

Universidade de Évora

Mestrado em Teatro, ramo Dramaturgia/ Encenação

2010/ 2012

Hugo Miguel de Matos Coelho, aluno nº 8606

Orientadora: Prof^a Maria Ana da Fonseca Ataíde Castel-Branco Tamen

Relatório do trabalho de projeto

“Guerras/ Crises”

RESUMO

Este é o relatório do programa "Guerras/ Crises", onde se pretendeu explorar, de uma forma ativa, o tema inscrito no título, proporcionando a reflexão crítica (a nível social e político) aliada à dramaturgia contemporânea, ao teatro e à multidisciplinaridade artística.

Para este efeito, foram desenvolvidas oficinas, conversas e explorações performativas, de forma a potenciar o diálogo e abrir caminhos para a criação artística, tendo sido também convidados dramaturgos e outros artistas a partilhar o seu trabalho.

ABSTRACT

This is the report of the "War/ Crisis" ("Guerras/ Crises") programme which aimed to explore, in an active way, the area included in the title, providing critical reflection (social and political) allied to contemporary dramaturgy, theatre and artistic multidisciplinaryity.

For this purpose, workshops, conversations and performative explorations on the topic, were developed, in order to enhance dialogue and open possibilities for artistic creation; being also invited playwrights and other artists to share their work.

AGRADECIMENTOS

Deixo aqui, em primeiro lugar, um agradecimento especial à Prof^a Ana Tamen, por todo o seu apoio e acompanhamento, cujos comentários oportunos ajudaram à consistência do projeto.

Depois, não poderei também deixar de agradecer à Anita pela sua ajuda e suporte ao longo das mais variadas ações deste programa, deixando ainda uma palavra especial para o Miguel que acompanhou de muito perto todas as incertezas e todos os trabalhos, quer ainda no ventre da mãe, quer no seu primeiro ano de vida.

Por nos terem cedido o seu espaço, o seu tempo e a sua energia, deixo um abraço de gratidão ao Manuel Dias, à Gertrudes Pastor e à Joana Dias e à Associação É Neste País. Fica ainda aqui uma outra palavra de carinho, pela abertura das suas portas e pelo apoio, ao João Palma, à Alexandra Espiridião, ao Diogo Duro e ao Teatro PIM. Agradeço igualmente ao CENDREV, ao José Russo e à Rosário Gonzaga, pela sua total disponibilidade para participarem neste projeto. Da mesma forma, deixo o meu reconhecimento ao prof. José Alberto Ferreira (Colecção B), pelo acolhimento e pelo apoio prestado.

Dirijo uma palavra de apreço a quem (para além dos já citados) permitiu que o projeto se enriquecesse com as suas colaborações e contribuições artísticas: Abel Neves, Carlos Alberto Machado, Firmino Bernardo, Rui Sousa, Rui Pina Coelho, David Santos (Noiserv), Helena Botto (projecto Transparências), Carlos Costa e Ana Vitorino (Visões Úteis), Bruno Freyssinet (La Transplanisphère), Vicente de Sá, Álvaro Lancinha, Marcus Bruno, Custódio Rato, Ana Dordio, Anabela Calatróia, Anabela Marques, João Cáceres, Gabriel Vicente, Rui Louzeiro e restantes alunos de Teatro desta Universidade.

Da mesma forma, agradeço a todos aqueles que participaram regularmente, ajudando-me a pensar os moldes e conteúdos do “Guerras/ Crises”: Luís Garcia, Dores Correia, Prof. José Rodrigues dos Santos, Miguel Sampaio, Prof. José Manuel Martins, Prof^a. Christine Zurbach e Letízia Russo, citando ainda aqueles que regularmente contribuíram, com a experiência das suas vidas, para a recolha de testemunhos, designadamente no Centro de Dia de Valverde (agradecendo em particular à dona Gracinda Caveirinha), na Associação de Reformados e Pensionistas da Freguesia de Nossa Senhora da Saúde (onde institucionalmente agradeço a Olga Santos e, pelas suas recordações e ofertas generosas, em particular ao senhor Piteira), assim como na Universidade Sénior de Évora (onde destaco a disponibilidade de Vicente Fino).

Por último, deixo um agradecimento a todos os que ajudaram pontualmente o percurso, tendo para ele também contribuído: Prof. Helder Fonseca, Rubi Girão e Ana Leitão (C.A.L.), Rita Costa, Sofia Ramos, Soraia Lopes, Pedro Pinto, Margarida Alegria, Carolina Santos, Pedro Rosa, Sérgio Pires, Luís Maneta (Jornal Registo), José Lourido, José de Sá, Carla Santos, Márcio Pereira, assim como, em termos institucionais, agradeço o apoio da Academia Rockschool Molhóbico, da Junta de Freguesia de Nossa Senhora da Tourega e da Câmara Municipal de Évora.

A todos os que se cruzaram comigo durante um ano de atividades (e diga-se que foram muitos), ficam as minhas últimas palavras de apreço e reconhecimento por terem contribuído para a edificação deste projeto.

INDICE

Introdução _____	5
1. Um olhar à volta _____	9
2. O programa “Guerras/ Crises” _____	22
2.1 Oficinas _____	24
2.2 Ciclos de conversas _____	28
2.3 Explorações _____	36
2.4 O “Ponto de Encontro” _____	40
2.4.1 O percurso _____	41
3. O processo e as escolhas _____	53
Conclusão _____	65
Bibliografia _____	70
Referências da Internet citadas _____	76
Outras fontes _____	78
Anexo 1, “A estufa” de Abel Neves _____	79
Anexo 2, “Café/Bar” de Rui Sousa _____	86
Anexo 3, “Hoje não há música” de Carlos Alberto Machado _____	90
Anexo 4, “Na guerra” de Rui Pina Coelho _____	101
Anexo 5, “Olhar para longe” de Firmino Bernardo _____	103
Anexo 6, “A morte de um soldado” de Carlos Alberto Machado _____	109
Anexo 7, “O cavalo” de Ana Vitorino e Carlos Costa _____	137
Anexo 8, Folha de sala do espetáculo “Ponto de Encontro” _____	141

"(...) It is interesting to note how and where theatre and the arts are responding to these seminal moments of political and social upheaval.(...) Ideas and debates spread and were disseminated through social networks, beyond regional and national boundaries and it would be a natural reaction that revolution would be born. The key ingredient was information. Now, in the instant wake of these events, it is the reactive agency of theatre that can assess and respond to these seismic social upheavals. (...) Staging works as world events are unfolding does allow a unique viewpoint. Theatres become agents of debate and information but perhaps this is inevitably to the detriment of artistic and dramatic thought and creativity. The normal processes of creativity involve the gestation of an idea, reaction to thought, a play is written, a theatre is found to stage it, an audience witnesses it and reaction begins. Creating a play in reaction to a particular crisis and watching it gel with its cast, see its form change and keep up with world events is a radical departure from the traditional."

(HOULIHAN, 2011)

INTRODUÇÃO

A instabilidade de valores (éticos, morais, mas também financeiros) que cada época vive desafia-nos (a todos e a cada momento) para a difícil tarefa de pensarmos sobre como lidar com o “aqui e agora” em que vivemos e em que estamos inevitavelmente implicados. Esta motivação natural tem acompanhado algumas das minhas inquietações individuais e artísticas, exploradas em ambos os domínios, isto é, simultaneamente tanto em estudos de natureza mais teórica, como através de intervenções de carácter performativo. A título de exemplo sobre a forma como a realidade envolvente (a par do desconforto provocado pela atual indefinição dos limites da liberdade) tem influenciado, nos últimos anos, diretamente o meu trabalho posso citar a performance “Georgette” (2010)¹, o projeto “Trinta e tal no campo da morte lenta” (2009/2010)² ou o texto performativo “Hamburg.8” (2008)³.

Ora, o tema “Guerras/ Crises”, que desencadeou todo o programa de trabalho (concluído agora em 2012) de que aqui falaremos, pretendia assim, à semelhança

¹ Concebida no âmbito do evento “Portugal e a memória” organizado por João Garcia Miguel e Cineteatro de Torres Vedras para as Comemorações do Centenário da República, onde me debrucei tematicamente sobre o regresso, em 1918, dos soldados portugueses que participaram na Batalha de La Lys, durante a primeira Guerra Mundial.

² Promovido, entre Portugal e Cabo Verde, com a bolsa “Criar Lusofonia 2009” do Centro Nacional de Cultura e Direcção Geral do Livro e das Bibliotecas, dedicado à antiga prisão colonial do Tarrafal, onde procurei evidenciar artisticamente o impacto da respetiva memória (ou da falta dela) nas gerações lusófonas contemporâneas, do qual resultou ainda, num formato de teatro documental, a “Carta de um prisioneiro”, ação - pensada a partir da experiência de um respetivo prisioneiro ideológico - que tenho vindo, desde então, a apresentar em escolas secundárias (e outras instituições) cabo-verdianas e portuguesas.

³ Escrito e dirigido, durante a residência artística “La peur dans l’art” com a Cie. Cano Lopez, com a bolsa “Art4Europe: pépinières européennes pour jeunes artistes” (em Tours, França, no final de 2008), centrando-me nas temáticas da comunicação, mobilidade e tecnologia, e recorrendo à figura do aeroporto, enquanto espaço de encontro e desencontro multicultural, que, por razões históricas recentes (designadamente com os episódios decorrentes do 11 de setembro de 2001), passou a incorporar um clima de desconfiança e medo quase generalizado. Para informação mais detalhada sobre este projeto, pode consultar-se o artigo “Target: Hamburg8” que escrevi para a revista da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, Sinais de Cena número doze (SERÔDIO Dir., 2009: 99- 102).

do que foi acontecendo de uma forma natural ao longo dos trabalhos citados⁴, estimular a reflexão sobre o momento atual (debruçando-se particularmente, neste caso, sobre o impacto da crise financeira no tecido social e político), subentendo sempre a memória (e a importância da respetiva preservação) como um elemento fundamental que, ao visitar o nosso passado (designadamente o das guerras recentes), nos permite alargar horizontes sobre o presente e o futuro, já que muitas vezes a história tem tendência a repetir-se.

Escrevi inicialmente, em jeito de subtítulo, no blogue guerrascrisis.blogspot.com: “As crises, as guerras, as revoltas, as mudanças históricas, o abalo das certezas: que holocausto querem eles *desta vez*? E quem são *eles*?” Estas interrogações, retiradas da apresentação embrionária do projeto, parecem-me refletir bem o ponto de partida, intencionalmente genérico, que promoveu tematicamente cerca de um ano de exploração e criação (intelectual e performativa).

A proposta era, desde logo, partir para uma abordagem dramatúrgica e cénica (o que fundamentou aliás a integração do “Guerras/ Crises” no âmbito deste Mestrado), capaz de se envolver e de se implicar nos objetivos mencionados, constituindo uma importante ferramenta, enquanto elemento reflexivo em si, mas sendo também capaz de propulsionar outras ideias e ações, que se pudessem vir a autonomizar. Percorrendo um caminho de diálogo e discussão (dois pilares fundamentais da democracia) que incidisse sobre a situação política, social e financeira atual, queria propositadamente que nos pudéssemos deter, tanto num

⁴ Para além dos já mencionados, deveria ainda referir, para uma conveniente contextualização, os artigos dedicados à literatura e cinema norte-americano e nipónico de terror, especialmente associado ao controlo social e à perseguição política com recurso às novas tecnologias, que redigi para a Pós-Graduação em “Criações literárias contemporâneas” que concluí nesta Universidade (2006), a par do “Arrepios: a ansiedade que antecede o grito”, um projeto que dirigi na ExQuorum (preocupado com a recuperação da memória) para a recolha local de histórias do medo na tradição oral alentejana, a partir de cujo cruzamento (entre os universos nipónico e alentejano) dirigi o espetáculo “Nâh” (com residência artística no CENTA – Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas e estreia no estúdio Performas, em Aveiro, 2008).

pormenor microscópico, como numa visão telescópica do tema, deixando que o caminho (num continuado processo de exploração, discussão e experimentação teórico-prático) derivasse naturalmente para a criação de (pelo menos) um (veremos adiante como isto também foi evoluindo) objeto performativo que, muito embora podendo ser constituído por múltiplos contributos, procuraria idealmente uma sustentação invisível, intimamente ligada ao tema comum explorado, ao bolo dramaturgico desenvolvido e às opções estéticas tomadas.

Interessava sobretudo a este projeto (atendendo à sua natureza de propositada reflexão conceptual e artística), olhar o teatro da perspectiva da indignação, permitindo que ele se propusesse como uma força criativa viva, deixando-se imbuir do que o rodeia, comunicando e promovendo o diálogo, antecipando, interagindo e refletindo sobre a ação social/ política. De facto, cada vez estou mais certo de que, em teatro, o que (me) interessa é potenciar a discussão e (se não parecer demasiado ambicioso) propor a indignação, tanto em cena, como fora dela. É pois este teatro – que se propõe sobretudo olhar à volta, mas que, ainda assim, não abdica da sua sensibilidade estética – que me seduz.

Ora, o que este relatório se propõe agora fazer é então, em resumo: fundamentar um pouco mais demoradamente, no primeiro capítulo, a escolha do tema aqui apresentado, recorrendo também a outros projetos artísticos com temáticas tangentes; para sistematizar descritivamente, no segundo capítulo, cada uma das atividades realizadas, fazendo ao mesmo tempo um breve apontamento analítico de cada uma delas; para, por fim, e já no terceiro capítulo, justificar o contexto das opções (dramaturgicas e cénicas) entretanto realizadas, à luz também das influências estéticas mais presentes; de modo a poder, em último lugar, concluir, fazendo um balanço final de todo o percurso, assim como apontando para novas

ideias e dinâmicas de trabalho que se iniciaram, no decurso ou paralelamente ao programa de trabalho “Guerras/ Crises”.

1. UM OLHAR À VOLTA

No intuito de tentar perceber por onde caminhar com este projeto, definido que estava à partida o mote temático “Guerras/ Crises”, foi igualmente importante olhar à volta para tentar identificar algumas influências e enunciar alguns dos caminhos de trabalho possíveis. Tratando-se, este, de um projeto criativo (apoiado por uma reflexão conceptual), interessaria, assim, perceber em que moldes as temáticas das guerras e das crises (que pretendíamos aqui abordar em simultâneo) podiam ser tratadas e onde podiam, eventualmente, encontrar-se (nestas questões) interesses comuns, complementares ou eventuais pontos de encontro.

Partindo da definição comumente atribuída aos termos “guerra”⁵ e “crise”⁶ pressentíamos, desde logo, que os seus universos se tocavam ou confundiam, na medida em que ambos se constituem enquanto momento traumático para a sociedade: a guerra é necessariamente um momento de crise e a crise não refletirá, ela própria também, uma outra forma de guerra económica neste início de século XXI? Contudo, e para além disto, a grande questão que ambos os conceitos parecem simultaneamente levantar-nos hoje é outra: enquanto nos manuais de história encontramos claramente definidos os opositores (no seu entendimento clássico facilmente conseguimos projetar *quem é quem* nos diversos embates), existe atualmente uma indefinição estrutural que nos dificulta

⁵ “Conflito armado entre dois ou mais chefes de Estado, nações, representados por exércitos, forças terrestres, navais, aéreas, por motivos dinásticos, de honra, de conquista, económicos, ideológicos, etc.” (MACHADO Coord., 1981, vol. V: 527), o que remete (também noutras pesquisas do termo que fizemos) para o propósito de salvaguardar interesses, podendo, por isso mesmo, considerar-se a guerra como um prolongamento da política por outras vias.

⁶ “Alteração, para melhor ou para pior, sobrevinda no curso de uma doença, (...) conjuntura perigosa, situação anormal e grave; (...) situação aflitiva; momento grave, decisivo, perigoso num negócio” (MACHADO Coord., 1981, vol. III: 550). Noutras pesquisas que fizemos, o termo remete, também, para um aumento de vulnerabilidade, o que pode, por sua vez, constituir a crise como uma importante ocasião de amadurecimento.

ou mesmo impede de saber de quem parte e para quem se dirige exatamente o confronto. Tomando como referência os textos inseridos em “Filosofia em tempo de terror – diálogos com Jürgen Habermas e Jacques Derrida” orientados por Giovanna Borradori, “De agora em diante, a ameaça nuclear, a ameaça ‘total’, já não resulta de um Estado mas de forças anónimas que são absolutamente imprevisíveis e incalculáveis” (BORRADORI, 2003.2004: 162) e, ainda no mesmo livro, referindo-se concretamente aos recursos materiais, Jacques Derrida acrescenta: “As nanotecnologias de todos os géneros são muito mais poderosas e invisíveis, incontroláveis, capazes de se infiltrarem por toda a parte. Contudo, o nosso inconsciente já está consciente disso; já sabe isso, e é isso que é assustador.” (BORRADORI, 2003.2004: 167).

A nanotecnologia – estudo da matéria e construção de (novas) estruturas numa escala atómica – está associada às áreas da medicina, informática, química, entre outras, e é um campo de trabalho emergente. Mas, como diz José Longras Figueiredo (investigador da Universidade do Algarve) no artigo “As inimagináveis potencialidades da nanotecnologia”: “não se pense que o que é nano só traz maravilhas. A nanotecnologia (...) não deve ser encarada como uma espécie de panaceia, que levará à resolução das dificuldades que a humanidade enfrenta, como a eliminação das doenças ou a redução da desigualdade no mundo. Muito provavelmente aumentará o fosso entre os ricos e os pobres, para além de acarretar riscos para a saúde e segurança públicas, para o ambiente e ter implicações éticas.” (FIGUEIREDO, 2006: 14).

Entre os riscos que existem, a nível social, é ainda de destacar – sobretudo neste contexto – a possibilidade desses materiais nanotecnológicos serem utilizados por movimentos criminosos; para um controlo abusivo por parte das autoridades; ou

para surgimento de um novo mercado negro; entre outros. Aliás, como Henrique Rattner, questiona no artigo “Nanotecnologia e a política de ciência e tecnologia”: “continua aberta a questão “quem decidirá e quem controlará” os caminhos da nanotecnologia e de outras tecnologias, com imenso potencial de fazer o bem ou causar desastres para o convívio humano?” (RATTNER, 2005: 185).

