

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



# **A EXIBIÇÃO CÉNICA DA VIOLÊNCIA – ENVOLVIMENTO E AMORALIDADE NUM SISTEMA DE CONVENÇÃO**

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

**Carlos Alves**

Queluz, Outubro 2019

# **A EXIBIÇÃO CÉNICA DA VIOLÊNCIA – ENVOLVIMENTO E AMORALIDADE NUM SISTEMA DE CONVENÇÃO**

**Carlos Alves**

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica de Professor Doutor David Antunes.

**Queluz, Outubro 2019**

## Índice

Agradecimentos.....	4
INTRODUÇÃO.....	5
I TEATRO – MOVIMENTO, EFEMERIDADE E EXPECTATIVA.....	8
1. Actores, movimento e espectadores num espaço comum.....	8
2. A coisa efémera.....	8
3. O espectador expectante.....	10
II A EXPLORAÇÃO CÉNICA DA VIOLÊNCIA.....	21
1. Movimento produz mudança produz violência.....	21
2. O espectador no foco da violência.....	22
3. Subversão dentro de uma convenção.....	25
4. O exercício amoral.....	27
III <i>SURIYA</i> , PROCESSO E INCOMPLETUDE.....	32
1. Processo completo de um espectáculo em processo.....	32
2. Movimento e decisão.....	33
3. Por fim, primeiro o texto.....	42
CONCLUSÃO.....	50
REFERÊNCIAS.....	53

## **Agradecimentos**

Na execução deste relatório e projecto artístico associado contei com diversas pessoas, a quem devo partilha de ideias, trabalho e a descoberta de caminhos por entre encruzilhadas.

Agradeço ao meu orientador, Professor David Antunes, pelas rotas fornecidas e pelas questões desconcertantes que me forçaram a procurar e a pensar mais. Estendo este agradecimento a todos os outros professores e professoras com quem me cruzei na ESTC que, de muitas maneiras e ao longo do Mestrado, enriqueceram e ajudaram a transformar muito do que penso sobre Teatro, sobre a arte e o mundo. Foram, assim, de grande importância para mim as professoras e professores Diogo Bento, Armando Nascimento Rosa, Luca Aprea, Maria Repas e Eugénia Vasques.

Esta experiência de renovação e aprofundamento foi de grande forma valorizada pelo diálogo, partilha e trabalho com todos os colegas que encontrei na turma de Artes Performativas. A todos agradeço.

Para a concretização do projecto Suriya foram importantes os actores, figurantes e técnicos que, parcial ou integralmente, o fizeram comigo: Manuela Gomes, Carlos Catarino, Joana Lourenço, Andreia Pinto, Soraia Monteiro, Rúben Silva e Isadora Lima. Agradeço os registos fotográficos da Ana Ferreira e vídeo do Marco Laureano. À Associação Cultural e Pesquisa Teatral Ditirambus devo todo o apoio logístico aos ensaios.

As apresentações do espectáculo foram possíveis devido à disponibilidade e interesse manifestados pela Biblioteca de Marvila e Rede de Bibliotecas da Câmara Municipal de Lisboa, na pessoa de Cláudia Matos.

À RTP agradeço a importância dada ao projecto e o envolvimento na divulgação.

## INTRODUÇÃO

Este relatório pretende ser uma reflexão sobre a necessidade de criar um espectáculo. Ele deve, portanto, ser lido como um roteiro do pensamento que assistiu à sua concepção. E é um pensamento que se fez depois da necessidade, pelo que é um roteiro que justifica a auto proposta de criar o *Suriya*. No início, havia a possibilidade de levar para cena episódios de violência, submissão e exploração ocorridos durante o conflito na Síria. Nesse início, a premissa era válida e daria um espectáculo. No entanto, várias questões se poderiam levantar a essa opção e procurar responder-lhes é o propósito das reflexões que aqui apresento.

A primeira questão é logo «porquê?», que não é a justa oposição de «porque não?». O «porquê» requer mais explicações, sob pena de o resultado ser um «porque não». Na demanda dos porquês e de tentar perceber os motivos e a necessidade que tal projecto me suscitavam, e à medida que o próprio projecto evoluía e me confrontava com novas questões, delineei um pensamento que procurasse responder-lhes. Nesse pensamento, mais do que justificar a criação cénica de um espectáculo, interessavam-me, sobretudo, duas coisas: no plano pessoal e individual, perceber as razões e os motivos de uma apetência pela crueldade e pela violência no jogo cénico; no plano colectivo, aprofundar uma ideia de teatro como movimento efémero que gera expectativa que gera mudança.

O que aqui apresento corresponde a uma exposição de pensamento sobre um processo criativo, desde a sua génese até à sua execução. Enquanto criava um espectáculo, pensei indispensavelmente sobre ele e sobre a sua necessidade. “Qual era a necessidade disto?” poderá ser a pergunta chave de partida para o relatório que se segue. Aqui desembrulho ideias que justificam o objecto artístico a ser criado e confronto-me nelas e com elas, procurando entendê-las, justificá-las, contradizê-las ou apenas tentar pensar sobre elas.

O olhar sobre o lugar do espectador no momento teatral provoca um desencadear de questões relacionadas com a arte do Teatro. O espectador testemunha um momento e os momentos são efémeros. A forma como ele vive esse momento é definidora da expectativa teatral e é,

simultaneamente, da ordem da violência, simultaneamente gerada e geradora de mudança, no espaço e no indivíduo. Que grau de violência temos direito a perpetrar, no contexto teatral? Até que ponto somos protegidos por uma convenção existente mas não evidente? Os problemas acentuam-se à medida que queremos navegar entre regras estabelecidas e regras que não nos limitem. A subversão parece ser a resposta mas ela própria precisa de ser questionada. E o que fica, depois do momento teatral, nos actores e nos espectadores? Mais cedo ou mais tarde, caímos no carácter político do exercício teatral. O espectador é cidadão do mundo, o actor e o encenador são-no também. Será a convenção teatral a suspender-lhes essa condição? Como ficam, no jogo de forças entre os meios e os fins, entre a subversão e a moralidade?

**No primeiro capítulo**, situo-me e a quem lê, no plano das expectativas do espectador para com o espectáculo. O jogo das expectativas acontece sob o signo da efemeridade e do testemunho que a contesta. O movimento num espaço insere-lhe uma mudança e esta é da ordem da violência. Recorro ainda às perspectivas de Rancière sobre a imagem intolerável e a arte política como ponto de partida para pensar sobre o envolvimento do espectador no momento teatral.

No **capítulo II**, procuro desenlaçar os vários nós que me ligam à exploração cénica da violência. O ponto de partida são os escritos de Artaud. Nos princípios traçados para o “teatro da crueldade” interessa-me a atenção dada à acção, por um lado, e ao lugar do espectador, por outro. Colocar o espectador no foco da violência e adicionar-lhe uma reflexão sobre o papel da convenção teatral levar-me-á, desejavelmente, a um pensamento sobre os fins e os meios, a amoralidade, a violência, o belo e o sublime, seguindo de perto os conceitos propostos por Friedrich Schiller.

**O capítulo III** é reservado para a descrição, observação e reflexão sobre o processo criativo que levou à execução do espectáculo *Suriya* (apresentado nos dias 23, 24 e 25 de Maio de 2019, no Auditório da Biblioteca de Marvila, em Lisboa), constituindo também uma exposição de ideias que assistiram a escrita do texto dramático que serviu o espectáculo.

Encontrei-me, durante a escrita, num estado de questionamento permanente, o qual procurei deixar

visível ao longo dos capítulos. Socorri-me, nesse processo, da bibliografia, que me apresentou problemas, algumas luzes e, sobretudo, me foi abrindo para outras reflexões. Apoiei-me também na experiência prática de um processo criativo, aliada a experiências anteriores e também a inexperiências actuais.

O pensamento sobre o Teatro é vasto, os problemas são variados, as dúvidas imensas. Concebo que a criação artística é um processo de dúvida, antes de qualquer outra coisa. A dúvida foi o mote para este relatório e foi o seu alimento. A dúvida é o motivo da questão chave: afinal, qual era a necessidade disto? Ou, como constata uma das personagens de *Suriya*, a dado momento da peça: “As pessoas enlouquecem nos dramas/ No meio destes dramas damos por nós malucos/ Eu às vezes penso/ Mas para quê?/ E não sei responder/ Não chego lá e trago uma resposta”.

No final deste relatório, também não sei se trago uma resposta mas coloquei-me nele muitas perguntas.

## TEATRO – MOVIMENTO, EFEMERIDADE E EXPECTATIVA

### 1. Actores, movimento e espectadores num espaço comum

O teatro acontece perante um público expectante. O espectador é aquele que finaliza uma manifestação teatral - ou a ela dá início, dependendo do ponto em que nos colocamos para observar um espectáculo. Os espectadores compõem o momento teatral, com a sua presença e o seu olhar, completando o processo de criação que levou o espectáculo a existir; por outro lado, o teatro manifesta-se apenas, e independente do processo que lhe deu origem, na exibição cénica, a qual se inicia com a presença do público. Não se trata aqui de ensaiar uma definição de público e do seu papel no teatro, pretendo antes, sim, delimitar uma ideia do acto teatral, sobre o qual pretendo falar, que congrega actores/ *performers*, acção/ movimento e espectadores. Todos eles estão reunidos num espaço e esse espaço tem características e elementos que o preenchem. O preenchimento do espaço vazio, seguindo a formulação de Peter Brook, é então uma primeira realização do momento teatral (BROOK, 7). A exigência de espectadores não é uma exclusividade do teatro; ela é, na verdade, um requisito de qualquer manifestação artística. Como um livro pede um leitor, uma pintura ou uma escultura um observador, um filme, tal como o teatro, destina-se a espectadores. Ao teatro, isso sim, assiste a exclusividade de ser executado *in loco*. O objecto artístico e o público partilham o mesmo espectro temporal. Isto não só aproxima o espectador da coisa criada como o torna testemunha da coisa efémera. O espectáculo de teatro é uma dose efémera de movimentos e acções. E espectadores expectantes perante o que veem e ainda esperam ver, nesse espaço de efemeridade.

### 2. A coisa efémera

Teatro é efemeridade e repetição. Precisa de ser repetido por causa da sua efemeridade intrínseca mas o número de repetições não anula o efémero. Para cada um dos espectadores, a manifestação teatral é um movimento que não se repete. O público está, assim, sempre perante um acontecimento único. Esta condição é comum ao teatro e à performance. A irreproduzibilidade do movimento cénico dota-o de uma unicidade, a que podemos aplicar o conceito de aura, proposto por Walter

Benjamin. “Definimos esta última como manifestação única de lonjura, por muito próxima que esteja” (BENJAMIN, 67). O autor coloca a aura num contexto de irreprodutibilidade de que determinadas obras de arte são dotadas, por contraponto ao cinema. A aura não é, portanto, um exclusivo do teatro mas ela comunica com a sua efemeridade.

A impossibilidade de repetição (numa arte que se impõe a ela própria a repetição) torna o espectáculo fugaz. Então, o espectador ganha um novo papel, o de testemunha. Só o espectador pode garantir que aquilo aconteceu e, no final, ele torna-se guardião de memórias do que aconteceu. Não ignoremos as possibilidades de registo videográfico de uma obra teatral que hoje em dia são possíveis e realizadas, por norma. As companhias e os criadores têm todo o interesse em gravar os espectáculos para deles guardar registo e há cada vez mais apuro técnico na tarefa difícil que é gravar teatro. Isto, no entanto, não contraria a tese da unicidade do momento teatral, uma vez que essas gravações servem um propósito utilitário de registar um trabalho e não o de fazer delas obra de arte. A gravação de um espectáculo não substitui a entrada de um público numa sala de teatro. E se o espectáculo de teatro for preparado para ser transmitido na televisão, então é um espectáculo de teatro televisivo, rodeado pelas condicionantes técnicas ligadas a esse meio. E se o espectáculo for gravado ao vivo e transmitido na televisão ou difundido em DVD ou plataformas digitais, esse continua a ser o registo de um momento; não anulando a efemeridade do momento em si, ele apenas resolve o problema da memória. Mas satisfaz a memória em relação ao dia em que a gravação foi executada, já não actuando da mesma forma sobre os outros dias em que o espectáculo vai ser repetido.

A repetição, dizia, é imposta pelo teatro a si mesmo. O termo francês *répétition*, para designar ensaio, ilustra bem uma das características principais e sempre associadas ao teatro. Os ensaios são repetições exaustivas de um texto, que compreende o texto falado e a sinfonia de movimentos e luzes e sons e objectos que o acompanham. A repetição fermenta a criação; o espectáculo cresce com a repetição. E, se isso é válido para os ensaios, também o é para as récitas. Este processo de

fermentação do espectáculo teatral é também ele um factor que colabora com o efémero.

### **3. O espectador expectante**

Os espectadores são, assim, testemunhas do efémero e repositórios de expectativas.

O espectáculo comunica com as expectativas do espectador de formas diversas e antagónicas. Elas não andam afastadas do processo criativo, pelo contrário, assistem-lhe em permanência. O que muda é o diálogo com essas expectativas, ou antes, a forma como o espectáculo pretende actuar nas expectativas dos espectadores.

Mas quais são as expectativas do espectador ou de que falo quando me refiro a espectadores expectantes?

Antes de mais, há uma hipótese esboçada nesta questão, a de que realmente o espectador que se propõe assistir a um espectáculo de teatro está expectante de alguma coisa. Esta hipótese não é irrefutável mas, para a contrariar, será necessário intuir que uma pessoa se dirige a uma sala de teatro, por exemplo, sem um único objectivo que não seja o de olhar. Da mesma forma que se poderá sentar à beira mar apenas para olhar as ondas ou no cimo de uma montanha para olhar o horizonte. Dir-se-á que este espectador da natureza não é expectante em relação à mesma, pois não espera mais nada a não ser que as ondas mantenham o seu movimento repetido, com maior ou menor intensidade; ou que o horizonte se lhe apresente como aquilo que é, não antevendo que algum fenómeno repentino o vá espantar naquele momento; se isso acontecer, constituirá uma quebra de expectativas, pelo que frustrará o espectador expectante, positiva ou negativamente. O espectador de teatro, porém, terá sempre de se confrontar, no seu processo de olhar, com algo que é trazido da natureza, o movimento, acrescido de algo que o movimento das ondas já não tem, a intencionalidade humana desse movimento. O espectador vê-se, assim, privado de assistir a um espectáculo de forma totalmente passiva já que tudo o que se passa à sua frente tem propensão para o activar.

Pondo de parte a hipótese de o espectador ir ao teatro sem qualquer expectativa, temos então de

olhar para ele como expectante. Embora, por vezes, se ouça dizer “fui ver o espectáculo sem nenhuma expectativa”, esta afirmação aparece normalmente seguida de uma explicação: é que “não sabia o que esperar”. Esta suposta falta de expectativa tem mais a ver com surpresa em relação ao que se vai assistir do que com falta de vontade em querer ver alguma coisa.

Desta forma, o teatro torna-se um jogo entre pessoas expectantes de alguma coisa e outras pessoas que respondem às expectativas. A criação teatral, assim tratada, vira um jogo de expectativas. Variam as formas como essa resposta às expectativas é dada ou o que se pretende fazer com elas.

Numa primeira opção, o espectáculo satisfaz as expectativas do espectador. Este revê-se nos caracteres e nas acções que lhe surgem à frente. O conceito de expectativa que tenho vindo a tratar nada tem a ver com as noções de gosto ou desaprovação. Um espectador pode não gostar de um espectáculo que viu e mesmo assim ele ter servido as suas expectativas, no sentido em que a acção estava de acordo com os parâmetros que esse mesmo espectador concebe. Por exemplo, ao preparar-se para assistir a uma comédia de situação, o público espera que as personagens sejam frequentemente surpreendidas por acontecimentos inesperados ou que as suas acções provoquem momentos de confusão, alterando o rumo das histórias, de uma forma que provoque o riso em quem assiste. Então, esta é a expectativa do espectador que assiste a este espectáculo e o espectáculo proporciona-lhe isso. O mesmo acontece quando o espectador se senta para assistir a uma encenação de *Hamlet* e vê desenrolar-se à sua frente os dramas e as contradições daquelas personagens.

No campo oposto, está o espectáculo que contraria as expectativas. E se uma determinada encenação agir contra determinados princípios e valores que determinados espectadores julgam invioláveis e até inquestionáveis? Se o que está a ser mostrado se tornar demasiado atentatório daquilo que um espectador julga serem os limites do razoável e do bom senso? É que neste jogo de expectativas sobra muito espaço para a ambiguidade, a partir do momento em que criadores e espectadores jogam num regime convencionado de regras caóticas (**aspecto que desenvolvo no**

**capítulo II).** Os conceitos de gosto, bom senso e moralidade não são universais, por contraponto aos de crime ou ilegalidade. Qualquer espectador saberá identificar se estiver perante um crime ou um acto ilegal e todos os outros espectadores o acompanharão nessa identificação. Em contrapartida, nenhum espectador poderá afirmar inquestionavelmente que determinada cena de determinado espectáculo é imoral ou não deveria ser exibida por falta de bom gosto. O espectador que sente isso foi ferido nas suas expectativas. As expectativas goradas de um espectador expectante não colocam em causa a relação que se estabelece na performance ou criação teatral, pelo contrário, elas fazem parte do jogo de expectativas. As acções de censura ou de tentativa de sabotar um acto teatral ou performativo, em virtude de ele não ser conforme com determinadas expectativas, caem fora do respectivo jogo, são de um foro, digamos, patológico.

Em Novembro de 2009, Tiago Rodrigues e Gonçalo Waddington apresentaram, no Teatro Municipal São Luiz, o espectáculo *O Que Se Leva Desta Vida*. Em palco, uma cozinha e dois cozinheiros empenhados em criar pratos *gourmet*. A proposta do espectáculo, segundo Tiago Rodrigues, é a de que “basta uma cozinha a funcionar em palco para haver uma proposta performativa” e “[D]e repente há uma peça de teatro que começa a sair dos subterrâneos dessa cozinha” (cf. COUTINHO, 1). O confronto entre os dois cozinheiros vai aumentando de violência, a qual se manifesta na linguagem usada pelos dois. Ora, numa das sessões, o público começou a vaiar o espectáculo, enquanto os actores continuavam em cena, transformando a sala num espaço em que ninguém se ouvia. Os gritos, insultos e assobios da plateia misturavam-se com as vozes dos dois actores a tentarem fazer-se ouvir um ao outro, já que o público claramente não queria ouvir mais nada. É de notar, para ser factual, que o público, nesse dia, era maioritariamente senior, a julgar pelas imagens que foram captadas nesse dia. No final da sessão, já no exterior do teatro, foram recolhidas declarações de alguns espectadores. Uma espectadora clamava: “Foi horrendo para os idosos” (CANAS, 0"-2"). Outra questionava: “Isto é a cultura que dão ao nosso país?” (CANAS, 6"-10"). Ainda outra concluía: “É uma porcaria que não presta para nada. Nem sei como é que aproveitam

estes artistas, valia mais mandá-los ir semear batatas” (CANAS, 5"-15"). Note-se que, em palco, “estes artistas” estavam a cozinhar; pois, na opinião da espectadora, eles estariam mais vocacionados para outra fase da produção alimentar. É natural que, na visão da espectadora em causa, passar do palco do São Luiz para semear batatas fosse uma despromoção, merecida depois daquela afrontosa “porcaria”. Ficar sempre por esclarecer se essa despromoção seria um castigo ou uma avaliação vocacional séria. Eles não são bons artistas, para o teatro não prestam, mas para as actividades agrícolas vislumbra-se algum futuro. Seja como for, o desejo de que dois actores deixem a sua profissão e a troquem por outra é, seguramente, mais uma mostra de desapontamento para com a sua prestação do que uma descoberta de talento para outra carreira. Este desapontamento corresponde a uma frustração de expectativas? Neste contexto do jogo de expectativas que tenho vindo a desenvolver, e que envolve espectáculo, artistas e público, não acho que assim seja. Será abusivo que considerar mau o trabalho de um artista corresponda a uma frustração de expectativas em relação a um espectáculo. Quando muito, contrariam-se essas expectativas em relação ao actor ou performer. A questão, em relação à opinião exaltada desta espectadora é que não sabemos, porque ela não o diz, se está assim tão enervada porque Tiago Rodrigues e Gonçalo Waddington estiveram mal em cena, tiveram má dicção, enfim, são maus actores, não têm talento, e, por isso, deverão antes ir “semear batatas”, ou se realmente eles deverão dedicar-se à agricultura porque o espectáculo que acabaram de fazer “não presta para nada”. Percebendo que, muito provavelmente, esta última é a hipótese verdadeira, então, sim, estamos perante um caso de um espectáculo que contraria as expectativas do espectador.

