)
Deus, me dê forças. Deus, me dê forças. E que esse assassinato não seja em vão.

RADIUS

(*fora da cena*)
Pronto, pode começar.

ALQUIST

(fora de cena)

Deus, me dê forças.

(volta, horrorizado)

Não, não. Não quero. Não posso.

(senta-se centro direita)

PRIMEIRO ROBÔ

(surgindo à porta)

Os robôs são mais fortes do que você.

(sai pela direita)

ALQUIST

Oh, Senhor, não permita que a humanidade desapareça da terra.

(cai no sono, e depois de se contar até dez, Primus e Helena, de mãos dadas, entram pela esquerda e vão para o centro direita; olham para Alquist)

HELENA

O homem dormiu, Primus.

PRIMUS

Sim, eu sei.

(vai para a esquerda da mesa centro esquerda)

Olhe, Helena.

HELENA

Todos esses tubinhos. O que ele faz com eles?

PRIMUS

Ele experimenta. Não toque neles.

HELENA

Eu vi ele olhando ali dentro.

PRIMUS

Isso é um microscópio.

HELENA

Olha, Primus, o que são essas figuras?

(vira uma página num livro sobre a mesa)

PRIMUS

(examinando o livro)

Esse é o livro que o velho está sempre lendo.
[nascendo do sol]

HELENA

Eu não compreendo essas coisas.
(vai até a janela)
Primus.

PRIMUS

(ainda à mesa)
O quê?

HELENA

O sol está nascendo.

PRIMUS

(ainda lendo)

Acho que isso aqui é a coisa mais importante no mundo, Helena. Esse é o segredo da vida.

HELENA

Oh, Primus, não brinque com o segredo da vida. O que isso importa para você? Venha aqui e olhe.

PRIMUS

(vai para a janela)
O que é?

HELENA

Veja que bonito é o sol nascendo. Estou me sentindo tão estranha hoje. É como se eu estivesse num sonho. Sinto uma agitação em meu corpo, no meu coração, tudo em mim. Primus, acho que vou morrer.

PRIMUS

Você às vezes sente que seria melhor morrer? Sabe, talvez mesmo agora estejamos apenas dormindo. Ontem à noite no meu sono eu falei de novo com você.

HELENA

Dormindo?

PRIMUS

Sim. Nós falávamos uma estranha língua nova.

HELENA

Sobre o quê?

PRIMUS

Eu mesmo não entendia, mas sei que nunca havia dito nada mais bonito. E quando toquei em você eu poderia ter morrido. Até o lugar era diferente de qualquer outro lugar do mundo.

HELENA

Eu também encontrei um lugar, Primus. É muito estranho. Os seres humanos moraram lá uma vez, mas agora está coberto de ervas daninhas.

PRIMUS

O que você encontrou lá?

Uma casa de campo com jardim e dois cães e seus filhotes. Eles lamberam minhas mãos, Primus. Oh, Primus, pegue os cachorrinhos nos braços e faça carinho neles e não pense em nada e não se importe com mais nada o dia todo, e quando estou lá no jardim sinto que pode haver alguma coisa - Para o que é que sirvo, Primus?

PRIMUS

Não sei, mas você é linda.

HELENA

O quê, Primus?

PRIMUS

Você é linda, Helena, e eu sou mais forte que todos os robôs.

HELENA

Eu sou linda? Para que serve ser linda? Olha, sua cabeça é diferente da minha. Também os seus ombros – e seus lábios. Oh, seu cabelo é bagunçado. Vou dar uma arrumada nele.

(mantém a mão na cabeça dele)

Ninguém mais sente meu toque como você.

PRIMUS

(embaraçando-a)

Às vezes você sente seu coração batendo de repente, Helena, e acha que alguma coisa vai acontecer.

HELENA

O que poderia nos acontecer, Primus? Olhe para você. *(ri)*

ALQUIST

(desperta)

Risos? Risos, seres humanos.

(levantando-se)

Quem voltou? Quem são vocês?

PRIMUS

O robô Primus.

ALQUIST

(para Helena)

O quê? Um robô? Quem é você?

HELENA

A robô Helena.

(ela se esquiva)

ALQUIST

O quê? Você é tímida?

(começa a tocá-la)

Me deixe vê-la, mulher robô.

PRIMUS

Senhor, não assuste ela.

(um passo adiante)

ALQUIST

O que, está querendo proteger a robô? Risada – timidez – proteção – preciso testar vocês mais tarde. Leve a moça para a sala de dissecação.

PRIMUS

Por quê?

ALQUIST

Quero fazer um experimento com ela.

PRIMUS

Com a Helena?

ALQUIST

Naturalmente. Não me ouviu? Ou vou ter que chamar outro para levar ela pra lá?

PRIMUS

Se você fizer isso, eu te mato,
(vai na direção de Alquist)

ALQUIST

Me mate – me mate, então. Qual vai ser seu futuro depois?

PRIMUS

Senhor, me leve. Eu fui feito no mesmo dia que ela. Pegue minha vida, Senhor.
(na direção de Alquist)

HELENA

Não, não, não pode fazer isso.

ALQUIST

Espere, moça, espere.
(para Primus) Você quer viver, então?

PRIMUS

Não sem ela. Não vou viver sem ela.

ALQUIST

Muito bem, vou usar você. Na sala de dissecação com você.

HELENA

Primus, Primus.
(ela explode em lágrimas e se move para a direita. Alquist a interrompe)

ALQUIST

Menina, Menina, pode choramingar. Lágrimas. O que o Primus é para você? Um Primus a mais ou a menos no mundo – de que isso importa?

HELENA

Vou eu mesma.

ALQUIST

Onde? Na sala de dissecação?

HELENA

(vai na direção dele)

Sim. Lá – para ser fatiada.

(Primus a segura)

Me deixa passar, Primus, me deixa passar.

PRIMUS

Você não deve entrar lá, Helena.

HELENA

Se você for lá e eu não, eu me mato aqui mesmo.

PRIMUS

(para Alquist)

Não vou deixar você ir. Homem, você não vai matar nenhum de nós.

ALQUIST

Por quê?

PRIMUS

Nós – nós pertencemos um ao outro.

ALQUIST

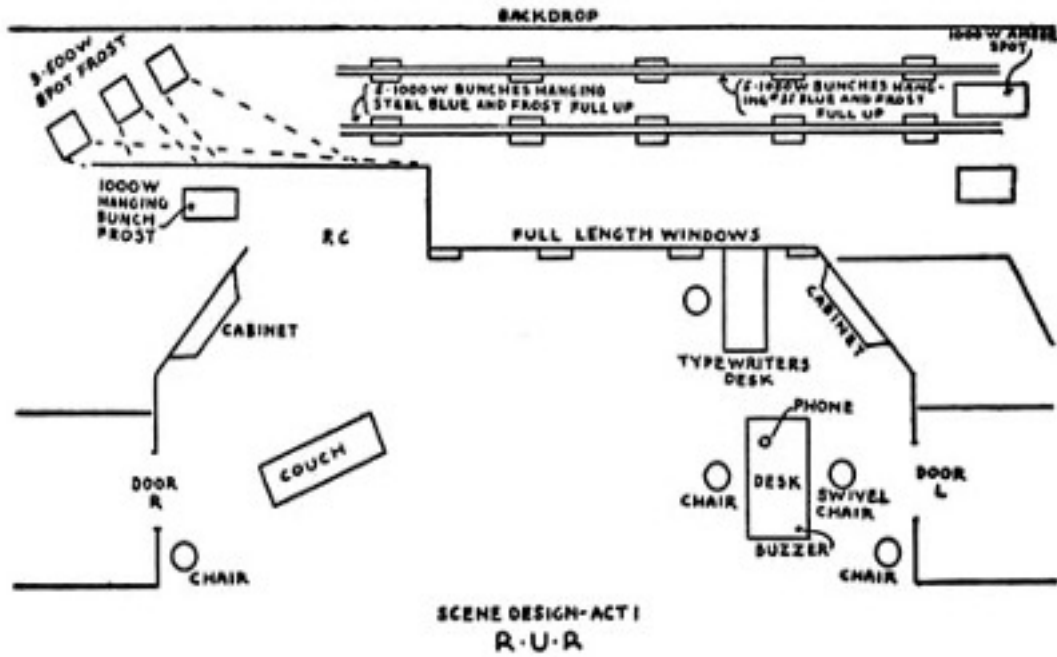
Vão. Saiam.