Efetivamente a maior parte das guerras e das crises atuais apontam para um alvo inimigo indetetável e “supra-presente” (que é, todavia, combatido por quem se mobiliza de forma indignada), cujas características são motor de um estado prestes a explodir (ou a implodir), pelo medo invisível e pela intolerância. Como sistematiza Jürgen Habermas no livro já citado (BORRADORI, 2003.2004: 71-72): “No Ocidente vivemos, de facto, em sociedades pacíficas e abastadas, que, no entanto, contêm uma violência *estrutural* à qual, até certo ponto, nos temos habituado, isto é, aceitamos as desigualdades sociais humilhantes, as discriminações degradantes, a pauperização e a marginalização. (...) As nossas relações sociais são permeadas pela violência e pela acção e manipulação estratégicas”.

De facto, quando a semente deste projeto surgiu, em 2009, a bolha do mercado imobiliário norte-americano tinha acabado de rebentar e toda a estrutura financeira mundial estava prestes a desmoronar-se. Em Portugal, a crise económica evoluía rapidamente. Quando decidi arrancar (para os primeiros contactos) esta crise mundial – que agora presenciamos e que resulta diretamente da crise americana de 2008⁷ – estava prestes a rebentar. Alguns meses mais tarde, os primeiros movimentos anti-capitalismo, que traziam consigo novidades formais (designadamente porque eram mobilizados através da Internet

⁷ A crise financeira de 2008 norte-americana está relacionada com a falência do Lehman Brothers, provocando um efeito dominó noutras instituições financeiras e de crédito, bem como no ramo imobiliário e laboral dos E.U.A., o que teve obviamente relação com a crise mundial que se seguiu.

e promoviam acampadas nas mais diversas cidades mundiais), faziam-se notar um pouco por todo o lado, enquanto o sul da Europa e a Irlanda – os chamados PIIGS⁸ – davam notas de desgaste no seio da Comunidade Europeia. Quando finalmente o projeto “Guerras/ Crises” avançou (primeiro, em 2010, com intenções de integrar o Mestrado em Teatro na Universidade de Évora e, mais tarde em 2011, efetivamente integrado), outros acontecimentos foram desenhando o rascunho de um mundo em mudança: Egito, depois Líbia, mais tarde movimentos como o de 15 de maio de 2011 (M-15), que poderão ter sido, de certa forma, o gatilho motivacional para o aparecimento de um conjunto de movimentos de indignados (pequenos e grandes, mais ou menos organizados) que faziam apelo, um pouco por todo o mundo, à revolta popular.

A Internet foi a ferramenta de comunicação mais utilizada pelos dinamizadores das ações de cidadania que surgiam um pouco por todo o lado – sendo um meio de comunicação rápido, tornava-se eficaz, conseguindo na sua informalidade escapar (pelo menos até certo ponto⁹) à censura e à perseguição das autoridades.

Começamos, pela sua proximidade geográfica connosco, por destacar o “M-15”, também chamado de Movimento dos Indignados. Durante vários meses uma acampada popular juntou-se na capital espanhola, na sequência da manifestação juvenil de 30 de março desse mesmo ano; e assim resultava um movimento

⁸ Estes países, que se encontravam num ambiente financeiro frágil, eram já intitulados PIGS (ou mais recentemente PIIGS), num acrónimo utilizado, desde meados dos anos noventa do século passado, para se referir (com uma óbvia conotação pejorativa) às economias de Portugal, Itália (e depois a Irlanda), Grécia e Espanha (Spain).

⁹ Podemos nomear a título de exemplo, a pressão internacional e norte-americana junto dos patrocinadores financeiros do site “Wikileaks” para o encerrarem (o que terá ocorrido, de facto) ou o S.O.P.A. (Stop Online Piracy Act), um projeto lei da Câmara dos Representantes dos E.U.A para ampliar os meios legais para combater o tráfego online, nomeadamente daqueles com propriedade protegida. Estes dois casos são tidos como exemplo da tentativa indireta de controlar o fluir da comunicação na Internet. Um exemplo mais direto do controle e censura, poderá ser o caso chinês com a criação de um Gabinete para a Informação da Internet, para controlar as respetivas atividades.

aparentemente espontâneo que surgia majoritariamente através de convocatórias nas redes sociais e que potenciava o surgimento da plataforma “Democracia Real, Já”¹⁰. Na respetiva base teórica implícita, encontramos ativistas como Stéphane Hessel, José Luís Sampedro, Baltazar Garzón ou Noam Chomsky, entre outros, que permitiram que estes movimentos não fossem apenas uma mobilização gratuita de gestos efémeros e casuais. Livros como “Indignez-vous!” de Stéphane Hessel (HESSEL, 2010) e um conjunto de outros três considerados como sequelas naturais desse primeiro - “Engagez-vous” de Stéphane Hessel e Gilles Vanderpooten (HESSEL e VANDERPOOTEN, 2011), “Reacciona” (ARTAL Coord., 2011) coordenado pela jornalista Rosa María Artal (reunindo artigos de vários ativistas e escritores) e “Hay alternativas” de Vicenç López, Juan López e Garzón Espinosa (LÓPEZ, LÓPEZ e ESPINOSA, 2011) - são tidos como uma influência basilar para os grandes fundamentos teóricos (outros existirão, obviamente) destes “novos” modelos de ação e de mobilização popular.

Entretanto o movimento “Occupy Wall Street”¹¹ surgia da ação mundial de 15 de outubro de 2011¹² (que ocorreu em mais de novecentas cidades em quase cem países), pretendendo confrontar a banca e os grandes interesses financeiros, tendo sido promovido, com sucesso, através do “twitter”¹³ com o acrónimo “#ows”. Também o grupo “hacktivista” (conjunção feliz de “hacker” e “ativista”) “Anonymous”¹⁴ interveio pela Internet, tomando os sites das grandes corporações

¹⁰ Este movimento tem uma relação óbvia com a “democracia real”, regime político (democrático e participativo) em que o cidadão participa diretamente no governo, através de votos populares. O slogan do movimento, que se propagou um pouco por todo o mundo, é “Não somos mercadoria nas mãos dos políticos e dos banqueiros”.

¹¹ O movimento de protesto Occupy Wall Street (OWS) teve início em setembro de 2011, no Wall Street, distrito financeiro de Nova Iorque.

¹² Esta mobilização mundial de 15 de outubro de 2011 (conhecida como “15-0”) contou com inúmeras manifestações e protestos pacíficos.

¹³ Outra rede social muito importante terá sido o “Facebook”, além de outros sites, entre os quais se destacam o chat “mIRC” ou os emailing’s.

¹⁴ A comunidade Anonymous tem acompanhado a maior parte das manifestações e protestos, nos

financeiras e governamentais como seu alvo preferencial.

Todos estes movimentos surgiam como reflexo da (e em resposta à) crise económica de 2008, que levou a instabilidade financeira a muitos países, colocando em causa o regime (económico, político, social) vigente. A crise mundial, que teve então início nos Estados Unidos da América, rapidamente se propagou por todo o mundo, desde a Europa, à América Latina e à Ásia. E esta instabilidade financeira e social via-se refletida no slogan “We’re 99%” que acompanhava o movimento “Occupy Wall Street” (rapidamente difundido por todo o mundo). A referência aos noventa e nove por cento corresponde, isso é óbvio, à maioria da população que contrasta com o restante um por cento - a minoria alegadamente responsável, em todo o mundo, pela decisões económicas, sociais e políticas que, na maior parte das vezes, age de forma contrária aos interesses da restante população, esses esmagadores noventa e nove por cento.

Também a comunidade “Avaaz” havia começado a intervir online, com o intuito de mobilizar os cidadãos levando “a voz da sociedade civil para a política global” (AVAAZ, s.d.). Tal como é referido no respetivo site: “Avaaz, que significa ‘voz’ em várias línguas europeias, do oriente médio e asiáticas, foi lançada em 2007 com uma simples missão democrática: mobilizar pessoas de todos os países para construir uma ponte entre o mundo em que vivemos e o mundo que a maioria das pessoas quer” (AVAAZ, s.d.).

Por seu turno, o crescimento da “Wikileaks”¹⁵, site que divulgou milhares de

últimos anos, relacionados com a crise mundial. É também um *mem*e da Internet (um conceito que se espalha viralmente) que terá surgido em 2003. Une vários usuários e comunidades online, sendo desconhecidas as suas identidades. Uma imagem emblemática do movimento é o uso de uma máscara (quando alguns membros se juntam aos protestos de rua) igual à usada pela personagem central de “V for Vendetta”, um misterioso anarquista que tenta destruir o Estado, através de ações diretas. Esta série de novelas gráficas – publicadas entre 1982 e 1989, de Alan Moore e David Lloyd, deu ainda origem a um filme com o mesmo título, em 2005, realizado por James McTeigue.

¹⁵ Organização transnacional com sede na Suécia, criada em 2007. Atualmente encontra-se

documentos secretos, bastante sensíveis, como relatórios relacionados com a Guerra do Iraque ou telegramas diplomáticos secretos, fez com que fosse indicado ao Prémio Nobel da Paz, em 2011, pelo político Snorre Valen da Noruega. Segundo este parlamentar, “Wikileaks have contributed to the struggle for [human rights, democracy and freedom of speech] (...) globally, by exposing (among many other things) corruption, war crimes and torture. (...) This way, the public has become aware of abuses of power that governments should be held accountable for” (VALEN, 2011).

Em Portugal, via-se também repercutido o espírito inquieto destas movimentações, surgindo algumas numa natural continuidade – ora intuitiva, ora estruturada – do que se fazia internacionalmente, como o “Anonymous”, o “Zeitgeist”¹⁶, o “Occupy”¹⁷ ou os “M15” e “O15”. O “12 de março”¹⁸ já citado, terá sido, neste contexto, o grande responsável pelo surgimento de outras ações que resultavam dessa indignação popular e que acompanhavam as manifestações mundiais. Por seu turno, o site “Tugaleaks” (na senda da “Wikileaks”) anuncia-se como “um repositório de informações online sobre a verdade da informação, leaks, protestos, movimentos cívicos e notícias em geral que os media não divulgam” (TUGALEAKS, s.d.), não propondo porém diretamente a realização de ações concretas, pois o seu propósito é a divulgação de informação considerada,

encerrada, devido a dificuldades financeiras, tendo-lhe sido retirados os apoios atribuídos por entidades patrocinadoras. O editor responsável, Julian Assange, encontra-se atualmente num imbróglio diplomático, acusado de violência sexual (na Suécia) e de crimes terroristas (nos Estados Unidos).

¹⁶ “Founded in 2008, The Zeitgeist Movement is a Sustainability Advocacy Organization which conducts community based activism and awareness actions through a network of Global/Regional Chapters, Project Teams, Annual Events, Media and Charity Work.” (THE ZEITGEIST MOVEMENT, s.d.)

¹⁷ À imagem do que aconteceu noutros países, em Portugal este movimento transformou-se no “Ocupar Lisboa”.

¹⁸ Comumente intitulado de “Geração À Rasca”, numa óbvia alusão às dificuldades vivenciais de uma geração jovem-adulta, recupera igualmente a referência aos protestos estudantis de 1994 em que a juventude de então terá sido intitulada de “Geração Rasca”.

pelos próprios autores, como livre e isenta. Entre tantos outros movimentos, iniciados ou dinamizados pela Internet, com a intenção de promover ativa (ou agressivamente) a revolta e a indignação civil, cito ainda o ataque à agência de classificação de risco de crédito “Moody’s”¹⁹ que provocou o “Denial of Service” (ataque explícito a uma rede ou site, sobrecarregando o servidor, com o intuito de o bloquear) no dia 11 de julho de 2011 com a sobrelotação online, através da ação de vários utilizadores em todo o mundo que acederam em simultâneo.

Todas estas movimentações com reflexo na Internet (dinâmicas, mas também – ou especialmente - ideárias) pretendiam tocar em pontos até então consolidados e dogmaticamente inabaláveis, em áreas (geográficas e/ou ideológicas) também inexoráveis. Mais que os despertares de consciência coletiva, destaca-se a nível mundial uma ação, dada a sua eficácia socialmente profunda: os protestos de 2009 na Islândia que conseguiram levar à renúncia das autoridades competentes e à renovação do cenário político e financeiro desse país²⁰. Outro caso de grande impacto terá sido o das ações que surgiram no Médio Oriente e Norte de África árabe. Foi aí que surgiram alguns dos movimentos revolucionários mais agressivos, sem precedentes na história recente desta zona geográfica - os protestos da “Primavera Árabe”²¹ terão tido o seu início nos protestos no Sahara

¹⁹ Portugal foi classificado como “lixo” pela agência de rating “Moody’s” em julho de 2011, originando, conseqüentemente, o baixar de vários níveis da “Fitch” (no final de 2011) e da “Standard & Poor’s” (em janeiro de 2012) para o nível mais baixo de análise, correspondendo a territórios de investimento de alto risco, e não dando, portanto, confiança a investidores estrangeiros.

²⁰ A Islândia foi um dos primeiros países a sentir a crise diretamente, em 2008; o sistema bancário do país ruiu e o desemprego disparou, levando à intervenção do Fundo Monetário Internacional. Mais tarde, a queda do governo, levou a novas eleições (levando a julgamento os responsáveis, no governo e na banca), e iniciando um processo de recuperação financeira, que não se prevê imediato (LOPES, 2012).

²¹ “Primavera Árabe” é a designação que se deu aos protestos realizados, no mundo árabe, entre 2010 e 2012. Manifestações e protestos que ocorreram na Argélia, Bahrein, Djibuti, Iraque, Jordânia, Síria, Omã, Iémen, Kuwait, Líbano, Mauritânia, Arábia Saudita, Marrocos, Sudão, Sahara. A Tunísia (onde o movimento ficou conhecido como a Revolução de Jasmim) e o Egito (onde ficou conhecido como Revolução de Lótus) foram alvo de revoluções, sendo que na Líbia se originou uma Guerra Civil.

ocidental (em Marrocos) e na Tunísia, antes de se propagarem um pouco por todo o restante norte de África. Tendo tido diferentes desfechos (desde protestos mais ou menos violentos a alterações e quedas de governos), estas revoltas populares iriam permitir a ocorrência da “Revolução de Lótus”, no Egito em 2011, fazendo cair o então presidente Hosni Mubarak.

Refletindo algumas das mais urgentes preocupações da sociedade atual, todos (ou quase todos) estes movimentos tomam como denominador comum a ideia de que as revoluções (independentemente da sua condição formal) precisam de uma ação violenta (não necessariamente agressiva) - na medida em que, muito embora possam ser pacíficas, pretendem com a sua ação abalar o rumo dos acontecimentos, de modo a ver concretizadas as alterações ou mudanças de fundo pretendidas. Atendendo aos objetivos do programa “Guerras/ Crises” de se deter sobre o tema das guerras e das crises, tomando como referência o ponto em que ambos os conceitos se articulam, e tendo em conta que as memórias da(s) guerra(s) recente(s) estão presentes no imaginário de quase todos os colaboradores desta ação (seja a “Guerra Colonial” ou a “Segunda Grande Guerra”, seja a “Guerra do Iraque”, a dos Balcãs ou a “Guerra contra o Terrorismo” em resposta aos ataques de 11 de setembro de 2001), quisemos tomar o tema das guerras como um legado importante para a memória coletiva e para olharmos o momento de crise atual em que vivemos.

De facto, o século XX foi dominado por guerras constantes, em larga disseminação. No final da primeira década deste novo século, há, ainda, uma memória incorporada nos indivíduos (mas também inscrita nas sociedades); gerações que vivenciaram diretamente e legaram numa primeira descendência essa informação emotiva e sensorial.

Desta forma, interessava assim promover uma explanação que partisse desse olhar sobre o passado recente para pensar esta crise, tentando perceber até onde ela nos levará e contribuindo para a discussão e para uma intervenção cívica conjunta. Como Milan Kundera tão bem sintetiza, “a luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento” (KUNDERA, 1978.1988: 7).

É nesse ponto de encontro, que pretendíamos que a memória da(s) guerra(s) colidisse com a crise, ou melhor, com as crises, que vivemos atualmente. Desta colisão esperava-se que pudesse sair material para poder ser trabalhado artisticamente, chegando a propostas criativas e performativas concretas. Como já dissemos na Introdução, a criação artística tem como condição de existência a sua inquietação face ao mundo (em mudança) que a rodeia. É, por isso, também natural que tenhamos encontrado, como seria de esperar, outros projetos em curso com interesses tangentes a este.

"For the past few months world news has been dominated by sweeping revolution across the Arab world. It has been incredible to witness the youth of Egypt, Tunisia, Bahrain and most recently Lybia take to the streets in protest and in a unified voice declaring change is both wanted and needed. (...) Now, in the instant wake of these events, it is the reactive agency of theatre that can assess and respond to these seismic social upheavals" (HOULIHAN, 2011) ou, pelo menos, é no contexto deste turbilhão de acontecimentos que sobressai ou se agudiza a capacidade do teatro (e da arte) de responder ao que se passa à sua volta, refletindo e antecipando por vezes até o rumo dos acontecimentos.

Atendendo a esta reação artística à realidade contemporânea, procuraremos fazer aqui um levantamento de exemplos que, muito embora não seja exaustivo (até porque isso constituiria, por si só, um tema para Dissertação de Mestrado),

nos permitirá citar alguns casos que me parecem pertinentes para alargar ainda um pouco mais esta síntese do nosso *olhar à volta*.

Rui Pina Coelho investiga atualmente sobre “dramaturgia e guerra”, partindo de textos sobre guerra escritos para teatro, nomeadamente a partir da segunda metade do século vinte, no âmbito da sua tese de Doutoramento, parcialmente apresentada no ciclo “Memórias e o lugar da criação artística” do programa “Guerras/ Crises”, do qual ainda falaremos mais adiante.

Numa outra perspetiva, não poderei deixar de referir o projeto “In Place of War” (uma investigação desenvolvida em continuidade pela Universidade de Manchester) que (citando a sua própria apresentação online): “researches creativity in sites of armed conflict and has, over the past seven years developed extensive international networks of artists and creatives making theatre, street art, music, spoken word and more in response to war” (IN PLACE OF WAR, s.d.).