No mesmo rol de opiniões que o vídeo documenta, um espectador diz: “Eu já tenho visto muitos teatros, muitos cinemas e muitas coisas, e, entretanto, isto é uma estupidez, nem tem argumento nem tem nada, é só para a gente se revoltar” (CANAS, 50"-1'01"). Esta pessoa, doridamente irritada com o espectáculo, apela a outras coisas que já viu, ao lado das quais, o que acaba de assistir afigura-se-lhe uma espécie de fraude. Tendo em conta os “teatros” e “cinemas” que já viu, este é

denotadamente uma negação do que devia ser. Os “muitos teatros, muitos cinemas e muitas coisas” são a expectativa, *O Que Se Leva Desta Vida* é a não correspondência com ela. Na mesma linha de pensamento, outros espectadores argumentam: “Tudo o que eles diziam não tinha graça nenhuma” (CANAS, 48"-50") e “Isto é fazer pouco das pessoas” (CANAS, 27"-28"). A falta de “graça” parece ser, assim, uma falta grave em relação a uma expectativa existente naquele espectador que era a de achar engraçada a actuação dos actores. Por outro lado, a falta de “graça” não deixará de estar ligada a um sentimento de humilhação ou vexame, algo que fica bem patente na impressão de que aqueles artistas estavam a “fazer pouco das pessoas”. O “fazer pouco” não poderá deixar de ser entendido como um sentimento de frustração de expectativas. Eu espero uma coisa, servem-me algo completamente dispar, estão a gozar comigo. A reacção directa a este sentimento pode ser “vão semear batatas!”.

Foquemos ainda a atenção num espectador que, sobre o espectáculo, defende que “necessitava de uma coisa melhor; os artistas não têm culpa” (CANAS, 1'02"-1'07"). Talvez desconhecendo que os artistas que ele acabara de ver eram os próprios criadores do espectáculo, pelo que têm toda a “culpa” nele, este espectador iliba-os. De facto, canaliza a frustração das expectativas para o espectáculo como um todo, olhando para os actores como meros executantes de uma ordem superior. Se eles não têm “culpa”, quem terá? A direcção do teatro? A sociedade? Quem divulgou o espectáculo e convenceu o espectador a ir vê-lo? Uma outra pessoa dizia: “Os governantes é que deviam pôr olhos nisto, que isto é uma vergonha” (CANAS, 22"-26"). Este apelo ao Poder para evitar algo não conforme com o que seria expectável entra já no domínio do patológico, que referi atrás. Os elementos do público não só rejeitam a acção performativa como desejam que ela pudesse ser travada.

Para o fim, deixo a posição de uma outra espectadora: “E é por isso que a nossa mocidade, os nossos meninos andam aí nas drogas, precisamente porque aquilo que lhes ensinam é isto” (CANAS, 1'41"-1'52"). *O Que Se Leva Desta Vida*, recorde, passa-se numa cozinha, em que dois

“cozinheiros” confeccionam pratos desenvolvidos pelos próprios. A relação disto com o consumo de drogas não é fácil de estabelecer. O que a espectadora parece estar a fazer é uma relação entre algo que a desgostou profundamente dentro do teatro com algo que encontra como muito negativo no mundo exterior. Dizer que “é por causa disto que a nossa mocidade cozinha mal” estaria mais de acordo com o objecto artístico mas muito distante da verdadeira revolta daquela pessoa. Porventura, para ela, cozinhar mal não é tão mau como consumir drogas e também não é tão mau como aquele espectáculo.

Não há, nas reacções recolhidas, nenhuma justificação para a rejeição do espectáculo que não seja a irritação com o mesmo. O motivo da revolta tem apenas a ver com o facto de aquilo não ser o que aquelas pessoas estavam à espera. Associado a uma violência das palavras usadas em cena, gerou um desconforto tão grande, a que podemos chamar frustração de expectativas. O espectador expectante viu-se perante um contrário do que esperava. Não tem a ver com gosto nem apreciação crítica, tem apenas a ver com desilusão. Pois talvez para aquele grupo de espectadores *O Que Se Leva Desta Vida* é desilusão.

Em contraponto, há uma espectadora que diz: “Fiquei muito triste com a reacção das pessoas mas gostei” (CANAS, 2'16"-2'20"). Já o actor Gonçalo Waddington, que também intervém no vídeo, proclama: “Isto fica na História” (CANAS, 2'06"-2'08"). Fica, com certeza, até porque a história do teatro e da performance está cheia de momentos em que o público queria outra coisa, o que é bem diferente de dizer que o público não percebe uma coisa. O acontecer contra as expectativas do espectador expectante é também parte da História.

A “culpa” que um dos referidos espectadores apontava como não sendo dos artistas, no caso de *É o Que Se Leva Desta Vida*, remete-nos para a questão do envolvimento. Vou substituir o termo “culpa” por “envolvimento” daqui em diante, ainda que os dois não sejam propriamente sinónimos nem se anulem um ao outro. No contexto do espectáculo, pode existir culpa mas, mesmo quando ela possa existir, ela provém do envolvimento.

No seu ensaio “A imagem intolerável”, Jacques Rancière utiliza a formulação da culpa para descrever o potencial sentimento de um espectador perante uma imagem dita intolerável, isto é, uma imagem com “traços característicos que nos tornam incapazes de olhar [para ela] sem experimentar dor ou indignação” (RANCIÈRE, 125). Tenhamos em consideração que este ensaio fala da imagem num contexto de arte política, em que ela serve um propósito de denúncia de uma determinada realidade. Referindo-se a uma colagem fotográfica de Martha Rosler, retratando uma criança vietnamita morta a ser transportada em braços “no meio de um apartamento claro e espaçoso” (RANCIÈRE, 126), “[p]ara que a imagem produza o seu efeito político”, afirma Rancière,

*o espectador deverá estar já convencido de que o que ela mostra é o imperialismo americano e não a loucura dos homens em geral. E deverá estar igualmente convencido de que ele próprio é culpado por partilhar a prosperidade baseada na exploração imperialista do mundo. E deverá ainda sentir-se culpado de estar ali sem nada fazer, a olhar para aquelas imagens de dor e de morte em vez de lutar contra as potências que são responsáveis pelo que vê. Resumindo, deverá sentir-se já culpado por olhar para a imagem que deve provocar o sentimento da sua culpabilidade” (RANCIÈRE, 127-128).*

O sentimento de culpa, aplicado a uma arte com motivações políticas de denúncia, resultará, como as palavras do autor deixam perceber, de uma consciência de si e do mundo. No entanto, parece-me necessário que ele resulte também de um envolvimento do espectador. Este tem de estar muito próximo e consciente daquela realidade mas ela não lhe poderá ser indiferente. A imagem só é intolerável se o espectador não lhe for indiferente. Porque a reacção também pode ser “fechar os olhos ou olhar para outro lado” (RANCIÈRE, 127). Esta pode ser também a nossa ao passar por um acidente de viação. A possibilidade de ver pessoas feridas a serem assistidas seria demasiado intolerável para a nossa sensibilidade. Se, pelo contrário, tivéssemos frieza e excesso de curiosidade para olhar durante alguns segundos ou breves minutos, dali não cairia sobre nós nenhum sentimento de culpa em relação àquele acidente e àquelas vítimas. Ainda assim, dessa vontade de ficar a assistir

resultaria um envolvimento com o cenário de violência. As imagens que os nossos olhos registariam colocar-nos-iam em ligação com as vítimas, os socorristas e com todas as pessoas ali presentes.

A culpa é, portanto, aqui, do domínio do político, da arte que nos pretende impulsionar a agir, daquela que nos diz “que o simples facto de ser um espectador, o simples facto de olhar imagens, é uma coisa má” (RANCIÈRE, 131). E, se olhar é uma coisa má, o sentimento de culpa só será compensado pela acção. “A acção é apresentada como a única resposta face ao mal da imagem” (RANCIÈRE, 131). No exemplo do acidente, de facto, a opção de se tornar espectador da imagem acontecimento foi do próprio espectador; no caso da arte, também, já que o espectador é-o por decisão própria. A diferença está na imagem ou acontecimento. Aquele não foi provocado para ser visto, a sua visibilidade é em si também um acidente. No segundo, a imagem é proporcionada para ser vista, tem em conta o espectador e pretende envolver-se com ele. Então, a culpa, se houver culpa, é do espectador e também dos artistas. A arte política, ao provocar culpa em quem assiste, fomentando a acção por meio da culpa, não pode demitir-se da culpa que a acção pode ter. Por isso, prefiro falar em envolvimento. O espectador expectante é, em si, testemunha. E o acto de testemunhar força-o a envolver-se com a acção testemunhada.

Este envolvimento, através do qual venho procurando conhecer melhor a relação entre o espectador e o espectáculo, foi tratado de uma forma bastante clara e prática por Peter Brook, quando assinalou a especificidade do termo “assistência”, que, em algumas línguas é utilizado para designar o público. Em francês, *assistance* significa esse grupo de pessoas que se reúne para ver (assistir a) alguma coisa. De resto, o termo também se utiliza em português, ainda que não seja o mais vulgar. A assistência de quem vê partilha a semântica com a assistência de quem ajuda. Assim, assistência não é apenas dar atenção com o olhar, é também contribuir inteiramente.

*Os espectadores podem apenas olhar para o espectáculo, na expectativa de que seja o actor a fazer o trabalho todo; este, por sua vez, e perante um olhar passivo, poderá pensar que só lhe resta oferecer uma repetição de ensaios. Esta situação pode perturbá-lo profundamente,*

*levando-o a pôr de lado toda a boa vontade, a integridade e a energia para trabalhar uma matéria viva, mas sentindo sempre a falta de qualquer coisa. Ele pode falar de uma «má sala». Por vezes, quando tem aquilo a que pode chamar uma «boa sessão», encontra um público que imprime uma vida e um interesse activo ao seu papel de observador – este público assiste. (BROOK, 204)*

Com esta assistência, “a repetição torna-se em representação” (BROOK, 204). Do fenómeno da assistência, o espectador concretiza-se perante o espectáculo. A quem foi dado ver, viu. O que resta daí? Uma satisfação pós contemplação? Uma distanciação em relação ao objecto observado? Ou “[c]onseguirá o público reter as marcas da sua catarse – ou o máximo que consegue atingir é uma aura de bem-estar?”, na formulação de Brook (BROOK, 199).

O que permanece no espectador, o que guarda do que reteve e o que sobra do processo de mudança que se operou, tanto no actor como no público, durante o espectáculo, parecem ser as questões que encerram e resolvem o jogo de expectativas que se trava no movimento cénico. Tanto o público como o actor/ *performer* sofrem a mudança imposta pelo movimento da representação. Ou, na imagem traçada por Brooks a este propósito, “[q]uando chega o momento da representação, há dois acessos que conduzem até ele: o *foyer* e a porta dos bastidores” (BROOK, 184).

A não indiferença do espectador leva-o a embrenhar-se no espectáculo e a retirar dele o que pretende guardar como permanente. É o primeiro, e porventura único, ataque à efemeridade. Quando o espectador aceita a mudança que o teatro lhe serve, vai querer guardar em si a marca que essa mudança já produziu em si. Se, como diz Brook, se chega à representação através do *foyer* e da porta dos bastidores, como é que se sai da representação? O final de uma representação, para o actor, termina quando sai de cena, e para o espectador? Poder-se-á falar de uma continuação da representação ou da continuação do envolvimento? A mudança, para o espectador, é agora mais perene do que para o actor. É aquele que leva o que fica. O que o espectador recolheu de uma representação, de uma assistência, fica agora consigo. E a mudança acontece, contrariando a

efemeridade.

Na brilhante reflexão que faz em torno da figura do espectador - não apenas o de teatro mas o espectador que todos somos de tudo – Marie-José Mondzain coloca a tônica numa “economia do prazer” em torno da recepção das imagens (cf. MONDZAIN, 123). Numa época em que as imagens proliferam, assistimos também a um aparente “medo das imagens”. É um medo que assiste os efeitos (nefastos) que a vulgaridade da imagem pode provocar. Isto é algo bem patente quando se pensa na utilização diária das redes sociais e na exposição “pornográfica” da realidade que elas potenciam, por um lado, bem como os esforços de redução dessa exposição, por outro. A “exposição pornográfica” foi recentemente tratada por Byung-Chul Han, num esforço para caracterizar uma sociedade, a nossa, impregnada de alta visibilidade. “O capitalismo exacerba o processo pornográfico da sociedade, na medida em que tudo expõe como mercadoria, entregando-o à hipervisibilidade” (HAN, 41). Esta retira valor à simples existência e transfere-o para o ser visto. “Só quando são *vistas*, as coisas assumem um valor”, afirma Han (HAN, 21). A abundância da presença retira valor à imagem e coloca-nos perante a afronta da sua omnipresença. “A época do Facebook e do Photoshop torna o «rosto humano» uma face que se dissolve por completo no seu valor de exposição. A *face* é o rosto exposto sem a «aura do olhar»” (HAN, 22). O autor utiliza, aqui, o conceito de Walter Benjamin a que também já fiz referência. Estamos perante uma sociedade que parece abdicar do valor intrínseco do íntimo para se vender, sem valor, na obsessão do exposto. Constituem-se imagens que se esvaziam “para se transformarem em *espectáculo*” (HAN, 45). É desta abundância que também Mondzain fala, reportando o “medo” provocado por esta abundância “pornográfica”. No entanto, à abundância de imagens, que assusta, a autora contrapõe as imagens assustadoras, isto é, ao “medo das imagens”, a autora sobrepõe “as imagens do medo” (MONDZAIN, 122). E coloca essas imagens que dão medo em face das expectativas do espectador, por intermédio de uma “economia do prazer” (cf. MONDZAIN, 123). Pretendo desenvolver este assunto no **capítulo parte II**, a propósito da exploração da violência cénica, ainda

assim, a exposição do espectador face a uma crueldade exposta parece bem ser um elo pulsional na relação do público com o espectáculo. Se queremos pensar naquilo que permanece no espectador depois de um espectáculo, não poderemos negligenciar os efeitos de uma “economia de prazer” nesse jogo. Se essa economia promove uma acção ou apenas deixa o espectador satisfeito é algo que parece acrescentar pouco à reflexão sobre o papel do espectador no teatro. O próprio Rancière afirma que o “laço entre representação, saber e acção era um puro pressuposto” (RANCIÈRE, 151). Na verdade, à crença na força impulsionadora da imagem violenta opõe-se o “poder anestésico” da mesma (cf. RANCIÈRE, 151).

*O cepticismo presente é resultado de um excesso de fé. Nasceu da crença desiludida numa linha recta entre percepção, afecção, compreensão e acção. Uma nova confiança na capacidade política das imagens pressupõe a crítica deste esquema estratégico. As imagens da arte não fornecem armas para os combates. Contribuem, sim, para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável, e, por essa via, uma nova paisagem do possível. Mas fazem-no com a condição de não anteciparem nem o seu sentido nem o seu efeito”. (RANCIÈRE, 151)*

Abdicando de uma pretensão para o exterior, poderemos então olhar para o espectáculo da violência que produza efeitos no interior. O apelo à acção transforma-se em chamamento para a retenção, para o que permanece, que produza efeitos no olhar, no ver e no pensar. Na retenção da imagem, o espectador afasta-se do pornográfico e devolve o valor ao objecto exposto. A violência cénica coloca-se à margem da sociedade da exposição para se evidenciar num campo do equivalente representativo. A exibição da violência em cena é o ensaio da visibilidade não pornográfica.

## II

### A EXPLORAÇÃO CÊNICA DA VIOLÊNCIA

#### 1. Movimento produz mudança produz violência

Artaud, ao apresentar a sua ideia para um teatro da crueldade, preocupou-se em anular qualquer tentativa de restringir o termo ao mais elementar significado que dele pudesse advir. “Com a mania que todos temos de tudo amesquinhar, mal eu proferir a palavra «crueldade», logo todos suporão que com essa palavra pretendo dizer «sangue»”, escreveu (ARTAUD, 97). Ora, também pela mania que todos temos de tudo definir, será bom esclarecer que ideia de violência pretendo aprofundar e de que forma ela se aplica, se utiliza e se concretiza na execução cênica ou naquilo a que o mesmo Artaud designa por poesia mas que aqui chamo teatro. A ideia de uma poética da violência teatral é algo que pretendo desenvolver mais adiante. Antes, porém, centro-me na proposta para uma definição de violência que, mais do que fixar fronteiras conceptuais, servirá para as abrir; em vez de restringir o conceito, pretendo ampliá-lo. Não que ele não seja já suficientemente vasto e complexo mas, e sobretudo por causa disso, a violência precisa aqui de ser entendida sob um prisma teatral, dentro do qual eu incluiria artistas/ criadores, espectadores e acção. Nesta tríade, a violência está, necessariamente, na acção. Os artistas e os espectadores são agentes de alguma coisa, de várias causas e efeitos, já a acção é movimento e esse movimento produz mudança. E essa mudança é a violência.

Voltando a Artaud e à sua elaboração sobre a crueldade, ele afirma que “tudo o que é acção é crueldade” (ARTAUD, 104). Partindo desta afirmação, proponho-me adiantar que tudo o que é acção gera movimento e o movimento provoca mudança. A mudança é o que acontece num espaço vazio depois de se ver habitado por corpos. Essa mudança é, por si só, violenta. Antes de mais, é violenta para aqueles corpos. Os actores/ *performers* são o primeiro alvo de uma violência que advém do seu estar em cena. O actor, impellido a agir de determinada maneira e a habitar um espaço que o condiciona e o coloca numa posição de quem se expõe, é o primeiro alvo de uma violência que a acção provoca, criando movimento. O estar em cena é composto por microssegundos de

atenção e estes compreendem partículas de movimentos, e de movimentos que ocorrem entre os movimentos. E, nesse processo, os corpos mudam e o espaço muda com eles. A mudança no espaço cénico foi profundamente analisada por Appia. “O corpo possui uma estrutura definitiva e não podemos identificá-lo no espaço senão por meio do movimento”, escreve (APPIA, 31). E acrescenta:

*Na hierarquia da arte viva, o lugar da nossa imaginação criadora está entre o tempo e o corpo vivo e móvel; quer dizer, entre a música que nós compomos e o corpo que deve ser penetrado por ela e incarná-la. Estamos, portanto, nesse sentido, antes do corpo; para além, é ele que tem a palavra; tornamo-nos apenas o seu intérprete e nada podemos criar da nossa própria cabeça. (APPIA, 31)*

Esta “arte viva” com que Appia classifica os seus propósitos para a arte cénica espelha a consciência e a confiança na mudança que os corpos provocam no espaço e que o espaço inflige nos corpos. Não podemos, com certeza, descurar a violência que esta mudança gera em quem assiste. O espectador, logo a seguir ao actor, é o primeiro a sofrer o embate do conteúdo violento que o movimento gerou. Até aqui, venho tratando a violência como um efeito da mudança; a violência como choque. Assim, dir-se-á que todo o teatro é violento. E não só o teatro, também a dança. Dir-se-á que tudo o que gera mudança, provoca violência, que o movimento é gerador de violência, em suma, que toda a acção é violência. De facto, parti da afirmação de Artaud para chegar a uma conclusão muito semelhante. A diferença entre “toda a acção é crueldade” (*idem*) e toda a acção é violência está no segundo termo de ambas as afirmações.

## **2. O espectador no foco da violência**

Opto por seguir de perto o pensamento de Artaud, enquanto reflicto sobre um processo criativo e uma ideia de espectáculo que descreverei no **capítulo III** e que, como se verá, não pretende nunca assemelhar-se à renovação teatral que o autor francês procurou empreender por meio do seu Teatro da Crueldade. Ainda assim, encontro nessa procura e nesses pensamentos elementos vários com os

quais não posso deixar de relacionar esta exploração da violência no contexto cénico.