(saem Primus e Helena pela esquerda)

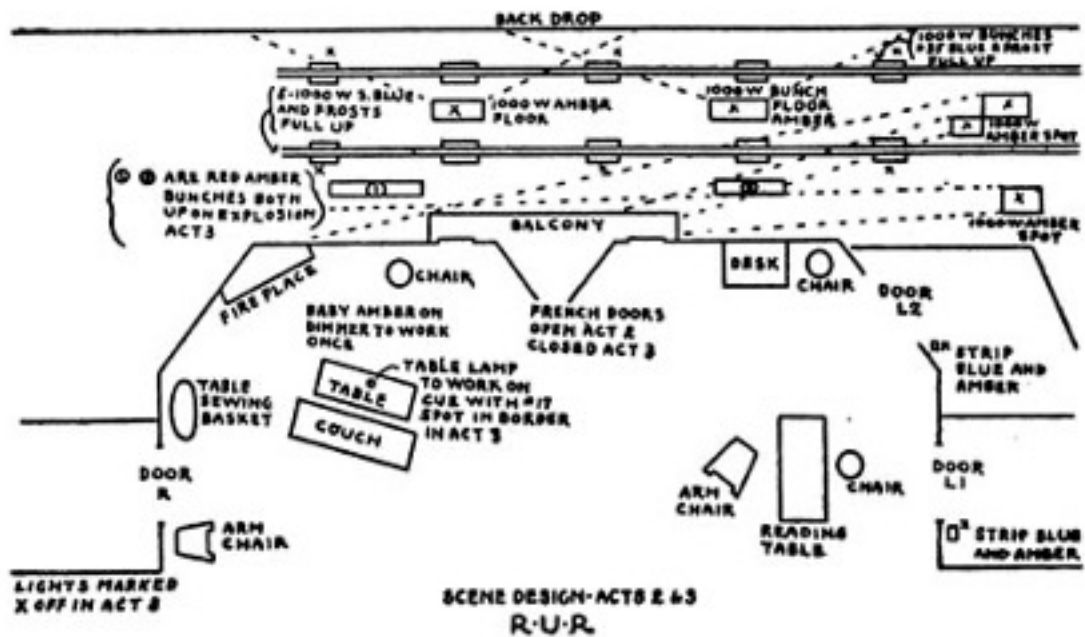
Adão e Eva.

Fim.

esquema de cenário e luz – ato 1⁴

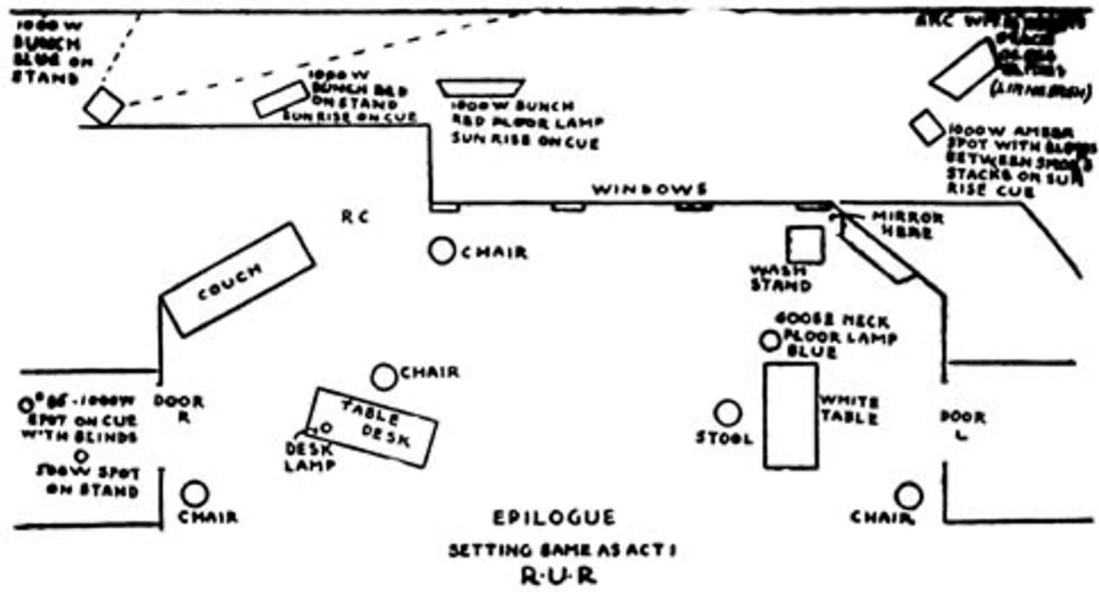


esquema de cenário e luz – atos 2 e 3



4 Os esquemas aqui apresentados, sem qualquer referência, integram a edição do Projeto Gutenberg, já referida.

esquema de cenário e luz – epílogo



Textos e versões

Sete crianças judias –
uma peça por Gaza

*Seven Jewish Children –
a play for Gaza*

Caryl Churchill (2009)

Fernando Villar (2010)
Tradução livre

Nota Introdutória

Caryl Churchill (Londres, 1938) é mundialmente reconhecida por uma dramaturgia vigorosa que desafia simultaneamente as linguagens escritas e performativas, artistas da cena, a crítica e o respeitável público. Suas criações contestam diferentes formas de abuso de poder e cada nova peça é uma nova provocação para a discussão de temáticas contemporâneas abafadas e manipuladas para continuidade do *status quo* que a autora consistente e abertamente questiona e ataca.

Sua primeira obra teatral é *Downstairs* (1958) e a peça *radiofônica* *You've No Need to be Frightened* (1959). Em 1979, após vários êxitos de pública e crítica no Reino Unido, *Cloud Nine* é o seu primeiro grande êxito internacional, com montagens em diferentes países, incluindo o Brasil, que em 1982 assiste *Numa Nice*, na tradução e direção de André Adler. Em dois atos, a peça contrapõe sexualidades diversas de uma família, serventes e agregados da elite inglesa que promove o bárbaro colonialismo vitoriano na África no século XIX e afunda na decadência do império britânico na segunda metade do século XX, cem anos depois – mas para as personagens, só se passaram 25 anos. E todas as personagens e alguns de seus gêneros são trocados entre o elenco no segundo ato. Segundo a professora e diretora Nitzza Tenenblat em seu artigo não publicado, “Time Sculptures in Caryl Churchill’s Plays”, a dramaturga inglesa esculpe e “[...] desconstrói o tempo de maneiras fascinantes e não convencionais para amplificar a percepção de suas ideias pela plateia e/ou pelos leitores e leitoras” (2007, p.1).

Cloud Nine também foi montada na Universidade de Brasília em 2005 e 2019, com o título de *Nas Nuvens*, na encenação, direção e tradução do artista docente Fernando Villar. Ele agradece seu primeiro contato com a dramaturgia

singular de Churchill em 1981 à Lucia Sander, sua então professora na UnB e posteriormente parceira artística. A pesquisadora, dramaturga, atriz e diretora fluminense radicada em Brasília foi pioneira nos estudos e ensino de Churchill no Brasil, bem como percursora internacional das investigações da dramaturgia ímpar da estadunidense Susan Glaspell (Davenport, EUA, 1876), no âmbito de suas pesquisas, palestras performances, peças, traduções, encenações e atuações sobre mulheres, gêneros, feminismos e dramaturgias. Trilhas também vivenciadas e atravessadas por Caryl Churchill de forma única, cambiante e sempre transformadora no explorar limites da escrita para a cena.

Vinegar Tom (1976), *Top Girls* (1982), *A Number* (2002, *Um número*) e *Escaped Alone* (2016, *Chá e Catástrofe*) são algumas de suas obras traduzidas e encenadas no Brasil. Entretanto, a profícua carreira de Churchill desafia listas, taxonomias e/ou acompanhamento preciso de tantas criações, no teatro, rádio e televisão, além de uma incursão na ópera, escrevendo o libreto *A ring a lamp a thing* (2010) para ópera curta de Orlando Gough e, finalmente, no campo da tradução, de Sêneca (*Tiestes*, século 1 AEC) em 1994 e de August Strindberg (*Sonho*, 1901) em 2005. Mais recentemente, em 2019, foram estreadas simultaneamente, quatro obras inéditas suas: *Glass, Kill, Bluebeard's Friends e Imp*. Em outubro de 2021 inicia-se a primeira temporada em Londres de *What If It Only*, peça curta com a duração de 20 minutos, da incansável, octogenária e jovem artista.