Tendo simultaneamente presente a mobilização e mediação através da Internet e, ao mesmo tempo, a criação artística, parece-me ainda importante referir outros dois projetos:

A ação “Polissonia 24” que foi divulgada inicialmente nas redes sociais e passou depois para o espaço público, refletindo de forma bastante clara a desilusão e clamando por ares de mudança: “Apostaram em mim. Primeiro, deram-me dinheiro para plantar um olival. Plantei-o. Reguei-o. Ele foi crescendo. Os ramos estavam cada vez mais fortes. Todos os anos se tornavam mais fortes e as azeitonas já apareciam. Depois, deram-me dinheiro para o destruir. Não valia a pena continuar a cuidar dele. O mundo global dava azeitonas mais fortes. Amanhã podem voltar a dizer-me que o meu olival é válido. Que devo apostar nele. Mas já o destruí. Não cuidei dele. Abandonei-o. As estruturas que cresciam

cada vez mais fortes, desmancharam-se. Numa esquizofrenia de produzir e destruir, de destruir e produzir, sobram-me os braços. Acredito que a verdadeira democracia não seja um sistema onde todos podem votar, mas onde qualquer pessoa seria idealmente capaz de governar, não porque se queira substituir a quem delegamos fazê-lo, mas porque todos têm acesso à educação e à cultura, única possibilidade de progredirmos para uma responsabilidade partilhada” (POLISSONIA 24, 2011).

Por outro lado, o projeto “maismenos”, teve também um impacto relevante no modo como, inversamente ao descrito no exemplo anterior, começou nas ruas a realizar composições virais e de impacto mediático, tendo depois sido amplamente promovido na Internet (no site maismenos.net). Este é um projeto de intervenção crítica, onde as implicações sociais da gestão política e económica são questionadas.

Outros tantos exemplos podiam aqui ser referidos, já que tem havido uma proliferação crescente de textos dramáticos ou ações performativas que surgem, um pouco por todo o lado, como fui dizendo, relacionados com estas questões. Pretendi, no entanto, deixar aqui apenas algumas das movimentações e das inquietações artísticas que têm surgido atualmente, com um olhar afirmativo sobre o presente e que ajudaram a perceber por onde é que este programa “Guerras/ Crises” poderia concretamente caminhar, ajudando a pensar o momento em que estamos e ajudando a responder (ou, melhor dizendo, a perguntar) criativamente todas estas preocupações retratadas. Resumindo, o propósito central deste programa era o de pensar o “hoje” e o “agora”, com a subjetividade obrigatória de quem está a viver o momento presente (palavra com um duplo sentido – temporal e de ação), deixando propositadamente que o nosso olhar fosse sempre mantido

em aberto (tal como a realidade, os movimentos e as influências aqui citadas). De facto, as motivações temáticas foram surgindo por todo o lado, pelas mais variadas formas, contagiando-nos e não obedecendo a uma ordem exclusivamente programática (como fazem por exemplo os partidos políticos ou movimentos populares clássicos). Gostaria de ver, assim, o programa “Guerras/ Crises”, de certa forma, como um reflexo da proliferação multidisciplinar e variada das vozes que surgiram e surgem indignadas, inscrevendo-se socialmente.

2. O PROGRAMA "GUERRAS/ CRISES"

Tendo sido inicialmente pensado com o propósito final de criar um espetáculo de teatro (no âmbito do qual chegou a ser convidada a dramaturga italiana Letizia Russo para desenvolver um texto original que se propusesse refletir sobre as questões temáticas apresentadas no primeiro capítulo²²), assim que o programa “Guerras/ Crises” teve início depressa foi também ficando claro que seria mais fértil (dada também a abrangência temática possível) apostar num programa de atividades que investisse sobretudo na dinamização de um espaço público de opinião, reflexão, diálogo e experimentação sobre o tema, capaz de envolver (cívica e/ou artisticamente) uma grande diversidade e número de participantes e capaz de contribuir, ao mesmo tempo, pela sua multiplicidade (política, conceptual e dramática), para a exploração e para a concretização final de um, ou mais, objetos artísticos a desenvolver.

Assim, ao longo de quase um ano, foram sendo promovidas (em articulação com diferentes pessoas e entidades) várias atividades, ramificadas do tronco inicial - oficinas teórico-práticas, conversas temáticas e explorações criativas que passaremos a descrever mais demoradamente nas páginas seguintes. Esta etapa de trabalho, que acabou por ocupar uma significativa fatia do mesmo, foi permitindo desenvolver uma bolsa dramática de influências, colaborações e propostas que abriam múltiplas possibilidades de abordagem. Assim que esta

²² Chegou também a ser equacionada a hipótese de recuperar e adaptar (no sentido de atualizar) o “The power of yes” do dramaturgo David Hare (HARE, 2009), concebido a partir de entrevistas sobre o contexto da crise. Contudo, pareceu-me ser demasiado insistente trabalhar sobre esse texto, não somente por estar associado a um momento concreto (a crise de 2008 e o olhar sobre o Reino Unido), mas também por ter sido já recuperado no contexto português (pela companhia Visões Úteis, em 2010, com o título de “Boom & Bang”). Por fim, essa ideia foi definitivamente eliminada quando estabeleci contacto e vim, mais tarde, a integrar o projeto “World Crisis Theatre” (produzido, em Portugal, pela ExQuorum) que se propôs também partir do texto de Hare para um processo de abordagem e abrangência internacional (a decorrer entre 2012 e 2014).

forma processual se tornou objetiva, foram dirigidos convites a vários dramaturgos (em vez de trabalhar apenas com a contribuição de um); foram desafiados vários músicos e artistas plásticos a colaborar com ensaios ou experiências sonoras e visuais (resultantes dos seus pontos de vista); foram envolvidas companhias de teatro, outros projetos performativos, agentes associativos; o que acabou por, aos poucos, contribuir para a decisão de criar enfim um “Ponto de Encontro” artístico, onde, a dada altura do processo, grande parte das ideias experimentadas se pudesse confrontar cenicamente num esforço coletivo de integrar uma nova composição.

Nesse espaço de confluências, poder-se-iam assim encontrar pela primeira vez em conjunto iniciativas que estavam a ser desenvolvidas em paralelo (textos contemporâneos, experimentações cénicas, ideias cenográficas, músicas, coreografias, entre outras contribuições), procurando com elas compor uma única ação performativa que incidisse – das mais variadas formas exploradas – sobre o mote temático inicial. Fazer colidir ideias, hipóteses, projetos e sub-projetos num único roteiro performativo e numa profícua multiplicidade de pensamentos artísticos nem sempre pareceu, no entanto, fácil. O grande desafio, nesta fase, passou então a ser o de lidar com uma colagem heterogénea (onde alguns dos projetos tinham entretanto encontrado potencialidades de viabilidade autónomas, através de parcerias ou coproduções com outras estruturas) procurando que o todo funcionasse também como um objeto artístico orgânico, sabendo que todos os elementos (uns de uma forma mais direta que outros) tinham alimentado e contribuído (ora olhando para o nosso passado, ora dialogando concretamente sobre a atual situação mundial) para o desenvolvimento de um tema tão abrangente como são a guerra e a crise financeira, política e social que se

repercutiam (e continuam a repercutir) por todo o mundo.

2.1 Oficinas

Pelas razões acabadas de enunciar, o programa “Guerras/ Crises” levou a cabo um conjunto de oficinas para discussão e experimentação (teórico-prática) do seu tema, tendo procurado, em cada uma delas, explorar diferentes aspetos como agora se explicará.

A “Oficina #1 de teatro”, dirigida a alunos da Licenciatura em Teatro da Universidade de Évora, teve como objetivo arrancar formalmente (em maio de 2011) as iniciativas de carácter público deste programa, assim como procurar aí a possibilidade de criar um pequeno grupo de “alunos-colaboradores” que pudessem dar, eventualmente, continuidade aos restantes momentos de exploração. Os exercícios físicos trabalhados (num total de dez horas) tinham, assim, uma dupla funcionalidade: a primeira, e mais evidente, de tomar contacto com os alunos (conhecê-los pessoal e cenicamente, tentando observar a respetiva sensibilidade sensorial, física, anímica, em relação com o corpo e com o espaço) e, a segunda, começar a discutir e explorar livremente o tema das guerras, apoiado, em cada uma das sessões, por diferentes pontos de partida: “Pide - A história da repressão” (MANUEL, CARAPINHA e NEVES Coord., s.d.) especificamente sobre o tema da perseguição ideológica durante o Estado Novo Português e “O diário de Zlata” (FILIPOVIĆ, 1993.1994) tomando como referência uma das guerras do último quartel do século XX, a Guerra dos Balcãs. Sempre numa lógica de desconstrução dos textos, foram-se desenvolvendo ideias e imagens soltas resultantes intencionalmente de uma primeira leitura imediata de

excertos. A discussão acabou por se circunscrever à temática da perseguição física e intelectual do indivíduo, temática esta que procurou também, como disse, começar a ser abordada física e visualmente.

A 23 de junho de 2011 teve lugar, na antiga escola de S. Bento (casa do Teatro Pim), com alguns dos alunos participantes na primeira oficina, uma última sessão, com o objetivo de continuar e aprofundar as ideias desenvolvidas anteriormente, tomando, no entanto, desta vez, como referência os textos inseridos no livro "Filosofia em tempo de terror – diálogos com Jurgen Habermas e Jacques Derrida" (BORRADORI, 2003.2004), já citado. Das propostas espaciais daí decorrentes foi ainda retirado material de trabalho para a instalação em movimento intitulada "Imagens no espaço" que foi realizada na Feira de São João, em Évora. Baseada numa lógica de "construção-desconstrução" rápida, iam-se criando, ao longo do percurso, instalações "flash" momentâneas (tentando problematizar questões genéricas como a tolerância religiosa e política, assim como o medo do poder invisível), que iam sendo simultaneamente fotografadas.

Já em dezembro de 2011, voltou a decorrer na Universidade de Évora, uma "Oficina #2 de teatro", dirigida a novos alunos da Licenciatura em Teatro (que não tivessem frequentado a oficina anterior). Nesta altura, já com uma noção mais concreta do que seria o caminho a seguir pelo projeto, promoveu-se a mesma oficina com dois grupos distintos de alunos – propondo trabalhar-se, com cada um deles, cerca de nove horas divididas em três sessões. O princípio mantinha-se semelhante, isto é, procurar "espacializar" o tema, abordado (através de exercícios impulsionadores do corpo e de dinâmicas teatrais) a partir de leituras simples e/ou imediatas de excertos dos textos já nessa altura enviados por alguns dos dramaturgos contemporâneos convidados a participar com a redação ou

envio de textos, peças ou guiões que julgassem estar intimamente relacionados com o programa de trabalho proposto pelo “Guerras/ Crises”. A ideia principal desta oficina era, tal como escrevi, na altura, no meu Diário de Bordo, “simultaneamente começar a problematizar em cena os textos recebidos e seleccionar alguns actores para virem a participar nas diversas abordagens cénicas do “Dramaturgias em rascunho”, sub-projeto que recuperaremos mais adiante.

Entretanto outras três oficinas arrancaram, em três diferentes instituições, mas com o principal e mesmo objetivo de recolher contributos imateriais (palavras, ideias e testemunhos) que pudessem vir a contribuir/ integrar esta reflexão, num eventual processo de recriação artística, reafirmando a importância, para este trabalho, de estimular, recuperar e preservar a memória (neste caso, partilhada diretamente entre gerações).

Com este fim, foi realizada uma prolongada intervenção no Centro de Dia de Valverde, com regular espaço de encontro semanal, no último trimestre de 2011, onde, de uma forma informal e descomprometida, tanto se liam notícias, poesias ou contos (por exemplo, de Miguel Torga e La Fontaine), como se apelava à partilha de experiências e memórias pessoais dos utentes, no sentido de eles próprios completarem ou comentarem também (sempre neste círculo de opinião informal) as principais notícias políticas e financeiras da atualidade (entre elas, por exemplo o emblemático episódio da Ministra Elsa Fornero que não conteve as lágrimas enquanto anunciava o corte nas pensões italianas ou a edição do livro que ficou conhecido como *Receitas em tempo de fome*, da autora grega Eleni Nikolaidou, com a compilação de algumas das fórmulas alimentares de sobrevivência durante a segunda Guerra Mundial). Procurando que

acontecessem de uma forma continuada, mas sempre espontânea (isto é, aparentemente quase casual), este trabalho foi por vezes registado, tendo-se depois feito o levantamento de uma pequena listagem de expressões do senso comum utilizadas (como, por exemplo, esta de Gracinda Caveirinha, uma das utentes do Centro de Dia de Valverde) a propósito da forma como sentiu ter perdido os seus direitos de mãe quando os filhos foram recrutados para a Guerra do Ultramar: “Para lhes dar de comer ninguém aparece para ajudar, mas para irem para a guerra a gente perde-lhes logo a posse”.

Também com a Universidade Sénior de Évora foi desenvolvida uma breve oficina de “Escrita criativa”, no início de 2012, com o intuito de promover o desenvolvimento de textos pessoais, tendo como pano de fundo a temática proposta por este programa, ou seja, como a memória da guerra pode designadamente ser mote para um olhar sobre as inquietações atuais. A minha função, neste contexto, foi a de dar estímulos, estabelecendo com o formador dessa instituição (Vicente Fino) uma estratégia que se adaptasse, tanto à dinâmica deles, já existente, como ao percurso do nosso trabalho, podendo constituir simultaneamente uma mais valia para os formandos. Desta oficina, vieram a resultar textos que, devido à sua conclusão tardia, não puderam ser integrados no espetáculo “Ponto de Encontro”, tendo de qualquer forma sido recuperados aquando do ciclo de conversas “Memórias e o lugar da criação artística” (de que ainda falaremos neste capítulo) – a título de exemplo, deixo aqui um excerto (naturalmente sem edição) de Rita Carrapato: “Hoje faço dezoito anos, acabei de chegar do Hospital Psiquiátrico onde o meu pai passou a morar, desde há cinco anos. Um pai que nunca cheguei a *conhecer*. Sei que quando nasci era poeta, tinha sido soldado em Angola e era louco, melhor, tinha ficado maluco

pouco tempo depois de vir da guerra, como ouvia dizer às pessoas. Cresci a ouvir falar que o meu pai antes não era assim, era um poeta, um homem de peito incendiado, apaixonado pela vida, pela liberdade e pela minha mãe. (...) Recebeu-me como se estivesse a disparar uma G-3. (...) Consequências da guerra, uma guerra que o meu pai odiava e para o ventre da qual foi atirado.”

Mais uma vez a questão da memória (neste caso, em estreita articulação temática com o projeto “Trinta e tal no campo da morte lenta” dedicado ao campo de concentração do Tarrafal, de que já falámos sucintamente na Introdução deste Relatório) esteve no centro da oficina desenvolvida junto da Associação dos Reformados Pensionistas e Idosos da Freguesia da Senhora da Saúde. A memória individual e coletiva da Guerra Colonial foi, também aqui, o ponto de partida e o centro de algumas conversas, que tiveram lugar em janeiro de 2012, e onde cada um procurava recuperar estórias, deixando-as fluir durante o tempo que fosse necessário. A intenção era ir registando estes testemunhos, tentando condicionar o mínimo possível o caminho de quem contava, dada até a sensibilidade implícita nas recordações – apresentadas na primeira pessoa, a única voz que se ouvia, na maioria esmagadora do tempo, no registo áudio (achámos nós, ele próprio facilitador também de um espaço intimista e delicado) era a voz ou o silêncio de quem contava.

2.2 Ciclos de conversas

Tal como foi referido inicialmente, o programa “Guerras/ Crises” pretendia promover espaços de discussão, tomando-a como uma ferramenta útil e enriquecedora para a consumação de todo o processo de pesquisa e criação

artística. Para além das oficinas (de que já falámos) e das explorações (de que ainda falaremos) se concretizarem sempre de uma forma teórico-prática, pretendeu-se também, e dada a abrangência do tema em causa, dinamizar dois grandes momentos de conversa e explanação conceptual que permitissem analisar questões um pouco mais circunscritas.

Assim, realizou-se um primeiro ciclo informal de dez conversas (subdivido em dois momentos – um no período de verão e outro no período de inverno de 2011), sob o título “3ª Guerra Mundial”, semanalmente às terças-feiras, nas instalações (e com o apoio) da Associação É Neste País, tendo regularmente convidados diferentes. Procuremos então sistematizar um pouco o que aí se passou antes de avançarmos:

- A primeira sessão serviu essencialmente para apresentar o “Guerras/ Crises”, fazendo um pouco o seu enquadramento, recorrendo designadamente a imagens de trabalhos anteriores que antecederam a inquietação mobilizadora deste programa, servindo para convidar as pessoas a acompanharem este espaço semanal de encontro e experimentando como é que estas conversas poderiam vir a funcionar.

- A segunda sessão partiu da leitura coletiva da “Guerra” de Harold Pinter (PINTER, 2003), cujo excerto citamos aqui: “Fui este ano sujeito a uma operação complicada a um cancro. (...) Senti que era um homem incapaz de nadar que se agitava debaixo de água num oceano profundo (...) Mas não me afoguei e estou muito contente por estar vivo. No entanto, pareceu-me que emergir de um pesadelo pessoal foi entrar num pesadelo público infinitamente mais disseminado – o pesadelo da histeria, ignorância, arrogância, estupidez e beligerância americanas: a mais poderosa nação que o mundo alguma vez conheceu em

guerra aberta contra o resto do mundo. (...) Os Estados Unidos acreditam que as três mil mortes em Nova Iorque são as únicas mortes que contam, as únicas mortes que interessam. São mortes americanas. (...) A guerra planeada contra o Iraque, é, de facto, um plano para o homicídio premeditado de milhares de civis de forma, aparentemente, a salvá-los do seu ditador. (...) Os Estados Unidos estão desejosos de atacar o Iraque. Eu acredito que o vão fazer.” (PINTER, 2003: 13-15). De facto, Harold Pinter não estava enganado – e tendo seguido o seu mote, esta conversa acabou inevitavelmente por colocar à discussão a influência geo-política dos Estados Unidos no panorama mundial, tendo acabado por derivar para o debate em torno da normalização das guerras calendarizadas, a banalização das suas imagens nos meios de comunicação social, o papel da televisão e da Internet no panorama bélico e particularmente na recente guerra do Iraque.

- A terceira sessão contou com a presença de José Lourido (representante do Movimento Évora por Timor) e foi, toda ela, dedicada ao caso Timorense, esse país que foi descrito, de uma forma emotivamente exacerbada, como “o maior campo de extermínio [sem muros, portões ou guardas] do mundo” (BASTOS, 1998: 9). Tendo começado com a apresentação d’ “A Lenda de Timor” (lenda esta que conta a origem mitológica da ilha), numa leitura de Margarida Alegria, seguiu-se depois o visionamento de uma entrevista gravada do jornalista Max Stahl (que realizou uma investigação continuada sobre o massacre do cemitério de Santa Cruz) a Koni Santana nas montanhas.