“O teatro tem de nos dar tudo o que há no crime, no amor, na guerra ou na loucura, se quiser voltar a ser necessário” (ARTAUD, 104), escreveu o autor, em 1933. A vivência integral dos dramas e sentimentos humanos num palco é a resposta à recusa do mero mimetismo ou da “cópia servil da realidade” (ARTAUD, 105). Recorro, novamente, a um excerto de um texto de Artaud para prosseguir o entendimento sobre o papel da exposição da violência humana na relação do teatro com o seu público:

*Se as pessoas perderam o hábito de ir ao teatro, se todos passámos, por fim, a considerar o teatro uma arte inferior, um meio de distração vulgar e se passámos a utilizá-lo como um escape para os nossos mais baixos instintos, foi porque nos disseram e repetiram que tudo aquilo era teatro, isto é, falsidade e ilusão. Estamos desde há quatrocentos anos, ou seja, desde a Renascença, acostumados a um teatro puramente descritivo e narrativo, de narrações psicológicas. E tem sido empregada toda a ingenuidade possível a dar vida, no palco, a seres plausíveis, mas alheios, com o espectáculo de um lado e o público do outro. E não se mostra já ao público nada mais do que o seu próprio espelho. (ARTAUD, 94)*

Este texto é fortemente centrado no lugar do espectador, ponto que me parece indissociável de uma reflexão sobre a violência cénica. Além disso, ele é revelador de uma concepção da mimese e da representação teatral que, visto desse modo, não se compadeceria com a poética da violência, forçando-nos a lembrar que esta exige uma “acção extrema, levada além de todos os limites” (ARTAUD, 104). Então, a poética da violência encontra-se directamente com os conceitos de mimese e de convenção, de uma forma que importa desenvolver.

Das reflexões de Artaud, resulta uma vontade expressa e veemente de ruptura com a descrição e a narrativa no teatro. Para ele, a execução da crueldade será um meio pelo qual se destroem as barreiras entre o palco e a plateia, mudando, por essa via, a convenção; é também uma reacção antimimética, procurando retirar às artes cénicas os psicologismos e as preocupações com a

imitação da vida.

A mimese e o realismo colocam o espectador numa posição confortável perante o espectáculo. Ele está consciente de todas as regras daquele jogo e, portanto, limita-se a acompanhar uma narrativa que lhe é apresentada. A estética naturalista propõem-se recriar no palco a vida, conferindo-lhe toda a violência e também toda a beleza que aquela pode ter. O problema que se coloca aos autores antinaturalistas é o de saber em que medida essa reprodução cénica interfere com o espectador ou, pelo contrário, o alheia. É, parece-me, claro que este problema se coloca mais ao nível da encenação do que da poética, ou seja, da construção de enredos. Isto é, aliás, explicitado por Aristóteles quando, na *Poética* e a propósito do “temor e da compaixão”, afirma que “produzir este efeito através do espectáculo revela menos arte e está dependente da encenação” (ARISTÓTELES, 63). Também Peter Brook, a propósito da obra de Bertolt Brecht, disse: “Brecht, o autor moderno mais influente, escreveu textos densos e ricos, mas a verdadeira convicção das peças é inseparável do imaginário das suas próprias encenações” (BROOK, 67). Aristóteles está, com aquela afirmação, a atribuir à encenação a capacidade de produzir temor, ao mesmo tempo que parece subvalorizar esse processo. A construção do temor por via da técnica de encenação é, para o autor, menos elevada do que a obtenção do mesmo efeito por via da acção enquanto criação poética. Esta é uma perspectiva que os autores antimiméticos se esforçarão por contrariar, numa altura em que estarão muito empenhados em dar protagonismo ao papel do encenador na construção do espectáculo. Ainda para mais quando acreditam que os efeitos cénicos podem ser tão ou mais eficazes só por si do que as palavras e as acções escritas. Porém, a ideia de que o espectador assiste a acções (e não a narrações) e que essas acções têm impacto em si, essa não encerra grande polémica: “Cada uma das suas partes [da tragédia], que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões” (ARISTÓTELES, 47-48). A “purificação”, como objectivo último da tragédia, é indicador de uma atenção primeira ao espectador. O teatro, pela sua efemeridade, não se preocupa em criar registos para o futuro; pretende, em cada momento, marcar

cada presente.

### **3. Subversão dentro de uma convenção**

Voltando à poética da violência, a que atrás me referi, procuro, nesta reflexão sobre as acções violentas, descobrir mais sobre o grau de subversão que a representação de acções subversivas carrega. A poética, neste âmbito, diz respeito aos enredos e às imagens, aos sons e às ideias, às palavras e às acções. A exploração cénica de uma poética da violência é uma subversão dentro de uma convenção, o que, por si só, a limita, enquanto actividade subversiva. A dita convenção teatral constitui uma bolha protectora para todos, criadores, actores e espectadores. Todos estes se propõem entrar num jogo do qual julgam conhecer as regras. E as regras são as que todos eles definiram e sobre as quais pensam que não serão violadas. “Isto é só teatro” é uma expressão dura de ouvir para quem pretende reflectir sobre execução cénica de violência e também para quem se propõe criar uma obra que fale ou que mostre violência. “Isto é só teatro” é um levar a convenção ao extremo, sendo que este extremo é a aniquilação do próprio teatro e, portanto, da necessidade de qualquer convenção. O “só” é um termo que isola tudo e qualquer coisa, impedindo qualquer avanço no pensamento sobre essa mesma coisa, mas, mesmo assim, que se utiliza com vulgar e demasiada frequência. O que Aristóteles nos diz quando fala de “purificação das paixões”, o que Artaud pretende quando prevê que “entre a vida e o teatro, deixará de existir uma separação nítida” (ARTAUD, 157), o que Stanislavski propõe com a “capacidade de manter nosso corpo completamente a serviço dos nossos sentimentos” (STANISLAVSKI, 130), tudo isto é a negação de qualquer “isto é só teatro” deste mundo. É, portanto, necessário eliminar o “só” desta reflexão. Eliminando-o, ficamos com o teatro e a sua convenção.

A crença de Artaud de que “há forças vivas no que se denomina poesia e que a imagem de um crime, apresentada nas condições teatrais requeridas, é, para o espírito, algo infinitamente mais terrível do que o mesmo crime quando cometido na realidade” (ARTAUD, 104-105) é bem reveladora da devolução do teatro a si próprio. Daqui não anda afastada a motivação de “prazer

inerente à compaixão e ao temor” gerados “pelos acontecimentos” que Aristóteles apresenta como móbil do poeta, “através da imitação” (cf. ARISTÓTELES, 63-64).

A convenção a que o teatro se sujeita é criação sua, pelo que apenas obedece a si próprio. Ninguém escreveu nenhuma compilação normativa de regras que determinem o processo teatral, pelo que a convenção é, na sua essência, anárquica. Ela impõe-se sem regras, fazendo acreditar que estipula regras. Olhamos para a convenção como seres civilizados que acreditam saber que vivem num mundo e que o teatro é outro mundo. No entanto, o teatro fala-nos desse mundo civilizado donde vimos e esperamos que o aborde de uma forma ainda mais civilizada, ainda mais regulada; a convenção teatral é uma dupla regulação sobre as sociedades civilizadas. O mesmo será dizer: “agora estou no teatro” e, duas horas depois, “agora estou na vida”, retirando, assim, ao teatro a dimensão de ser vida, o que deixaria Stanislavski, Meyherold, Craig ou Jarry atordoados. Talvez dizer: “a minha vida, nos próximos instantes, é orientada por este espectáculo” será a forma mais próxima de definir o que possa ser a convenção teatral.

A dita convenção coloca, então, a violência cénica num domínio de protecção. Dá, de certa forma, ao espectador a noção de que há um limite e que há barreiras que não serão ultrapassadas. O problema é que estas barreiras foram erguidas de forma anárquica, como vimos. A base para os limites, a convenção, por ser anárquica, não pode oferecer nenhuma bóia segura ao espectador. Nem aos actores, ainda que estes possam sempre assumir o domínio do jogo, sendo certo que nem sempre o terão também. Nesta perspectiva, de aparentemente não haver maior anarquia do que a que existe num espectáculo teatral e na convenção que lhe destinaram, a exibição cénica da violência não poderá deixar o espectador sossegado.

A violência está na sociedade e é trazida para o teatro. Neste processo, ela pode sofrer atenuação ou ampliação. A convenção teatral, dir-se-á, contribuirá para a atenuar. Mas, perante, a anarquia e a insegurança da própria convenção, o fenómeno pode ser o da ampliação. A colocação em cena de elementos violentos submete-os a uma espécie de lupa, em que, se por um lado, estão limitados, por

outro, aparecem mais próximos. O processo de metonímia, de que Rancière fala (cf. RANCIÈRE, 143-144), não diminui a violência mas antes aumenta o foco que sobre ela paira.

#### **4. O exercício amoral**

A violência teatral é a violência quotidiana elevada à vontade de a reproduzir. Trata-se de uma violência laboratorial. A violência cénica é dupla. A violência que existe e aquela que se faz de novo existir. A viagem aos instintos humanos é largamente superior no teatro. Perante a violência no teatro, o lugar do espectador é o do confronto consigo próprio.

Desde cedo, interesse-me, enquanto criador, por trabalhar o “desprazer” estético, seguindo a formulação de Friedrich Schiller (cf. SCHILLER, 1997, 30). Este interesse não advém de nenhuma outra vontade que não seja a criação em si, naqueles moldes. Compreendo que posso preencher um objecto artístico com aquilo que, no Ser Humano, é mais cruel e impróprio e, já que assim é, entendo que é isso que é interessante fazer. Decretar o fim da civilidade no interior de um sistema de convenção é, para mim, a possibilidade maior que o teatro me confere e o exercício da liberdade que a sua realização exige. As pessoas estão civilizadas mas nem sempre o foram e ninguém lhes perguntou se o queriam continuar a ser. Para o bem de todos, é melhor que continuem a estar e a ser. Não desejamos a barbárie e, porventura, ela assusta-nos e repugna-nos. E, no entanto, ela nunca nos abandonou. A violência cénica consiste num exercício de amoralidade. Ela é amoral na concepção e quase amoral na finalidade. A realidade exposta sem mediação moral afigurar-se-á crua aos nossos olhos, e é assim, nua e crua, que dela poderemos tirar compreensão. Como resultado dessa compreensão virá, então, a moralidade. Ou não virá, e a arte continuará amoral nos seus fins. Sobre isto, Schiller afirma que “[s]ó cumprindo o seu supremo efeito estético é que ela [a arte] terá uma influência benéfica na moralidade; mas só no exercício da sua inteira liberdade é que ela pode cumprir o seu supremo efeito estético” (SCHILLER, 1997, 28). As possibilidades de levar os espectadores a sentirem empatia por uma causa ou por uma personagem através de um espectáculo, os exercícios de *empowerment* social ou pessoal através do teatro, a aplicação de técnicas teatrais ao

tratamento de questões sociais e comunitárias cumprem um desígnio moral e auto limitam-se na sua liberdade. Esta, que Schiller defende ser o único objectivo moral da arte. Se estamos preocupados em transmitir uma moral, se nos interessa provocar determinados efeitos, levamos a liberdade dentro da criação apenas até onde ela não interfere com a civilidade que desejamos fomentar. A barbárie, os instintos primários, o desprezo pela vida e pela dignidade humanas não estão conformes, pelo que não farão parte do nosso trabalho. A moralidade impõe-se e o teatro cumpre outra função. Ao contrário, se achamos que também é nossa função pensar um objecto artístico que venha a ser tão cruel quanto o que em nós lhe deu origem, então estamos no domínio do “desprazer”. De facto, não entendo haver qualquer prazer em representar uma violação sexual, como o que proponho para o espectáculo *Suriya*. Entendo e confirmo não haver prazer em representá-la como também percebo que não o haja em assistir a ela. Quando muito, desejaria que essa imagem fosse tão abjecta para o espectador que ele se visse obrigado a parar de a ver. E esse desejo colidiria com o de que os espectadores não abandonem os espectáculos que faço. E esse desejo é meramente hipotético porque, tal como outros desta natureza, ele não deverá fazer parte das preocupações de quem cria. Slavoj Zizek, no livro *Violência*, conta uma pequena história envolvendo Picasso, não sei se real ou em jeito de anedota.

“[U]m oficial alemão visitou [o pintor] no seu estúdio em Paris, durante a Segunda Guerra Mundial. Viu então *Guernica* e, chocado com o «caos» vanguardista do quadro, perguntou a Picasso: «Foi você que fez isto?». Ao que Picasso replicou calmamente: «Não, isso foram vocês que fizeram!»” (ZIZEK, 19).

Este episódio é ilustrativo do entendimento que faço das formalizações de Schiller a propósito da finalidade da arte. A imoralidade não está na representação mas sim na realidade que a inspira ou da qual ela pretende dar conta. A possibilidade que o teatro dá de tornar presente alguma coisa assegura que ele pode tornar presente até mesmo o que desejamos ver afastado. E o prazer estético que esse indesejado presente pode provocar só pode derivar da exposição poética, por oposição à

exposição do real, a que a arte sempre se propõe, a “chamada verdade poética por oposição à verdade histórica” (SCHILLER, 1997, 55).

Na exibição cénica da violência, a moral das acções humanas não assiste ao processo criativo. Caso contrário, teríamos uma arte moral e uma arte imoral. Novamente se coloca o problema da convenção teatral. Pois, facilmente se poderá concluir que o que separa a representação de acções imorais da imoralidade completa é a convenção e a ideia de que é “só teatro”. Se atrás defendi a eliminação do “só” da discussão em torno da convenção teatral, não é justo que essa formulação sirva agora para “ilibar” os actores das imoralidades que praticam em cena. Este pode ser um problema difícil de contornar, de facto. Sobretudo, se tivermos a necessidade de justificar a “imoralidade cénica”. A questão é que, em última análise, as acções que actores e atrizes levam a cabo não têm necessariamente de ser morais. Mais uma vez, não é a convenção que resolve problemas no teatro, é, antes de mais, o seu carácter amoral. Só é possível pensar a violência cénica amoralmente falando. E a abstinência moral a que os criadores se entregam tanto diz respeito à moral como finalidade como à moral enquanto princípio. Na leitura que faço da exibição da violência cénica, a moral não é o alfa nem o ómega. Atribuir dons de imoralidade a um objecto artístico fere-o na sua liberdade; da mesma forma, a liberdade artística só existe num ambiente de amoralidade. Por outras palavras, o teatro serve o propósito de executar um conjunto de acções subversivas que, no plano moral e civilizacional, são intoleráveis. A convenção teatral permanece, assim, como o instrumento que legitima a possibilidade de subversão com o fim último da liberdade e do belo. É, porventura, uma falsa convenção mas permite-nos actuar à margem, com o consentimento de todos.

O “prazer livre”, conceito utilizado por Schiller a propósito da ideia de “comoção”, parece-me ser o objectivo que alimenta a exibição cénica de violência. Diz o autor: “Comoção significa, em rigor, a sensação mista de sofrimento e prazer no sofrimento” (SCHILLER, 1997, 30). O “prazer livre” decorre da razão e da imaginação que se aliam para produzir sensação através da representação. O

prazer pelo desprazer será, então, o paradoxo e a antítese que alimentam o meu interesse no trabalho da violência cénica.

O desprazer e o confronto com o cruel são possivelmente os motivos da minha tendência para o tratamento artístico de acções, pensamentos e sentimentos de violência. Se esta tendência nunca foi premeditada, ela sempre me exigiu alguma meditação. Os textos, os espectáculos, os autores que se pautam pela exploração do desagradável e do chocante sempre chamaram a minha atenção. Desde muito cedo me contento com o medo de assistir. O medo de assistir é aquele que nos deixa alerta o tempo todo, durante uma exibição cénica ou durante uma leitura. Estive sempre muito próximo desse estado de alerta e, talvez por isso, sempre o quisesse produzir também. Não encaro esta como uma vocação especial e exclusiva, fora da qual nenhuma criação faz sentido. Pelo contrário, o apego a ela é muito mais intuitivo do que planeado. E, por ser intuitivo, necessita de alguma justificação, à qual não pretendo chegar, neste relatório, de forma inequívoca. Se fosse capaz de o fazer, teria desenhado um programa artístico para as próximas décadas, o que não só seria limitador como perfeitamente inútil.

A reflexão que fiz, ao longo deste processo, deixa-me claro que a exibição de seres humanos em confronto com os seus instintos é o meu motivo principal. A justificação para um espectáculo como *Suriya* é essa e apenas essa. Qualquer outra resultaria em mera pretensão. A escolha de um conflito bélico actual como pano de fundo, a denúncia dos crimes que ali foram e são cometidos, o tratamento de questões como a violência sobre mulheres, a xenofobia, o imperialismo, a demagogia, o multiculturalismo poderiam transparecer uma intenção de criar um objecto com apelo à acção, um espectáculo manifesto, uma plateia unida por causas saindo com pins e bandeiras. Talvez, por alguns momentos, algo semelhante me tenha passado pela mente, enquanto escrevia. Naturalmente, *Suriya* é um espectáculo político. Todos aqueles temas estão lá de forma deliberada e, por isso, são uma escolha do autor que, ao escolhê-los, diz claramente que o incomodam. O autor não é neutro, o texto e o espectáculo espelham uma visão. O que acontece, porém, é que esta visão não antecede o

espectáculo, ela segue-se à vontade de o fazer. O espectáculo não foi feito para veicular mensagens políticas ou apelar à acção; ele foi feito e, por isso, veicula mensagens políticas (duvido que apele à acção). Eu queria fazer um espectáculo sobre homens que violam mulheres em estado de absoluta fragilidade humana. Entendo só conseguir falar disto de forma séria explorando isto como isto é. A minha justificação para a violência cénica é esta, da mesma forma que julgo serem do teor desta todas as justificações para o que me move em direcção ao “desprazer”. Há uma guerra, onde acontecem coisas que me incomodam e sobre as quais me apetece falar e as quais me apetece que os outros vejam. E entre a guerra de Tróia e a guerra na Síria, agora, eu prefiro a última.

### III

#### ***SURIYA, PROCESSO E INCOMPLETUDE***

##### ***1. Processo completo de um espectáculo em processo***

O espectáculo *Suriya*, objecto artístico que assiste a este relatório e ao qual, por sua vez, assistiram todas as reflexões que atrás deixei, surge, em primeiro lugar de uma ideia de violência cénica. A motivação humana e, portanto, política para o fazer decorre de preocupações pessoais e de visões particulares sobre factos do mundo muito concretos. A motivação artística está ligada ao desejo de aprofundar e, tantas vezes, reconfigurar a minha posição enquanto criador teatral. Eu no mundo, eu no teatro, o teatro no mundo e o mundo no teatro são os quatro pilares entre os quais se inscreve *Suriya*. Previamente advirto que não se vai encontrar aqui nenhum resultado concreto e definido, nenhum ponto cardeal, nenhuma geolocalização teórica dentro destes quatro pilares. Estes são assim, tão abrangentes e maleáveis, que não me interessa neles recentrar-me; importa-me só que eles balizem as reflexões que faço e o que penso no momento da criação artística. E, como se verá, o processo de criação de *Suriya* foi tão mais mutável do que seguro, pelo que, abanando todos esses pilares, jamais permitiria alcançar um ponto único, um olhar de destaque sobre um aqui e agora. Na verdade, o que resulta do processo de criação *Suriya* é um processo completo e um espectáculo inacabado.

Este processo envolveu a escrita de um texto dramático e esse é um factor que devo relevar na descrição do percurso criativo. Na verdade, o texto em si é já uma primeira criação. A sua utilização na construção de um espectáculo, isto é, a transposição para cena desse texto corresponderá à segunda criação. Faço esta separação porque ela me parece indicadora do tipo de trabalho que quis fazer e porque esta relação entre escrita e cena, teatro e literatura é uma questão que me merece atenção. Concebo que o texto que escrevi é, por si só, uma obra e não precisava da cena para existir, já que também não nasceu dela. Foi escrito para a cena e não na cena. Ainda assim, pelas suas características e pela forma como está estruturado, ele sobrevive perfeitamente sem ser encenado. Como objecto artístico capaz de transmitir uma mensagem a um público, o texto cumpre a sua

missão. Neste sentido, a montagem cénica desta peça mais não foi do que uma série de tomadas de decisões, na qual se inclui a decisão de, num último momento, fazer ou não fazer o próprio espectáculo.