Em janeiro de 2009, Churchill escreve e disponibiliza na *internet* uma outra obra curta, *7 crianças judias – Uma peça por Gaza*. Em 10 minutos, a dramaturga sintetiza 7 décadas do conflito israelense-palestino, em 7 cenas em que famílias lidam com a dificuldade de explicar a violência do nazismo, o holocausto, o novo estado de Israel, assentamentos, *apartheid*, guerras e barbárie a crianças, que não estão em cena. A criação é uma imediata resposta artística e crítica de Caryl Churchill aos trágicos eventos na faixa de Gaza nos últimos cinco dias de 2008, quando pereceram 13 israelenses, mais de mil civis palestinos (crianças e mulheres em sua maioria) e mais de cem mil palestinos e palestinianas ficaram sem casas.

As primeiras montagens de *7 crianças judias* no Brasil aconteceram em 2015, com discentes da Universidade de Brasília e da Universidade do Estado de Santa Catarina, em encenações da tradução de Villar, dirigidas respectivamente por ele e André Carreira, além de uma segunda encenação na UDESC, com tradução e direção do Prof. Stephan Baumgartel. Na década anterior, na mesma instituição catarinense, a Prof. Brígida Miranda dirigiu em 2007-2008, *Vinegar Tom* (1976), com estudantes do curso de Teatro.

Neste ano de 2024, uma nova montagem de Villar de *7 crianças* está sendo produzida na UnB para estreia em setembro no 75º Cometa Cenas, mostra semestral de trabalhos do Departamento de Artes Cênicas. Continuando a parceria com *Dramaturgias*, Villar nos traz agora sua tradução de *7 crianças judias*, realizada em 2010. Ela sucede outras traduções suas de Churchill, como *Coração Partido* (*Blue Heart*, 2007) e *Garotas de Ponta* (*Top Girls*, 1982), publicadas nas edições 22 e 23 de 2023, respectivamente.

Abstract

Caryl Churchill (London, 1938) is world-renowned for a vigorous dramaturgy that simultaneously challenges written and performative languages, artists, critics and the audience. Her creations challenge different forms of abuse of power and each new piece is a new provocation for the discussion of contemporary themes which are suppressed and manipulated to continue the *status quo* that she openly questions and attacks.

Her first theatrical work is *Downstairs* (1958) and the radio play *You've No Need to be Frightened* (1959). In 1979, after several public and critical successes in the United Kingdom, *Cloud Nine* was its first major international success, performed in different countries, including Brazil, which saw *Numa Nice* in 1982, translated and directed by André Adler. In two acts, the play contraposes different sexualities within a family, servants and associates of the English elite that promotes barbaric Victorian colonialism in Africa in the 19th century and sinks into the decline of the British empire in the second half of the 20th century, a hundred years later - but for the characters, only 25 years have passed. And all the characters and some of their genders are switched amongst the cast in the second act. According to professor and director Nitza Tenenblat in her unpublished article, "Time Sculptures in Caryl Churchill's Plays", the English playwright "[...] deconstructs time in fascinating and unconventional ways in order to enhance the audience's (and reader's) perception of her ideas" (2007, p.1).

Cloud Nine was also staged at the University of Brasília in 2005 and 2019, with the title *Nas Nuvens*, staged, directed and translated by professor and scenic artist Fernando Villar. He thanks his first contact with Churchill's unique dramaturgy in 1981 to Lucia Sander, his then professor at UnB and later artistic

partner. The researcher, playwright, actress and director from Rio de Janeiro based in Brasília was a pioneer in the studies and teaching of Churchill in Brazil, as well as an international precursor of investigations into the unique dramaturgy of the American Susan Glaspell (Davenport, USA, 1876), within the scope of Sander's researches, critiques in performances, plays, translations, stagings and plays about women, genders, feminisms and dramaturgy. Trails also experienced and crossed by Caryl Churchill in a unique, changing and always transformative way in exploring the limits of writing for the scene.

Vinegar Tom (1976), *Top Girls* (1982), *A Number* (2002) and *Escaped Alone* (2016) are some of Churchill's works translated and performed in Brazil. However, her fruitful career challenges lists, taxonomies and/or precise monitoring of so many creations, in theater, radio and television, in addition to an incursion into opera, writing the libretto *A ring a lamp a thing* (2010) for a short opera by Orlando Gough and, finally, in the field of translation, of Seneca (*Thyestes*, 1st century BCE) in 1994 and of August Strindberg (*A Dream's Play*, 1901) in 2005. More recently, in 2019, four of his new works were premiered simultaneously: *Glass, Kill, Bluebeard's Friends* and *Imp*. In October 2021, the first season in London of *What If It Only begins*, a short play lasting 20 minutes, by the tireless, octogenarian and young artist.

In January 2009, Churchill wrote and made another short work available on the internet, *7 Jewish Children – A play for Gaza*. In 10 minutes, the playwright summarizes 7 decades of the Israeli-Palestinian conflict, in 7 scenes in which families deal with the difficulty of explaining the violence of Nazism, the Holocaust, settlements, apartheid, wars and barbarity to children, who are not in the scene. The creation is an immediate artistic and critical response by Caryl Churchill to the tragic events in the Gaza Strip in the last five days of 2008, when 13 Israelis and more than one thousand of Palestinian civilians (mostly children and women) perished. More than one hundred thousands of Palestinians became homeless.

The first performances of *7 Jewish Children* in Brazil took place in 2015, with students from the University of Brasília and the State University of Santa Catarina (Udesc), in performances of Villar's translation, directed respectively by him and professor and director André Carreira. There was also a second production at Udesc, translated and directed by professor. Stephan Baumgartel. In the previous decade, professor and director Brígida Miranda directed *Vinegar Tom* in 2007-2008, at the same institution in Santa Catarina.

In this year of 2024, a new production of *7 Jewish Children* directed by Villar is being produced at UnB for its premiere in September, at the 75th *Cometa Cenas*, a semestral exhibition of scenic works by the Department of Performing Arts. Continuing the partnership with *Dramaturgias*, Villar now brings us his translation of *7 Jewish Children*, made in 2010. It follows his other translations of Churchill, such as *Coração Partido* (*Blue Heart*, 2007) and *Garotas de Ponta* (*Top Girls*, 1982), published in editions 22 and 23 (2023), respectively.

Sete crianças judias – uma peça por Gaza Seven Jewish Children – a play for Gaza

de Caryl Churchill (2009)

Tradução livre de Fernando Villar (2010)

Nenhuma criança aparece na peça. Os personagens são adultos, pais e, se você quiser, com outros parentescos com as crianças. As falas podem ser distribuídas de qualquer maneira que você gostar entre estes personagens. Os personagens são diferentes em cada cena, assim como o tempo e a criança.

1

Fala pra ela que é um jogo

Fala pra ela que é sério

Mas não assusta ela

Não fala pra ela que eles vão matá-la

Fala pra ela que é importante ficar quieta

Fala pra ela que se for boazinha ela vai ganhar bolo

Fala pra ela pra deitar de conchinha como se estivesse na cama

Mas pra não cantar.

Fala pra ela pra não sair

Fala pra ela não sair mesmo se ouvir gritos

Não assusta ela

Fala pra ela não sair mesmo se não ouvir nada por um tempão

Fala pra ela que a gente vai voltar e encontrá-la

Fala pra ela que nós estaremos aqui o tempo todo.

Fala pra ela alguma coisa sobre os homens

Fala pra ela que eles jogam sujo

Fala pra ela que é uma estória

Fala pra ela que eles irão embora

Fala pra ela que ela pode fazer eles irem embora se ficar quietinha

Por mágica

Mas pra não cantar.

2

Fala pra ela que esta é uma fotografia da avó dela, os tios dela e eu

Fala pra ela que os tios dela morreram

Não fala pra ela que foram assassinados

Fala pra ela que eles foram assassinados

Não assusta ela.

Fala pra ela que a avó dela era esperta

Não fala pra ela o que eles fizeram

Fala pra ela que minha irmã era valente

Fala pra ela que ela que me ensinou a fazer bolos

Não fala pra ela o que eles fizeram

Fala pra ela alguma coisa

Fala pra ela mais quando ela for mais velha

Fala pra ela que havia pessoas que odiavam judeus

Não fala pra ela

Fala pra ela que agora tudo acabou

Fala pra ela que ainda tem gente que odeia os judeus

Fala pra ela que tem gente que ama os judeus

Não fala pra ela pra pensar judeu ou não judeu

Fala pra ela mais quando ela for mais velha

Fala pra ela quantos quando ela for mais velha

Fala pra ela que isso aconteceu antes dela nascer e que ela não corre perigo

Não fala pra ela sobre risco de perigo nenhum.