- A quarta sessão acolheu o jornalista José Sá que começou por ler o conto, de sua autoria, "Chama-se Eusébio, e pronto" (ainda sem edição). A Guerra Colonial como pano de fundo serviu para mais de duas horas de conversa, onde foram

lidos alguns aerogramas reais e partilhadas visões privilegiadas de jornalistas que estiveram em cenários de guerra (não apenas na Guerra Colonial, como também na, não muito distante e mais recente, Guerra do Kosovo). Os traumas de guerra, as madrinhas de guerra, os feridos de guerra, os miúdos desenraizados (tanto em Portugal, como nos seus países de origem), foram ainda outros dos temas tratados e discutidos pelas (cerca de) vinte pessoas, nesse dia, presentes.

- A quinta sessão teve como mote o documentário "Inside Job", remetendo para as relações de corrupção nos vários eixos da sociedade. Este documentário, de 2010, realizado por Charles Ferguson, é constituído por uma investigação e entrevistas junto de políticos, jornalistas e economistas. Segundo os autores, expõe a verdade sobre a crise económica de 2008 nos Estados Unidos, que terá levado milhões de pessoas a perder as suas casas e empregos, abalando fortemente o sistema financeiro vigente e condicionando o futuro próximo, com impacto praticamente em todo o mundo.

- A sexta sessão teve como mote "O lugar da criação artística e a sua interligação com projectos de intervenção social e política", tendo sido convidada a socióloga Dores Correia para apresentar o projeto "Cidade Educadora", no âmbito do qual Évora é cidade parceira, tendo em vista a respetiva intervenção urbana para a promoção da cidadania. "Hoje mais do que nunca as cidades, grandes ou pequenas, dispõem de inúmeras possibilidades educadoras, mas podem ser igualmente sujeitas a forças e inércias deseducadoras. De uma maneira ou de outra, a cidade oferece importantes elementos para uma formação integral: é um sistema complexo e ao mesmo tempo um agente educativo permanente, plural e poliédrico, capaz também de contrariar os factores deseducativos." (aavv, 2004: 1)

- A sétima sessão pretendeu debruçar-se sobre o caso do Campo do Tarrafal da

ilha de Santiago em Cabo Verde, partindo concretamente do projeto de investigação e criação artística “Trinta e tal no campo da morte lenta”²³. Com um título que propositadamente alude ao número de mortes ocorridas nesta antiga prisão (ou campo de concentração) pretendia-se, com este trabalho, estabelecer uma ponte entre a sua penosa existência sob a alçada do Estado Novo Salazarista²⁴ e as gerações lusófonas atuais, sobretudo em Portugal e Cabo Verde, atendendo ao imaginário concreto destes prisioneiros (de onde destaco, por exemplo, a “frigideira”, esse espaço de castigo e tortura), mas tomando simultaneamente como referência os campos de concentração alemães (no âmbito de cujo trabalho, visitei também os de Auschwitz-Birkenau), de modo a realçar, neste contexto, e mais uma vez, a importância da memória e o perigo desta se vir a perder, designadamente com a morte dos seus principais atores (caso esta não seja entretanto suficientemente recuperada e documentada).

- “O interior do país e a *guerra* da desertificação” foi o tema da oitava sessão, dinamizada por Vicente de Sá. Pensando sobre a realidade portuguesa, falou-se sobre o interior geográfico do país, partindo da assimetria das redes viárias (implementadas já no século XIX no governo de Fontes Pereira de Melo, essencialmente no litoral) para olhar o decréscimo populacional do interior (causa e/ou consequência do respetivo desinvestimento financeiro local). Olhando para os últimos anos – em que, ainda segundo o orador, poucas medidas políticas terão sido tomadas para incentivar o estabelecimento no interior do país – as populações continuaram a tender (também pela desvalorização da agricultura e da agroindústria) a deslocar-se para o litoral ou emigraram, decorrendo um ciclo

²³ Se necessário, rever resumo da página cinco (e nota de rodapé número dois) deste Relatório.

²⁴ Primeiro, entre 1936 e 1954, com o nome de Colónia Penal do Tarrafal e depois, com o início da Guerra Colonial e até ao golpe de estado militar, entre 1961 e 1974, com o nome de Colónia Penal do Chão Bom. Mais tarde foi utilizado como Centro Militar e Escola Pública. Atualmente está em estudo a organização da candidatura do espaço a Património Mundial da Humanidade à Unesco.

vicioso em que os locais com mais baixa densidade populacional assistiram a um óbvio desinvestimento, com progressivo encerramento de serviços públicos e definhamento dos meios de transporte (primeiro o ferroviário e depois o rodoviário) por alegada falta de rentabilidade. Com esta sessão pretendia-se assim olhar para a realidade do interior do país, neste caso concreto também do Alentejo, numa lógica de intervenção "pensar global, agir local", contribuindo para a discussão de assuntos próximos (e até por vezes exclusivos) da região onde o programa "Guerras/ Crises" decorria, inserido em contexto académico concretamente também na Universidade de Évora.

- A nona sessão acompanhou, simbolicamente, as Comemorações dos trinta e cinco anos da Constituição da República Portuguesa promovidas pela Comissão para a Defesa da Liberdade e da Democracia.

- A décima e última sessão contou com a presença de Miguel Sampaio como motor da conversa para findar este ciclo. O mote sugerido foi "O lugar da Internet na comunicação e como potência da criação artística". Os atos cibernéticos, com a sua realidade não presencial, foram o centro da discussão, explanando-se sobre o espaço avatar (não o religioso hindu²⁵, mas o espaço de especulação imaterial tecnológico).

Para além deste primeiro, realizou-se ainda um segundo ciclo de conversas, sob o título "Memórias e o lugar da criação artística", acolhido entre fevereiro e março de 2012 na Igreja de S. Vicente com o apoio da Coleção B, tendo este finalizado, em certa medida, o programa de trabalho do "Guerras/ Crises" (pelo menos aquela parte do trabalho que estava condicionada aos prazos decorrentes deste Mestrado) e para o qual foram convidados cinco distintos investigadores/

²⁵ "Avatar" é, na religião hindu, uma manifestação corporal de um ser imortal. Esta expressão refere-se também a uma projeção digital de uma personificação, tendo ficado famoso com o site "Second Life", pretendendo alcançar uma vida paralela à imagem da real.

oradores, cujo conhecimento e pensamento permitiu elevar ainda mais a discussão e o bolo dramaturgico em torno desses conceitos. Este ciclo resumia no seu sub-título ("inquietar, agir, criar") o percurso do programa "Guerras/ Crises" que estamos a querer apresentar ao longo deste capítulo – da motivação à ação e da ação à criação (ou, neste caso, recriação) artística. Olhemos então brevemente cada um dos assuntos abordados:

- A primeira sessão, com o tema "Guerra Colonial: memórias e história", da responsabilidade do Prof. Dr. Helder Fonseca, foi acompanhada pelo visionamento de alguns excertos de um vídeo com imagens reais (não editadas) em cenário de guerra, tendo-se depois debruçado o orador sobre a teoria da guerra como uma abstração, uma retórica política. Novamente, surgiu a questão da memória, associada à necessidade de existir algum distanciamento para se conseguir olhar (e refletir sobre) qualquer evento bélico.

- Na segunda sessão, "Dramaturgia e Guerra", orientada pelo Dr. Rui Pina Coelho, o enfoque da explanação e da conversa esteve nos anos cinquenta do século XX do teatro britânico, portanto no pós-guerra, tendo sido analisado como exemplo o movimento Angry Young Men²⁶.

- "A cine-guerra como superprodução: o Vietname de Coppola e o Apocalipse Now de Baudrillard"²⁷ foi o tema da terceira sessão, dirigida pelo Prof. Dr. José Manuel Martins, onde o foco da discussão assentou na respetiva tese de que aquela guerra foi pensada para não acontecer nada; esta lógica de um evento de tais dimensões sem uma justificação plausível, terá inaugurado uma vertente

²⁶ Este movimento era constituído, maioritariamente, por escritores e dramaturgos das classes operária e média, fortemente dececionados pela sociedade tradicional da época.

²⁷ Jean Baudrillard, aquando de uma conferência sob o título "The Evil Demon of Images", em Sidney (em 1987), defendeu que os E.U.A, embora tenham perdido a guerra do Vietname, ganharam no reino do hiper-real devido a filmes como "Apocalypse Now" (1979, Francis Ford Coppola) e "Platoon" (1986, realização de Oliver Stone). Ainda segundo este autor, os norte-americanos não terão sido derrotados pelo inimigo, mas por si mesmo, devido a divisões internas.

recorrente da guerra como possibilidade financeira e comercial.

- A quarta sessão foi da responsabilidade do Prof. José Alberto Ferreira, sob o título "Labirintos da criação performativa contemporânea", propondo um quadro de leitura numa relação/ divisão entre os conceitos de "guerra", "memória", "autobiografia" e "história". Os exemplos que promoveram o enquadramento e a justificação deste cenário (cujo desenvolvimento foi acompanhado pela projeção de filmes exemplificativos) foram os trabalhos do criador polaco Tadeusz Kantor, da artista sérvia Marina Abramović e do coletivo belga multidisciplinar Le Groupov nomeadamente com a criação "Rwanda 94".

- A quinta e última sessão, conduzida pelo Prof. Dr. José Rodrigues dos Santos, com o título "Performar a mudança: fazer acontecer o presente", permitiu recentrar o nosso olhar sobre o lugar atual da criação, num mundo que muda constantemente, de forma rápida e cada vez mais célere (ao contrário da percepção e do ritmo de mudança dos nossos antepassados). "Numa época em que a História andava ainda lentamente, os acontecimentos, pouco numerosos, com facilidade se inscreviam na memória e teciam um cenário que todos conheciam, pano de fundo sobre o qual a vida privada desenvolvia o cativante espectáculo das suas aventuras. Hoje, o tempo avança a passos largos." (KUNDERA, 1978.1988: 11).

Como o próprio orador disse: "quem pode, muda; quem não pode, adapta-se. Os poderosos dão forma, os dominados conformam-se" - precisamente, a meu ver, para destacar a importância do lugar da arte, enquanto gatilho, para impulsionar ou fazer acontecer o que não acontece no quotidiano, tomando para si a urgência de ir contra a corrente.

2.3 Explorações

No âmbito do “Guerras/ Crises”, outras explorações criativas foram ainda promovidas (tanto em parceria com outras instituições, como desenvolvidas em espaço público).

Respondendo ao convite para participar no espaço Café Teatro Pim, foram convidados pelo “Guerras/ Crises” os músicos Álvaro Lancinha (guitarra), Custódio Rato e Marcus Bruno (ambos de viola-baixo) para participar em três sessões de improvisação musical, onde cada um deles interagisse (em cada uma das sessões respetivamente) com alguns textos selecionados e ditos em simultâneo, por mim, numa abordagem spokenword. Com o Marcus Bruno foram experimentados alguns textos de Bertold Brecht (BRECHT, s.d..1998)²⁸ e também o poema “Aos que virão depois de nós” que veio depois a integrar o espetáculo “Ponto de Encontro” final, embora dito aí (numa outra versão) pela figura, que ainda apresentaremos, do “Anfitrião”. Nos outros dois casos, foram experimentados excertos da “Guerra/ War” de Harold Pinter (PINTER, 2003): no primeiro caso, com o Álvaro Lancinha, a sua participação e a musicalidade por ele explorada foram recuperadas para a manta sonora do “Ponto de Encontro” e, no segundo caso, o trabalho desenvolvido, entre dezembro de 2011 e fevereiro de 2012, com o Custódio Rato (num universo sonoro influenciado pelo “death-metal” e “doom”²⁹) contou com a apresentação de um excerto, integrado nesse mesmo espetáculo, tendo-se entretanto transformado num dos projetos que se

²⁸ Tais como os poemas “Sente-se...” (BRECHT, s.d..1998: 52-54), “Epístola sobre o suicídio” (BRECHT, s.d..1998: 57), “Elogio da dialéctica” (BRECHT, s.d..1998: 65), “Da violência” (BRECHT, s.d..1998: 78) e “Quem é o teu inimigo?” (BRECHT, s.d..1998: 102).

²⁹ O Death-Metal/ Doom funda-se no Thrash metal, comportando, no entanto, uma maior agressividade que este. A voz gutural, a bateria cadenciada, pedal duplo no bombo de chão, guitarras com muita distorção, baixos tocados de forma rápida e com letras relacionadas com a morte, a violência, filosofia, guerra ou intervenção social, caracterizam este género musical.

autonomizou criativamente, continuando a desenvolver-se mesmo depois de cumprido o calendário proposto no âmbito deste Mestrado e estando atualmente em fase final de preparação tendo em vista a respetiva estreia.

Devo aqui referir que foi ainda convidado David Santos, mentor de Noiserv³⁰, para compor, em intenso regime de residência artística em Évora, parte da banda sonora do espetáculo. Contudo, dado que se teria de deslocar durante todo esse período de trabalho e atendendo às questões financeiras inevitavelmente inerentes³¹, acabou por ficar decidida apenas a cedência de direitos autorais para utilização de músicas suas já existentes, no ambiente sonoro deste trabalho.

Como a componente imagética e visual foi também fundamental desde o início do programa, também nesta área de ação existiram diversas colaborações. Anabela Calatróia contribuiu com algumas pinturas – de acutilância rebelde, que pretendiam condicionar inicialmente o ambiente cénico. Ana Silveira Ferreira, num traço/ esboço influenciado pelo seu “Projecto de Investigação (com actores)”, desenvolveu e propôs alguns desenhos com vista aos adereços, elementos cenográficos e figurinos. Por seu turno, o marionetista e artista plástico Manuel Dias partilhou alguns desenhos que fez aquando do Massacre de Dili, em Timor, em 1991. O pintor/ marionetista tem a intenção de tornar estes desenhos num mural, sendo que chegou a levantar-se a hipótese de o vir a fazer no âmbito do espaço do “Ponto de Encontro”. Contudo, isso (assim como a ideia de ter algumas outras obras fisicamente na Fábrica dos Leões durante o espetáculo) acabou por não ser possível, designadamente pela ausência de condições logísticas para o fazer convenientemente, tendo-se optado em alternativa por integrá-los numa

³⁰ Noiserv é um projeto musical de David Santos. Este one-man band tem influências musicais tão diferentes como Radiohead, Jeff Buckley e Elliot Smith.

³¹ Refiro-me à dificuldade em encontrar apoio financeiro – tanto na Direção Geral das Artes, como localmente, na Câmara Municipal de Évora e junto das outras instituições contactadas.

projeção, dado que, apesar destas dificuldades, contribuíram para o processo e para pensar o objeto coletivo final. Neste âmbito, falta apenas mencionar o trabalho de Ana Dordio (em colaboração com Anabela Marques), este concebido propositadamente e a convite para a cena do espetáculo. Depois de uma seleção de imagens que lhes tinha sido entregue, relacionadas com mais de quinze guerras emblemáticas e mediáticas do século XX (primeira Grande Guerra, segunda Guerra Mundial, Guerra Fria, Guerra dos Balcãs, Vietname, entre tantas outras), estas artistas optaram por trabalhar o universo da Guerra do Vietname, dada a sua dimensão mediática e pela respetiva inscrição no imaginário da geração pós-25 de abril.

Para além destas participações mais centradas nas áreas da música e das artes visuais, existiram ainda outros três projetos que foram sendo desenvolvidos em paralelo e que terão também agora uma continuação autónoma do “Guerras/Crises”: o documentário “Paranóia” destinado à Internet, atualmente ainda em fase de recolha, que pretende compor-se de vozes comuns, raivosas e carregadas de indignação, detendo-se precisamente naquilo que as perturba; a intervenção cénica (com título provisório) “Espuma” que, tendo partido da última conversa do ciclo “3ª Guerra Mundial” e das teorias subjacentes à banalização de acesso à Internet, pretendeu resgatar parte das comunicações online (a espuma volátil e aparentemente inócua, que cria por vezes um grande impacto imediato, mas que rapidamente se dissolve), para vir a dar azo a um espetáculo de rua e improvisado, em colaboração com o Teatro Pim; e a performance (também com título provisório) “Sangue” relacionada com o muro de Berlim, numa colaboração com o projecto Transparências de Helena Botto (atualmente residente nesta cidade alemã), que contribuiu para o “Ponto de Encontro” com um filme

experimental. Com esta primeira fase de exploração concluída em fevereiro de 2012, este projeto contou entretanto com outro momento de pesquisa em Portugal e culminará, numa terceira etapa, com uma residência artística para a criação de uma performance de natureza sobretudo coreográfica (a apresentar idealmente nas duas cidades coprodutoras, respetivamente Évora e Berlim).

Como já explicámos, no decurso do “Guerras/ Crises”, foi também lançado um repto a escritores e dramaturgos para contribuírem com textos originais (criados propositadamente ou que se relacionassem com este universo) que achassem que, de alguma forma, eram tangentes aos assuntos aqui explorados. Vários autores responderam, tendo sido efetivamente recebidos textos³² de: Carlos Alberto Machado, Abel Neves, Firmino Bernardo, Rui Sousa, Rui Pina Coelho, Carlos Costa e Ana Vitorino. Por esta via, acabou por criar-se o sub-projeto “Dramaturgias em Rascunho” que visava explorar (durante um mês e meio) estes textos em ensaios performativos que, depois de experimentados publicamente em pontuais “Aparições” pudessem ser afinados para uma eventual integração no “Ponto de Encontro” – são exemplo disso, a leitura pública do texto “Café Bar” de Rui Sousa no bar Molhóbico ou a apresentação do texto “Cavalo”, extraído da peça “Monstros de Vidro” de Carlos Costa e Ana Vitorino (da companhia de teatro Visões Úteis), pelas ruas do centro urbano de Évora. Estas apresentações foram registadas em vídeo e chegou mesmo a ser equacionada a utilização destas imagens no espetáculo de fevereiro. Apesar disso, não veio depois a encontrar-se espaço dramaturgico que fundamentasse esta opção.

No que respeita às explorações criativas paralelas a todo este processo de pesquisa e investigação, falta apenas mencionar que foram sendo criados

³² Para uma respetiva consulta integral dos textos, ver os Anexos (do primeiro ao sétimo).

utensílios de pensamento online, como a página do facebook e o blogue, cuja intenção era ir divulgando referências atualizadas sobre o trabalho. Para além disto, o jornal Registo apoiou ainda a publicação do “Factor Medo”, artigo que veio depois a ser desenvolvido, no blogue “2gotasdesuor.blogspot.com”.