Uma vez que, neste caso, olho para o texto e para o espectáculo como duas entidades dissociáveis, atribuo ao primeiro múltiplas possibilidades, enquanto ao segundo apenas uma e que resultou de múltiplas decisões. O espectáculo que foi apresentado, durante três dias, em Lisboa, não incluiu o texto na sua versão integral. Esta é já uma primeira possibilidade que o texto tem, a de não ser utilizado na íntegra, na execução cénica, ou até a de não ser dele utilizada uma única palavra. Então, o espectáculo sobrevive sem o texto, enquanto este, por sua vez, também existe bem sem aquele. Esta dissociabilidade interessa-me porque entre uma coisa e outra sobram as outras duas a que atribuo realmente importância no teatro, o movimento e a decisão.

## **2. Movimento e decisão**

O que muda na passagem de um texto a encenação é a adição de movimento. No espaço, estabelecem-se movimentos e isso é teatro. O movimento muda o espaço e muda o texto. O texto torna-se também ele movimento. A possibilidade de incluir violência num espaço onde ela não existia é já uma primeira violência. O espaço vazio preenche-se de opressão, os corpos ficam pesados, os rostos tensos, os contactos assustam. A violência pinta-se em dezenas e dezenas de movimentos que transformam o palco – neste caso, foi um palco.

A violência, no mundo, tem o seu lugar. Há lugares de violência, espaços onde ela acontece de muitas maneiras. Ruas, becos, casas, cidades, países, lugares onde a violência se manifesta, onde as pessoas a fazem manifestar-se. A violência é uma acção humana. Num espaço teatral, ela é uma acção humana teatralizada e transformadora desse mesmo espaço. O som das palavras – o texto, também é movimento, também muda a duração dos acontecimentos -, os movimentos da iluminação, o olhar de um actor, o rosto dele, a forma como entra, a forma como está, são acções que imprimem mudança e alteram a própria duração em que acontecem.

O que distingue a violência na rua da violência teatralizada? Apenas o facto de a teatral ser mais cruel, no sentido em que não é violência por violência, é-o com os requintes de possuir outros propósitos. É uma violência elevada ao quadrado, a partir do momento em que imprime mudança no espaço em que ocorre, por um lado, e é gerada para ser vista. “*This is a play/ A play to display*”, diziam os actores durante o prólogo que abria o espectáculo. Esta é, assim, uma denúncia prévia de que tudo o que irá acontecer a seguir será deliberadamente feito para que se veja, não importando a crueldade dessa deliberação nem da sua execução. Saber qual o grau dessa crueldade e qual o nível de crueza que se quer mostrar, isso já é do campo da decisão. E, tal como o movimento, a decisão muda o espaço e a duração; a decisão muda o movimento que muda o texto.

Não será possível avançar na descrição e reflexão sobre o processo de criação do espectáculo *Suriya* sem explorar a afirmação anterior de que este foi um processo completo e um espectáculo inacabado.

O primeiro momento da criação deste espectáculo foi o da criação de um texto dramático. As escolhas definidas na escrita desse texto seriam, à partida, limitadoras da criação final. Assumo aqui uma espécie de ditadura do texto sobre o espectáculo. Não defendo que assim deva ser sempre, digo só que, neste caso, assim o pretendi. O texto não mudou nunca durante o processo criativo, mudaria de forma substancial na fase final do mesmo, como adiante veremos.

O espectáculo pretendia reflectir uma realidade, de forma crua, ostensiva, chocante e irónica. Assumia-se com características de um falso teatro documental, uma vez que estava a ser criado com base em relatos vários com que contactei, sobretudo por via de leituras, ao longo de vários meses, em que estive imerso na pesquisa de histórias, factos e denúncias relacionados com os conflitos na Síria e no Iraque, sobretudo, mas também outros, como os Balcãs e as guerras coloniais em África. Digo “falso teatro documental” porque não pretendi incorporar nele as características e as metodologias de criação de um espectáculo dessa natureza; quis, antes, ficcionar essa possibilidade. *Suriya* seria uma obra de ficção em que todas as semelhanças com a realidade não eram mera

coincidência e todas as semelhanças com a realidade eram quase tudo. Se o meu propósito é trabalhar um teatro violento, um universo de acções violentas perpetradas cruamente aos olhos de todos, expondo do ser humano o mais cruel e insensato que possa ter dentro de si, esse trabalho só aparece justificável aos meus olhos no momento em que ele possa introduzir o espectador como parte interessada no que está a ver. A violência cénica torna-se, assim, justificada pela capacidade que tem de implicar o espectador nela.

O espectáculo foi, então, concebido com uma estrutura que intercalava o que chamo de “quadros vivos” com momentos de interpelação do espectador. Os “quadros vivos” podemos classificá-los como representação, isto é, aquilo que por norma designamos por acção – personagens em movimento criando situações com as quais se confrontam e com as quais são confrontadas. Os momentos que designo como de interpelação constituem algo próximo de um distanciamento brechtiano, sem que a utilização desse mecanismo tenha sido feita nos moldes e com as preocupações com que Brecht o terá ensaiado. Ainda assim, os actores estavam permanentemente entre a colocação de personagens numa acção e um confronto com a plateia.

Toda esta descrição é do domínio do texto e do plano para a criação. Os passos até à conclusão do processo são de outra natureza. Envolvem, em primeiro lugar, a apropriação pelos actores do próprio texto e das personagens, o contacto com algumas referências que inspiram a criação e uma reflexão sobre a estrutura e as opções estéticas que serão tomadas. De seguida, há um espaço de experimentação e de confronto do próprio texto com a cena; a adequação das palavras e intenções ao espaço vazio, à voz e ao corpo dos actores. O passo seguinte do trabalho consiste na repetição do movimento, o que não é mais do que o que vulgarmente se chama de ensaio e que prefiro chamar repetição, no sentido em que é esta que acrescenta duração ao movimento, é nela que se fazem descobertas que permitem atingir ou modificar por completo uma imagem esperada ou um efeito desejado. Com estes três passos genéricos completa-se o processo. O momento seguinte já é da ordem do espectáculo propriamente dito, o tal momento em que a obra teatral se encontra com o

espectador, ficando completa. É importante distinguir esta minha noção de obra completa da de obra imutável. Um espectáculo é intrinsecamente incompleto exactamente por via da sua efemeridade e repetição. Ele não é um objecto perene, é um organismo em constante movimento, daí que a ideia que pretendo clarificar de que o *Suriya* é, até ao momento, um espectáculo incompleto possa parecer do domínio do óbvio e, portanto, da irrelevância. Devo, então, esclarecer que o considero incompleto apenas no contexto desta reflexão que venho a fazer sobre ele. O presente relatório versa sobre um processo específico, que é o de desenvolvimento de um projecto com determinadas características e diversas fases, das quais tenho vindo a dar nota. Tomando em consideração as reflexões e os objectivos artísticos que sobre ele coloquei e coloco, ele é incompleto porque não me permite responder a todas as questões nem satisfazer todas as ideias que sobre ele poderia formular.

O facto de ter havido uma baixa no elenco a dois dias da estreia do espectáculo – situação pouco regular e que apenas posso encarar como meramente accidental -, numa altura em que o já falado processo de criação estava muito próximo de ficar concluído, levou a um conjunto de decisões adicionais que, em qualquer caso, mudariam inevitavelmente o espectáculo. Uma primeira decisão seria não apresentar o espectáculo, adiando porventura a sua apresentação, integrando outra pessoa no processo, recriando, portanto, a criação. A decisão contrária seria apresentar o espectáculo ainda assim, alterando necessariamente o processo, recriando, portanto, a criação. Esta última foi a opção adoptada.

Tomada a decisão de avançar com o espectáculo, era preciso reformulá-lo, com uma premissa importante. A reestruturação da criação devia salvaguardar os princípios basilares que a tinham guiado. A exploração cénica da violência, em primeiro lugar; o lugar onde se deve colocar a relação com o espectador, por outro. O desaparecimento de uma actriz e de uma personagem colocava questões técnicas a resolver em muito pouco tempo e apresentava problemas à manutenção da estrutura da criação. As questões técnicas começavam com o domínio de parte do texto que os

outros actores não tinham mas que não podia, de forma alguma, ser completamente eliminado, sob pena de se anularem muitos momentos e ideias fulcrais ao desenvolvimento do momento cénico. O enredo também ficaria afectado com a ausência de uma personagem, pelo que seria necessária uma adaptação da própria acção. O cumprimento do texto inicialmente criado como elemento primordial da criação estava, portanto, em causa. Aqui se dá o primeiro ponto de incompletude do espectáculo. A não utilização do texto integral não decorre de uma opção da encenação nem do processo criativo, decorre de um acidente. O espectáculo está acidentalmente incompleto.

Aproveitando as linhas de encenação já definidas, optou-se por segurar ideias tidas como importantes, ultrapassando a impossibilidade de algum dos actores as recriar em cena. Recorreu-se à leitura assumida de partes do texto, bem como à gravação e reprodução áudio de outras como forma de suplantar essa dificuldade. Os momentos de interpelação do espectador, a que atrás me referi, por via de um efeito de distanciamento, nuns casos, ou de memória narrativa das próprias personagens, noutros, permitiam esse recurso e tornavam-no justificável dentro da estrutura de encenação desenhada. Já o enredo, que apresentava uma situação de isolamento vivida por três mulheres e a subsequente violência e opressão exercida por dois homens, merecia outros cuidados na sua alteração. O espectáculo apresentava uma evolução no relacionamento entre essas três mulheres, de um lado, e entre os dois homens, do outro, até ao momento em que todos se encontram e, num clima de descontrolo, loucura e desumanidade, se atingem actos de violência extrema perpetrada “na cara” do espectador. A impossibilidade súbita da existência de uma dessas mulheres obrigava a uma reformulação das relações e, não impedindo a existência de uma violência consumada, alterava e condicionava uma série de acções que a compunham. Era possível mostrar o isolamento, as dificuldades, a fome, a situação de precariedade mas já não havia forma de fazer surgir um passado daquelas personagens, já que o das três estava interligado e, no contexto de menos uma personagem, parte desse elo estava perdido e não podia ser resgatado em tempo tão curto. Algum desse passado e do substrato de uma personagem foi transferido para a outra, que

acumulou vivências e características, tarefa que foi pedida à atriz mas com clara dificuldade de execução, depois de um processo de cerca de três meses em que o sentido não era esse; pelo contrário, o trabalho feito pelas atrizes tinha sido diferenciador em relação às personagens que interpretavam. Este é o segundo ponto da incompletude. A adaptação urgente do enredo manteve os traços da acção, segurou elementos de três personagens previstas mas alienou outros e impediu uma prestação coerente na execução daquela, digamos, nova personagem, tarefa que, como digo, me pareceria impossível.

Um terceiro ponto de incompletude prende-se com o destino da terceira mulher, cujo suicídio, depois da barbárie a que assiste, se tornou injustificável neste novo enredo, uma vez que não era possível deixar a personagem assistir à violação que era colocada em cena, sem qualquer interferência e respondendo apenas com um acto de suicídio que, desta forma, apareceria como uma acção e uma imagem meramente gratuitas da parte do encenador. Não é de todo indiscutível esta opção, ainda assim, depois de eliminadas várias acções e reacções no movimento anterior, este aparecia-me como exagerado e desproporcionado do ponto de vista do enredo e do efeito cénico. A resolução dessa terceira personagem mereceria, ainda, uma atenção especial, perto do final do espectáculo, já que era necessário justificar dramaturgicamente o seu desaparecimento súbito, uma vez que a morte por suicídio havia sido excluída. O espectáculo não poderia, a meu ver, terminar sem que fosse dada essa informação ao espectador. Ela viria a ser proporcionada pela mulher mais jovem, quando chega a um suposto “Novo Mundo”, uma Europa, e lhe é perguntado se viajou sozinha e se não tem família, ao que ela simplesmente responde: “A minha mãe morreu”. Pareceu-me uma resolução eficaz do problema mas não interessante. Pode bem ser este o quarto ponto da incompletude que tenho vindo a justificar.

O último ponto que incompleta o espectáculo foi a supressão da última cena do texto, um momento em que as duas mulheres que sobreviveram à guerra e aos abusos sexuais, estando já num país distante, discorrem sobre as expectativas que têm em contraponto com discursos de ódio que iam

sendo apresentados numa tela, nas suas costas. Seria também um momento em que o público se veria envolvido, não só pelas imagens reais que estariam sendo projectadas, como pelo olhar das duas personagens que, afinal, estavam a falar exactamente de cada um dos espectadores. Optou-se por encerrar o espectáculo com a chegada da personagem a essa Europa, como que fechando um enredo mas deixando suspensa a troca de olhares com o espectador.

Além da incompletude, surgem as concretizações. A criação de um objecto teatral sobre violência e o caminho de seres humanos até à imoralidade e à degradação foi, com todas as soluções e recursos imprevistos, adaptações e mudanças em contrarrelógio, mantida. Com prejuízo da estabilidade e segurança na prestação dos actores e também de uma abordagem mais completa e profunda a determinadas acções e imagens, a decisão de executar o espectáculo permitiu experimentar na cena as intenções artísticas, políticas e académicas que o preenchem, desde que começou a ser pensado. A motivação para a criação de cenas, entre acções, imagens e palavras, dotadas de uma crueza verbal e visual, com uma proximidade muito estreita a uma realidade bem próxima; uma certa urgência de abordar cenicamente essa realidade, deixando abertas leituras e aproximações a outras realidades similares; a opção por atribuir destaque ao espectador, no sentido de o tratar como um alvo daquela exibição; a relação cénica entre a representação e a reflexão sobre o que é representado, recusando linearidade temporal na acção e uma ideia de tempo da história. Estes pressupostos da criação foram alcançados. O confronto do objecto artístico com o espectador, a opção por lhe indicar a todo o momento que está a assistir a algo tão cru quanto queremos que seja, enquanto lhe dizemos que estamos sempre a pensar nele, a olhar para ele e a falar dele; há o palco e o lado de lá, ou vice-versa, e, no final, o caminho abre-se do palco para o lado de lá, com a personagem feminina e, agora também estrangeira, a caminhar em direcção à plateia; o espectador está sempre a ser colocado em causa, a ser trazido para uma realidade à qual ele também pertence e da qual todas aquelas cenas falam (“é por vocês que estamos aqui”, diz uma das personagens, a dada altura, referindo-se ao espaço da guerra, mas essa afirmação é, ao mesmo tempo dirigida ao

espectador, enquanto cidadão de um mundo onde sabe que aquelas coisas estão a acontecer. Esta é a inegável dimensão política desta criação. Recuso que a motivação para a concretizar tenha sido primeiramente política; pelo contrário, ela é inicialmente estética e de uma procura por pensar o movimento cénico e a escrita teatral dentro de um universo criativo específico. Acontece que a esse universo pretendi aliar uma urgência no tratamento de questões que me preocupam no mundo de hoje, não apenas como artista mas, sobretudo, como cidadão e também espectador.

Dessa busca, resulta o ponto académico deste trabalho. A reflexão sobre a concepção cénica, sobre a mudança que o movimento inflige nos espaços e nos corpos, o papel do texto e da literatura no teatro, o jogo da verdade e da representação, do ser e do fazer, do viver e do mostrar, a leitura e releitura de referências várias que cruzam o universo da exploração da violência enquanto matéria teatral, foi proporcionada por esta criação.

O projecto *Suriya* enquanto criação, com todas as possibilidades que atrás referi, e mesmo com a incompletude com que olho para ele, deverá merecer uma continuação. Quando falo de um processo incompleto não o pretendo cristalizar assim, nessa incompletude; pretendo, sim, afirmar a urgência e necessidade que sobre ele sinto e que ainda não foram totalmente satisfeitas. Digamos que considerarei a criação completa quando forem suprimidas as lacunas que atrás descrevi e alimentadas as concretizações que relatei. Para isso, existem muitas opções que podem ser tomadas, partindo do texto criado. Desde logo, penso que o espectáculo deveria ser feito com mais actores e atrizes no elenco, um trabalho mais apurado de figurinos e uma concepção cenográfica muito mais elaborada. Estes três aspectos dependem essencialmente de uma coisa que é dinheiro para a execução, elemento que nem a maior criatividade pode substituir. O trabalho dos profissionais e os materiais têm um preço do qual não se pode fugir e que, portanto, limita os projectos de criação.

A primeira criação e apresentação pública deste espectáculo foi realizada de forma independente, sem qualquer apoio ou financiamento. A única excepção foi a cedência do auditório pela Rede de Bibliotecas de Lisboa, através da Biblioteca de Marvila, o que permitiu a realização das três récitas.

Durante o processo de produção, foram solicitados apoios de financiamento, tanto à Direcção Geral das Artes como à Fundação GDA, os quais saíram frustrados desde logo pela falta de parcerias ou co-produções para o espectáculo. De notar que qualquer co-produção estava frustrada à partida pela falta de financiamento para o projecto. Este é um ciclo negativo difícil de furar quando se procura fazer uma proposta de criação teatral que não seja encomendada directamente por um qualquer director artístico ou por uma estrutura de criação. A exigência de parcerias para obter financiamento aliada à de financiamento para conseguir parcerias coloca novos criadores na iminência de querer saber se não há uma terceira via. A terceira via, para o *Suriya*, existiu mas não foi satisfatória e não é aconselhável. O Auditório de Marvila, onde foi apresentado o espectáculo e o único que respondeu positivamente, neste contexto em que não há parcerias nem financiamentos, revelou-se prejudicial na afluência de público. O equipamento tem boas condições no seu interior, técnicos competentes, no entanto, tem uma localização que podemos considerar de difícil acesso, longe do centro e de transportes públicos, sendo, ainda para mais, um espaço muito pouco conhecido da maior parte das pessoas. A existência de espaços que são cedidos para a concretização de projectos teatrais parece-me ter a maior utilidade para muitos artistas e é louvável, no entanto está longe de ser a solução para a afirmação de propostas e de criadores. Esta só é possível como uma abertura imensamente maior de todas as direcções artísticas de todos os teatros deste país. Talvez seja essa abertura a dita terceira via, o ponto por onde se fura o ciclo que liga às possibilidades de financiamento. Caso contrário, não basta reclamar que as verbas são baixas (são!), pois, para muitos, elas são burocraticamente inalcançáveis. Contratar actores e atrizes jovens não é a única nem suficiente solução para os ímpetus de criação de muitos artistas. Apoiar a criação por via da parceria e da co-produção, abrindo o leque de artistas e companhias com acesso às programações, facilitando assim as candidaturas a apoios estatais, cooperativos e privados são as soluções que se me afiguram como potenciadoras de desenvolvimento artístico, surgimento de novas vozes autorais e de oportunidade para mais jovens actores e atrizes mas também para os mais séniores, que

continuam a merecer pouco espaço nos elencos das novas criações portuguesas. Talvez novos criadores gostassem de trabalhar com atrizes e actores mais velhos, bastando para tal ter as condições necessárias.

No momento em que reflecto sobre um processo de criação, parece-me importante pensar sobre o maior número de aspectos a ele ligados. As questões de produção e de financiamento, acordos e co-produções são, para mim, da maior relevância e merecem sempre uma reflexão profunda, para o bem de todos os que de alguma forma estão ligados ao trabalho teatral. Caso contrário, estaremos sempre a falar de um espectáculo como uma coisa hermética, olhamos para ele de uma forma muitas vezes hipotética e teórica, elaboramos considerações técnicas e artísticas de alguma ou muita beleza, mais ou menos inovadora mas, na prática, ele não chegou às pessoas, ficou incompleto para memória futura.

### **3. Por fim, primeiro o texto**

Tendo referido atrás que o texto não precisava da cena para existir, acrescentei que ele foi escrito para a cena e não na cena. Para mim, esta é uma distinção importante, por mais que pareça secundária. De facto, o texto não é resultado de um processo criativo cénico; digamos que este é que se torna resultado daquele. Mas não é paradoxal que o primeiro tenha sido concebido a pensar no segundo. E, pese embora a declarada incompletude do processo, o texto é um objecto plenamente concretizado.

A minha primeira intenção era fazer um espectáculo com todas as características que tenho vindo a descrever. E, aliada a essa, estava a vontade de compor uma obra dramaturgica com as características que julguei satisfazerem o propósito.

*Suriya* é um texto estruturado em dois planos. O enredo protagonizado por personagens, apresentado de forma não linear, é cruzado com momentos de distanciamento dessas personagens em relação ao próprio enredo. Designo as cenas que compõem o enredo como “quadros vivos” de uma situação e as outras como “voz própria das personagens sobre a acção e o espectáculo”. A

opção por esta divisão é facilmente justificável: não me interessava contar uma história, eu queria mostrar uma história; por outras palavras, não pretendia reproduzir uma realidade, o que eu queria era falar sobre essa realidade. É esta a aproximação, por longe, que faço a um exercício de teatro documental, que não quis de forma alguma explorar mas cujas características me aliciam.