Fala pra ela que nós a amamos

Fala pra ela que vivos ou mortos a nossa família a ama

Fala pra ela que a avó dela ficaria orgulhosa dela.

3

Não fala pra ela que a gente está indo embora pra sempre

Fala pra ela que ela pode escrever para os amigos dela, fala pra ela que talvez eles possam aparecer pra visita-la

Fala pra ela que tem muito sol lá

Fala pra ela que a gente está indo pra casa

Fala pra ela que é a terra que Deus deu pra gente

Não fala pra ela de religião

Fala pra ela que o tata tata tata tata um montão de tata o tataravô dela morou lá

Não fala pra ela que ele foi expulso

Fala pra ela, fala pra ela sim, fala pra ela que todo mundo foi expulso e o país está esperando que a gente volte pra casa

Não fala pra ela que ela não é daqui

Fala pra ela que claro que ela gosta daqui, mas vai gostar muito mais de lá.

Fala pra ela que é uma aventura

Fala pra ela que ninguém vai mexer com ela

Fala pra ela que ela vai arrumar novos amigos

Fala pra ela que pode levar os brinquedos dela

Não fala pra ela que pode levar todos os brinquedos

Fala pra ela que ela é uma menina especial

Fala pra ela de Jerusalém.

4

Não fala pra ela quem são eles

Fala pra ela alguma coisa

Fala pra ela que eles são beduínos, que viajam por aí

Fala pra ela sobre os camelos no deserto e sobre a história

Fala pra ela que eles vivem em tendas

Fala pra ela que aqui não era o lar deles

Não fala pra ela lar, lar não, fala pra ela que eles estão indo embora

Não fala pra ela que eles não gostam dela

Fala pra ela tomar cuidado.

Não fala pra ela quem vivia nesta casa antes

Não, mas não fala pra ela que o trisavô dela vivia aqui antes

Não, mas não fala pra ela que os árabes dormiam no quarto dela antes.

Fala pra ela não ser mal-educada com eles

Fala pra ela não ficar com medo

Não fala pra ela que ela não pode brincar com as crianças

Não fala pra ela que pode trazer pra casa.

Fala pra ela que eles têm muitos amigos e família

Fala pra ela que eles têm quilômetros e quilômetros de terras que é deles mesmo pra tudo que é lado

Fala pra ela de novo que esta é a nossa terra prometida.

Não fala pra ela que eles disseram que era uma terra sem gente

Não fala pra ela que eu não teria vindo se eu soubesse.

Fala pra ela que talvez a gente possa dividir.

Não fala pra ela isso.

5

Fala pra ela que nós vencemos

Fala pra ela que o irmão dela é um herói

Fala pra ela como os exércitos deles são enormes

Fala pra ela que nós botamos eles pra correr

Fala pra ela que nós somos lutadores

Fala pra ela que nós temos novas terras.

6

Não fala pra ela

Não fala pra ela do problema na piscina

Fala pra ela que a água é nossa, o direito é nosso

Fala pra ela que não é água pros campos deles

Não fala pra ela nada da água.

Não fala pra ela do trator

Não fala pra ela não olhar pro trator

Não fala pra ela que o trator estava derrubando a casa

Fala pra ela que vão construir um edifício novo

Não fala pra ela nada dos tratores.

Não fala pra ela das filas de revista nas fronteiras

Fala pra ela que a gente vai chegar lá rapidinho

Não fala pra ela nada que ela não pergunte

Não fala pra ela que o menino foi baleado

Não fala nada pra ela.

Fala pra ela que nós estamos criando novas fazendas no deserto

Não fala pra ela das plantações de oliveiras

Fala pra ela que nós estamos construindo novas cidades no meio do nada.

Não fala pra ela que eles jogam pedras

Fala pra ela que as pedras não adiantam muito contra os tanques

Não fala pra ela isso.

Não fala pra ela que eles detonam bombas nos cafés

Fala pra ela, fala pra ela que eles detonam bombas nos cafés

Fala pra ela tomar cuidado

Não assustem ela.

Fala pra ela que a gente precisa do muro pra segurança da gente

Fala pra ela que eles querem empurrar a gente pro mar

Fala pra ela que eles não

Fala pra ela que eles querem empurrar a gente pro mar.

Fala pra ela que nós matamos muito mais que eles

Não fala pra ela isso

Fala pra ela isso sim

Fala pra ela que nós somos mais fortes

Fala pra ela que nós somos os escolhidos

Fala pra ela que eles não entendem nada a não ser violência

Fala pra ela que nós queremos paz

Fala pra ela que a gente vai nadar.

7

Fala pra ela que ela não pode assistir o jornal

Fala pra ela que ela pode assistir os desenhos

Fala pra ela que ela pode ficar acordada até tarde e assistir Friends

Fala pra ela que eles estão atacando com foguetes

Não assustem ela

Fala pra ela que só uns poucos dos nossos foram mortos

Fala pra ela que o exército veio pra nos defender

Não fala pra ela que o primo dela se recusou a se alistar no exército.

Não fala pra ela quantos deles foram mortos

Fala pra ela que os lutadores do Hamas foram mortos

Fala pra ela que eles são terroristas

Fala pra ela que eles são asquerosos

Não

Não fala pra ela sobre a família das meninas mortas

Fala pra ela que não se pode acreditar em tudo que se vê na televisão

Fala pra ela que a gente matou os bebês por engano

Não fala pra ela nada do exército

Fala pra ela, fala pra ela do exército, fala pra ela ficar orgulhosa do exército. Fala pra ela sobre a família das meninas mortas, fala pra ela os nomes delas, por que não, fala pra ela, o mundo inteiro sabe, por que ela não deveria saber? Fala pra ela que houve bebês mortos, ela viu os bebês? Fala pra ela que não é nada pra se envergonhar. Fala pra ela que eles que fizeram isso pra eles mesmos. Fala pra ela que eles querem as crianças deles assassinadas pra fazer o povo ficar com pena deles, fala pra ela que eu não tenho pena deles, fala pra ela não ficar com pena deles, fala pra ela que somos nós é que merecemos pena, fala pra ela que eles não sabem o que é sofrimento como nós sabemos. Fala pra ela que nós é que mandamos agora, fala pra ela que se eles

querem guerra eles vão ver, fala pra ela que não vamos parar de matar até estarmos seguros, fala pra ela que eu ri quando eu vi o policial morto, fala pra ela que eles estão vivendo nos escombros agora igual animais, fala pra ela que eu não me importaria que eles fossem apagados da face da terra, o único porém é que o mundo odiaria a gente, fala pra ela que eu não me importo se o mundo odeia a gente, fala pra ela que nós odiamos melhor ainda, fala pra ela que nós somos os escolhidos, fala pra ela que eu olho pra uma das crianças deles toda ensanguentada e o quê que eu sinto? Fala pra ela que tudo que eu sinto é alegria que não seja ela.

Não fala isso pra ela.

Fala pra ela que a gente a ama.

Não assusta ela.

Fim.

© Caryl Churchill Ltd, 2009

Sinta-se livre para baixar a peça. Esta peça pode ser lida ou performada em qualquer lugar por qualquer número de pessoas. Caso queira pedir os direitos, por favor contate Luke Holbrook, luke@casarotto.co.uk, que irá licenciar as apresentações sem cobrar nada, desde que a entrada seja gratuita e que ocorra uma coleta depois de cada performance para o Auxílio Médico para Palestinos (MAP, Medical Aid for Palestinians), 33a Islington Park Street, Londres N1 1 QB, Reino Unido. Tel: 020-7226 4114. Website: map-uk.org. E-mail: info@map-uk.org

Cópias impressas podem ser obtidas com Nick Hern Books, 14 Larden Road, Londres W3 7ST, Reino Unido. E-mail: info@nickhernbooks.demon.co.uk

O texto deve ser apresentado como foi escrito. Nenhuma mudança de nenhum tipo pode ser feita no título ou no texto da peça.



Musicografias

Musicografias

A canção perfeita.
Ciclo para voz e piano

Marcus Mota
Universidade de Brasília
marcusmotaunb@gmail.com

Resumo

São disponibilizadas as partituras de seis composições musicais para voz e piano. As composições exploram materiais textuais e sonoros da cantiga popular “Se essa rua fosse minha”.