2.4 O “Ponto de Encontro”

Em fevereiro de 2012, e depois do programa diversificado de atividades de domínio público que havíamos realizado e que procurámos aqui sistematizar ao longo deste capítulo, era chegado o momento de recuperar o maior número possível de elementos experimentados para a criação de um espetáculo (num efetivo encontro de materiais e criativos) no edifício da Fábrica dos Leões, Universidade de Évora.

Tal como enunciado na respetiva folha de sala³³ concebida para as apresentações realizadas nos dias catorze e quinze desse mesmo mês: “Algumas hipóteses surgem hoje (...) como diálogos inacabados, em jeito de ideias em rascunho – uns mais desenvolvidos que outros naturalmente. Em todo o caso, fizemos um esforço para concertar um percurso que pudesse mostrar, numa única noite, esse mosaico de ideias e projetos (sendo que alguns tiveram de ficar de fora pelas mais variadas razões e outros tenderam a autonomizar-se³⁴) (...) apoiando-nos sempre nas inquietações associadas às guerras e crises que surgem (inevitavelmente) a todo o momento, pelo menos *enquanto a humanidade for*

³³ Ver Anexo 8.

³⁴ Sobre os projetos que ficaram de fora do “Ponto de Encontro” cito, a título de exemplo, o documentário “Paranóia”, de que já falámos no capítulo “2.3 Explorações”, não incluído porque ainda não se encontrava numa fase de definição que o permitisse fazer. Sobre os projetos que se autonomizaram, cito a título de exemplo a performance “Sangue” com Helena Botto (projecto Transparências) ou a composição “War” com Custódio Rato, a partir do respetivo texto de Harold Pinter de que ainda voltaremos a falar neste capítulo.

humana".

Dada a polivalência de metodologias e trabalhos explorados, o desenvolvimento de um único espetáculo levantava, porém e logo à partida, um problema paradoxal: por um lado, queria apresentá-lo assumidamente como um mosaico heterogêneo de coisas (daí também a opção pelo nome ilustrativo "Ponto de Encontro"); por outro lado, queria prepará-lo de modo a que o percurso (ou guião) concebido conseguisse aguentar-se por si só num (idealmente) orgânico exercício performativo, capaz de evidenciar a nossa vontade de pensar o passado (sobretudo recente) das guerras como estratégia para olhar a super abrangente crise atual.

2.4.1 O percurso

O espetáculo "Ponto de encontro" começava então com o público a ser recebido no átrio pelo "Guia Anfitrião", pelo "Coro dos tristes e dos pobres" e por um músico.

Aproximando-se da imagem estereotipada de um mordomo fantasmagórico (numa figura ao mesmo tempo coloquial e solene, remetendo para um poeta lírico), este personagem anfitrião, para além de lhes dar as boas-vindas, orientava os espectadores pelo espaço, acompanhando-os sempre, de modo a que estes seguissem um percurso previamente demarcado, em diferentes locais. Uma vez que o ator Vicente Sá se encontrava a fazer simultaneamente assistência de encenação/ apoio à montagem, o conhecimento que tinha do espetáculo contribuiu para o desenvolvimento deste personagem³⁵.

³⁵ Ao longo do percurso, o Anfitrião ia apresentando cada uma das cenas e dos lugares aos espectadores. Caso o guião do seu texto fosse agora refeito julgo que poderia ser mais rico, isto é,

Quanto ao coro (constituído sempre por todos os atores, exceção feita apenas àqueles que tinham de estar forçosamente noutra lugar a preparar-se para a cena seguinte), espalhado pelo espaço e vestido uniformemente de bata branca (descartáveis, daquelas que têm de se usar em ambientes esterilizados), seguia de vela na mão, com a dupla função de, por um lado, do ponto de vista prático, ir iluminando o caminho (escuro e propositadamente pouco definido) por onde o público tinha de passar e, por outro lado, do ponto de vista dramático, ir aludindo, a um certo universo “underground”, associado às sociedades secretas. No meio deles, também o músico Álvaro Lancinha deambulava, com os seus acordes de improviso (que partiam de uma melodia pré-definida antecipadamente) a ecoarem por entre o público.

A primeira cena, depois desta receção, era a leitura de quatro aerogramas com frases transcritas das memórias recolhidas e registadas junto da Associação de Reformados e Pensionistas da Freguesia Nossa Senhora da Saúde, relacionadas com a Guerra Colonial: por exemplo, “No regresso, regressámos no paquete Niassa. (...) Não tínhamos refeitório, nem tínhamos nada. Íamos buscar o comer (...) e vinha-se comer para a proa do navio. Só que a gente a comer na proa do navio, com o mar bravo por vezes, uns a enjoar, outros a vomitar e outros a comer e outros a escorregar. (...) O que aquilo era! Vínhamos para ali já quase como animais” (excerto do testemunho de Francisco Piteira).

Para este momento do espetáculo, foram convidados os próprios protagonistas das histórias a estarem presentes. Assim, em cena, cenograficamente, juntavam-se duas filas de cadeiras (a da frente com quatro cadeiras para os atores e a de

para além dessa função de guia, poder-lhe-ia eventualmente ser acrescentado um sentido de humor e uma crítica mais interligadas com a dramaturgia de cada uma das cenas apresentadas, numa maior dinâmica durante o percurso, mesmo que isto obrigasse a uma modificação da estrutura do espetáculo, nomeadamente a nível de duração.

trás com quatro cadeiras para os *donos* dessas memórias, únicas nas suas particularidades, mas, no fundo, iguais a tantas outras). Deste modo, apresentando em pano de fundo as pessoas cuja história de vida fundamentou estes aerogramas, aqui lidos de uma forma singela e fria, confrontávamo-nos com essa dupla realidade.

Por cima deles, e num terceiro nível, numa intencional sobreposição com a Guerra do Vietname, ficava a pintura iluminada de Ana Dordio e Anabela Marques, numa opção das artistas sobre este ícone bélico do século XX, a fazer-nos ver helicópteros em ameaça a sobrevoar um descampado (seria o tom acastanhado das searas ou da poeira da destruição?) onde alguns homens (jovens soldados) tentam esconder-se, aninhados e de costas. Ao colocá-las em simultâneo em cena (às memórias da Guerra Colonial e às imagens da Guerra do Vietname) não fiz mais do que evidenciar o imaginário que marcou a minha geração – com uma guerra presente, em casa, pelas recordações da geração dos nossos pais e com outra guerra presente, que nos entrava pela televisão no nosso espaço familiar, através do respetivo imaginário cinematográfico e televisivo. Diga-se ironicamente que, por vezes, a Guerra Colonial parecia mais distante e difusa do que a Guerra do Vietname, então tão repetitivamente explorada e narrada nos filmes e documentários televisivos.

Entretanto, e regressando ao universo do espetáculo, o Anfitrião convidava-nos a seguir caminho: conduzindo-nos até um hall, mais pequeno e reservado (junto à sala preta) e oferecia-nos desprevenidamente uma leitura de “Aos que virão depois de nós” de Bertold Brecht, acompanhada de uma guitarra harmoniosa que não estaria, propositadamente, de acordo com a intranquilidade temática. “Aos que virão depois de nós / eu vivo em tempos sombrios. / (...) Aquele que ainda ri

é porque ainda não recebeu a terrível notícia. / Que tempos são esses, quando / falar sobre flores é um crime / pois significa silenciar sobre tanta injustiça?” (BRECHT, s.d.).

A intenção aqui era óbvia: evitando cair numa lamentação depressiva e improdutiva, mas recorrendo a palavras do passado (que praticamente pedem desculpa àqueles que lhe seguirão), queríamos demonstrar que tudo volta a acontecer, tende a repetir-se, de modo a que (sabendo que se mantém o domínio opressor daqueles que detêm o poder) não se chegue ao constrangimento e à vergonha de ter de pedir desculpas novamente. Sem esquecer as palavras de outrora, infelizmente tão atuais (aqui numa singela homenagem ao teatro de intervenção de Bertold Brecht³⁶), partíamos depois para saudar criadores contemporâneos começando, logo a seguir, com um excerto, mesmo ali ao lado, numa espécie de leitura encenada d’“A estufa” de Abel Neves (Anexo 1).

Com uma simplicidade e crueza evidentes, o esboço competente de um cenário – cuja construção ficou a cargo de Vicente de Sá e de Ana Dordio – exibia desde logo uma tenda de plástico translúcido que, aliada a um jogo de luz sob a responsabilidade de João Cáceres, parecia (na sua fragilidade) acabada de montar, mas (na sua eficácia) funcional, permitia vislumbrar os vultos e as silhuetas dos atores. Cá fora, praticamente à porta, um aluno (direccionando o seu trabalho para o imaginário do “narrador”), sentado numa escrivaninha e com o seu caderno de cena, lia ostensivamente as didascálias. Lá dentro, o grupo de alunos da Licenciatura em Teatro da Universidade de Évora, debatia-se com o mistério e a comicidade dramática oferecidos pelo texto de Abel Neves: um grupo de

³⁶ Não nos esqueçamos do que Brecht escreveu sobre isto: “podemos descrever o mundo actual, na medida somente em que o descrevermos como um mundo passível de modificação. (...) O homem não pode continuar a ser apresentado ao homem como uma vítima, como objecto passivo de um ambiente desconhecido, imutável” (BRECHT, 1961.1964: 10 e 11).

peçoas entra atarefadamente para uma estufa, onde parecem sentir-se mais seguras, depois de se desinfetarem muito bem à entrada – estão atormentadas por um cheiro e na expectativa de que algo, que desconhecemos, aconteça. “PRIMEIRA MULHER: Pavoroso! Se estiverem quietos a coisa até disfarça, mas se se mexem vem logo um pivete. (...) É que mete medo. Só de pensar... mete medo. Pomo-nos a pensar nas coisas à volta do mau cheiro e é pavoroso. (...) SEGUNDA MULHER: Imaginem que o ambiente ficaria empestado dias e dias seguidos. Não vejo fatos de protecção.” (Anexo 1: 79-85)

Entretanto, enquanto o espectador mais distraído se pergunta já a si próprio de que se trata afinal dramaturgicamente (se de uma catástrofe nuclear ou uma hecatombe ambiental), a passagem do tempo (evidenciada a partir de dada altura pelo som de um metrónomo) fazia-nos acompanhar, em cena, a ansiedade crescente dos personagens, até ao momento da revelação final: “SEGUNDA MULHER: Eles passam... estão a passar... / SEGUNDO HOMEM: São mais que muitos... / PRIMEIRA MULHER: Insuportável... que fedor! / SEGUNDA MULHER: Os pobres estão a passar... os pobres” (Anexo 1: 79-85), numa (finalmente) evidente arrogância e supremacia dos poucos ricos face aos muitos pobres.

Terminada até um pouco abruptamente (pelo desfecho) esta cena, o público era convidado pelo “Guia anfitrião” e pelo “Coro dos tristes e dos pobres” a prosseguir, entrando para a sala preta do edifício, já preparada (como se adivinhava) para uma multiplicidade de experiências que surgiam de vários lados. Com algumas cadeiras no centro, posicionadas aleatoriamente e em diversas direções, os espectadores podiam optar de forma dinâmica (a partir daqui e até ao fim do espetáculo) entre sentar-se ou permanecer de pé, podendo assim descansar ou deambular mais livremente, conforme lhe parecesse mais

proveitoso.

Seguindo os estereótipos da literatura e do cinema noir³⁷, aparecia depois ao fundo, camuflada por uma nuvem cinzenta de fumo, uma mesa e duas cadeiras para o “Café Bar” de Rui Sousa (Anexo 2), aqui apresentado a público pela segunda vez³⁸. Numa autêntica cena de espionagem, um homem (o típico detetive sedutor que bebe, fuma, usa fato e chapéu) e uma mulher (a típica espiã sedutora que bebe, fuma, usa vestido vermelho) encontram-se e travam uma conversa de segredos ou enganos. Criando várias camadas de interpretação possíveis, este texto permitia desenvolver um jogo de sedução que, ao mesmo tempo, remetia para o imaginário das agências invisíveis de espionagem e contraespionagem, numa autêntica guerra-fria de negociações verbais com mensagens codificadas, escondidas ou equívocas.

“ELE: Tem horas que me diga? / ELA: Sim, é tarde. (...) Se tivesse chegado a horas nunca me teria encontrado aqui. / ELE: Isso quer dizer que tem algum recado para me dar? / ELA: Tenho. Um que o vai surpreender. / ELE: Pois bem, qual é? / ELA: Que você chegou terrivelmente atrasado. (...) Dez minutos. Já viu? Dez minutos foi quanto bastasse para que o rumo da sua vida se encontrasse, de súbito, tão tragicamente alterado. Se tivesse chegado dez minutos antes o seu contacto ainda estaria aqui. Você perguntaria: Tem horas que me diga? E o seu contacto responderia (...) / ELE: Não, não é o código. Disseram-me que

³⁷ Na apresentação da coletânea “Noir Americano” (com seleção de Peter Haining) é referido que “(...) criadores como Raymond Chandler e Dashiell Hammett definiram os principais elementos da literatura noir em tramas repletas de crimes, ação alucinante, tipos durões de raciocínio rápido, autoridades corruptas e mulheres belas e traiçoeiras.(...) As histórias - escritas em uma linguagem simples e direta, tirada das ruas, das mesas de bar, prisões e delegacias - conseguiram ao mesmo tempo sucesso popular e de crítica (este, é bem verdade, demorou muito mais), estimulando outros escritores igualmente talentosos” (GRUPO EDITORIAL RECORD, s.d.). Para um enquadramento mais apurado pode-se consultar <http://noirfiction.info>. Quanto ao film noir, encontramos uma apresentação ampla em <http://americanfilmnoir.com>.

³⁸ Como se disse já, este texto, que foi escrito propositadamente para integrar o “Guerras/ Crises”, já tinha sido parcialmente experimentado numa das “Aparições” no Bar MólhoBico.

perguntasse as horas à mulher que estaria sentada ao balcão com um vestido vermelho. Ela responderia que é tarde, o que faz de si minha cúmplice ou minha delatora. (...) De qualquer das formas tenho uma mensagem para lhe entregar. / ELA: Ah sim? Curioso. E qual é? / ELE: Conseguimos interceptar o seu contacto a tempo, e infelizmente, ele nunca chegará a perguntar-lhe as horas, porque para o seu contacto é já, definitivamente tarde.” (Anexo 2: 86-89).

Com o fim desta cena, seguia-se a projeção de um excerto do filme experimental desenvolvido tendo em vista o trabalho coreográfico em curso (com a Helena Botto e o projecto Transparências) intitulado provisoriamente "Sangue" de que já falámos no capítulo “2.3 Explorações”.

Eram-nos aqui dadas a ver imagens de um caminhante ao longo e a par do muro de Berlim, o ponto de partida para pensarmos sobre o conceito de liberdade, quando o indivíduo está enclausurado pela simbologia de uma (ou mais) parede(s) que, como num efeito de dominó, pode(m) destabilizar toda a sua estrutura social, familiar e individual.

Noutro lado da sala, começava entretanto a ouvir-se o início das duas músicas da exploração spokenword apresentadas a partir de "War" de Harold Pinter, compostas e tocadas em parceria com o Custódio Rato, músico de viola-baixo. Enquadrando-se numa sonoridade death-metal (estilo musical sempre atento e preocupado com a intervenção social e política), pretendia-se potenciar o ambiente de revolta e insatisfação que merecem as palavras perturbadoras do dramaturgo, poeta e ativista político Harold Pinter, com a sua posição anti-belicista e anti-plutocrata: “The yanks in their armoured parade / Chanting their ballads of joy / As they gallop across the big world / Praising America’s God. // The gutters are clogged with the dead / The ones who couldn’t join in / The others refusing to

sing / The ones who are losing their voice / The ones who've forgotten the tune” (PINTER, 2003: 9).

Num “fade off” musical, começavam-se entretanto a ouvir algumas palavras (divulgadas já na Internet, nomeadamente na página “Facebook” do programa “Guerras/ Crises” nas semanas anteriores aos espetáculos “Ponto de Encontro”) - tratavam-se de expressões e frases, sussurradas aqui pelo “Anfitrião”, que tinham resultado da oficina desenvolvida em continuidade no Centro de Dia de Valverde tais como esta, de uma das respetivas utentes, que surgiu numa sessão em que se conversava sobre a intervenção parlamentar em Portugal: “Aquilo já não vai lá, está tudo desafinado!”

Ao mesmo tempo que o “Anfitrião”, no centro, ia instalando esse ritornelo repetitivo³⁹, no espaço em penumbra (praticamente apenas iluminado pelas velas do “Coro dos pobres e dos tristes”) começava, de repente e assim, o monólogo “Hoje não há música” de Carlos Alberto Machado: “Ouvem-me bem? Toda a gente está a ouvir-me bem? / Hoje não há música. / Hoje não há espectáculo. / Acabou-se. / A música. / O espectáculo. / O mundo. / *Despe o casaco. À volta da cintura tem um cinto de explosivos. Agarra um detonador.* / Silêncio. / É preciso que me ouçam. / Silêncio. / (...) Acho que posso dar um exemplo... / Mato inocentes, eu sei. / Também eu sou inocente. / E vítima. / Mataram os meus pais. / Sei que os soldados que os mataram não sabiam por que o faziam. Também eles tinham medo. / Ou talvez fossem culpados por serem inocentes. / Sou um exemplo porque mato sem querer culpar ninguém. / (...) Gosto muito de histórias mas vocês não são bons ouvintes. / Sinto o cheiro do medo misturado com o cheiro do

³⁹ Roubo intencionalmente a expressão a Gilles Deleuze, “uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela pára, ao sabor da sua canção. (...) Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. (...) Lançamos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele.” (DELEUZE et GUATTARI, 1980.1997: 116 e 117).

ódio. / Talvez vocês também gostem de histórias mas agora não. / (...) Já fiz as minhas orações. / Rezem. Se acreditam em Deus, rezem.” (Anexo 3: 90-100).

Tendo projetado para a fisicalidade do ator a intensidade e a raiva visceral de quem não aguenta mais a pressão e decide tomar uma decisão radical (infelizmente o que não faltam atualmente são notícias de casos destes nos jornais e na televisão), esta cena parece-me ter conseguido chegar a um entendimento justo entre a poesia do texto (que embora tenha sido encurtado, procurámos que não se desvirtuasse) e a respetiva experimentação cénica, singela e essencialmente física.