O enredo, os “quadros vivos”, apresentam-nos uma Anciã, Maryam, a sua filha, e Rosana, sua nora. Samir, o companheiro de Rosana, e Omar, o marido da Anciã, morreram, ambos vítimas de uma suposta guerra civil. As três mulheres estão isoladas, abandonadas, resistindo à fome, ao sofrimento, agarrando-se a um passado recente e ao que nele perderam. Mais tarde, aparecerá Kalil, um amigo e sobrevivente. Rosana permanece uma lutadora, agora enfraquecida, mas esperançada numa saída da situação para a qual foram atiradas. Maryam tem no nome uma identificação com Maria, senhora do silêncio, a Maria que “conservava todas essas coisas em seu coração” e que assistiu silenciosamente ao martírio de um filho. Maryam é silenciosa e aparentemente inerte, pacificadora e atormentada pelos clamores da mãe e da cunhada. Maryam tem medo, fome e inocência. Acima de tudo não percebe o heroísmo que atribuem ao irmão Kalil.

*MARYAM*

*O meu irmão é um herói agora*

*Todos assim o aclamam*

*E todos nos põem em perigo aclamando-o*

*(...)*

*Porém o verdadeiro herói já o era antes de morrer*

*Porque só os heróis amam tão loucamente*

*O amor é um acto heróico, a morte não*

*O meu irmão nunca viu isso*

*Ninguém nunca viu isso*

Maryam só acreditava no amor, aquele que, suspeitamos, talvez nunca tenha sentido realmente.

As histórias e os perfis de Samir e de Omar conhecemo-los por meio dos monólogos de Rosana e da Anciã, quando, no outro plano do espectáculo, se afastam da situação em que se encontram e se dirigem ao público.

O enredo chega-nos, assim, de forma quebrada e não cronológica, entre diálogos representados e alocações vividas.

O ambiente é de acalmia. As três mulheres, isoladas, parecem viver um silêncio premonitório, numa calma antes da tempestade. A comunhão, as desavenças, o desespero, a mágoa são sussurros num clima de paz muito aparente. Kalil surge, neste ambiente e neste enredo, como a ligação ao exterior e a promessa numa salvação. Ele pode ser a única salvação das três mulheres; ele é, afinal, parte dos que resistem.

*ROSANA*

*Os nossos homens*

*Os nossos rapazes*

*Continuam a lutar*

*Pensas que nos esqueceram?*

*Continuam*

*Estão lá*

*E lutam*

*E tudo vai acabar um dia*

*Como sempre acaba tudo*

*Até mesmo as guerras*

Kalil será, contra as esperanças depositadas por Rosana, um cúmplice calado da grande atrocidade que está para ser cometida. A submissão, a crença cega, os efeitos de lavagens cerebrais estão confiados a Kalil enquanto personagem.

A precipitação da tragédia é desencadeada por uma personagem denominada Estrangeiro. É um

Estrangeiro sem país, de vários países. É o outro estrangeiro, aquele a que nós, ocidentais de hoje, estamos menos habituados. De facto, os nossos estrangeiros são os outros, mas, nesta personagem, somos nós. Tal como acontece com a Mulher que aparece perto do final e que reflecte sobre o que acabou de ver (que nós acabamos de ver); também ela somos nós. Sobre aquele Estrangeiro, Maryam dirá: “Eu sei o que é sentir medo de um estrangeiro/ As outras pessoas pensarão que também sabem”. É ele o agente responsável pelas acções mais cruéis e pela violência mais extrema que o texto propõe, em dois momentos. Primeiro, numa espécie de conversão de Kalil. O momento em que este “decide” juntar-se aos “salvadores” do país.

*ESTRANGEIRO*

*Quando decidiste abraçar esta luta*

*Quando escolheste o lado onde podias ajudar o teu país*

*Viraste um herói*

Na proposta cénica que fiz, este momento a que chamei “conversão” é representado numa cena de submissão, humilhação, em que a personagem Kalil é forçada a desempenhar posições de sugestão sexual. Esta opção remete para o escândalo da prisão de Abu Grahib, revelado em 2004, em que soldados americanos se fotografam humilhando prisioneiros de guerra.

O segundo momento de violência perpetrado pelo Estrangeiro, com a conivência e o silêncio do já “convertido” Kalil, é da violação sexual das duas mulheres. À violência da acção acrescenta-se a violência das palavras, pelo que a opção é, obviamente, exponenciar uma exibição total de acções violentas. Também a traição de Kalil às duas mulheres e o facto de o próprio decidir abusar sexualmente da mulher por quem agora revela sentir um profundo amor, pretende transformar este momento na mais intensa e violenta loucura. De resto, é isso que vejo em *Suriya*. Acima de tudo, olho para o texto (e para a execução cénica que procurei levar a cabo) como uma festa descontrolada de instintos irracionais. Isto é mesmo confirmado nas palavras do Estrangeiro quando diz: “(...) hoje é dia de folga/ É dia de festa/ A guerra continua amanhã”. Nesta festa, a

descompressão estimula o apetite sexual e o desejo de ferir. As mulheres são utilizadas como instrumento de diversão, de exercício de poder e um inimigo de guerra; são mulheres que satisfazem os anseios de dominação, vingança, satisfação sexual e demonstração de força.

Pelas referências que fui apontando na criação destas personagens e das suas acções, e, acredito, da própria leitura do texto, por certo resultará a ideia de elaboração de uma parábola, em certos aspectos. Reitero que a parábola não antecede a criação mas confirmo que resulta dela. É como se a violência cénica fosse justificada pela visão que tenho sobre a própria violência.

De resto, na construção do texto coloquei mecanismos de olhar sobre o próprio texto. O monólogo da Mulher, a que volto, por o considerar revelador desses mecanismos e por constituir, porventura, o exemplo máximo de carga parabólica na peça. Esta Mulher não tem nome nem pátria. Na minha versão cénica, ela vestia de uma forma tipicamente classe média ocidental. Mas não tem de ser assim, pois o que a define é o olhar que tem sobre o espectáculo (lembro que ela aparece já na fase final, antes do culminar propriamente dito). E esse é um olhar de espectador, por um lado, mas também um olhar de interveniente, por outro. Quando ela afirma que: “Este é quanto a mim/ O maior drama de que eu me lembro”, pode estar a falar do espectáculo mas está também seguramente a falar do drama mais abrangente e mais real, aquele que inspirou o espectáculo. É a posição de quem olha e fala da cena como espectadora de teatro mas também como telespectadora da CNN ou da BBC ou da RTP. O discurso da Mulher é de repulsa, complacência, relativa preocupação para com determinados dramas humanos; mas é uma preocupação falsa, longínqua, diremos, despreocupada. No limite, a preocupação é que os dramas dos outros, a nós, até nos podem tirar a vontade de comer e “[u]ma pessoa também sem comer não fica bem”. Acrescento, ainda, uma outra camada de sentido ao discurso da personagem. Ela é, no texto, a única voz que se permite pensar sobre a violência cénica. Permitti-me, por achar que a exibição de actos violentos não é gratuita nem mera representação, colocar uma voz que reflectisse as opções do texto, ainda que de forma irónica, vincando a consciência dessas opções.

*MULHER*

*(...)*

*De todos os dramas que vi*

*Este é realmente dramático*

*E violento*

*E sanguinário*

*Não se viu ainda muito sangue*

*O sangue é sempre aquela coisa*

*Choca, não vai bem com tudo, há quem não aguento, outros regurgitam*

E, mais adiante:

*Linguagem de drama*

*Está a ser um drama*

*Coisa pesada*

*Gritos*

*As pessoas enlouquecem nos dramas*

*No meio destes dramas damos por nós malucos*

*Eu às vezes penso*

*Mas para quê?*

*E não sei responder*

E, se eu também não sei responder, tentei-o, pelo menos, fazer ao longo deste relatório. Considero o monólogo desta personagem o momento em que se desconstrói o texto (e o espectáculo), o momento em que a representação desaba e há uma implosão por dentro, possivelmente tão violenta como tudo o que acontecera, porque igualmente cruel na forma como se olha para o sofrimento humano e na forma, admitamo-lo, bastante real desse olhar. Quem nunca mastigou um bife enquanto lamentava a fome em África apresentada em imagens no televisor da sala de jantar talvez

possa não entender aquela Mulher.

Também o Prólogo tem a função de nos colocar perante alguma coisa. Ele introduz, como faz a Mulher, uma visão sobre o resto do texto e sobre o que o espectáculo pode ou deve ou vai ser. É um prólogo que estipula regras, coloca o espectador no centro e define o espectáculo. Ele diz claramente que isto é “[u]m espectáculo. Sem mais definições. Um espectáculo, só” mas diz também que “[c]e n'est pas une mise-en-scène. C'est un spectacle”, concluindo que “[v]amos contar. Vamos narrar/ Não vos vamos fazer chorar. Não vos vamos emocionar”. Esta entrada do texto reforça a ideia de que o espectáculo que ele origina é uma apresentação de “quadros vivos” mais do que a estruturação de um enredo e do que uma representação total.

Todos estes são elementos auto justificativos do texto que, no entanto, não promovem uma explicação adicional ao leitor ou espectador; estes elementos apenas existem para dar consistência a uma ideia cénica de afastamento da representação e da colocação do espectador na consciência de si enquanto tal.

A última cena, das poucas com indicações do autor, reveste-se, por isso, de uma afirmação política expressa. Retiremos a didascália e a cena é outra. Devo referir que, na versão cénica que fiz, pelas alterações e opções que tomei e que atrás descrevi, esta cena não fez parte do espectáculo. Por um lado, agrada-me que a um espectáculo que considere inacabado lhe fosse retirada a cena final, por outro ela coloca-me várias questões exactamente pela didascália que lhe acrescentei e que poderia ou não ser seguida na encenação, sendo certo que essa opção altera por completo o sentido da própria cena.

A didascália, que propõe a projecção de uma mensagem xenófoba, enquanto, na frente, as duas personagens conversam sobre o quão bem foram recebidas na terra a que chegaram, inscreve-se num modelo de contraste entre a imagem da aparência e a imagem da realidade, que Rancière explora abundantemente no ensaio *A Imagem Intolerável*, sobre o qual tenho vindo também a reflectir. Este contraste procura sempre atingir o espectador e provocar nele uma reacção. É,

digamos, uma utilização militante da imagem. Pois, este uso considero-o acessório, ou mero fruto de uma opção, uma vez que não compromete o espectáculo com ele. Pelo contrário, uma encenação deste texto facilmente abdicaria desta imagem sem ferir o espectáculo na sua estrutura e no seu sentido. Estou a afirmar que a descrição cénica de uma série de acções violentas não pretende fornecer ao espectador armas para se indignar, ela pode entregar-lhe motivos para um leque muito mais abrangente de acções.

## CONCLUSÃO

“Desprazer” cénico – a possibilidade que o teatro dá de tornar presente, até mesmo o que desejamos ver afastado.

A pesquisa por justificações à volta de uma ideia estética de violência no teatro colocou a minha atenção no lugar do espectador. De uma arte que se faz para todos, não apenas para os artistas, exige-se que o foco seja colocado no elemento receptor. O mecanismo desta recepção pretende ser, como vimos, de envolvimento. Este, no caso da partilha cénica de acções violentas, é um envolvimento de responsabilidade, da culpa de se olhar para uma coisa má. O envolvimento do espectador com o espectáculo contraria a efemeridade do teatro, ou antes, atribui-lhe uma efemeridade perene, na permanência que o espectador guarda para si daquilo que testemunhou. Sem envolvimento, o teatro não tem consequência, tem morte imediata e assistida. Agora, em Setembro de 2019, a fachada do Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, tem afixada uma grande tela que proclama: “Arte Faz Diferença”. Esta frase, exposta num dos principais teatros do país, parece querer gritar à cidade que ali, dentro daquela fachada, acontecem coisas que mudam e fazem mudar. Não se entra e sai da mesma forma e essa é que é a diferença. Leio essa frase, na fachada do teatro, como claramente afirmativa e declarativa, não me parece ser uma mera intenção. Já não é uma intenção afirmar que o teatro, e a arte em geral, actuam na diferença, e a diferença é subversiva da mesma forma que a mudança é violenta. E, ao mesmo tempo, é política. As intenções de mudar e de fazer diferente são inerentemente políticas. É em proclamações de mudança que assentam muitas campanhas político-partidárias em todas as sociedades democráticas e é a diferença aquilo que, por norma, os políticos prometem quando se propõem assumir o poder. A diferença é política porque querer instaurá-la é um acto de política. O teatro não pode ser excluído desta pretensão. Quando o olhamos como espaço que opera mudança e gera diferença, temos de admitir, mesmo que contrariados, que o teatro é político. A questão é que esta acção política do teatro exerce-se muito mais no interior do que para o exterior. Henri Gouhier, no livro *L'Essence du Théâtre*, aqui citado por Eric Bentley em *In Search of Theatre*, escreve: “The drama talks to each of us in particular in

order to obtain the applause of all” (BENTLEY, 364). O papel político do teatro não está na formação de uma audiência unida, está antes na mudança que provoca nos elementos dessa audiência e na diferença com que ela é constituída. A arte que faz a diferença não só faz pessoas diferentes como também permite que elas continuem a ser e a pensar diferente. Quando o teatro se propõe a um modelo de acção e de finalidades torna-se totalitário. O totalitarismo é o contrário da diferença e da mudança. O teatro não é político quando se impõe, é político quando se expõe. Esta finalidade política de que venho a falar está no pós e não no antes. Ela segue-se à criação, com o espectador “em cena”. Um teatro que faz diferença é aquele que introduz mudança no espectador. A prévia declaração de intenções limita a liberdade de criação do objecto artístico e trunca o desvio da civilidade que a convenção teatral permite.

A dado momento do processo de criação do *Suriya*, numa fase ainda inicial de análise dramaturgica do texto, surgiu, no seio do elenco, uma discussão em torno da subalternização das personagens femininas face às masculinas. Discutia-se que aquelas eram vítimas de submissão e que, afinal, eram os homens os vencedores. No limite, apontava-se que o texto representava uma superioridade do papel masculino e que lhe faltava voz feminina. Como não compreendi em que é que perpetrar duas violações torna alguém vencedor, não me pareceu necessário rebater esse argumento. Já a questão da falta de voz feminina mereceu a minha reflexão e debate com o elenco. Naturalmente, sou homem e não deixo de o ser quando escrevo. Compus um texto que aborda a história de violência, submissão e inferioridade que as mulheres têm carregado século após século. Se em algum momento deste processo, o meu texto tivesse tido uma deriva misógina eu precisava de ter consciência disso e, por nunca ter havido essa intenção, resolvê-la e, acrescento, resolver-me. Da conversa com o elenco, e depois de ouvir as pessoas que defendiam o ponto da inferioridade feminina no texto, percebi que não havia uma questão de misoginia no texto; havia, sim, uma crítica à falta de representação feminina. Por falta de representação feminina entenda-se menos espaço para as mulheres da peça exporem ideias e pensamentos, ou seja, deviam ter mais texto; e a peça

não enaltecia as mulheres, pelo contrário, submetia-as à violência e ao isolamento, ou seja, faltava heroínas ou uma espécie de mulheres guerreiras. Julgo ser disto que se trata quando se pensa num teatro moral. Para quem acha que as mulheres devem ser valorizadas e até heroicizadas, a lógica do mais texto e da personagem guerreira também me parece um bom caminho. E, no final, a moral vai ser sempre essa e toda a gente vai entender. O facto é que a realidade não é assim, que o diga Nadia Murad, Prémio Nobel da Paz, violada e escravizada por elementos do Estado Islâmico, e cujos relatos muito me inspiraram na escrita do texto. E quando queremos pôr em cena uma realidade, tão ou duplamente cruel como ela é ou foi, então o caminho não pode ser moral. Pois, se por um lado podemos preparar uma mensagem, decorá-la bem e servi-la; o espectador vai degustá-la tal qual ela foi pensada, mais coisa menos coisa; por outro, podemos preparar uma acção, servi-la e o espectador vai fazer com ela o que quiser, degustá-la, desgostá-la ou cuspi-la. A discussão foi, obviamente, interessante até para recentrar o elenco naquilo que o espectáculo podia ser (e também no que não devia), de resto era esse o trabalho que estávamos a fazer naquele momento.

Também o foco na violência de que venho tratando não se estabelece como um fim em si mesmo, no contexto criativo. Ao invés, ele surge como necessidade e urgência ditadas por esse mesmo contexto. A possibilidade que existe de se olhar para o teatro como uma representação de seres humanos em confronto com os seus instintos, que é o mesmo que dizer, em confronto consigo mesmos, não pode excluir a violência e, repetidamente, terá mesmo de a incluir. Fazê-lo é não limitar o “prazer livre” (retomando a expressão de Schiller atrás referida). O teatro é tanto mais próximo quanto mais ele for capaz de instalar uma verdade no interior do espectador. E a verdade, como costuma ser, é nua e crua. E muitas vezes violenta.

## REFERÊNCIAS

- ALEKSIEVITCH, Svetlana, *A Guerra Não Tem Rosto de Mulher*, São Paulo, Companhia das Letras, 2013
- AMÁLIO, André, *Amores Pós-Coloniais*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II, 2019
- AMIRALAY, Omar, *A Flood in Baath Country*, França, 2004
- AMIRALAY, *Essay on the Euphrates Dam*, Síria, 1970
- AMIRALAY, *Everyday Life in a Syria Village*, Síria, 1974
- APPIA, Adolphe, *A Obra de Arte Viva (1921)*, ed. Eugénia Vasques, Amadora, Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, 2015
- ARTAUD, Antonin, *O Teatro e o Seu Duplo*, Lisboa, Maldoror, 2018
- BAILEY, Brett, *Sanctuary*, Third World Bunfight, Teatro Maria Matos, Lisboa, Estúdio Tóbis, 2018
- BEJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d' Água, 2012
- BENTLEY, Eric, *In Search of Theater*, New York, Vintage Books, 1954
- BRECHT, Bertolt, *Estudos Sobre Teatro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005
- BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, Lisboa, Orfeu Negro, 2008
- BRYCE, Trevor, *Ancient Syria – A Three Thousand Year History*, Oxford, Oxford University Press, 2014
- CANAS, Bruno, *O Que Se Leva Desta Vida*, 2009, [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=149&v=kaMxdEZeYnM](https://www.youtube.com/watch?time_continue=149&v=kaMxdEZeYnM)
- CARNEIRO, Leonel Martins, A construção do espectador teatral contemporâneo, *Revista Sala Preta*, Vol. 17, nº 1, 2017
- COUTINHO, Isabel, A cozinha como arte da vida, *Ípsilon*, 04/11/2009, <https://www.publico.pt/2009/11/04/culturaipsilon/noticia/a-cozinha-como-arte-da-vida-244442>
- CRAWFORD, John, *Cartas de Bagdad – Memórias de uma Missão no Iraque*, Lisboa, Editorial Estampa, 2006
- DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*, França, 1973

EURÍPIDES, *Medeia – As Bacantes – As Troianas*, trad. David Jardim Júnior, Rio de Janeiro, Ediouro, 1988

FELLOWS, Theo Machado, Brecht, Schiller e o teatro como instituição moral, *Paralaxe*, vol. 3, nº1, São Paulo, 2015, <https://revistas.pucsp.br/paralaxe/article/view/19507/21553>

GOLDBERG, RoseLee, *A Arte da Performance – Do Futurismo ao Presente*, Lisboa, Orfeu Negro, 2012

GRIMAL, Pierre, *Le Procès Néron*, Paris, Le Livre de Poche, 1997

GUEDES, Tiago, *A Matança Ritual de Gorge Mastromas*, Dennis Kelly, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II, 2019

HAN, Byung-Chul, *A Sociedade da Transparência*, Lisboa, Relógio D' Água, 2014

LEEUW, Philippe Van, *Na Síria*, Bélgica/ França/ Líbano, 2017

MENDES, José Maria Vieira, *Uma Coisa Não é Outra Coisa*, Lisboa, Cotovia, 2016

MONDZAIN, Marie-José, *Homo Spectator*, Lisboa, Orfeu Negro, 2015

MONTEFIORE, Simon Sebag, *Jerusalém – A Biografia*, Lisboa, Alêtheia, 2018

MURAD, Nadia, *Eu Serei a Última*, Lisboa, Objectiva, 2017

NACACHE, Jacqueline, *O Ator de Cinema*, Lisboa, Texto e Grafia, 2012

PERRIS, Simon, Perspectives on violence in Euripides' Bacchae, *Mnemosyne – A Journal of Classical Studies*, Wellington, edição 64, 2011

RANCIÈRE, Jacques, *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro, 2010

RANCIÈRE, Jacques, *O Inconsciente Estético*, São Paulo, Editora 34, 2009

SCHILLER, Friedrich, *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997

SCHILLER, *The Moral Utility of Aesthetic Manners, Aesthetic and Philosophical Essays*, The Project Gutenberg Ebook, 2006

STANISLAVSKI, Constantin, *A Criação de um Papel*, trad. Pontes de Paula Lima, Rio de Janeiro,

Civilização Brasileira, 2003

WEIWEI, Ai, *Human Flow – Refugiados*, Alemanha/ EUA/ China/ Palestina, 2017

VASQUES, Eugénia, *O Que é Teatro*, Lisboa, Quimera, 2003

ZIZEK, Slavoj, *Violência*, Lisboa, Relógio d' Água, 2009

## **ANEXOS**

**Anexo 1: *Suriya* – Texto**

**Anexo 2: Fotografias de Ensaio e de Cena**

**Anexo 3: Gravação do espectáculo *Suriya* (anexo em formato vídeo)**

**ANEXO 1**

***SURIYA – TEXTO***

# **SURIYA**

**Carlos Alves**

**2018**

## [Prólogo]

1 – Neste espectáculo não é permitido

2 - We won't accept

3 – On ne permettra pas

4 – Telemóveis a tocar

5- Cell phones ringing

6 – Aucun appareil qui sonne

4 – Neste espectáculo não é permitido

1 – Isto é um espectáculo

2 – This is a play

3 – C'est un spectacle

6 – De théâtre. Un spectacle de théâtre

1 – Um espectáculo. Sem mais definições. Um espectáculo, só.