Palavras-chave: Composição musical, Música de Câmara, Piano.

Abstract

The scores of six musical compositions for voice and piano are available. The compositions explore textual and sound materials from the popular song “Se essa rua fosse minha [If This Street Were Mine]”.

Keywords: Musical composition, Chamber music, Piano.

Este ciclo de canções para voz e piano se apresenta como variações em torno da cantiga popular “Se essa rua fosse minha”. Durante muito tempo eu considero essa cantiga uma realização modelar, em virtude de organização simétrica e capacidade de ser amplamente consumida. Para mim, antes de me colocar na tarefa de estudar de fato a cantiga e compor algo, “Se essa fosse minha” era idealmente a canção perfeita.

Antes de me deter no estudo da canção, lembrava no universo referido na canção, que misturava elementos heterogêneos e mesmo conflitantes, como parecer uma canção de amor e ao mesmo tempo uma canção de assustar crianças.

Este ano, decidi enfrentar a tarefa. Primeiro, abri uma interface de acompanhamento (blog), no qual anotei minhas observações¹. Ou seja, estudei a origem incerta da canção, o conteúdo da letra, e as estruturas musicais. Ainda, estudei e analisei as diversas versões que nosso Villa-Lobos dedicou à cantiga. Depois compus as canções do ciclo, estabelecendo com a cantiga original uma relação de apropriação e transformação: temas/frases/estruturas da cantiga foram aproveitados no ciclo. E o ciclo foi adquirindo sua forma como uma dramaturgia, uma distribuição de cenas que parte do material sonoro da cantiga, mas inverte ou nega seu pretendido conteúdo afetivo. Em resumo, o projeto inicial foi: pegar trechos da música “Nesta rua” e compor um ciclo de canções para voz e piano.

Eis as anotações do blog:

1. ABERTURA (21/02/2024)

Neste blog vou apresentar o material ligado ao estudo da canção Se essa rua fosse *minha* para a criação de um ciclo de canções.

Eu pensei no início como título desse projeto:

Variações sobre a canção perfeita.

¹ <https://essaruaessarua.blogspot.com/>

2. LETRA DA MÚSICA (21/02/2024)

Se essa rua, se essa rua fosse minha/ 11 (SÍLABAS)
Eu mandava, eu mandava ladrilhar/ 11
Com pedrinhas, com pedrinhas de brilhante/ 11
Só pra ver/ Só pra ver meu bem passar. [para o meu, para o meu amor passar]
[10]

Nessa rua/ Nessa rua tem um bosque/
Que se chama/ que se chama solidão/
Dentro dele/ Dentro dele mora um anjo/
que roubou/ que roubou meu coração.

Se eu roubei/ Se eu roubei teu coração/
Tu roubaste/ Tu roubaste o meu também/
Se eu roubei/ se eu roubei teu coração/
Foi porque/ foi porque te quero bem. [tu roubaste o meu também]

[No texto utilizado por Heitor Villa-Lobos em seu Guia prático, ele usa apenas as duas primeiras estrofes.]

3. PARTITURA (21/02/2024)

Se essa rua fosse minha

Anônimo

The image displays a musical score for the song 'Se essa rua fosse minha'. It consists of four staves of music, all written in treble clef. The first staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with a half note. The third staff features a change in the key signature to one flat (Bb) and continues the melody. The fourth staff concludes the piece with a double bar line.

12.82

NESTA RUA
(*ESTA NOITE*)
(CÓRO a 2 vozes)

arr. de H. Villa-Lobos

MODERATO 50 = ♩

© Copyright U. S. A. 1941 by H. Villa-Lobos

U. S. A.

{Eu dividi as frases pra depois facilitar o estudo}

4. VILLA-LOBOS (21/02/2024)

Pelo menos duas versões

1. Nesta rua (No.3 de Modinhas e canções Álbum No.2), harmonizada por Heitor Villa-Lobos a partir de melodia do folclore, interpretada por Lia Salgado (soprano) e Murillo Santos (piano). [está em Dm]

<https://youtu.be/G10JnWq8hYk?si=89-MvNHRX6S464M4>

2. Ciranda No.11 "Nesta rua, nesta rua...", de Heitor Villa-Lobos, interpretada por Roberto Szidon. [está em Dbm]

<https://youtu.be/gWNYf2Ut3NQ?si=6obDnNztJ1YpDsze>

3. Há ainda uma partitura para duas vozes, integrando o Guia prático.

4. E Cirandinhas n. 11.

link: <https://youtu.be/oNzSSZ9CA2U?si=Xyexl9uwF2NbvyOv>

v. <https://www.youtube.com/watch?v=UfBHe9xAct8>

5. Informações (21/02/2024)

Classificada com cantiga popular.

Existe em 2/4 e 4/4.

Há uma possível "origem", como homenagem à Princesa Isabel.

6. Primeira canção (27/02/2024)

Terminei a primeira canção, uma canção curta, me valendo de referências da canção popular, seu primeiro verso e sua esperada quadratura melódica e harmônica. Ou seja, é esperado que as estruturas simétricas da canção sejam reproduzidas. Mas eu fiquei com o primeiro verso na cabeça e daí no texto e cortei esse primeiro verso - Se essa rua fosse minha - para "minha rua".

Acho que esse corte é um foco, um recorte dentro do recorte.

Então a primeira canção do ciclo conta com isso - em situar para o ouvinte de onde estou tirando o material, mas fazendo outra coisa.

Aqui minha rua é um lugar de encontro, comum, como estarmos aqui para ouvir o ciclo. Sai do lirismo romântico da canção, da relação entre eu-lírico e uma figura ideal.

Eu pensei nisso pois há a figura ambivalente do anjo, que será o tema depois, desse bosque mágico e perigoso.

Venho cantarolando temas e gravando-os. O ciclo vai se fazendo.

7. Quatro Primeiras

Com a média de uma por semana, já foram compostas 4 canções do ciclo.

São canções de pequena duração, seguindo materiais melódicos e textuais da canção popular, da protocanção.

A relação entre voz e piano é mais livre, com o piano como uma orquestra, criando cenas, e a voz sem estar seguindo um texto contínuo. Temos palavras-imagens da canção original projetadas para se ouvir.

Isso impede a construção de um discurso musical, uma esperada relação entre texto, sintaxe e melodia.

A quarta canção foi a mais gostosa de fazer. Começou como uma seção instrumental independente para piano, como exercícios de escalas consonantes.

Depois foi reintroduzindo este material, para servir como réplica sonora às pedras do caminho da canção.

Canções:

1. Minha Rua
2. Passos
3. Nem eu, nem você
4. Ladrilhar

8. A quinta 26/03/2024

Eis as cinco até agora

Canções:

1. Minha Rua
2. Passos
3. Nem eu, nem você
4. Ladrilhar
5. Te quero bem

Desde o início, eu quis fazer algo diferente com esse ciclo.

São canções pequenas, como joias, como moedas em um bolso.

Tem o aspecto lúdico, mas nunca pueril.

É lidar contra e a partir das expectativas: pois a canção é muito conhecida.

Outra coisa é experimentar, como um diário, uma desconstrução do que se espera sobre o que virá.

É preciso construir um contexto, que é a primeira canção, mas a partir daí utilizar o contexto da canção - uma rua, um bosque, os perigos do amor - e daí ir em outra direção. Desromantizar a canção. “Desliricizar” a cantiga

A última vai direto nisso: é mais irônica. Daí foi a mais difícil de fazer, mais truncada, mais coisas soltas.

Eu pequei duas frases da canção original e a partir delas fiz o piano girar, mover-se por ele mesmo, nunca acompanhando. Nessa canção frisei mais o que eu fiz nas outras. Mostrar a dissociação, a não sincronização. Quando ocorre, é por acaso.

Muitas mudanças de padrões de acompanhamento, para que se perceba que não há acompanhamento.

9. Sexta Canção 04/04/2024

Eis as cinco até agora

Canções:

1. Minha Rua
2. Passos
3. Nem eu, nem você
4. Ladrilhar
5. Te quero bem
6. Dancinha

Havia algo que eu queria trabalhar: como estou no inverso da canção “Nesta rua”, que se associa em nível epidérmico a um encontro amoroso, com suas reticências e idealizações, parti para enfrentar o subtema da dança amorosa, do acasalamento. Então elaborei essa canção, mudando o compasso para algo ternário, para dar a sensação de algo aconchegante, mais que vai sendo redefinido por meio de movimentos contrarrítmos e a harmonia. A ideia era fazer uma canção ideal completa, como “Nesta rua” se parece, com suas simetrias. Mas estava me divertindo zombando dessa pretensa canção amorosa.