Acompanhado por "Quatuor pour la fin du temps" do compositor francês Olivier Messiaen (uma peça musical para quatro músicos, estreada a 15 de janeiro de 1941, tocada inclusivamente pelo próprio, no campo de concentração alemão Stalag VII-A, diante de todos os prisioneiros, enquanto nevava), passavam depois, numa projeção, diversas contribuições para este projeto de Rui Pina Coelho, a que ele decidiu chamar (dada a sua brevíssima dimensão) "nano-dramaturgias" de guerra⁴⁰. "Um puto de jeans e t-shirt corre para um pelotão de polícia de choque. Todos fogem, ele investe. À carga! Está na hora de arreganhar os dentes. Os polícias têm bastões, cassetetes, fardas, armas, músculos. Não importa. Um puto de jeans e t-shirt corre para um pelotão de polícia de choque. À carga." (Anexo 4: 101 e 102)

Entretanto quatro atores, espalhados por entre o público, contam-nos excertos de "Olhar para longe"⁴¹ de Firmino Bernardo (Anexo 5), o trágico espelho do investimento, da expectativa e da desilusão dos atuais jovens licenciados à

⁴⁰ Chegou a ser discutida com a companhia Zorra Teatro a hipótese de serem exploradas cenicamente, com eles, estas "nano-dramaturgias" de guerra, ideia que acabou, no entanto, por motivos de calendário, por não se vir a realizar.

⁴¹ Texto original também escrito propositadamente para integrar este projeto.

procura (muitas vezes sem sucesso) de um emprego, retratado aqui segundo o ponto de vista dos pais, divididos entre o reconhecimento de um esforço inglório e a vontade de ajudar, para valorizar as capacidades dos filhos: “Os professores diziam-me que o rapaz era esperto (...) Apertei com ele. (...) Entrou numa universidade do Estado. (...) Apertei com ele. (...) Conseguiu uma bolsa de estudo. (...) Nunca mais me esqueci do dia em que ele me telefonou a dizer “pai, já sou engenheiro”. (...) Mandava muitos currículos. (...) Tinha arranjado um estágio. Ia ficando sem voz de tanta alegria! O meu filho ia ganhar bom dinheiro, ia ser independente (...) E o rapaz lá me explicou (...) tinha de ir trabalhar só pela experiência (...) Passaram-se os seis meses (...) Deram-lhe os parabéns pelo trabalho e disseram-lhe que merecia ganhar um bom salário daí para a frente. Só que não podiam pagar-lho! E por isso, iam, com muita penas deles, dispensá-lo. (...) Vou-lhe dizendo para não desperdiçar o que tem, (...) pode ser que um dia o valorizem (...) e lhe dêem um contrato e algumas folgas para poder vir à terra.” (Anexo 5: 103-108).

Esta cena terminava ao som da "Sinfonia n.º 7 em dó maior (Opus 60)" de 27 de dezembro de 1941 - composta pelo russo Dmitri Shostakovich e conhecida por "Leninegrado", por ter sido dedicada a esta cidade e tida como um símbolo da resistência ao regime nazi – fazendo assim uma ponte com a cena seguinte.

Num palco (que aproveitava os estrados habitualmente destinados na sala para o público) juntavam-se entretanto os atores (dois alunos da Licenciatura em Teatro desta Universidade e dois atores profissionais do Centro Dramático de Évora, respetivamente Rosário Gonzaga e José Russo) para uma sequência trabalhada de excertos d’ “A morte de um soldado” de Carlos Alberto Machado (Anexo 6). Retratando a problemática do urânio empobrecido e das presenças militares nos

países pertencentes à antiga Jugoslávia, contava-se assim em cena, num registo agora mais melodramático, a história e o dilema de um soldado português com duas famílias (a mulher deixada em casa, grávida, e a mulher por quem se apaixonou durante a missão deixada lá, grávida). No palco, um cenário propositadamente despido para evitar uma abordagem cénica abusivamente realista. Ao fundo, apenas as didascálias (para situar o espectador no tempo e no espaço) iam alternando quase constantemente. Em cena, quatro atores de pé, sem grandes suportes (apenas com alguns adereços pontuais), apoiados pelo texto (assumindo a respetiva leitura, com o guião na mão): “Indivíduos que viviam na nossa rua, no nosso prédio, que conversavam connosco, que eram até nossos amigos e de repente começaram a espancar-nos, a queimar-nos a casa, a expulsar as pessoas, a violar as mulheres, a matar pais e mães e filhos. Nunca mais quero ver um sérvio à minha frente. Como é que se pode olhar para um tipo que nos matou pai, irmãos e marido?” (Anexo 6: 109-136).

Ali ao lado, fora do palco e, por contraste, num canto pouco promissor da sala, mesmo junto já à porta de saída (a fazer pressentir que o espetáculo se aproximava do fim), num registo totalmente absurdo, um homem monta, de repente, uma corda para estender roupa enquanto outro se aproxima: “PEDRO - Eu queria que me vendesse um cavalo. / CARLOS - Desculpe? / PEDRO - Um cavalo. / CARLOS - Um cavalo? / PEDRO - Um cavalo. Disseram-me que tinha um cavalo para vender. / CARLOS - Disseram-lhe que eu tinha um cavalo? / PEDRO - Eu sei que tem um cavalo. / CARLOS - Isso é uma metáfora? (...) / PEDRO - Tem um cavalo ou não tem um cavalo? / CARLOS - Ora bem... / PEDRO - Diga... / CARLOS - Não. (...) Eu não tenho um cavalo.” (Anexo 7: 137-140).

Este texto, “O cavalo”, trabalhado num jogo cénico de autêntico nonsense, parece ter sido escrito para falar de marketing e da comunicação política, onde a realidade é distorcida ou criada para caber dentro dos propósitos definidos. Extraído do espetáculo “Monstros de vidro” da companhia de teatro Visões Úteis, de facto, o poder da repetitiva retórica faz-nos duvidar constantemente de todas as certezas: “CARLOS – Bem, se eu tivesse [um cavalo], seria preto, alto, meigo, muito elegante e musculado, jovem, três anos, quatro no máximo, com um pescoço esguio, um pelo muito sedoso, e aqui, no flanco direito, uma pequena cicatriz que só eu conheço, um pequeno acidente com um portão. E veloz, é muito veloz mesmo. / PEDRO – Nome tem? / CARLOS – Claro: Flecha.” (Anexo 7: 137-140), a fazer lembrar que quem domina a palavra, quem sabe falar (ou, pelo menos, transmite essa continuada ilusão), consegue com grande simplicidade enganar ou convencer os outros, vingando na sociedade atual⁴².

Por fim, terminava o espetáculo com a música “Bullets on Parade” de Noiserv, num volume elevado, enquanto eram projetadas imagens das explorações visuais (com os contributos de Anabela Calatróia, Ana Silveira Ferreira, Manuel Dias, Ana Dordio e Anabela Marques, bem como da intervenção fotográfica “Imagens no Espaço”- de que já falámos no capítulo 2.2 e neste 2.3.1), desenvolvidas ao longo do processo de trabalho do “Guerras/ Crises”.

⁴² Podemos fazer aqui facilmente um paralelo, com um dos respetivos expoentes máximos desta lógica - Adolf Hitler, um indivíduo que encenou a sua própria retórica e fisicalidade para a respetiva ascensão ao poder. Reconhecendo o perigo da repetição da história, relembramos que: “Todas as sociedades têm os seus Hitler. No nosso tempo podemos vê-lo a resmungar nas bichas dos autocarros ou a proferir ameaças nas tabernas. Numa época de derrota e desespero ele foi a representação do homem comum do século XX. Os frustrados, humilhados e oprimidos viram (e alguns ainda vêem) na luta de Hitler um reflexo da sua própria luta.” (aavv, 1999: 9).

3. O PROCESSO E AS ESCOLHAS

A intenção de seguir uma metodologia de trabalho - que combinasse simultaneamente o desenvolvimento de diversas ações (oficinas, conversas e explorações criativas), cultivando diferentes desafios para a concretização de variados objetos (testemunhos, textos, músicas, esboços, desenhos, pinturas, instalações/ performances, vídeos), sem saber à partida conscientemente por onde cada um deles seguiria - permitiu inequivocamente alargar o espectro de influências e contribuições (tanto no que se refere ao processo de pesquisa, como aos resultados finais propostos), criando uma quantidade e uma multiplicidade⁴³ de participações, que se refletiu também no espetáculo “Ponto de Encontro”.

Sobre esta abertura durante os processos de trabalho, Marvin Carlson diz, bem a propósito, que “Instead of providing resistant political “messages” or representations, as did the political performances of the 1960s, postmodern performance provides resistance precisely not by offering `messages´, positive or negative, that fit comfortably into popular representations of political thought, but by challenging the processes of representation itself” (CARLSON, 1999: 142), neste caso, através precisamente desta dicotomia de objetivos: por um lado, criar múltiplos objetos artísticos e, por outro lado, criar um único objeto artístico (compilando e fundindo os diversos contributos) capaz de se afirmar como um todo, pela sua própria sustentação (dramatúrgica e estética) implícita.

Seguindo esta visão que pretendia assim potenciar a discussão e a experimentação, num processo sempre aberto, sabíamos à partida que o maior risco que corríamos era o de dispersar (não só tematicamente dentro da

⁴³ Em detrimento do que teria, muito mais provavelmente, acontecido se tivesse seguido a hipótese de encenar uma única peça já existente.

articulação perseguida entre guerras e crises, mas também nas diferentes abordagens cénicas⁴⁴), sendo que o maior benefício (ao aceitar que a “linguagem não é pertença de um, mas de vários: (...) está no entre” GUSDORF, 1952.1995: 53), seria inequivocamente o de permitir que o projeto fosse permeável ao pensamento e à própria indignação das mais diversas vozes participantes. Aliás, sobre isto, Georges Gusdorf acrescenta ainda: “A verdadeira comunicação é [mais do que qualquer outra coisa, a] realização de (...) obra comum. Unidade de cada um com o outro, mas conjuntamente unidade de cada um consigo próprio, modificação da vida pessoal no encontro com outrém.” (GUSDORF, 1952.1995: 53); ou como diz Alexandre Melo, “a defesa de uma posição política e teórica aberta e complexa, consentânea com a dinâmica global do mundo contemporâneo, passa por afirmar que todas as identidades se constroem e reconstroem, num processo de deslocação e ajustamento, em que somos simultaneamente nós mesmos e todos os outros, habitando um virtual lugar de tradução entre diferentes espaços, tempos, memórias e imaginações.” (MELO, 2002: 122). Assim, contagiando-se mutuamente (tanto internamente entre os vários elementos, como externamente entre os vários agentes sociais e políticos implicados), interessava *caminhar caminhando*. Não estando nenhuma hipótese fechada à partida, o próprio trabalho encarregar-se-ia de ir respondendo acerca do caminho a seguir e do(s) objeto(s) a alcançar, interessando assim estabelecer um contágio recíproco entre processo e produto, onde o primeiro determina o

⁴⁴ Enquanto criador, e atendendo aos objetivos de trabalho que tenho vindo a enunciar, não me interessa prender-me (de forma lacónica e à partida) a qualquer tendência/ pensamento estético, pretendendo antes manter um olhar eclético (que designaria, jogando com as palavras) *pós-ismático*. No caso deste programa de trabalho em concreto, pretendia assim deixar-me imbuir, nas diversas experimentações cénicas efetuadas, pelas suas mais diversas influências (mesmo que díspares ou até, de certa forma, teoricamente antagónicas entre si), assumindo que essa multiplicidade aparentemente caótica fez precisamente parte da minha ferramenta. Esta opção não significou, de modo algum, uma ausência de decisão, mas antes a tomada consciente de uma escolha que passava aqui por manter as opções estéticas apontadas para cada um dos excertos, mesmo que estas tivessem surgido, muitas vezes, de uma forma puramente intuitiva.

segundo e vice-versa.

Pela sua clara abrangência permissiva, por recorrer a métodos colaborativos (quer com as várias tipologias de materiais, quer com os diversos atores criativos e sociais) e por procurar uma metodologia não dogmática que lhe permitisse responder aos seus próprios objetivos, atendendo à criação de um guião progressivo (não apenas no “Ponto de Encontro”, mas também, de uma forma mais lata, no próprio programa), esta abordagem aproximava-se, assim, necessariamente do Devising Theatre. Alison Oddey, escreve, nesse contexto, algo que podemos aqui recuperar: “There is no one accepted way of devising a performance, whilst a conventional play production tends to follow a particular route. The process of making or creating sets devised theatre apart from traditional forms of theatre, and is its distinctive hallmark. The significance of the process is that it determines the product, and is a unique experience for every different group of people working together. The devising process is about the ways and means of making a theatrical performance: a company chooses how the product is to be created, which involves decisions about the most appropriate process in light of the intended product. This may include methods of research, discussion, ‘workshopping’ material, improvisation, the use of a writer, or visual experimentation. A devising process can mean a specific method of working, which employs the traditional roles from text-based theatre in an alternative way” (ODDEY, 1994: 11 e 12).

Neste caso, o que acabou por acontecer ao longo do processo de trabalho foi que (ao não seguir um caminho predefinido ou dogmático) os contributos se foram juntando como documentos, e sem que eu tivesse apresentado propositadamente soluções fechadas à partida, foi tomado como referência o olhar do teatro

documental (como no caso evidente das recolhas de testemunhos junto das diferentes instituições, que depois vieram a integrar o espetáculo em transcrições quase literais).

A título de exemplo do teatro documental, poderei nomear aqui dois casos: “The Power of Yes” de David Hare, cuja composição resultou de diversas entrevistas feitas a especialistas, sobre a crise financeira mundial de 2008 e o respetivo impacto particularmente no Reino Unido, tendo sido depois transpostas para cena e “Twilight: Los Angeles” de Anna Deavere Smith⁴⁵, atriz que se presta a dar voz a um mosaico de diferentes contribuições de indivíduos que contam as experiências de revolta desse ano de mil novecentos e noventa e dois, aquando do julgamento e veredito de Rodney King⁴⁶.

Sentindo que à criação artística (e ao teatro aqui em particular) compete, em certa medida, caminhar contra a corrente, mais ou menos, estabilizada (independentemente desta ser de foro social, político, económico, artístico, ...), com o programa “Guerras/ Crises” queria também de uma forma inequívoca juntar-me (como ficou dito aliás na Introdução) à indignação com o panorama social e político nacional e internacional em que estamos inseridos. Embora numa perspetiva e num contexto diferentes, Augusto Boal defendeu a propósito do Teatro do Oprimido⁴⁷ que todos devem estar conscientes dos meios de produção

⁴⁵ Anna Deavere Smith é uma artista norte-americana que ganhou o Drama Desk Award for Outstanding One-Person Show pelos seus espetáculos de teatro documental, nomeadamente com “Fires in the Mirror” (que se debruçou sobre os motins de Crown Heights entre as comunidades judaicas e afro-americana, em Nova Iorque, 1991) e “Twilight: Los Angeles” já referido. Esta fórmula, recorrendo a materiais retirados de entrevistas, vê-se repetida noutros trabalhos da criadora, como são os casos de “House Arrest” de 2000 e “Let me down easy” de 2008 (ANNA DEAVERE SMITH WORKS, s.d.)

⁴⁶ Os motins de Los Angeles em 1992 (que começaram no dia 29 de abril desse ano) surgiram na sequência da absolvição de quatro polícias acusados de baterem num motorista negro, chamado Rodney King, sendo que essas agressões terão ficado registadas em vídeo. Desses motins, e segundo o jornal Público, resultaram cerca de cinquenta mortos, centenas de feridos e uma destruição estimada em mil milhões de dólares (PÚBLICO e LUSA, 2012).

⁴⁷ O Teatro do Oprimido, fortemente impulsionado nas décadas de sessenta e setenta do século vinte, é um método teatral que tem o objetivo de: democratizar o acesso à produção teatral;

teatral para, simultaneamente, se inscreverem socialmente: “Teatro é sempre aqui e agora. (...) Teatro é conflito, luta, movimento, transformação, e não simples exibição de estados de alma.” (BOAL, 2002: 73).

Aliás, “theatre makers must keep up with the pace of this revolution. The thought, energy and emotions are palpable as the world looks on. If we keep looking without engaging, the real threat is that it can pass us by” (HOULIHAN, 2011), quando o que se pretende é precisamente o inverso, isto é, que a arte se projete (e possa idealmente até ultrapassar) os acontecimentos por vir.

Aqui também, no “Guerras/ Crises”, para que as inquietações pessoais e coletivas face ao mundo envolvente pudessem articular-se, era importante que eu não fosse apresentando, à partida, respostas fechadas (muito embora me competisse potenciar e supervisionar todo o percurso), num envolvimento conjunto, que permitisse assim ao projeto fluir num work in progress continuado, para o qual a responsabilidade individual, social e artística de cada um contribuiria na medida do seu empenhamento. O próprio guião⁴⁸, também ele, à semelhança de tudo o que foi dito, nunca estaria definitivamente fechado, mantendo-se suscetível à volúvel adaptação de um processo vivo e em curso⁴⁹.

De certa forma (e tal como Alison Hodge sistematiza a propósito dos exercícios de Grotowski no que se refere ao ator), era preciso também, no contexto do nosso

promover a intervenção junto das camadas sociais menos favorecidas; fomentar a transformação da realidade através do diálogo. Augusto Boal, o seu mentor, desenvolveu um leque de exercícios, jogos e técnicas teatrais de forma que, sustentando esses processos, se dirigissem simultaneamente à preparação do ator (BOAL, 2002).

⁴⁸ Faço aqui um aparte para pensar um pouco sobre o trabalho com o guião de cena: “[les] écrivains de plateau déjouent et perturbent la loi des genres et des catégories. Donnant son congé à la hiérarchie des genres (qui traduit justement l’hégémonie du texte prescriptif), le théâtre écrit depuis le plateau ne se soucie plus de la défense d’un territoire pur. Il est au contraire incessamment ouvert aux apports des autres formes artistiques, plastiques, visuelles, musicales, chorégraphiques et technologiques” (LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, 2006).

⁴⁹ Como será de supor, são muitos os exemplos que, a este propósito, podiam ser dados. Destaco, no entanto, a alteração efetuada com a cena d’”A estufa” que integrou sempre a parte final do trajeto, mas (por se considerar que daria lugar a uma quebra de energia que prejudicava a dinâmica do todo) passou a encaixar-se, mesmo na véspera das respetivas apresentações públicas, na parte inicial.

programa, que todos os envolvidos no processo de pesquisa e criação artística (e não apenas os atores) estivessem, tanto em cena, como fora dela, “atentos ós estímulos do exterior e receptivos á interacción cos compañeiros” (HODGE Ed., 2000.2003: 321), de modo a que, dessa sua implicação, pudesse vir a resultar uma ação exteriorizada, que seria o seu contributo - tanto no que diz respeito aos pequenos grupos de trabalho (articulados muitas vezes com diversas entidades) como por exemplo os que trabalharam musicalmente os textos de Pinter e Brecht, como no que diz respeito à conceção conjunta do espetáculo “Ponto de Encontro”.