6 – Seulement un spectacle.

2 – Just a show. Or a play. It's just a play.

1 – Onde não é permitido

4 – Sair.

3 – Sortir.

5 – To leave.

1 – Onde é possível ficar.

2 – Probably, you will stay.

6 – Vous pouvez rester ici. On verra.

1 – Tentaremos dar-vos condições

4 – Comida

5 – Food

1 – Cuidados médicos e atenção

4 – Muita atenção

2 – We'll be watching you

1 – Vamos aceitar-vos

4 – Vamos tolerar-vos

3 – On va permettre que vous restiez ici. Entre nous. Comme nous.

5 – We accept you all. We accept you.

1 – A nossa tolerância tem regras. A nossa tolerância obedece a regras. Toleramos quem cumpre as regras. Estipulamos regras para que possamos tolerar.

4 – Todos. Sob as mesmas regras.

1 – Não vamos olhar de maneira diferente para vós. Vamos ver-vos como iguais.

4 – Não vamos traduzir tudo o que dizemos. Esperamos que aprendam a nossa língua.

1 – E a pratiquem. E dela façam uso. De hoje em diante.

2 – É um grande esforço do nosso país.

3 – O nosso país está a fazer um esforço grandioso.

5 – Um esforço do tamanho de um continente.

6 – O nosso continente está grato.

1 – Obrigado.

2 – A vossa cultura será respeitada.

3 – Não será ultrajada.

4 – Jamais deverá ser assimilada.

5 – Antes tolerada.

1 – O nosso continente cresce

6 – O nosso continente é grande

1 – É muito grande e cresce

6 – Com a glória de vos aceitar.

4 – De vos tolerar.

1 – Toleremo-nos uns aos outros.

4 – Como o Senhor nos tolerou.

1 – Não importa qual Senhor.

3 – Um Senhor.

1 – Um Senhor que tolere.

4 – Aceitamos qualquer Senhor que tolere.

2 – Qualquer senhor tolerante é bom para nós.

3 – A tolerância é boa para nós.

5 – Para o nosso continente.

6 – Grande. O nosso continente é grande e tolerante.

4 – O nosso continente é um espectáculo.

1 – Que todos possam ver.

4 – Um espectáculo que todos possam ver.

3 – E aceitar.

5 – E tolerar.

6 – E mostrar.

2 – Display.

1 – A todos.

2 – A play to display.

3 – Ce n'est pas une mise-en-scène. C'est un spectacle.

6 – Pour tout le monde.

4 – Todo o mundo está de olho em nós.

5 – They are watching us.

1 – Todo o mundo quer ver. Todo o mundo está a ver.

4 – As regras são muito precisas.

1 – São mesmo fundamentais.

4 – E precisas.

2 – They are crucial.

3 – Elles sont indispensables.

6 – Et précises.

1 – São claras. Precisas.

4 – Necessárias. Indiscutíveis. Ou melhor, não necessitam de clarificação.

6 – Daí serem claras. Porque já são claras, melhor dizendo.

4 – Todo o mundo está de olho em nós.

1 – Todo o mundo quer ver. E nós vamos mostrar.

2 – We will display.

3 – Dans ce spectacle.

1 – Vamos contar. Vamos narrar.

4 – Não vos vamos fazer chorar. Não vos vamos emocionar. O mundo está a olhar.

1 – Estamos firmes.

4 – Convictos.

2 - Cientes de quem somos e do que temos de fazer.

3 – Zelosos dos nossos valores e da nossa grandeza.

5 – Da grandeza do nosso continente. Dos velhos valores do nosso continente.

6 – Cientes de quanto vale o nosso velho continente. Para vós.

**[Parte I - A Grande Civilização]**

A - Desenterradas as glórias

B – Desenterrados os prantos

A – Desenterradas as glórias

B – Ali nos assentámos e nos pusemos a chorar

A e B – Junto aos rios da Babilónia

A – Desenterradas as glórias

B (em simultâneo) – Desenterrados os prantos

A – Aqui nos prostramos e nos escondemos a chorar

O corpo quente na areia

árida e sequiosa

abosrvendo as lágrimas que desaguam.

Que escorrem sedentas e trementes

na reverência ansiosa

de achar os rios da Babilónia.

É deles que vimos

Deles os nossos antepassados

Deles o nosso antes e o nosso passado

O aqui que era ontem

E o hoje neste lugar.

Molhamos humildemente o Eufrates de uma vida

Uma vida de muitas vidas

e muitas mortes

Um sal que adoça o sangue

A diluição do vermelho que nunca nos deixou

Que nos construiu

O vermelho atravessado

Rasgado e atravessado

Como o mar assim

Vermelho

Por cima de cada destruição

Que nos construiu

Construção firme em cima desse vermelho que desenterramos

Que faz surgir diante dos nossos olhos

A imagem do que fomos

Junto aos rios da Babilónia

Onde nos sentamos

E estamos a chorar

ANCIÃ

Era um tempo novo, minha filha

Minha outra filha de um tempo que já não tenho

MARYAM

Mãe, pára com esse aborrecimento

Outra vez a memória do leite derramado

ANCIÃ

Mas quem falou em leite?

Há que dias não falo em leite!

Há que dias!...

Mais

Há quantos dias não bebo leite

Não falo, não bebo

MARYAM

Esta manhã

ANCIÃ

Esta manhã o quê?

Indecente!

MARYAM

Esta manhã bebeste leite

Desde esta manhã

É o tempo

Não bebes leite desde esta manhã

ANCIÃ

Falas de uma forma

Julgas-te doutora?

Falas de uma forma

Como se fosses doutora

Tentas explicar a tua mãe o que é o tempo

E misturas a conversa com leite

Se alguém falou em leite aqui foste tu

Não eu

Eu não falei em leite

De que estás a acusar-me agora?

MARYAM

Apenas disse que bebeste leite esta manhã

ANCIÃ

E que importa isso?

A que propósito vem isso na conversa que estava a ter com a tua irmã?

Com a tua outra irmã

MARYAM

Ela não

ANCIÃ

Ela sim

Era outro tempo

Um tempo novo

Agora, o tempo é velho

MARYAM

Mas não chegará já?

ANCIÃ

Cala-te, estou a falar

Deixa-me falar

Não me vais impedir de falar

Tenho crédito de palavras

Crédito de palavras acumuladas

Que já nem vou a tempo de gastar

Deixa-me usar as palavras todas

As que guardei e as que me vêm à garganta de cada vez que

Neste tempo velho

O teu pai saberia responder

O teu pai

MARYAM

O meu pai

ANCIÃ

Não estou a falar contigo

Indecente!

MARYAM

Mas falas do meu pai como se fosse o dela

ANCIÃ

É o vosso pai

O pai das duas

O vosso pai saberia dar resposta a tudo isto

O meu filho não estaria injustiçado se o pai cá estivesse

O meu filho veria o próprio sangue ser lavado com o sangue dos seus executores, desses que o mataram

O teu pai ofereceria todos em sacrificio pelo seu filho

ROSANA

Nada mudaria

ANCIÃ

Mudaria tudo

Um pai não oferece um filho em sacrificio

Um pai sacrifica tudo por um filho

MARYAM

Mãe!

ANCIÃ

De que tens medo?

MARYAM

De tudo

ANCIÃ

De nada

Chega de ter medo

Cala-te com esse medo

Cala-o

E cala-te

Fala só quando não o tiveres

MARYAM

São insuportáveis estes discursos

Palavras ruidosas na calada da noite

Ruído

É só ruído

Frases tão ineficazes quanto doridas

Percebes?

Percebes o mal que me faz ouvir tudo isto?

É de paz que precisamos, não disto

ROSANA

No meio da guerra tu queres paz?

MARYAM

Sim, quero

No meio desta guerra não quero outra guerra

O meu irmão morreu

Ele amava-te

Como ele te amava!

Eu nunca fui amada assim

Ninguém nunca foi amado assim

E esse amor bastava

Não percebeu que um amor assim basta e não é preciso mais nada

O meu irmão é um herói agora

Todos assim o aclamam

E todos nos põem em perigo aclamando-o

Mas fazem-no de peito aberto, caridosos e orgulhosos

Pequenos sujeitos onde tão grande orgulho não cabe

Porém o verdadeiro herói já o era antes de morrer

Porque só os heróis amam tão loucamente

O amor é um ato heróico, a morte não

O meu irmão nunca viu isso

Ninguém nunca viu isso

ROSANA

No meio da guerra tu queres amor

Tu és linda, Maryam

Nós precisamos tanto de ti

Mas o teu irmão fez o que tinha de ser feito

MARYAM

O que ele achava que

ROSANA

O que ele achava que tinha de ser feito

E fez

Tenho as lágrimas presas na garganta desde que acordo até que me deito

Entopem-me o discernimento

As lágrimas

Não sei pensar

A tua mãe também me faz chorar

Mas é a dor dela que embate na minha e juntas fazem uma dor mais forte

Que ambas não sabemos

Porque não queremos

Apagar

Precisamos de dor

Precisamos de sentir dor para que a vida nos seja suportável

MARYAM

É uma loucura

Tudo isto é uma loucura

## **[Parte II - A Guerra em Nós – Nero]**

A - Numa tarde

Talvez manhã

Eles chegaram

Com uma força grande

Energia de labaredas

Lambendo as ânsias de muita gente

O fogo devastou flores como sonhos

B – Os homens sonham como flores

Fazem colorir as suas vidas

A – E as vidas dos outros

B – Com outros sonhos, outros futuros

A – Outras hipóteses

Que o fogo devastou

Desceram armados

Fatos camuflados

Bandeira no ombro

Olhos semicerrados

Transpirados

Temerosos

Desceram sobre todos

Vingaram o medo na coragem dos que enfrentavam

B – Numa tarde

Talvez manhã

Saíram de uma noite para travar o avanço do dia

TESTEMUNHA

Estávamos todos reunidos

Naquela tarde

Talvez manhã

Os nossos irmãos davam-nos força

Eles faziam-nos ver que a nossa vontade também valia

Tínhamos mulheres e crianças a nosso cargo

O futuro das nossas mulheres e crianças a pedir-nos para avançarmos

A praça estava cheia

Das nossas gargantas saíam gritos como canções

A violência dos nossos rostos era lírica

Ela significava esperança e sonho

Pode a violência germinar esperança

Não era violência então

Era sonho

Desejávamos violentamente adquirir um mundo novo

Tantas vezes a História nos falou em mundos novos

A História está cheia da procura por novos mundos

A História está cheia de violência

A História está cheia de esperança

Nessa tarde

Talvez manhã

Os meus amigos foram agredidos, alvejados, reprimidos, insultados

Eu fui-o também mas estou vivo

Eles não

Nenhum deles

O exército alastrou como incêndio em natureza fértil

Cada um dos nossos soldados era uma fogueira em reacendimento

Ardiam por dentro e por fora com vontade de queimar

Ao final daquela tarde

Talvez manhã

A cidade ardia

B – Testemunhados os prantos

O mundo olhava e acenava com a cabeça

Os ombros encolhidos e muitas contas para fazer

Ao redor da cidade que ardia

Os imperadores dedilhavam liras

ROSANA – A primeira bastonada é sempre a mais difícil de suportar.

TESTEMUNHA – Estamos preparados para suportar a dor mas não educados para a aceitar.

ROSANA – Nessa tarde, ou talvez manhã, saímos de casa, ardentes. Havia sempre algo no Samir que me assustava nestes dias mais turbulentos. Parecia uma pessoa fora de si. Como se tivesse pendurado o verdadeiro Samir no bengaleiro e saísse para a rua. Mas eu gostava dos dois. E esta transfiguração do Samir, ao mesmo tempo, deixava-me calma.

TESTEMUNHA – Samir era um exemplo. Sempre o vimos como um exemplo. Era o Samir de todas as gargalhadas, de todas as noites desregradas e de todos os dias a levar-nos para um mundo aonde nunca nenhum de nós fora. Todos sabíamos que, desse por onde desse, com o Samir era possível. Organizar uma festa de última hora, só porque sim, só porque não tínhamos mais nada que fazer, era possível. E nunca era uma pequena festa, era sempre uma festa que juntava o bairro todo. Foi assim que Rosana ficou perdida de amores por Samir.

ROSANA – Eu não fiquei perdida de amores.

TESTEMUNHA – Foi assim que Rosana se encantou por Samir. Rosana não se perde, encanta-se. Pensará ela que é diferente.

ROSANA – Samir era louco e eu gostava disso. Samir era forte e isso a mim deslumbrava-me. Samir era corajoso e a coragem dá-me vida. Precisamos de sentir a coragem quando o mundo nos pede que sejamos precavidos. A coragem é um antídoto contra o adormecimento que o mundo prefere. Sem coragem, dormimos. Precisamos de sentir a coragem. Nem que seja a dos outros. Samir tinha-a para ele e para os outros.

TESTEMUNHA – Samir marchava entre nós com o reflexo de quem está certo. É dessa lavra que se fazem os ditadores, dizia-lhe o pai, pouco orgulhoso. Samir ouvia o reparo como vindo de alguém que se vê ao espelho. Ambos odiavam ditadores, ambos preferiam sucumbir a tornar-se também eles ditadores.

ROSANA – O meu Samir. Não gostava que eu dissesse “o meu Samir”. E eu dizia, para o chatear. Um dia disse-me: “podes, diz sempre que quiseres que eu sou o teu Samir”. E eu nunca mais disse.

TESTEMUNHA – Samir amava Rosana. Mas Samir não amava Rosana da forma que um qualquer

Samir ama uma qualquer Rosana. Ela era a primeira pessoa em quem Samir pensava quando acordava e o rumo do seu dia só podia alterar-se se fosse por causa dela. Este não é uma amor que começa numas dadas circunstâncias e acaba quando as circunstâncias forem outras. Este é um amor que estabelece as suas próprias circunstâncias. É o tipo de amor com que se eternizam pessoas. Confessou-nos, numa noite, que esperava morrer primeiro que Rosana, não aguentaria a perda. Tinha 28 anos, não tinha setenta. Mas disse-o. Estava bêbado, sim. Estávamos todos. Mas Samir nunca deixou que ninguém falasse por ele, nem mesmo o álcool. Dissemos-lhe, a rir, que Romeu e Julieta era só uma história. Ele constatou que Romeu era um nome que lhe assentaria bem.

ROSANA – Os protestos foram violentos. Dissemos coisas terríveis, percebemos a escuridão que tínhamos dentro, sentimos todos medo de nós próprios. Nesse dia, calculámos o ódio que havia nos nossos corações. E era grande e estava a crescer para o exterior. E funcionava como uma roda descendo o sopé de uma montanha. Cada palavra gerava outra de maior gravidade. E à medida que a velocidade aumenta, derruba tudo à sua passagem.

Quando os vimos chegar

Vinham pesados e afinados

Percebia-se nos olhos deles o objectivo

E o objectivo era simples e único

E o objectivo era o sangue.

Quando os vimos chegar pensámos que não nos estavam a fazer aquilo. O ódio que guardáramos no nosso coração e que só naquele dia conhecêramos, transbordara completamente e estava agora despejado no chão da praça. Pisávamos o ódio com os nossos pés e ele refletia-se nos nossos olhos.

TESTEMUNHA - A primeira bastonada é sempre a mais difícil de suportar. As outras já só nos dão mais alento. Percebemos rapidamente que Samir era um alvo. Ser um alvo naquele dia dava direito a mais bastonadas, sem dúvida, mas houve para todos.

ROSANA – Vi Samir no chão por duas vezes. Sempre que tentava aproximar-me, era impedida por

alguém que corria ou por outros que caíam. A confusão era muito grande, o barulho tenebroso, os gritos, os improperios. Um guarda perguntou-me se eu era a puta do Samir. Como não respondi, levei uma joelhada no ventre. Senti que tudo por dentro de mim se destruía, a dor mais forte de que alguma vez me lembro. Gritei muito, doeu muito. Caí no chão. Quando olhei para o lado, vi que Samir não estava ali. Não consegui levantar-me logo. A confusão era cada vez maior. Já se ouviam sirenes, cada vez mais sirenes.

TESTEMUNHA – Havia muita gente ferida, cada vez mais pessoas feridas. Agora, muitos de nós tinham fugido. Estávamos nas imediações da praça a ouvir as ambulâncias, os gritos, os bastões dos guardas nos corpos dos nossos irmãos. E chorávamos. De raiva, de medo e de derrota.

ROSANA – Recompus-me mas as dores ainda eram muitas. E o Samir? Eu não sabia onde ele estava. Tinha-me perdido de todos os nossos amigos. Estava sozinha naquela praça cheia de gente e rodeada por guardas e soldados e polícias. Parecia que tínhamos cometido um crime. Apenas porque queríamos mudar as coisas.

TESTEMUNHA – Aparentemente éramos um perigo para a segurança pública. E a guerra estava em nós.

ANCIÃ

Não!

Não!

Não!

Malditos!

MARYAM

Mãe

ANCIÃ

Mataram-no

Também o mataram

Filhos da puta todos

Todos uns filhos da puta

MARYAM

Mãe

ANCIÃ

Cala-te

Não me segures os braços

Não me ampares palavra nenhuma que ainda tenha para dizer

Podem agora matar-me, mutilar-me, atirar a minha carne aos porcos

Porcos todos

Assassinos

Porcos assassinos

Omar estava certo e era meu marido

Omar era o meu marido certo

Porque o temiam tanto?

Porque quiseram eliminar Omar?

Não muda nada

Este país vai sucumbir nos destroços

Deste país não vai sobrar nada

Porque fazem tanta gala então em querer lutar por ele?

Se o destroem

Porque querem então salvá-lo?

Destroem-no ou salvam-no?

Arrasam-no para o salvar?

Pensam salvá-lo enquanto o enterram no deserto?

No deserto onde deviam morrer todos

Malditos!

MARYAM

Mãe

ANCIÃ

Sai daqui

Leva esse “mãe!”, mãe!”