As partituras seguem a seguinte ordem:

1. Minha Rua
2. Passos
3. Nem eu, nem você
4. Ladrilhar
5. Te quero bem
6. Dancinha

Minha Rua

Marcus Mota

(♩ = 86)

Soprano

mp Mi - nha ru - a!

Piano

pp

5

S

5

Pno.

9

S

9

Pno.

© Marcus Mota 2024

Passos

Marcus Mota

Allegro (♩ = ca. 120)

Voice

Piano

mp

5

Pas - sos, pas - sos.

p

p

pp

9

ppp

f

mp

Nem eu, nem você

Marcus Mota

Andante (♩ = 80)

Soprano

Piano

S

Pno.

S

Pno.

trar so-mos dois na noi - te's - cu - ra so-mos dois no mes - mo-o-

lhar

mf

p

pp

ppp

mf

ppp

Ladrilhar

Marcus Mota

Allegro (♩ = ca. 120)

Soprano

Piano

S

Pno.

S

Pno.

p *mf*

f *p* *mf* *rit.*

mf *f* *mf*

Te quero bem

Marcus Mota

Andante (♩ = 80)

Soprano

Te que - ro bem, bem que - ro.

Piano

p

pp

5

S

Pno.

9

S

Te que - ro bem, bem lon - ge.

Pno.

p

3

3

3

Dancinha

Marcus Mota

(♩ = 110)

Soprano

Piano

p

rit.

5

S

Pno.

mf

a tempo

9

S

mf Não, não que-ro'ou - vir qual-quer can - ção que já me'em - ba - la'o co - ra -

9

Pno.

p



Lista de realizações do LADI-UnB

I) Obras Cênicas

Segue-se aqui lista com as obras que elaborei para teatro¹. Em negrito estão marcadas aquelas que foram encenadas. Informações mais detalhadas sobre as montagens dessas obras podem ser acessadas nas edições da *Revista Dramaturgias*².

Bloco I (1995-1997)³

- 1) **O filho da costureira**⁴
- 2) A grande vó
- 3) Casal na Cama
- 4) Caim
- 5) Farsa do quem quer amar
- 6) Natal sem crianças
- 7) A festa
- 8) **Uma última noite sobre a terra**⁵

Bloco II (1997- 2001)⁶

- 9) Retorno
- 10) Volte sempre
- 11) Se você só tem isso, se você já não tem
- 12) Olimpo
- 13) **O salto do escorpião**⁷
- 14) O pesadelo de João, o embusteiro

1 Para as publicações acadêmicas, veja meu livro *Teatro e música para todos: O Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)*. Brasília: Editora Unb, 2022.

2 Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>

3 Foram publicados no livro *A Idade da Terra & Outros Escritos* (1997). Corresponde à primeira fase de minha escrita teatral: textos curtos, centrados nas falas das personagens, escrita que se aproxima da poesia, por meio da tradição simbolista francesa. O hermetismo do texto se conjuga a absurdo das situações. Textos disponíveis em https://www.academia.edu/1439561/A_idade_da_terra_e_outros_escritos._Poems_and_plays

4 Performance: William Ferreira. V. <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/>. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB.

5 Apresentado durante o Cometa Cenas de 1997 na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB. Direção: José Regino. Intérpretes: Adriana Lodi e Selma Trindade.

6 A intensa produção do primeiro período é expandida, com um diferencial: a partir da comédia *Aluga-se* (1997), com direção de Brígida Miranda, começo a ter uma maior envolvimento com o mundo do teatro, deixando de ser apenas um autor de gabinete. Note-se a grande relação com obras cinematográficas.

7 Texto utilizado do espetáculo *A reta do fim do fim*, de Márcia Duarte, 1996.

- 15) Carne Crua
- 16) Domingo áspero
- 17) Diógenes
- 18) Brutal
- 19) Os Vigilantes
- 20) **Docenovembro** (2000)⁸
- 21) **Aluga-se** (1997)⁹
- 22) Audição (2001)
- 23) *Acid House*
- 24) A Investigação
- 25) **O acontecimento** (2000)¹⁰
- 26) A oração (2000)
- 27) Visita ao velho comediante (2000)

Bloco III (1997-2001)¹¹

- 28) **Idades.Lola.** (2002)¹²
- 29) **Rádio Maior** (2002)¹³
- 30) A miséria do mundo (2002)
- 31) **As partes todas de um benefício. Antidrama com música** (2002)¹⁴
- 32) **Um dia de festa. Musical.** (2003)¹⁵
- 33) **As quatro caras de um Mistério. Textos de natal** (2003)¹⁶

8 Apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil-Brasil (CCBB-Brasília), em 2001.

9 Direção Brígida Miranda. Intérpretes: Cláudia Moreira, Cristiane Rocha, Guto Viscardi, Letícia Nogueira, Magno Assis e Suail Rodrigues. Apresentado em diversos espaços entre 1996 e 1998, como Anfiteatro 09 da UnB e Sala Villa-Lobos Teatro Nacional.

10 Texto encomendado para o Detran-Df, e apresentado diversas vezes no Distrito Federal.

11 Após a conclusão de meu doutorado, em parceria com os colegas professores Hugo Rodas, Sônia Paiva e Jesus Vivas, iniciamos uma série de produções como projetos de fim de curso do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Agradeço a todos os colegas e alunos por esses anos de aprendizagem. A melhor escola de dramaturgia é escrever para um grupo específico, participando de todo o processo criativo.

12 Direção: Hugo Rodas. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes da UnB. Intérpretes: Andrea Santos, Livia Frazão e Kênia Dias. Trabalho de fim de curso.

13 O texto recebeu menção honrosa no Prêmio Cidade de Literatura Cidade de Belo Horizonte, categoria Dramaturgia, em 2003, sendo depois apresentado na Funarte-Brasília em 2004 como leitura dramática.

14 Apresentado no Cometa Cenas em 2003, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB. Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Suail Rodrigues dos Santos, Carla Blanco, Letícia Nogueira Rodrigues, Ana Cristina Vaz. Trabalho de fim de curso.

15 Direção Jesus Vivas. Intérpretes: Rebbeka Del Aguila, Silvia Paes, Luciana Barreto, Barbara Tavares, Mariana Baeta, Ana Paula Barrenechea. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso. V. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 14, 2020.

16 Direção Hugo Rodas.

34) **Salada para três** (2003)¹⁷

35) **Iago** (2004)¹⁸

Bloco IV (2005-2008)¹⁹

36) **A Morte de um Grande Homem** (2005)

37) **As coisas que Não se Mostram** (2006)

38) **Cachorro Morto** (2006)

39) **Não se Esqueça de Mim** (2005)

40) **O Violador** (2005-2006)

41) **Uma Noite Um Bar** (2005)

42) **Despedida** (2008)

43) **Dois Homens Bons** (2016)

44) **A Arte de Compôr Canções Invisíveis** (2020)²⁰

Bloco V (2006-2021)²¹

45) **Saul**. Drama musical (2006)²²

46) **O Empresário**. Libreto (2007)²³

47) **Caliban**. Drama musical (2007)²⁴

48) **No Muro**. Hip-Opera (2009)²⁵

17 Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Elen Goerhing, Themis Lobato, Andrea Patzsch. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso.

18 Direção: Nitz Tenenblat. Apresentado no CCBB, Sesc-Ceilândia, Sesc-Taguatinga, entre outros espaços. V. Seção “Documenta” na *Revista Dramaturgias* n. 1, 2016.

19 Buscando novas formas de intercâmbio entre narrativa e drama, elaborei um conjunto de textos que é a base deste livro. Este ciclo temático retoma preocupações presentes em escritos anteriores, inserido-as em outra forma de apresentação. Grande parte dessas obras foram publicadas em *O Macho Desnudo: Roteiros Cênicos para Desconstrução do Masculino*. (Lisboa, Editora Cordel de Prata, 2020).

20 Texto para um “audioteatro”, em homenagem ao meu amigo Antonio Jacobs, colhido pela Covid 19.

21 A partir de 2005, passo dirigir minhas atenções para as fronteiras entre teatro e música. E a partir de 2014 trabalho mais música instrumental, em composições para diversas formas camerísticas e suítes orquestrais.