Por estar tão intimamente ligado a tudo quanto temos vindo a dizer, ao longo deste capítulo, e por sintetizar um pouco o que gostaria de reter, cito aqui novamente Barry Houlihan, no artigo “Moving toward a new ‘Theatre of Crisis’”: “the power of theatre as a tool to astutely capture and represent social shifts is in its immediacy. It can capture the rawness, the tragic and the hope. The role of theatre as a conduit for independent thought and resulting change is not lost on the current crises the world faced. (...) We have witnessed protests on stage. Is it now time for the crisis to be put on stage? This means engaging directly with the event and making a response relevant and which creates debate and understanding. If the highest role of theatre is citizenship then a new ‘Theatre of Crisis’ may be needed to match the experience of its audience” (HOULIHAN, 2011).

E assim, mesmo atendendo à heterogeneidade formal⁵⁰ de cada um dos objetos

⁵⁰ Como se viu detalhadamente ao longo do segundo capítulo, passando no espetáculo “Ponto de Encontro” da crua leitura de aerogramas da Guerra Colonial, à declamação exacerbada do poema de Bertold Brecht acompanhada pela guitarra; do rock dos poemas de Pinter, ao sussurro quase impercetível das frases recolhidas em testemunhos; da projeção do vídeo com o muro de Berlim, ao empenhado monólogo “Hoje não há música”, por exemplo, numa intencional decisão de justapor fragmentos curtos talvez porque “Los grandes descubrimientos y transformaciones en la

artísticos propostos, este encontro/ confluência de tantas abordagens distintas, assim como o denominador comum temático (no que se refere à intenção, já explicada no primeiro capítulo, de recuperarmos episodicamente o passado recente das guerras para pensarmos sobre o atual momento de crise económica, social e política), permitiu dar a este *mosaico de ideias e projetos* uma sustentação invisível. Como se os fragmentos díspares apresentados, ao constituírem agora uma nova unidade (num “devir rapsódico do teatro (...) como resposta a esta explosão do próprio mundo” de que fala, muito embora noutro contexto, Jean-Pierre Sarrazac em SARRAZAC, 2002: 230), subentendendo-se aqui um manto ou uma rede de suporte entre si. É nessa sua interligação subterrânea (poder-se-ia dizer dramaturgica) que reside então a exequibilidade orgânica de um programa ou de um espetáculo – tal como Ana Pais, subentendo aqui que a dramaturgia, no conceito-hidra⁵¹ que ela propõe no seu “O discurso da cumplicidade”, se trata de “um conjunto de procedimentos técnicos (variáveis de caso para caso) que, por natureza, se manifesta em ações levadas a cabo no interior do processo de criação diluindo-se na efemeridade do produto final. (...) Tal como uma fotografia, o discurso de um espectáculo sobrepõe um negativo – a dramaturgia – e um positivo – a composição estética -, ambos produzidos no processo criativo e revelados no decorrer do espectáculo, que é uno.” (PAIS, 2004: 22 e 70)

O jogo entre todos os elementos do “Ponto de Encontro” (desde as ações, às imagens e às cores, aos sons e até aos cheiros) propunha assim um outro e novo corpo performativo, construído assumidamente (numa atitude de autêntica

vida del espíritu y en la técnica de nuestra época han acelerado el ritmo del pulso del mundo. No tenemos bastante tiempo, y por ello queremos en todas las cosas brevedad y precisión.” (HORMIGON, 1998: 193).

⁵¹ Conceito com múltiplas valências e diferentes funções, desde a “composição dramática, adaptação, estruturação, versão, as escolhas de um espectáculo” (PAIS, 2004: 15).

experimentação, não fosse aliás terem existido apenas três únicos ensaios com toda a equipa presente) através de uma intencional combinação de uma miscelânea de coisas que, agora em confronto (qual “melting pot” *trans-formal e multi-estético*) pretendiam conduzir o espectador numa experiência sensorial pelos inquietantes temas das guerras recentes e das crises atuais.

A opção era tentar criar, com este objeto artístico, um ponto de fuga emotivo e/ou racional, tomando como pilar de referência uma espécie de “memory specific”⁵², remetendo o espectador para o seu imaginário e impulsionando-o para o seu próprio mundo⁵³. “A experiência estética é assim semelhante ao amor, mas não ao prazer sexual: com efeito, enquanto este nos encerra num sentir íntimo e privado, o amor cristaliza as valorizações em torno de um objecto exterior, que nos parece perfeito e digno da maior consideração. Porém, aquela distingue-se do amor porquanto orienta a sua atenção não para um único indivíduo, mas para o mundo inteiro”. (PERNIOLA, 1997.1998: 22)

Ora, a nossa preocupação com a memória esteve sempre presente no programa “Guerras/ Crises” - desde a fase de pesquisa (com a promoção de espaços de conversa e registo sobre o passado e o hoje), ao processo de trabalho conjunto (com recurso às recordações pessoais dos artistas envolvidos, designadamente no caso explicado da abordagem plástica à guerra do Vietname, e também sobre as suas visões da atualidade), até ao espectador (com apelo à revisitação das suas próprias memórias). Como Jean-Jacques Roubine refere, “descubrir a

⁵² Esta expressão, utilizada por Carlos Costa em conversa, brinca, obviamente, com o conceito de “site specific”, enquanto simultaneamente remete para o universo da neurociência, apelando à memória de um determinado contexto espaço-tempo.

⁵³ Num estudo recente diz-se, paralelamente, a propósito do papel ativo do espectador contemporâneo, que “People with an active interest in the arts contribute more to society than those with little or no such interest (...). The researchers (...) analyzed arts exposure, defined as attendance at museums and dance, music, opera and theatre events; and arts expression, defined as making or performing art. (...) participation in the arts, especially as audience, predicted civic engagement, tolerance and altruism” (UNIVERSITY OF ILLINOIS OF CHICAGO, 2012).

memória, ou melhor dito, todas as memórias, constitúe un dos trazos máis chocante do modelo [teatral] contemporáneo”, (ROUBINE, 1990.2002: 226 e 227). No nosso caso, procurámos simultaneamente evidenciar a problemática do desaparecimento da memória, conscientes de que estamos também a produzir memória futura (neste caso, duplamente, isto é, pela via da recuperação do passado recente – não um passado meramente histórico e coletivo, mas da experiência individual e anónima de muitos cidadãos comuns, mas também pela documentação direta e indireta do respetivo momento atual). Esta lógica faz-nos pensar, como Santo Agostinho (*apud* FERREIRA, 2008: 13), em três tempos presentes: “le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur (...) le présent des choses passées, c’est la mémoire; le présent des choses présentes, c’est la vision directe; le présent des choses futures, c’est l’attente.”

Também as diversas contribuições dramatúrgicas que nos foram chegando, ao serem testemunhos que se apropriavam dos interesses e da história particular de quem os havia produzido, transportavam uma carga emocional de insatisfação, estimulando-nos sempre a procurar pensar, caso a caso, como cada uma delas se poderia articular face ao desafio lançado.

Inicialmente pretendia-se, aliás, que os objetos artísticos (decorrentes das explorações e discussões) pudessem ser, pela sua diversidade, apresentados, cada um deles, respetivamente, em datas distintas e em vários espaços, fazendo assim jus à abrangência conceptual trabalhada, o que permitiria refletir (também através do formato definido para as respetivas apresentações) a realidade díspar e múltipla, com ideias e movimentos políticos e cívicos a surgirem um pouco por todo o mundo. Escapando a uma sala teatral, esta metodologia enquadrava-se no princípio, hoje mais que recorrente, de que a “performance has moved away

increasingly from the theatrical box to streets, churches, train stations, abandoned buildings, and other spaces which will break with the rectangular configuration of the cinema screen, providing new spatial locations for a text to breathe and for an audience to experience them.” (DELGADO and SVICH, 2002: 12 e 13)

Embora parcialmente esta ideia tivesse sido experimentada (como se explicou no capítulo dois), pensou-se ainda assim concretizar um momento de encontro, onde, numa mesma data e local, os vários objetos pudessem (desenhando um percurso itinerante) jogar entre si, de forma próxima, concorrendo para a criação de um outro objeto performativo – o espetáculo “Ponto de Encontro” – tendo aparecido naturalmente a hipótese de o vir a fazer na fábrica dos Leões da Universidade de Évora, no piso associado à “sala preta”⁵⁴.

A par destas opções, os adereços e os figurinos foram assumidos na sua simplicidade e também as luzes se basearam em simples variações de intensidade, com apontamentos de cor (pelos filtros) e sobretudo com o jogo de sombras (com a falta de luz, aqui e ali), assumindo alguma “sujidade” que brincava, ora com a integração do assunto, ora com a quebra da ilusão (por nos depararmos tanto com a rudeza do edifício, como com os componentes técnicos). Desta feita, a parca presença desses elementos cénicos e técnicos permitia que o fio condutor se baseasse numa crueza, onde a energia dos artistas envolvidos prevalecesse. Falando de um plano ideal, talvez a intensidade devesse transportar consigo, pelo menos, a raiva e a indignação resultantes, quer dos objetos explorados, quer das discussões e reflexões tidas – isto já para não falar dos movimentos sociais e políticos de protesto. Desta forma, decorrendo da

⁵⁴ Tendo procurado inicialmente saber se seria possível ocupar vários espaços deste edifício, fui confrontado com a inviabilidade desta ideia, por razões logísticas e técnicas (sobretudo relacionadas com a segurança), decorrentes da necessidade de utilizar espaços interiores e exteriores, durante os dias de montagem e apresentação.

relação entre as palavras, o trabalho à volta do texto, os movimentos, os materiais e os sons, estes procurariam, assim, como já dissemos, entrelaçar uma dinâmica orgânica.

Neste aspeto, é obrigatório referir-me, ainda que pontualmente, ao trabalho do ator efetuado. Idealmente este podia ter sido, nalguns casos, explorado mais demoradamente e numa outra direção, de forma a procurar fisicamente a angústia e a inquietação energéticas capazes de fluir conjuntamente com os temas abordados. Por várias razões de ordem programática e de calendário, ao não ter sido possível trabalhar como desejável com os alunos de modo a atingir um nível de fisicalidade visceral⁵⁵, acabei por tomar a decisão⁵⁶ de assumir a frieza de alguns desempenhos, em vez de correr o risco de, ao procurar interpretá-los, ficarem a meio caminho entre uma coisa e outra. Exemplo disso é o caso dos aerogramas, onde a informação dos testemunhos era tão forte que não a quis, face a estas condicionantes, sobrecarregar, dada a dura carga emocional dos textos. A respetiva leitura, seca e direta, foi uma opção intencional, tomada logo no princípio do desenho do guião – não tendo sequer sido dado a conhecer os respetivos textos aos atores, senão no dia da estreia.

Poucas foram, aliás, as vezes ao longo do processo de trabalho em que indiquei de forma direta aos atores por onde ir, tendo preferido desafiá-los indiretamente (propondo jogos e exercícios) e esperando pela sua resposta, antes de avançar para novas propostas. Sobre esta “força energética” que os atores (que poderão ter a habilidade para o fazer) transmitem em cena, noto que, como num jogo, só podemos lidar, de facto, a cada instante, com o que nos é dado.

⁵⁵ Exceção feita ao caso do monólogo “Hoje não há música” de Carlos Alberto Machado.

⁵⁶ Achando que seria a melhor, ao tomar simultaneamente em consideração os condicionalismos existentes e o objetivo traçado de concluir o mosaico, de forma a poder apresentá-lo publicamente.

Recuperando esse patamar ideal, quanto ao trabalho do ator, recordo ainda aquilo que Yoshi Oida⁵⁷ e Lorna Marshall escrevem: há atores que são bem sucedidos na forma como nos apontam a lua e outros que nos deixam sobretudo vê-la. “In the Kabuki theatre, there is a gesture which indicates ‘looking at the moon’, where the actor points into the sky with his index finger. One actor, who was very talented, performed this gesture with grace and elegance. The audience thought: ‘Oh, his movement is so beautiful!’ They enjoyed the beauty of his performance, and the technical mastery he displayed. / Another actor made the same gesture, pointing at the moon. The audience didn’t notice whether or not he moved elegantly; they simply saw the moon. I prefer this kind of actor: the one who shows the moon to the audience.” (OIDA and MARSHALL, 1997: xvii, xviii)

⁵⁷ O ator e encenador japonês Yoshi Oida é, em parceria com Peter Brook (cuja companhia reside no Théâtre Bouffes du Nord, em Paris), fundador do Centre International de Recherche Théâtrale, colaborando há mais de quarenta anos com este encenador inglês.

CONCLUSÃO

Este Relatório (além de obviamente *relatar*) procurou sistematizar um percurso e justificar escolhas, tentando concretizar um teatro sustentado pela discussão (e influenciado pela incerteza dos tempos) que não se tornasse uma ferramenta dogmática. Além de ter sido inevitavelmente uma experiência irrepetível, este projeto esteve sempre aberto a novos caminhos e eventuais desvios, próprios de quem se deixa levar por onde o percurso pede que se vá. Cumulativamente, além de ter permitido encontrar novos parceiros e novas influências, abriu naturalmente outras portas para o futuro e permitiu que algumas das nossas procuras tivessem uma continuidade, insistindo nesse mesmo teatro da indignação. Procurei, neste Relatório, tentar assim justificar o intuitivo, notando que, apesar de todas as dificuldades (normais em qualquer projeto), o saldo foi extremamente positivo. Parece-me que foi possível coligir (como pretendia) um imaginário de guerras específicas inscritas no passado histórico recente, com a vivência de um evento atual e em acelerada mutação, relacionando a experiência de vida, com a sua memória, enquanto portadora de olhares críticos sobre os tempos atuais.

A crise – e as suas diversas leituras – sugeria numerosos projetos que surgiam um pouco por todo o lado, com preocupações tangentes. Apesar de terem surgido, inicialmente, outras ideias a desenvolver, a decisão tomada parece ter-se confirmado como prudente e criadora de bases fortes de reflexão, mesmo sabendo que podia ser arriscado trabalhar um assunto que, pela sua proximidade, se podia tornar incerto: "The question of timing in such plays is tricky. Stage the work too soon and it can lose its focus and become overtly emotionally or politically aligned with a certain cause or side. Stage the work too late and the real

immediacy and impact of a work will also be distorted" (HOULIHAN, 2011). Tendo em conta todas estas considerações, pareceu-me que o ideal seria então potenciar um programa que aliasse entre si essas diversas preocupações, podendo estas ser – entre elas - cumulativas e complementares.

Em jeito de balanço, a interação com outros colaboradores, agentes artísticos e sociais, foi bem conseguida. Foi possível encontrar outras inquietações tangentes ou similares, que comungam da mesma urgência de sobreviver (mesmo que em mutação), como vemos na maioria dos seres vivos. “L´énergie, c´est de l´activité. Nous sommes tout le temps en activité; notre corps est vivant, et c´est l´activité qui nous distingue d´un corps mort.” (Eugénio Barba *in* FÉRAL, 2001.vol.II: 100).

Não existirá um final de facto na inquietação deste teatro (muito embora o programa “Guerras/ Crises” se conclua no contexto deste Mestrado em Encenação/ Dramaturgia), tendo ficado edificadas outras pontes, quer com projetos entretanto explorados (como são os casos das criações performativas “Sangue” e “Espuma”, do espetáculo spokenword “War” e do documentário “Paranóia”), quer com outros que entretanto se iniciaram, como o projeto europeu “World Crisis Theatre” de que já falámos muito sucintamente (a desenvolver entre sete entidades artísticas europeias, a partir do “The power of yes” de David Hare, para refletir sobre a crise, paralelamente e em conjunto entre os diversos países). Entretanto a convite da Biblioteca da Universidade de Évora, será ainda realizado também um ciclo de documentários relacionado com a temática da crise e dos momentos instáveis que vivemos, podendo estabelecer uma ponte entre o programa “Guerras/ Crises” e o projeto “World Crisis Theatre”.

Este percurso (documentado em guerrascrises.blogspot.pt) proporcionou, também, o surgimento de contrapontos entre vários focos de interesse pessoais -

como a preocupação sobre estados de guerra e conflito, sua memória e preservação; o olhar sobre a inquietação social e a perseguição ou condicionamento ideológico; a relação abrangente de várias vozes para a criação artística no “pensar hoje” e “agir agora”. De igual forma, permitiu relançar o meu interesse por essa espécie de *manta invisível energética* (subjacente ao objeto artístico), conceito que tenho vindo a alimentar ao longo das mais diversas explorações performativas anteriormente desenvolvidas, que acompanhará certamente as minhas interrogações criativas futuras, de que falei muito sucintamente aqui no Capítulo 3 e que fica claramente ainda por aprofundar. Aliás, esta ideia podia ter sido, ela própria, objeto de estudo, caso tivesse optado por uma Dissertação, em vez de um trabalho de projeto.

De qualquer forma, não queria deixar de sistematizar aqui alguns dos trabalhos que tenho acompanhado com particular atenção, que poderão vir a ajudar a articular esta ideia de *manta invisível energética* no meu trabalho criativo (e de reflexão) futuro:

Em primeiro lugar, Maurício Rodriguez, músico mexicano que, aliando movimento e música, desenvolve a teoria “Developing Sonic Tools”, influenciada por processos de representação gráfica, pela experimentação ação/ reação como método fundamental da criação. Tal como Rodriguez escreveu para o caderno de apresentação do “Encontro/de Ani+, encontro internacional de projectos de investigação artística” - organizado em 2007, pela ExQuorum, em Évora: “The creative process of a piece of music involves strategies and techniques that can be transferable to the art-creation in other artistic disciplines. It is proposed a re-evaluation of the sound phenomenon, aiming to drive to new and different categorizations that are usable within the context of interdisciplinary works of art”

(RODRIGUEZ, 2007).

Em segundo lugar, refiro-me à “dimensão poética da espera” de Ana Silveira Ferreira (Projecto de Investigação) que se tem centrado, nos últimos anos, na “análise do conceito de `espera´, partindo da sua definição e da pesquisa das suas condições de existência, com o intuito de demonstrar que na sua natureza de acção transitória de acções sob uma ausência não se funda necessariamente uma experiência temporal infrutífera.” (FERREIRA, 2008: 2), de modo a procurar uma “estratégia teatral [sua] que responda aos propósitos de reduzir a acção e reacção cénica, pelo desdobramento da dimensão poética da espera, como afirmação de uma ausência no (...) trabalho com actores” (FERREIRA, 2008: 2).