Sai

Vai embora

Deixa-me cuspir o ódio que tenho por todos neste momento

Não te quero aqui perto desse ódio

Não te quero contaminar com ele

Filha

Vai

Omar sabia o que era um país justo

Omar leu muito, estudou

Assustavam-me sempre os seus discursos incisivos e directos

Chega, homem, dizia-lhe eu

Um dia ainda te matam

Ele nunca negou que assim pudesse ser

Ele sabia

Omar sabia

E mataram-no

Esta terra sempre foi de todos e nunca foi de ninguém

Dizia-me e dizia a todos quantos gostavam de o escutar

São séculos e séculos de sangue derramado  
Destrõem e reconstrõem  
Instalam-se e fogem  
Expulsam e são expulsos  
Acham que esta terra é boa?  
Alvo de cobiça por todos  
Mulher serena por quem homens luxuriosos pugnam  
Mulher labiosa por quem um homem seria até capaz de matar o próprio irmão  
Quantos irmãos, pais, filhos, esposos, primos não sucumbiram à ponta de um punhal  
À força de uma bala?  
Omar sabia  
E não calava o que sabia  
Calo-me na morte, dizia  
E assim foi  
Morreu por não se calar  
Hoje destruíram a cidade  
Deve estar quase toda  
Pouco deve sobrar  
A nossa casa e o nosso bairro estão de pé  
Ao fundo já pouco se vê  
Só fumo, poeira e silêncio  
O silêncio vê-se de tão pesado que é  
O silêncio é como uma sombra escura  
A respirar o grito dos mortos  
Durante toda a noite ouvimos estrondos

Corremos a noite ao som de bombas que pareciam não acabar

Onde irão eles buscar tantas bombas?

É o mundo tão grande para aguentar com tanta artilharia?

É o mundo tão covarde para a lançar assim?

É o nosso presidente tão cego para não saber que está a matar os seus?

ESTRANGEIRO

Como podemos evitar isto?

É fora do nosso território

Como podemos evitar isto?

Agora somos nós!

MILITAR

Agora somos nós!

ESTRANGEIRO

Vamos cooperar

Vamos colaborar

MILITAR

Cooperação

Cooperação

ESTRANGEIRO

O país está em perigo

Foi colocado em perigo

O país

Vamos salvá-lo

Vamos tentar salvá-lo

MILITAR

O país está em perigo

Vamos destruí-lo

E depois vamos salvá-lo

ESTRANGEIRO

Temos uma obrigação conjunta de devolver a dignidade a este país

A dignidade humana

O único valor que nos deve mover

Para a batalha

MILITAR

A batalha é inevitável

Pela dignidade humana

ESTRANGEIRO

A dignidade humana torna inevitável esta guerra

A guerra justifica-se pela salvaguarda dos homens dignos

Dos homens que não ferem, não matam, não desalentam

MILITAR

O alento move-nos contra os inimigos deste povo

Os inimigos do mundo

Para devolver ao povo os destroços da sua dignidade

ESTRANGEIRO

Ergueremos os destroços

Deles faremos de novo vida

Tu agora estás connosco

Nós estamos contigo agora

Estamos por ti

MILITAR

Sim

ESTRANGEIRO

Sabemos que perdeste família

MILITAR

Sim

ESTRANGEIRO

Sabemos que perdeste amigos

MILITAR

Samir

ESTRANGEIRO

Samir

Era teu amigo Samir?

MILITAR

Sim

ESTRANGEIRO

O teu melhor amigo o Samir?

MILITAR

Talvez

ESTRANGEIRO

Talvez?

Não tens a certeza?

MILITAR

Porventura sim

Ele seria o meu melhor amigo

ESTRANGEIRO

Que outros amigos tinhas além do Samir?

MILITAR

Rosana, a noiva de Samir

Maryam, a irmã de Samir

ESTRANGEIRO

Que outros amigos tinhas além dos familiares de Samir?

MILITAR

Vários

Outros

Que importa isso agora?

Estão mortos

Que importa isso quando todos morreram?

Ou quando alguns não morreram mas vagueiam

Apenas

Vagueiam

Almas de carne, suor e feridas por entre destroços

Que são eles próprios

Que somos todos nós

A Guerra está em nós

Que importa isso

Agora?

Que importa?

Não sei já quem são os meus amigos

Ou quem eram

Já não são

Não os vejo mais

Percebe?

Lutaremos porquê?

Para quê?

Para reconstruir o quê?

Colocar pedras de novo em cima de pedras

É isso?

Trata-se de engenharia

Erguer um país e depois apreciar o quão belo ficou

Quão belo está agora

Porque a imagem anterior era devastadora

Mas os homens

Sempre irreflectidos no momento de destruir

São também hábeis a refazer

Não sei quem está certo

Importa?

ESTRANGEIRO e MILITAR (*em simultâneo*)

Não

MILITAR

Não

Não importa

Mas temos de lutar, sim

Lutar antes de sucumbir

ESTRANGEIRO

Antes lutar do que sucumbir

MILITAR

Por mim, por nós, por todos

ESTRANGEIRO

Não sucumbir

MILITAR

Lutar e não sucumbir

ESTRANGEIRO

Nunca

MILITAR

Não sucumbir nunca

ESTRANGEIRO

Por ti, por todos, por este país

MILITAR

Lutar

ESTRANGEIRO

Pelas vossas crianças

MILITAR

Lutar

ESTRANGEIRO

Pelas vossas mulheres

MILITAR

Lutar

ESTRANGEIRO

Pelo vosso destino

MILITAR

Lutar

ESTRANGEIRO

Sucumbir

MILITAR

Nunca

ESTRANGEIRO

Lutar

MILITAR

Sempre

ESTRANGEIRO

Sucumbir

MILITAR

Nunca

ESTRANGEIRO

Sucumbir

MILITAR

Nunca

ESTRANGEIRO

Sucumbir

MILITAR

Nunca

ESTRANGEIRO

Sucumbir

MILITAR

Nunca

ESTRANGEIRO

Antes matar

MILITAR

Do que sucumbir

ESTRANGEIRO

Antes transgredir

MILITAR

Do que sucumbir

ESTRANGEIRO

Antes ser ditador

MILITAR

Do que sucumbir

ESTRANGEIRO

Antes ser ditador

MILITAR

Do que sucumbir

ESTRANGEIRO e MILITAR (*em simultâneo*)

Antes ditador do que sucumbir

ESTRANGEIRO e MILITAR (*em simultâneo*)

Antes ditador do que sucumbir

ESTRANGEIRO e MILITAR (*em simultâneo*)

Antes ditador do que sucumbir

**[Parte III - Da decadência ou O Ser Humano Degradado]**

ROSANA

Pára de chorar, Maryam

Por favor

Pára

Já não depende de nós

Acabou

Já não depende

Se vamos viver ou morrer

Não depende de nós

A tua mãe está longe

A tua mãe sabe que não vale a pena espernear

Porque

*(Pausa)*

Mas não vamos desistir

Uma coisa é não enfrentar

Outra coisa é desistir

Uma coisa é não correr para a frente

Outra é correr para trás

Não estamos a recuar

Vês-nos a recuar?

Vês-me recuar?

A tua mãe

Ela está aqui

Connosco

Assim

Estamos aqui

Sem recuar

Ninguém desistiu de nada

Todos quiseram destruir o nosso bairro

E vieram

E destruíram

De uma ponta à outra

A cidade

Tudo

Mas é só uma questão de engenharia

Recolocar pedra sobre pedra e fazer de novo

Eles são hábeis nisso

As pessoas que mataram, sim

Essas

Essas não

As que morreram

As que

MARYAM

Rosana

sentes-te bem?

Rosana

descansa um pouco

Não tens de ficar constantemente nesse sufoco

Dando-nos alento

A mim, à mãe

Não tens de fazer isso

ROSANA

Não tenho de fazer nada

Mas faço

Os nossos homens

Os nossos rapazes

Continuam a lutar

Pensas que nos esqueceram?

Continuam

Estão lá

E lutam

E tudo vai acabar um dia

Como sempre acaba tudo

Até mesmo as guerras

MARYAM

Kalil

MILITAR

Rosana

Maryam

ROSANA

Kalil

Como estás?

MILITAR

Tens de sair daqui

As três têm de sair daqui

Esta noite

Esta noite vai ser violenta

É muito perigoso

MARYAM

E vamos para onde?

ROSANA

Não temos para onde ir, Kalil

Estamos aqui

Não há sítios seguros

MILITAR

Pois não

Não há

Mas devem sair

Deviam sair agora

Eu devo ir

Adeus

Devo ir

Adeus

ROSANA

Kalil

Protege-nos

Luta por nós

Kalil

MARYAM

Kalil estava assustado

Os olhos dele meteram-me medo

Viste os olhos dele?

Não eram os olhos dele

Os olhos dele não eram os olhos dele

ROSANA

Não há nada que não nos assuste neste lugar

Kalil não soube explicar nada

Para onde quer ele que vamos?

Penso que ele tinha bebido

Ele tinha bebido

Por isso os olhos

E o raciocínio assim

Desconexo

MARYAM

Talvez tenha começado a beber

Tenho fome

A minha mãe também deve ter

ROSANA

Já não temos quase nada

Mas não deve tardar ajuda

Estão a chegar alimentos

Ouvi na rádio

Há pessoas a ajudar-nos, Maryam

Acreditas nisso?

Há pessoas a ajudar-nos

Não é tudo escuro aqui

É quase tudo escuro

Mas

De repente

Pessoas ajudam-nos

Ouvi na rádio

*(Entoa um trecho de uma canção)*

E ouvi esta canção também

Não é a canção ideal

Mas eles lá na rádio acharão que sim

Com o que é que vamos entreter a população

Nos intervalos das bombas?

ESTRANGEIRO

O plano era diferente

O plano é sempre outro na vida das pessoas

E dos povos

E das Nações

O tabaco aqui é uma merda

Há poucas coisas boas nesta terra

Mas o nascer e o por do sol são indescritíveis

O problema é só o que acontece entre uma coisa e outra

E vice versa

O sol a nascer e a por-se todos os dias

É uma imagem que vou levar para sempre

Se sair daqui vivo

Não deixa de ter a sua graça

Quantos exércitos não terão já estado aqui?  
Quantos soldados não sentaram o cu neste mesmo sítio  
E viram este por do sol?  
Quase não tive tempo para pensar  
Quanto mais dizer não  
Não sabia  
Não sabia ao que vinha  
Um militar não diz que não  
Um militar vai  
Quase nem me apercebi  
Foi tudo muito rápido  
As coisas precipitaram-se, aceleraram  
Treinámos, mentalizámo-nos  
Quando dei por mim estava a fumar este tabaco de merda  
E a ver o por do sol  
Imagino-me de longe  
Uma silhueta no deserto  
Este capacete  
Um pedaço do meu exército contemplando a natureza  
Degustando e desgostando tabaco  
A dada altura pareceu-me certo  
Este capacete  
Usar o capacete do exército do meu país estava certo  
Senão o que era certo então?  
Concluía o bacharelato donde saí com menos perspectivas de futuro do que entrara

O meu pai  
que sempre me achava um idiota antes do bacharelato  
Não mudou a opinião  
E agora achava-me um idiota bacharel  
Os motivos de orgulho para os meus pais não eram muitos  
Nunca lhos dera  
Aquilo que me orgulhava a mim por certo não os deixava embevecidos  
Partir as trombas ao Jonnhy numa rixa à porta da discoteca  
Detido duas vezes na posse de marijuana  
É marijuana, foda-se, que mal tem?  
Ser sovado pelo irmão da Christine  
Meu, acabei com ela e então?  
Era para casar?  
Ficou triste e deprimida, ok  
Mas não tens de me partir a cana do nariz por causa disso  
Só que partiu  
A escola não corria bem  
A escola era uma merda  
O sistema de ensino é medíocre  
Não dá pica, não da vontade  
Aprendo mais a ver porno na internet  
Mais sobre a vida e sobre as pessoas  
Quando atinei a escola começou a correr melhor  
Por atinar entenda-se uma série de berros do meu pai  
Com a ameaça clara e inequívoca de que a mesada ia à vida

Almoças e jantas em casa, não precisas de dinheiro para mais nada  
O caralho é que não, pensei eu  
Sim, vou terminar a escola  
Vou fazer tudo, pai, não te preocupes  
O atinar que eu dizia é mais uma submissão pela força  
Do que pelo convencimento  
O ensino continuava a ser uma merda mas eu tinha dinheiro para vodka ao fim de semana  
E Marlboro  
Que não é como a merda deste tabaco que fumamos aqui  
Depois a Louise mudou a minha vida  
Mas isso  
Não é importante  
É muito importante  
Mas não importa agora  
E passamos o tempo todo a levar uns com os outros no quartel  
A toda a hora  
Para onde quer que olhes  
Há pessoas  
Há gajos que já nem suportas de tanto olhar para a merda da cara que metem todos os dias  
Todos os dias a desejar não ver ninguém durante algum tempo  
Durante muito tempo  
E depois chegamos aqui e parece que estamos sozinhos  
Eles estão aí  
Com as mesmas caras que tinham na base  
Os mesmos sorrisos paneleiros

As mesmas feições de filhos da puta  
Que vamos ter de suportar para a vida  
Por quem vamos ter de olhar  
A quem provavelmente vamos ver morrer  
Ontem morreu o Fred  
Aquele merdas  
Disse-lhe tantas vezes  
O merdas só fazia o que ele queria  
Nem sequer tinha de ter morrido ali  
A morrer que fosse em combate  
O Fred  
Morreu por ser estúpido  
Como quase toda a gente  
Morre a ser estúpida  
Não que não morresse de qualquer forma  
Porque acho que é assim  
Morre-se de qualquer maneira  
Mas toda a gente escolhe a maneira estúpida de o fazer  
Um acidente de carro a alta velocidade  
Uma cirrose, o fígado fodido por causa do álcool  
Cancro no pulmão por causa da merda do tabaco  
Tudo formas estúpidas de morrer  
O Fred também  
Numa guerra onde podia morrer como um herói  
Decidiu morrer por ser estúpido

E sair de onde nunca devia ter saído  
Eu disse-lhe  
Se saís daí morres  
Ele saiu  
E mataram-no  
Nem conseguimos ver de onde o tiro veio  
Há atiradores em todo o lado  
Veio de qualquer lado  
Talvez quisesse morrer  
Não pensei nisso  
Mas talvez ele quisesse  
Eu já quis  
Mais do que uma vez  
Desde que aqui estou  
Entre o por e o nascer do sol  
Ou vice versa  
Muita coisa nos faz querer morrer  
As saudades da Louise  
E da minha mãe  
Os atiradores que não vemos mas podem estar em qualquer lado  
Deixam-nos loucos com isso  
Ficas louco quando sabes que podes levar um tiro nas costas, no peito ou na cabeça  
Mas não sabes quando nem de onde  
Nem porquê  
O porquê não é muito claro, pelo menos

E temos armas  
Estamos rodeados delas  
Por isso é fácil  
Quando a angústia cresce demais  
Quando já não a contém dentro de ti  
E o desespero é muito grande  
Grande ao ponto de não conseguires respirar  
Debaixo deste calor intenso  
Já não bastava o calor  
Ainda tens o ar a não querer passar  
O ar a não querer  
Nem os pulmões  
E tremes  
Ficas tonto  
Imagens das tuas coisas, da tua rua  
Dos teus amigos no bar  
Copos partidos, risos exagerados  
A Lauren e a Sophie  
São duas amigas, vão quase sempre connosco ao bar, à noite  
E fico com muita tesão por causa delas, sempre que bebo  
Nunca tive nada nem como uma nem com outra  
Nem posso  
A Louise  
Mas às vezes queria tanto  
E sempre que fico tenso lembro-me do traseiro da Lauren e das mamas da Sophie

E fico com muita tesão  
E apetece-me morrer  
Aconteceu na semana passada  
Anteontem  
Não sei  
O tempo aqui não é certo  
Passa muito devagar  
Não sei quando  
Achei que podia enfiar uma bala na cabeça  
Talvez depois dissessem aos meus pais que foram os *moahmeds* de merda que me mataram  
E a bandeira por cima do meu caixão  
O meu pai, triste mas digno,  
A minha mãe destruída e a tentar compreender que um país vale mais do que o filho dela  
Nenhuma mãe há-de alguma vez entender isso  
Mas ser mãe é sofrer em silêncio  
Como se os gritos acabassem todos no parto  
Quando me vi estendido, com um buraco na cabeça  
O Ramirez a correr  
Todos os outros também  
Um batalhão inteiro de luto por causa de um idiota que não aguentou a poeira nos olhos  
Disse para mim que não  
Qualquer arma que o meu país me tinha entregue seria para virar contra os outros  
Nunca contra mim  
Pensei outra vez em sexo e na Lauren e na Sophie  
E só queria tê-las ali, longe da Louise

A Lauren e a Sophie no deserto

Seria o fim dos meus desejos mais reprimidos

Gritei como um louco nessa noite

Pus toda a gente em perigo

Os meus gritos podiam ter desencadeado uma batalha em que talvez morressemos todos

Não pensas nisso quando estás a gritar

Quando gritas só queres gritar

E ouvir-te gritar

E tornar-te cada vez mais num animal

Porque é nisso que te tornas quando gritas

Num animal sem consequências

Sem medo das consequências

Sem medo

Sem nada

*Surge KALIL.*

Kalil, meu monte de merda, hoje é dia de folga

É dia de festa

A guerra continua amanhã

Posso confiar em ti, não posso?

Não vais ser mais um filho da puta muçulmano a matar um ocidental pelas costas?

Pela calada

Aparecem pela calada os filhos da puta e rebentam com tudo

Eu devia estourar-te os miolos, idiota, por tudo o que já sofremos por vossa causa

Mas não

Sabes porquê?

Porquê?

Porquê?

Estou a perguntar porquê

Mas tu é que devias perguntar porquê

Pergunta

Porquê?

MILITAR

Porquê?

ESTRANGEIRO

Agora não porque

Porque

Porque estamos aqui para mudar isso

Estamos aqui para mudar tudo

Reconstruir este país

É uma questão de engenharia

Pedra sobre pedra

E pessoa por pessoa

Vocês também podem ser boas pessoas

Há muçulmanos bons, iraquianos porreiros, sírios valentes

É desses que precisamos para reconstruir tudo

É por isso que estamos aqui

A ajudar

E é bom porque vocês ajudam-nos

Tu ajudas-nos

Tu vais ser muito forte, Kalil

Vais ser um herói

Já és

Quando decidiste abraçar esta luta

Quando escolheste o lado onde podias ajudar o teu país

Viraste um herói

E sabes que mais?

As mulheres gostam de heróis

Hoje é festa, Kalil

É aquela ali?

ROSANA – Kalil!

ESTRANGEIRO - Vai, Kalil, ela gosta de ti! (*Aproxima-se de Maryam*)

ROSANA (*abraçando Kalil*) - Kalil! O que é que se está a passar? Conta-nos tudo. Já estamos com muito medo. E sem comida. Sabes quando vai chegar mais comida?

MILITAR (*desembaraçando-se de Rosana*) – Comida? Mais comida?

ESTRANGEIRO – (*Para MARYAM*) Como é que te chamas?

ROSANA – Sim. Na rádio disseram. Disseram na rádio que a nossa cidade estava... que iria chegar mais comida à nossa cidade. Disseram que estavam a ajudar-nos, que iam ajudar-nos. Tu saberás melhor. Quando? O que é que está a acontecer? Quem nos está a ajudar?

ESTRANGEIRO – Como é o teu nome?

MARYAM – Maryam.

ESTRANGEIRO – Maryam.

MILITAR – Ninguém. Nunca. Nada. Ninguém nos está a ajudar.

ROSANA – Ninguém? Mas disseram...

MILITAR – Qual disseram? Quem disse? Disseram, disseram... Ninguém nos vai ajudar. Porque haveriam de o fazer? Porque achas agora que mereces ajuda de alguém ou de alguma coisa?

ROSANA – Kalil, o que tens? Porque é que estás a falar...?

MILITAR – Pára, estúpida! Pára com esse tom condescendente. É mesmo altura de parares de ser condescendente. Pára de ser uma vaca!

ROSANA – Kalil!...

*(Kalil bate-lhe)*

MILITAR – Eu disse para parares mas tu não ouves. Fazes sempre o que queres. Estás habituada a fazer só o que queres, estou certo? Mas já não é assim. Agora não é assim. Agora já não vais só fazer o que queres. Agora não vais querer, tão pouco. Agora não vais querer mas vais gostar. *(Agarra-a com violência)* Não ia ser sempre assim. Não ia ser sempre como tu querias, como Samir gostava e o pai de Samir dispunha. Isso acabou. O país agora é outro. O país acabou. E outro vai nascer. É uma questão de engenharia. E agora somos nós.

ROSANA – O que estás a fazer, Kalil? O que é que te fizeram?

MILITAR – Cala-te, cabra de merda! Não me fizeram nada. O que é que estás a insinuar?