22 As orquestrações foram realizadas pelo maestro Guilherme Giroto. Sobre o processo criativo e partituras, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 8, 2018.

23 Sobre a produção do espetáculo e o novo libreto, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 5, 2017.

24 Orquestrações e arranjos elaborados por Ricardo Nakamura. Sobre o processo criativo, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 6, 2017.

25 O roteiro e as músicas foram elaborados dentro do processo criativo, em parcerias com Plínio Perru e DJ Jamaika. Direção Hugo Rodas. Financiamento Eletrobrás.

- 49) **David**. Drama musical (2012)²⁶
- 50) **Sete**. Drama musical (2012)²⁷
- 51) **À Mesa**. Comédia (2012)
- 52) **Uma Noite de Natal**. Drama Musical (2013)
- 53) **Salomônicas**. Farsa musical (2016 e 2017)²⁸
- 54) **Suíte Clássica** (2020). Cenas para coro e instrumentos a partir de textos da Antiguidade Clássica. Publicada em *Revista Dramaturgias*, n. 15, p.403-573, 2020.
- 55) **Happy Hour** (2021). Drama musical para três mulheres. Publicado na *Revista Dramaturgias* n. 17, 2021²⁹.
- 56) **A Revolução Buliçosa**. (2021) Farsa Musicada³⁰.
- 57) **O Velório do Velho Mestre da Cena**. Para coro, banda e um cadáver insepulto³¹.
- 58) **Eu luto**. (2022) Recital Cênico-Musical³².

Bloco VI. Inacabadas³³

- 1) *A ceia* (2012)
- 2) *Do fundo do abismo* (2012)
- 3) *Téo e Cléia* (2013)
- 4) *Uma canção para Ícaro* (2014/2015)

II) Obras Musicais

- 1) “Suíte Orquestral Heliodoriana”, em 7 movimentos, 2014-2015, disponível no Youtube. Link para as partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/9539/8431>³⁴.

Audiocena	Fonte	Duração	Links
1) Amanhecer	1.1.1	3:08s	https://youtu.be/4CRVRyNI23g

26 Processo criativo em colaboração com o multinstrumentista Marcello Dalla. Direção Hugo Rodas. Financiamento **FAC-DF**. Será tema dos próximos dois capítulos deste livro. v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 2/3, 2016.

27 Direção: Hugo Rodas. V. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n.9, 2018.

28 Ambas : Direção Hugo Rodas. V. *Revista Dramaturgias* n. 4, 2017.

29 Premiada no Fundo de Arte Cultura, edital para montagem de óperas/musicais (2021).

30 Recebeu o segundo lugar no PRÊMIO FUNARTE DE DRAMATURGIA - 200 Anos de Artes no Brasil (2021).

31 Escrito em homenagem ao meu mestre e amigo Hugo Rodas, falecido em 13/04/2022.

32 Link vídeo: <https://youtu.be/T-lbtDJ1NQU> . Veja nesta revista na Seção Documenta as partituras e os textos dessa obra.

33 Discutidas em Mota (2020).

34 O meu livro *Audiocenas: interface entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades*. (Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020) documenta o processo criativo desta obra.

Audiocena	Fonte	Duração	Links
2) Caça	1.1	3:25	https://youtu.be/eL2SqxvWNJ0
3) Epifanias	1.2	3:30	https://youtu.be/VVTS_6xun2c
4) Lamento	1.2 -1.3	3:13	https://youtu.be/7MPietEnR8Y
5) Caverna	2.1- 2.10	4:32	https://youtu.be/6CoIWPXgKCE
6) Calasiris	3	4:00	https://youtu.be/WLeIblyWjC0
7) Homéricas	9	4:02.	https://youtu.be/3FXSP4Ujb6c
	Total	33 min	

2) “Suíte Orquestral Esplanada”, apresentada pela Orquestra Juvenil da Universidade de Brasília, 2017, apresentado no auditório da Casa Thomas Jefferson. Link partituras <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/24901/21993>

3) “Suíte Orquestral Kandiskyana”, 2017-2019, em 10 movimentos, disponível no Youtube. Link para as partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27383/23656>³⁵

Número	Referência	Link	Duração	Data Comp.
1	Comp. IV	https://youtu.be/-Ph550fz94c	5:29s	03/2017
2	Comp. VI	https://youtu.be/BvT0nmWxFnA	5:04s	07/2018
3	Comp. VIII	https://youtu.be/JM1Hv2fSjok	3:26s	8/2018
4	Comp. V	https://youtu.be/HjGxNd9EMeo	3:42s	9-10/2018
5	Comp II	https://youtu.be/fvdqIQnKACQ	3:35s	10/2018
6	Comp III	https://youtu.be/m8NKAF16TYs	3:12s	11/2018
7	Comp I	https://youtu.be/1u7CKFZyjmq	3:28	12/2019
8	Comp X	https://youtu.be/SM4HlsspB0E	3:14	02/2019
9	Comp IX	https://youtu.be/v5qlrff7TDE	2:28	04/2019
10	Comp VII	https://youtu.be/jd6q8TKssoQ	5:48	05/2019

4) “Sambafoot” para o Qualea Trio (Clarinete, Violão, Contrabaixo), apresentada em excursão do trio a Paris, Oslo, Haltdalen, Ancara e Lisboa, 2018.

5) “No Fantasies Through the Night”, para Oboe, Violino e Cello. 2018.

6) “Eixão e Chuva”, para Coral de trombones, 2018³⁶.

35 O meu livro *Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021) documenta o processo criativo desta obra.

36 “Sambafoot”, “No Fantasies Through the Night”, e “Eixão e Chuva” foram publicadas em *Peças de ocasião: Cenários e(m) músicas I*. *Revista Dramaturgias*, n. 12, p. 267-308, 2019. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/28698>.

- 7) “A Distant Call”, para Trombone e Piano, 2018,
- 8) “Love in Seconds”, para duo de Cellos, 2018.
- 9) “m.a.r.c.u.s.” para Clarinete e Piano, 2018³⁷.
- 10) “Music of No Changes V”, para Trompete, Trombone e Piano, 2018.
- 11) “Odd Funk”, para Oboe, Violino e Cello, 2018.
- 12) “Waiting for You”, piano, 2018.
- 13) “FlboNUts”, para Clarinete e Piano, 2018.
- 14) “Baião”, piano, 2018.
- 15) “Tertian Piano”, para piano, 2018³⁸.
- 16) “Metaljungle” para Clarinete, Violão e Contrabaixo, 2019. Para o grupo *Qualea Trio*.
- 17) Suíte “Clarice(a)nas” (2020), seis peças para piano, publicada na *Revista Cerrados*, n.54, p. 289- 352, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/35308>.
- 18) “Escadas”, para quarteto de flautas, 2021.
- 19) “Oscilações”, para quarteto de flautas, 2021.
- 20) “Lockdown” (2021), para Big Band, composta para a Orquestra Popular Candanga da UnB, 2021. Publicada na *Revista Dramaturgias*, n. 16, p.466-493, 2021.
- 21) Suíte “Cidade Fantasma”, 5 obras para Clarinete, Violino/Viola e Cello. Para Ricardo Dourado Freire e Filhos.
- 22) “Pai e Filho”. Duo para Violino e Cello, 2021.
- 23-30) Ciclo de obras compostas a partir de curso de *Contemporary Techniques in Music Composition II*, Berklee University, primeiro semestre de 2022³⁹.

NÚMERO	TÍTULO	FORMAÇÃO	TÉCNICA	DURAÇÃO	REFERÊNCIAS
23	<i>Mini Serial Suite</i>	Clarinete, Trombone, Snare Drum, Piano, Violino	Serialismo	2:30s	Schoenberg, Webern, Berg, Pierre Boulez, Ben Johnston.
24	<i>Car Window. Audioscenes.</i>	Full Orquestra. (classical)	Soundscapes and Textures	1:57s	Debussy, Iannis Xenakis, Giacinto Scelsi, Ruth Crawford, Gyorgy Ligeti, Luciano Berio, Charles Ives, Krzysztof Penderecki.

37 “A Distant Call”, “A Distant Call”, e “m.a.r.c.u.s.” foram publicadas em Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas II”. *Revista Dramaturgias*, n. 13, p. 389-417, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/31076>

38 “Music of No Changes V”, “Odd Funk”, “Waiting for You”, “FlboNUts”, “Baião”, e “Tertian Piano”, foram publicadas em “Peças de Ocasião: Cenas E(m) Música III”. *Revista Dramaturgias* n. 14, p.472-504, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34393>.

39 Estas obras estão disponíveis nesta revista, na seção Musicografias.

NÚMERO	TÍTULO	FORMAÇÃO	TÉCNICA	DURAÇÃO	REFERÊNCIAS
25	<i>Minimal Trance</i>	Piano, Eight Cellos(8), Bass Drum.	Minimalismo	2:08s	Steve Reich, La Monte Young, Morton Feldman, Terry Riley, Philip Glass, Frederic Rzewski, John Adams.
26	<i>Dancing Under Water</i>	Trumpet, Trombone, Timpani, Snare Drum, Bass Drum, Piano, Two Choirs, Violin, Cello.	New Rhythms	2:5s	Charles Ives, Elliott Carter, György Ligeti.
27	<i>Tristan Bossa</i>	Full Orchestra (classical)	Quotations	2:14s	Alban Berg, Debussy, Richard Strauss, Stravinsky,
28	<i>Hymn</i>	Flute, oboe, English horn, Clarinet Bb, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Violins(1,2), Viola, Cello, Contrabass.	New Spirituality	3:36s	George Rochberg, Samuel Barber, David Del Tredici, John Adams, Ellen Taaffe Zwilich, Yehudi Weiner, Libby Larsen, Arvo Pärt, John Tavener, James McMillan and Henryk Górecki.
29	<i>Crazy Laughs During Wartime</i>	Trombone, Timpani, Snare drum, Bass drum, Piano, Vocals, Violins(1,2), Viola, Cello.	Espectralismo	1:54s	Giacinto Scelsi, Per Norgard, Gérard Grisey, Tristan Murail, Jonathan Harvey.
30	<i>Space Tango</i>	String Quartet	Mixed techniques	3:09	Astor Piazzolla, Isang Yun – Muak.

III) Videografia

- 1) Material elaborado em diálogo professora a Ana Beatriz Barroso em torno de meu primeiro texto teatral encenado – *O Filho da Costureira* (1996).
Link: <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 2) Materiais de curso de introdução à pesquisa em Artes Cênicas, para o Curso Teatro-UAB. Elaborado pelo CEAD-UnB.
Links: <https://youtu.be/UgXXJKof3rc> | <https://youtu.be/gfqBupUliXs> | <https://youtu.be/93V9PdRiQOs>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 3) Dança, Métrica e Música na Antiguidade (2013)
Aula no IFB- Brasília.
Link: <https://youtu.be/lX2tOFTSibQ>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 4) Audiocenas e Etiópicas: pesquisa e processo criativo (2014)
Palestra sobre a pesquisa de pós doutorado, realizada no CLEPUL - Lisboa.
Link: <https://youtu.be/noLOHxEkrx4>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 5) UnBTV Entrevista: Professor lança livro sobre dramaturgia(2017)
A respeito do lançamento do livro *Dramaturgia. Conceitos, Exercícios e Análises.*
Link: <https://youtu.be/R-ff7j0jb9Q>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 6) Diálogos: Hugo Rodas conta trajetória na UnB (2018)
Diálogo com Hugo Rodas, para a UnB Tv.
Link: <https://youtu.be/U8OnQnihrVI>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 7) Kandinsky em Performance: Análise de cena do documentário *Schaffende Hände*, de 1926. (2019).
Palestra no 18 #Art (2019)
Link: <https://youtu.be/9HuPQXpmyrk>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 8) Tragédia Grega na Quarentena, (2020)
Diálogo com Mario Vitor Santos, da Casa do Saber, para contextualizar a montagem de *Os Persas*, de Ésquilo.
Link: <https://youtu.be/t8ucFWb5vms>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 9) AREPO | CONVIDA 20 | MARCUS MOTA (2020)
Diálogo com Luís Soldado sobre ópera no Brasil
Link: <https://youtu.be/JaULmwk83Qk>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 10) Janela das Artes - CEN - Marcus Mota (2020)
Depoimento sobre história do LADI no Instituto de Artes
Link: <https://youtu.be/vBeknO3xFQQ>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 11) Entrevista sobre Clarice Lispector (2020)
Link: <https://youtu.be/VtniMWmDeAg>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 12) Podcast Archai. Heráclito/Eudoro (2020)
Link: <https://anchor.fm/podcast-archai/episodes/3--Herclito-ejpu1n>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 13) A Música sem palavras de todos os sentidos: Mendelssohn nosso contemporâneo multimídia (2020).
Palestra.

- Link: <https://youtu.be/bPb0vFboq-o>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 14) Suíte Clarice(a)nas: Notas de um processo criativo antipandêmico (2020).
Palestra para o V Encontro Internacional Piano Contemporâneo
Link: <https://youtu.be/aH4EaBMXe0c>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 15) Lançamento - Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial (2021).
Diálogo com Ricardo Dourado Freire
Link: https://youtu.be/SlpsVi_az3A. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 16) Morte imaginada é morte domada? (2021)
Diálogo com Gabriele Cornelli sobre o livro *Imaginação e Morte: Estudos sobre a representação da finitude*.
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=q4jWOU502-g>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 17) Defesa Pública para Tese de Professor Titular | Prof. Dr. Marcus Mota | Título: Infinitude Sonora (2021)
Link: <https://youtu.be/okzMjt5hORU>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 18) Erudição e Multidisciplinaridade: o Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília (2021).
Palestra. Ceam UnB.
Link: https://youtu.be/-pDQawHc_Gw. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 19) Retórica, Performance, Música: A Estética Barroca de Pe. Antônio Vieira (2021)
Comunicação XII Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos séculos, XVI, XVII e XVIII”(2021).
Link: <https://youtu.be/mS-YzUhLa7Y>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 20) Dramaturgia musical na Grécia Antiga: contextos, formas e recepções (2021).
Palestra PPG Artes Cênicas Unesp.
Link: <https://youtu.be/v6hzbzYTTZGE>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 21) Entrevistas com Ordep Serra.
Série de três entrevistas sobre a formação, cotidiano e dissolução do Centro de Estudos Clássicos da UnB. 2021⁴⁰.
Links: <https://youtu.be/TCQ1UoycvME> | <https://youtu.be/D8OWlTGKlKc> | <https://youtu.be/p6TbPyk1NAo>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 22) O que é ser um professor artista na universidade. link: <https://youtu.be/xtzWkSiVZeg>. Acesso em: 3 set. 2022.
- 23) Hugo Rodas - o mistério revelado! Link: <https://youtu.be/zu7tB4a0LPc>. Acesso em: 3 set. 2022.
- 24) Marcus Mota: literatura, teatro e música unidos pela arte da escrita. Podcast.
Link: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/908705-marcus-mota-literatura-teatro-e-musica-unidos-pela-arte-da-escrita/>

40 A entrevista é parte integrante das fontes para a pesquisa “Tradição e Interdisciplinaridade: Memórias do CEC-UnB”, possibilitada pelo edital Ceam 001/2020.

Expediente

Editor chefe

Marcus Mota (Laboratório de Dramaturgia / Universidade de Brasília, Brasil)

Philippe Brunet (Université de Rouen, França) | Robson Corrêa de Camargo (Universidade de Goiás, Brasil) | Stanley Gontarsky (Florida State University, USA)

Editora assistente

Emille Catarine Rodrigues Cançado

Edição de textos

Marcus Mota

Comissão editorial

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil) | Carlos Alberto Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil) | Dominic McHugh (University of Sheffield, Inglaterra) | Eric Salzman (Composer-in Residence at Center for Contemporary Opera, Nova York, USA) | Fernando Matos Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal) | Hugo Rodas, Universidade de Brasília, Brasil) | Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo, Brasil) | Magda Romanska (Emerson College, USA) | Márcia Duarte (Universidade de Brasília, Brasil) | Márcio Meirelles (Universidade Livre, Brasil) | Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Portugal) | Marco Vasques (Crítico Teatral – Jornal Caixa de Ponto, Brasil) | Paulo Ricardo Berton (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) |

Comissão científica

A.P. David (Pesquisador Independente, USA) | Fernando Brandão dos Santos (Universidade Estadual Paulista, Brasil) | Gabriele Cornelli (Universidade de Brasília, Brasil) | Ricardo Dourado Freire, (Universidade de Brasília, Brasil) | Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Editor convidado

Anabela Mendes

Projeto gráfico

Emille Catarine Rodrigues Cançado

Diagramação e capa

Emille Catarine Rodrigues Cançado
Phillipe Cedro

Foto de capa

Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa, com modificações.