ESTRANGEIRO – Kalil, meu rapaz, não te exaltes tanto. Estás a consumir energia. Desfruta e não te enerves. Isto não é uma guerra. É diversão. Rapaz, a guerra é depois. Foi antes e é depois. Agora, é festa e glória. Fode essa cabra. Ou queres que seja eu a fazer isso por ti? Outra vez um gajo a fodê-la no teu lugar. Kalil! Uma vida inteira a tentar comer uma gaja e deixas sempre alguém fazer isso na tua vez.

ROSANA – Que merda de conversa estúpida é essa, cabrão? Kalil...

ESTRANGEIRO – Vais ficar caladinha porque não me está a apetecer bater em ninguém hoje. Será que podes colaborar nessa minha não intenção? Linda! Estou a ver, Kalil, não tens fracos gostos realmente. A rapariga é... Mas já não precisas de bater punhetas, agora. Agora podes fazer o que tu quiseres. Isto são sonhos a realizar-se, meu amigo. No meio desta merda desta guerra, há um filho da puta a realizar sonhos de juventude. E esse filho da puta és tu! Quem disse que a guerra não abre portas de esperança? *(Para Rosana)* Vais abrir as tuas pernocas aqui ao meu amigo, vais deixá-lo

divertir-se da forma que ele quiser. Ele merece, está a lutar por vós, para devolver a dignidade a este país; para devolver-vos a dignidade humana. Reconheces isso, não reconheces? Então, escancara para o teu amigo essa gratidão e consola-te também. Não me digas que não gostas! E, para ti, ele agora chama-se Samir.

MILITAR – Não.

ESTRANGEIRO – Cala-te, idiota! A partir de agora chamas-te Samir e esta é a tua puta, a puta do Samir. No final há frutas e bolinhos para todos! Hoje é diversão, a guerra continua amanhã. (*Agora, para Maryam*) E tu, estás muito calada, tu! Estás com medo?

MARYAM – Não.

ESTRANGEIRO – Tens saudades do Samir? A tua quase irmã não tem nenhuma, olha para ela. Nenhuma. Já o esqueceu completamente. É o melhor. É a melhor solução. Esquecer tudo. Não importa, já foi, já passou. A vida é hoje. A guerra também. Mas quem sabe amanhã já não haverá mais guerra e a vida que foi hoje volta a ser amanhã. Ainda melhor. Tens fome?

MARYAM – Não.

ESTRANGEIRO – Tomaste banho? Porque é que vocês não tomam banho? Cheiras mal.

MARYAM – Não.

ESTRANGEIRO (*batendo-lhe*) – Não o quê? O que é que não? Tudo não, sempre não, o que é que é não para vocês, suas cabras, putas de merda? Será possível que só soltem um sim depois de vos deixarmos as mãos marcadas no corpo? Ouve, eu estou farto disso, não penses que não estou cansado de vos bater mas, que raio, parece que só nos entendemos assim. Estou farto de falar contigo, de ser carinhoso, ofereci-te comida, dei-te uma mensagem de esperança, porque eu acredito, eu tenho esperança, e tu não entendes, não queres entender e a única coisa que oiço é não. Porra, estamos aqui para vos salvar, caralho! Estamos aqui para vos dar um futuro, depois de terem andado um passado inteiro a fazer merda. Depois de pessoas como o teu irmão e o teu pai e todos os outros terem feito deste país aquilo que ele é hoje. É por causa deles que isto existe. Ou não existe.

Deixou de existir. É por causa deles que não comes, não tomas banho e ainda dizes não. Vamos resolver. Há um problema e vamos resolver. Mas, por favor, colabora, não digas sempre somente não. A tudo. Como se tudo fosse contra ti, todos contra vós. Por quem estamos aqui. É por vocês que estamos aqui. *(Para KALIL)* E tu, para onde estás a olhar, idiota? Pus a mulher da tua vida nos teus braços, e tu o que fazes? Ficas a olhar para mim e a apreciar os meus belos discursos. Está aí a tua Rosana. Agora é tua. Pela primeira vez na puta da tua vida, a Rosana é tua. Idiota! *(Para MARYAM)* Maryam, não és virgem, pois não? Claro que não. Fartam-se de foder aqui no deserto, não é? Gostas de foder, Maryam? Não tens de responder, há coisas que ficam só para nós.

ROSANA – Pára com essa merda, Kalil! Tu não és assim! Pára!

MILITAR – Como é que eu sou então? Como é que eu sou? Tu sabes como é que eu sou? Sabes tudo sobre mim, é isso? Não sabes. Não me vais convencer mais com esse tom de voz, o teu tom, o tom de voz da Rosana, doce, delicado, seguro, assertivo. No entanto, manipulador e autoritário. Agora sei-o. Rosana, tu e a merda do teu Samir foram a desgraça de todos nós. Foram a minha desgraça. Mas ele está morto e tu agora és minha. És a minha Rosana porque agora este é o meu tom seguro e assertivo mas não doce e delicado porque não sei fingir. Amei-te profundamente. Vivi cada minuto à espera do teu olhar, de uma palavra tua, de um sorriso. Nessa época só tu e o Samir conseguiam tudo ou davam-nos essa sensação porque afinal não conseguiram nada. Afinal, era de mim que tu precisavas e esperaste até hoje por mim. Porque agora não podes nada e eu posso muito. Olha à tua volta, mudou tudo. Mudou aquilo em que eu acreditava, aquilo em que me faziam acreditar. E era mentira, uma grande mentira. Uma mentira que me roubou juventude, amor e prestígio. A vossa grande mentira. O que é feito da tua família agora? Esta merda em que estais atolados. É isso que sobra. Mas eu amo-te, Rosana, nunca deixei de te amar.

ROSANA – Mas, Kalil, o que é isso? Eu não sei do que falas, eu não fazia ideia de...

KALIL – Claro que nunca fizeste ideia, nunca olhaste para ninguém, sempre centrada em ti e nas tuas causas e nas do teu amante...

ROSANA – Tu não me tens só porque dizes que sim. Vens aqui, acompanhado por aquele idiota louco, e julgas que podes tudo. Mas pensa bem, Kalil...

KALIL – Puta! Vês como o teu tom de condescendência não mudou? Continuas a ser a mesma manipuladora de sempre. O sargento pode ser bruto mas ele sabe o que está a dizer, ele está certo. A nossa juventude foi roubada, foi aniquilada por sonhos e ilusões. Ele abriu-me os olhos.

ESTRANGEIRO – Desculpa, mas realmente já não faço isto há uns dias. Em tempos de guerra sobra pouco para foder. É o único problema da guerra. Lá em minha casa, fodo todos os dias. A minha mulher fode bem, como uma cadela, eu digo-lhe, fodes como uma cadela, e ela gosta de ouvir isso e ri-se e geme e grita. É raro o dia em que eu não fodo com a minha mulher, sabias? Por isso, podes imaginar como é a minha vida na guerra. Fico quase com tonturas de cada vez que vejo uma fêmea. Vocês são o diabo! O diabo! Por isso hoje nem te mando tomar banho. Mas na próxima vez, sim, vou precisar que o faças. Nós estamos aqui, somos militares, estamos aqui por todos vós. Não é preciso agradecer. Depois, haverá umas medalhas ou umas merdas dessas, lá no nosso país, quando voltarmos. Mas aqui não é preciso agradecer, desde que nos façam sentir bem. Para depois, quando estivermos lá, dissermos: a guerra era fodida mas havia uns momentos em que nos sentíamos em casa. E fica por aí. Cada um sente-se em casa à sua maneira. A minha é esta. Sinto-me em casa quando parece que estou a foder com a minha mulher. Não é a mesma coisa. Ela cheira melhor, toma banhos, usa perfumes caros, eu sei do que estou a falar, são caros como a merda, vocês têm gostos tão caros!, porquê?, e ela mexe-se mais, é mais arisca, mesmo quando lhe estou a ir ao cú, tu parece que estás morta, rapariga, estás a gostar assim tanto? Claro que sim. No deserto, há tantos dias sem ver a pila de um homem, devias estar a arder por dentro. Os vossos homens foram todos. Morreram ou morreram ou morreram. É assim. Um país de mulheres agora! Os homens morreram, ficaram as mulheres. Uma sociedade, como é?, feminista. Eu gosto e o Kalil também.

KALIL – Vais ficar o tempo todo a gritar? O que é que isso faz? Eu gosto que grites. Nunca fiz uma mulher gritar. E sempre quis saber como é. Como é nos filmes. Quando os víamos às escondidas de

todos, aqueles filmes, o que mais me agradava era ouvi-las gritar. Aquelas americanas ou inglesas ou francesas, acho que as francesas também gritam muito, essas putas, e eu ouvi-as. Gostava de ouvi-las. Às vezes fechava os olhos e ficava só a ouvi-las ganir. E a minha pila crescia, crescia cada vez mais, crescia a cada gemido daquelas cadelas americanas. Ou da Europa. Gostavas de ir à Europa? Estou a falar contigo, Rosana! À Europa. Não gostavas de ir à Europa? Um dia, quando esta guerra, esta merda toda acabar, posso levar-te à Europa. Quando estiver integrado nos quadros do exército, com direito a semanas de férias, levo-te à Europa. A França, a Paris. A cidade do amor, dizem. E dessas putas francesas. Eu amo-te. Rosana, amo-te... Acabou. Porra! Não consegui mais tempo. Desculpa. Não consegui mais tempo. Não chores, Rosana. Agora és minha. E vai ser bom para ti. Vou levar-te a Paris. Um dia.

ESTRANGEIRO – Não vales uma merda. Por favor! Kalil! Anda cá. Como foi, meu rapaz? Não quero saber. Vai fazer companhia àquela, já não consigo mais, parece que está morta, dá-lhe com força para ver se ela arrebita. A tua é muito melhor, eu ouvia-a gritar, e como ela gritava, Kalil, ou tu és um leão ou ela é um furacão. Vou confiar na segunda hipótese.

MILITAR – Mas, sargento...

ESTRANGEIRO – Vai. *(Para Rosana)* Choras? Porque choras? O meu colega fez-te chorar? Não pode ser! Realmente os homens são todos iguais! Tanto que disse estar apaixonado por ti, desde a juventude, dizia ele, quase desde a infância, que exagero, achava eu, e afinal era verdade. Afinal, ele só queria molhar a sopa. Como todos os homens só querem molhar a sopa. Sabes o que é molhar a sopa? Sabes, sim. Vais saber melhor. És muito bonita. Parabéns. De facto, nem a minha mulher consegue ser tão bonita como tu. Não é, de certeza. Mas é uma leoa na cama. Devias ver aquela mulher a foder. Até ficavas passada. Digo-te que ficavas passada. Qualquer pessoa que me veja a foder com a minha mulher fica passado. Se calhar devíamos filmar e por na internet. Ficávamos ricos num instante. E famosos. O casal dos fodilhões. A fodilhona mor. Viver como coelhos. Não é boa ideia. Ela matava-me se eu a filmasse. Mas talvez... Rosana, olha para mim, querida, tive uma

ideia. E se fizéssemos dos teus amigos pessoas famosas? Kalil e Maryam partilhados no facebook fodendo como animais. Quantos milhões de partilhas não teria? Tens facebook, Rosana? Vamos por o Kalil e a Maryam no facebook. Caralho! Até a CNN vai mostrar isto, caralho!

MILITAR – Pára, Maryam! Não me obrigues a bater-te. É assim que eu quero. Ficas quietinha enquanto eu faço o que tenho a fazer, porque sou um militar e estou aqui para te dar um futuro, uma perspectiva de futuro, um sorriso novo. Não estás a sorrir agora? Deixa ver se sorris. Não sorris? Como não? Eu estou a esforçar-me. Por ser um bom amante. Esforço-me por ser um bom amante. Sorri, pelo menos para a câmara. O meu sargento está a filmar. Sorri para ele.

ESTRANGEIRO – O mundo inteiro está a ver, Maryam. Do que esperas para sorrir? Kalil, ainda conseguimos trabalho no cinema pornográfico para a tua amiga.

MILITAR – E para mim não?

ESTRANGEIRO – Para ti, duvido. Falas mais do que o que fodes. Não tens genica nenhuma, caralho. Mas para ela, sim. Há homens no ocidente que fantasiam com mulheres orientais. Sabes, Maryam, há homens da minha terra que se vão masturbar muitas vezes a olhar para a tua cara a ser comida por um soldado. Por isso, finge que estás a gostar, só um bocadinho. Caso contrário, eles vão achar que estás a ser violada. O que os vai excitar ainda mais, pensando melhor.

*O ESTRANGEIRO pára de filmar e aproxima-se de MARYAM, forçando-a a fazer sexo oral.*

*ROSANA vai buscar um punhal e tenta atacar o ESTRANGEIRO. KALIL apercebe-se.*

MILITAR – Meu sargento! Atrás de si!

*O ESTRANGEIRO larga MARYAM e agarra ROSANA, retirando-lhe o punhal e agredindo-a violentamente. KALIL também abandona MARYAM, que chora compulsivamente.*

ESTRANGEIRO – És completamente estúpida, miúda! Não aprendes nada connosco. Vocês só merecem morrer neste deserto, camabada de filhas da puta. Kalil, a tua princesa, esta puta, queria matar-me. Viste isto?

MILITAR – Peço desculpa, meu sargento!

*ROSANA está no chão, semiconsciente. O ESTRANGEIRO larga-a e agride KALIL.*

ESTRANGEIRO – Idiota!

MILITAR – Desculpe, meu sargento!

ESTRANGEIRO – Eu podia ter morrido aqui! Estamos numa guerra e eu venho morrer às mãos de uma gaja! Não posso morrer quando venho às putas. O que diria a minha mulher? Que espécie de militar morre na guerra, não com balas do inimigo mas com a ponta do punhal de uma puta? Talvez, porque morria na guerra, o meu país fizesse de mim herói nacional, talvez, mas, no meu íntimo, eu saberia que não fora morto em combate, fora morto a foder.

MILITAR – De qualquer forma estaria morto, que importância teria?

ESTRANGEIRO – Claro que tem importância. Uma importância moral. A moralidade não morre connosco, ela fica com os que cá deixamos. As pessoas da minha família, a minha mulher, todos, neste momento, veem-me como um herói. Sabem que eu sou um herói. E eu quero que me vejam assim. Como tu, meu caro Kalil, tu és um herói. Agora és um herói. Lembras-te de ser desprezado por esta rapariga aqui. Olha para ela, agora, estendida no chão. Olha para a irmã dela, arrasada, esgotada, deste cabo delas, Kalil. Foste um leão. Elas cagaram em ti a vida toda, agora sentiram a força de um leão adormecido. Vamos embora.

*O ESTRANGEIRO e KALIL saem. MARYAM aproxima-se de ROSANA. Ouve-se o barulho de algo a cair. A ANCIÃ está pendurada, enforcou-se.*

ROSANA

O problema é o mar

Para quem está habituado a ver solo

Quente, seguro, poeirento

No mar não há nada disso

Nem calor, nem pé nem poeira

Sair da terra é perder o pé

Escuro era o mar

No mar a morte, a angústia, o fim

MARYAM

Vamos tentar, Rosana

Vamos tentar reconstruir algo lá

Lá dizem que é possível

Que talvez nos deixem ficar

Ou que, a princípio, não

Mas depois

Depois nos digam

Bem vindas

Desculpem

Ou não peçam desculpa

Não precisam de pedir desculpa

Ninguém nos deve desculpas

Afinal

Foi assim

Uma guerra  
Como outra qualquer  
Uma guerra  
E na guerra é assim mesmo  
Acontece tudo  
Perdemos tudo  
ROSANA  
Até mesmo a honra  
Sobretudo a honra  
MARYAM  
Não interessa agora  
Vamos para onde não nos conhecem  
Onde nos vão olhar como desconhecidas  
Todos os dias  
Não faz mal  
É assim  
As pessoas reagem assim  
Porque têm medo  
Vivem com medo  
E têm razões para ter medo  
Eu sei o que é sentir medo  
Elas não  
Mas acredito que possam sentir também  
Eu sei o que é sentir medo de um estrangeiro  
As outras pessoas pensarão que também sabem

ROSANA

O pior é o mar

De todos os medos

Depois de todos os medos

O pior foi o do mar

Porque era um medo misturado com frio

Um medo húmido, angustiante

O medo sentido em corpo molhado e a tremer é de outro grau

É outro medo

É desse que falo

De um medo que paralisa

Quando o que é preciso é avançar

*Aparece uma MULHER*

MULHER

É uma situação dramática

É dramático

Uma situação dramática

Não há muito a dizer

É dramático

Uma situação dramática

É

Quanto a mim este é

Este é quanto a mim

O maior drama de que eu me lembro

Enfim, tem, claro, a ver com a idade

Ainda não tenho idade para já ter visto os dramas todos que uma pessoa tem a obrigação de ver em tempo de vida

De todos os dramas que vi

Este é realmente dramático

E violento

E sanguinário

Não se viu ainda muito sangue

O sangue é sempre aquela coisa

Choca, não vai bem com tudo, há quem não agente, outros regurgitam

Sangue é sempre aquela coisa

E depois há sempre muita água

E a água leva o sangue

Lava o sangue

E leva-o

Mas a água

É um drama

A água

É dramático

Tem sido o pior

A água é o pior

Porque engole e cospe

O mar tem isso

Engole e depois cospe

Como quem diz  
Isto não é meu, não pedi isto, não gosto, não quero  
E cospe  
A terra que se aguenta  
Nós aqui na terra é que temos que nos ver com isto  
E vemos  
Vemo-nos e desejamo-nos  
Como se costuma dizer  
Linguagem de drama  
Está a ser um drama  
Coisa pesada  
Gritos  
As pessoas enlouquecem nos dramas  
No meio destes dramas damos por nós malucos  
Eu às vezes penso  
Mas para quê?  
E não sei responder  
Não chego lá e trago uma resposta  
Nem vou tão pouco  
Fico e penso  
É preciso ter piedade  
Isso sim  
Piedade  
Com quem sofre  
Com quem sofreu

Piedade por todos  
Nem peço outra coisa  
Os nossos santinhos todos estão fartos de me ouvir  
Mas eu não me envergonho  
Piedade, santinhos, piedade, por esta gente  
Então já se não viu  
O que sofrem  
Com estes dramas todos  
Deus nos livre  
Uma pessoa sai dali, parece que foi assaltada  
Sai assim com o estômago que nem  
Eu sei lá  
Nem apetece comer depois  
É  
Nem janto  
Assim nem janto  
Deus nos ajude  
Uma pessoa também sem comer não fica bem  
Mas

1 – Nome

2 - Nome

ROSANA – Rosana

MARYAM – Maryam

1 – Crianças?

2 – Trazem crianças?

ROSANA – Nós não.

MARYAM – Não.

1 – Vamos tratar de vocês.

2 – Vamos tratar de vocês.

1 – Estamos aqui para ajudar.

2 – Aqui para ajudar.

1 e 2 (*em simultâneo*) – Não tenham medo.

### [Parte V – O Mundo Novo]

ROSANA

O início é sempre o mais difícil

MARYAM

Mas as pessoas são simpáticas

ROSANA

As pessoas acolhem bem

MARYAM

Só no início é que

ROSANA

A língua

MARYAM

Sim, a língua

ROSANA

A língua também é difícil

Mas as pessoas não

As pessoas são boas

*A frase “Voltem para a vossa terra” escrita sobre um muro aparece projectada na parede, ao fundo, nas costas das duas mulheres.*

MARYAM

Talvez um dia gostasse de

ROSANA

Do quê?

O que gostavas de fazer

Que nunca me tenhas contado, Maryam?

MARYAM

Será que algum dia vamos voltar?

ROSANA

Amo-te, Maryam

Minha irmã

**FIM**

## **ANEXO 2**

### **FOTOGRAFIAS DE ENSAIO E DE CENA**



Ana Ferreira© / XZibit Art



Ana Ferreira© / XZibit Art



Ana Ferreira© / XZibit Art



Ana Ferreira© / XZibit Art



Ana Ferreira© / XZibit Art



Ana Ferreira© / XZibit Art



Ana Ferreira© / XZibit Art



Ana Ferreira© / XZibit Art



Ana Ferreira© / XZibit Art



Ana Ferreira© / XZibit Art



Ana Ferreira© / XZibit Art



Ana Ferreira© / XZibit Art



Ana Ferreira© / XZibit Art



Ana Ferreira© / XZibit Art



Ana Ferreira© / XZibit Art