Em terceiro lugar, refiro-me à Ana Pais e especialmente a “O discurso da cumplicidade”. Tal como André Lepecki escreve no prefácio deste livro: “Particularmente visível nos últimos anos, [a presença do dramaturgista] surge como resultado claro da viva interdisciplinaridade que caracteriza o momento actual de produção artística e cultural. (...) Repensa-se (...) o próprio entendimento de linguagem, de corpo, de espectáculo, de todo um circuito de significações, de toda uma trama formal. (...) O dramaturgista, nesta óptica, trabalharia menos com textos do que com texturização.” (Lepecki *in* PAIS, 2004: 9 e 10)

Concluindo: tendo em conta todos os trajetos e abordagens aqui tratadas, interessa-me, pois, continuar a insistir, no futuro, nessa procura de outras vozes e de outros ouvidos preocupados (como, por exemplo, os que acabei de citar, da interdisciplinaridade de Maurício Rodríguez, da espera de Ana Silveira Ferreira ou da dramaturgia de Ana Pais), mesmo sabendo que há quem chame a atenção para o perigo do enclausuramento do indivíduo pelos vazios de comunicação,

causados pela proliferação de informação. Nestes dias que correm, em que tanta coisa acontece e em que tanto se fala, “quanto mais os indivíduos se exprimem menos há que dizer, quanto mais se solicita a subjectividade, mais anónimo e vazio o efeito se revela” (LIPOVETSKY, 1983.1989: 16). Contudo, mesmo tomando isto em consideração, é numa atitude de abertura (tanto no que se refere à discussão e partilha de influências, como no que diz respeito à própria produção artística) que me interessa continuar a pensar e a procurar fazer esse teatro de questionamento, alargamento e indignação.

BIBLIOGRAFIA

aavv

1999 *Memórias de um século, a II Guerra Mundial*, Traduções de José Alexandre, Lisboa, Selecções do Reader's Digest.

2004 *Cartas de princípios das cidades educadoras – Declaração de Génova*, s.l., Associação Internacional das Cidades Educadoras.

ABU-JAMAL, Mumia

1995.1996 *Live from death row*, Publishers Addison-Wesley, 1995. (*Ao vivo do corredor da morte*, Trad. José Luís Luna, 1ª edição, Porto, Campo das letras, 1996.)

ANTOINE, André

1999 *Antoine, l'invention de la mise en scène – anthologie des textes d'André Antoine*, Paris, Actes Sud.

ARENDET, Hannah

1970 *On violence*, s.l., A harvest book.

ARTAL, Rosa Maria (Coord.)

2011 *Reacciona*, Madrid, Ediciones Aguilar.

BARBA, Eugénio

1993.1994 *La Canoa di Carta – Trattato di Antropologia Teatrale*, Società Editrice il Mulino, 1993. (*A Canoa de Papel – Tratado de antropologia teatral*, Trad. Patrícia Alves, São Paulo, Editora HUCITEC – Humanismo, Ciência e Tecnologia, 1994.)

BASTOS, Miguel Faria de

1998 *Timor, O maior campo de extermínio do mundo / The biggest extermination Camp in the World / La plej granda Ekstermejo en la Mondo*, Lisboa, Editorial Caminho.

BOAL, Augusto

2002 *Jogos para actores e não-atores*, Trad. Kiko Gaspar, 5ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

BONFITTO, Matteo

2003 *O ator compositor – as acções físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*, São Paulo, Editora Perspectiva.

BORRADORI, Giovanna

2003.2004 *Philosophy in a time of terror*, University of Chicago, 2003. (*Filosofia em tempo de terror – Diálogos com Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Trad. Jorge Pinho, 1ª edição, Porto, Campo da Letras, 2004.)

BRECHT, Bertold

s.d..1998 Suhrkamp-Verlag, s.d. (*Poemas de Bertold Brecht*, Tradução e seleção Arnaldo Saraiva, Porto, Campo das Letras, 1998.)

1961.1964 *Schriften zum Theater*, Berlim, Suhrkamp, 1961. (*Estudos sobre o teatro – para uma arte dramática não aristotélica*, Lisboa, Portugalia Editora, 1964.)

CARLSON, Marvin

1999 *Performance: a critical introduction*, Nova Iorque, Routledge.

DANAN, Joseph

2010.2010 *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Actes Sud, 2010. (*O que é a dramaturgia?*, Trad. Luís Varela, s.l., Editora Licorne, 2010.)

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix

1980.1997 *Mille plateaux – capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les éditions de minuit, 1980. (*Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia vol. 4*, Trad. Suely Rolnik, 1ª edição, São Paulo, Editora 34, 1997.)

DELGADO, Maria and SVICH, Caridad

2002 *Theatre in Crisis? Performance manifestos for a new century*, s.l., Manchester University Press.

FÉRAL, Josette

2001.I *Mise en scène et Jeu de l'acteur – Entretiens Tome 1 : L'espace du texte*, s.l., Éditions Jeu et Éditions Lansman.

2001.II *Mise en scène et Jeu de l'acteur – Entretiens Tome 2 : Le corps en scène*, s.l., Éditions Jeu et Éditions Lansman.

FERRACINI, Renato

2001 *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*, São Paulo, Editora UNICAMP.

2004 *Café com queijo: corpos em criação*. Dissertação para Doutorado em Multimeios pela Universidade de Campinas na versão tal como veio a ser publicada, em S. Paulo, pela Editora HUCITEC – Humanismo, Ciência e Tecnologia, em 2006.

FERREIRA, Ana Silveira

2008 *A dimensão poética da espera – afirmação de uma ausência no meu trabalho com actores*. Dissertação para o Mestrado em Filosofia, na área de Estética, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

FILIPOVIĆ, Zlata

1993.1994 *Le journal de Zlata*, Paris, Editions Robert Laffont, 1993. (*O diário de Zlata*, Trad. Maria do Rosário Quintela, s.l., Círculo de Leitores, 1994.)

GIL, José

2005 *Portugal, hoje – O medo de existir*, 3ª edição, Lisboa, Relógio d'Água.

GUSDORF, Georges

1952.1995 *La parole*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952. (*A palavra*, Trad. José Freire Colaço, Lisboa, Edições 70, 1995.)

HARE, David

2009 *The power of yes: a dramatist seeks to understand the financial crisis*, Londres, Faber and Faber.

HESSEL, Stéphane Frédéric

2010 *Indignez-vous!*, Montpellier, Indigène éditions.

HESSEL, Stéphane Frédéric et VANDERPOOTEN, Gilles

2011 *Engagez-vous!*, s.l., Édition de l'Aube.

HODGE, Alison (Ed.)

2000.2003 *Twentieth century actor training*, Londres, Routledge, 2000. (*Teoría e práctica da interpretación – A formación do actor no século XX*, Trad. Manuel F. Vieites, Vigo, Editorial Galaxia, 2003.)

HORMIGON, Juan Antonio (Ed.)

1998 *Meyerhold: Textos Teóricos*, 3ª edição, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

KANTOR, Tadeusz

s.d.1990 *Lezioni milanesi*, Ubulibri, s.d. (*Leçons de Milan*, Trad. Marie-Thérère Vido-Rzewuska, 1ª edição, Paris, Actes Sud, 1990.)

1975 *La classe muerta*, s.l., Teatr Cricot 2.

1977.1987 *Le théâtre de la mort*, L'âge d'homme, 1997. (*El teatro de la muerte*, Trad. Graciela Isnardi, 2ª edição, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1987.)

KUNDERA, Milan

1978.1988 *Kniha smíchu a zapomnění*, 1978. (*O livro do riso e do esquecimento*, Trad. Tereza Coelho, s.l., Publicações Dom Quixote, 1988.)

LIPOVETSKY, Gilles

1983.1989 *L'Ère du vide*, Editions Gallimard, 1983. (*A era do vazio – ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria, Lisboa, Relógio d'Água, 1989.)

LÓPEZ, Vicenç Navarro; LÓPEZ, Juan Torres; y ESPINOSA, Alberto Garzón

2011 *Hay alternativas*, Madrid, Ediciones Sequitur.

MACHADO, José Pedro (Coord.)

1981 *Grande dicionário da língua portuguesa vol III e vol V*, Lisboa, Amigos do livro editores.

MANUEL, Alexandre; CARAPINHA, Rogério; e NEVES, Dias (Coord.)

s.d. *Pide – a história da repressão*, Fundão, Jornal do Fundão Editora.

MELO, Alexandre

2002 *Globalização cultural*, 1ª edição, s.l., Quimera.

ODDEY, Alison

1994 *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*, Londres, Routledge.

OIDA, Yoshi and MARSHAL, Lorna

1997 *The invisible actor*, 1ª edição, Londres, Methuen.

PAIS, Ana

2004 *O discurso da cumplicidade – dramaturgias contemporâneas*, Lisboa, Edições Colibri.

PAVIS, Patrice

1996.2005 *L`analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan, 1996. (*A análise dos espetáculos*, Trad. Sérgio Sálvia Coelho, São Paulo, Editora Perspectiva, 2005.)

PERNIOLA, Mario

1997.1998 *L`estetica del Novecento*, Società Editrice il Mulino, 1997. (*A estética do século XX*, Trad. Teresa Antunes Cardoso, s.l., Editorial Estampa, 1998.)

PINTER, Harold

2003 *Guerra/ War*, Traduções de Pedro Marques, Jorge Silva Melo e Francisco Frazão, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi.

RODRIGUEZ, Maurício

2007 "Developing sonic tools" in *Encontro de ANI+ 2007*, ExQuorum, Évora.

ROUBINE, Jean-Jacques

1990.2002 *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990. (*Introducción ás grandes teorías do teatro*, Trad. Xoán Manuel Garrido Vilariño, Vigo, Editorial Galaxia, 2002.)

SARRAZAC, Jean-Pierre

2002 *O futuro do drama*, Trad. Alexandra Moreira da Silva, 1ª edição, Porto, Campo das Letras.

SERÔDIO, Maria Helena (Dir.)

2009 *Sinais de cena 12*, s.l., Associação Portuguesa de Críticos de Teatro/ Edições Húmus.

VEINSTEIN, André

1968 *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion.

REFERÊNCIAS DA INTERNET CITADAS

ANNA DEEVERE SMITH WORKS

s.d. Disponível em <http://www.annadeaveresmithworks.org/bio>, acessado a 4 de setembro de 2012.

AVAAZ

s.d. “Quem somos”, disponível em <http://www.avaaz.org/po/about.php>, acessado a 4 de setembro de 2012.

BRECHT, Bertold

s.d. “Aos que virão depois de nós” in *Releituras*, Trad. Manuel Bandeira, disponível em http://releituras.com/bbrecht_menu.asp, acessado a 4 de setembro de 2012.

FIGUEIREDO, José Longras

2006 “As inimagináveis potencialidades da nanotecnologia”: in *Revista Mundus* (pp. 12-15), agosto de 2006, disponível em <http://w3.ualg.pt/~jlongras/Entrevista-Mundus.pdf>, acessado a 4 de setembro de 2012.

GRUPO EDITORIAL RECORD

s.d. “Sinopse de Noir Americano (coleção negra)”, disponível em http://www.record.com.br/livro_sinopse.asp?id_livro=24145, acessado a 4 de setembro de 2012.

HOULIHAN, Barry

2011 “Moving toward a new ‘Theatre of Crisis’”, disponível em <http://stagedreaction.wordpress.com/2011/03/09/moving-toward-a-new-theatre-of-crisis/>, acessado a 4 de setembro de 2012.

IN PLACE OF WAR

s.d "About us", disponível em <http://inplaceofwar.net/about-us>, acessado a 4 de setembro de 2012.

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

2006 "Anatoli Vassiliev - Écrivains de Plateau 3, Bruno Tackels": in *Les Solitaires Intempestifs*, disponível em <http://www.solitairesintempestifs.com/livres/263-anatoli-vassiliev---ecrivains-de-plateau-3.html>, acessado a 4 de setembro de 2012.

LOPES, Bruno Faria

2012 "Na Islândia, a retoma ainda não apagou a raiva": in *i Informação*, disponível em <http://www.ionline.pt/dinheiro/na-islandia-retoma-ainda-nao-apagou-raiva>, acessado a 4 de setembro de 2012.

POLISSONIA 24

2011 Disponível em <https://www.facebook.com/events/171615079600815/>, acessado a 4 de setembro de 2012.

PÚBLICO e LUSA

2012 "Rodney King, o rosto dos motins de LA, morreu aos 47 anos": in *Público*, 17 de junho de 2012, disponível em <http://publico.pt/mundo/noticia/rodney-king-o-rosto-dos-motins-de-la-morreu-aos-47-anos-1550778>, acessado a 4 de setembro de 2012.

RATTNER, Henrique

2005 "Nanotecnologia e a política de ciência e tecnologia": in *Passages de Paris 2* (pp. 180-188), disponível pela Associação de Pesquisadores e Estudantes Brasileiros em França em <http://www.apebfr.org/passagesdeparis/edition2/articles/p180-rattner.pdf>, acessado a 4 de setembro de 2012.

THE ZEITGEIST MOVEMENT

s.d. "About mission statement", disponível em <http://www.thezeitgeistmovement.com/mission-statement>, acessado a 4 de setembro de 2012.

TUGALEAKS

s.d. "Sobre nós", disponível em <http://www.tugaleaks.com/>, acessado a 4 de setembro de 2012.

UNIVERSITY OF ILLINOIS OF CHICAGO

2012 "Interest in arts predicts social responsibility: Study": *in UIC News Release*, agosto de 2012, disponível em <http://tiger.uic.edu/htbin/cgiwrap/bin/newsbureau/cgi-bin/index.cgi?from=Releases&to=Release&id=3530&frommain=1>, acessado a 4 de setembro de 2012.

VALEN, Snorre

2011 "Why I have nominated Wikileaks for the Nobel Peace Prize", fevereiro de 2011, disponível em <http://www.snorrevalen.no/2011/02/02/why-i-have-nominated-wikileaks-for-the-nobel-peace-prize/>, acessado a 4 de setembro de 2012.

OUTRAS FONTES

<http://www.2gotasdesuor.blogspot.com>

<http://www.americanfilmnoir.com/>

<http://www.coisasdocorpo.blogspot.com>

<http://www.exquorum.com>

<http://www.guerrascrises.blogspot.com>

<http://www.maismenos.net>

<http://www.noirfiction.info/what.html>

<http://www.projectodeinvestigacao.blogspot.com>

<http://www.wikileaks.org>

ANEXO 1

“A ESTUFA” DE ABEL NEVES

Um som de alarme, intermitente. Uma pequena estufa de paredes de plástico transparente. Num dos lados, um lavatório, que é um urinol masculino de cerâmica com uma torneira por cima (ou um jarro de esmalte com água) e no outro, um montinho de pedras de calçada. Três casais entram, apressados, e param atrás do lavatório, fazendo fila. De frente para o público, cada um lava as mãos, em diversos e humorados modos de lavagem, e, um a um, entram para dentro da tenda. Juntos, colam os narizes à parede central. Observam à esquerda, atentamente. Tempo.

TERCEIRO HOMEM: Se dependesse de mim, sei bem o que faria. Andam aí, fazem o que querem... fazem o que querem e nós nisto... os negócios a fazerem-se e nós nisto. Se isto andasse para a frente connosco parados, mas não, não anda, como é que poderia andar se estamos parados? Como é que esta coisa pode andar para a frente?

SEGUNDA MULHER: É... e depois... flóp!... aparecem como cogumelos. Do nada, aparecem.

PRIMEIRA MULHER: Vêm aí.

SEGUNDA MULHER: Está a ver? Eu não. Ou é porque vejo mal ou porque não estão mesmo à vista.

PRIMEIRA MULHER: É o cheiro. Sou muito sensível, sou uma aflição de sensibilidade.

PRIMEIRO HOMEM: Alarme falso.

SEGUNDO HOMEM: *Que tem um livro na mão.* Se for, é o terceiro esta manhã.

PRIMEIRO HOMEM: Ontem foram cinco... cinco alarmes falsos.

SEGUNDA MULHER: E o alerta é quê?

PRIMEIRO HOMEM: É quê o alerta, o quê?

SEGUNDA MULHER: A cor do alerta.

PRIMEIRO HOMEM: Pelo toque... laranja... alerta laranja.

PRIMEIRA MULHER: Fico que nem posso. Aqueles odores meio azedos... assim amoníaco... enxofre... pasta de papel, não sei bem... A mim, põem-me um jarro com flores apodrecidas na água a um quilómetro de distância e meto logo a mão no nariz, é logo. Cães, por exemplo, ou desodorizantes espanhóis... as marés baixas... e as humidades, o bolor das casas... a salgalhada de cheiros nas horas de ponta, no comboio. Mas pior, pior, é isso aí, sim.

PRIMEIRO HOMEM: Alarme falso, vão ver.

PRIMEIRA MULHER: Pavoroso! Se estiverem quietos a coisa até disfarça, mas se se mexem vem logo o pivete. Levantam as asas e é um cheiro que não se pode. É que mete medo. Só de pensar... mete medo. Pomo-nos a pensar nas coisas à volta do mau cheiro e é pavoroso. *Procurando o cheiro*. Afastam-se... parece que se afastam. Não vêm por aqui.

SEGUNDA MULHER: *Olhando a estufa, em volta*. Rica vida... Agora, não há dia nenhum que não tenhamos que nos meter nesta fritadeira. Mas até percebo. Mais vale prevenir.

SEGUNDO HOMEM: O meu problema com as coisas inteligentes é que não vejo que elas andem a salvar o mundo. Fora isso... *Tempo. Todos olham para o Segundo Homem*. Desculpem, mas meto-me aqui e nem por isso deixo de pensar... de continuar a pensar.

TERCEIRO HOMEM: *Mostrando uma marmita*. Trouxe marmita. Trouxeram?

SEGUNDA MULHER: Não. *Olhando em volta*. Isto há-de ter os serviços mínimos... espero. Imaginem que o ambiente ficaria empestado dias e dias seguidos. Não vejo fatos de protecção. É mais seguro. Há bairros que já têm fatos com estanqueidade total... assim branquinhos com capuz e elásticos nos punhos e tornozelos. Se uma pessoa tiver de ficar aqui, espero ao menos que haja kits de sobrevivência... espero.

PRIMEIRO HOMEM: *Descobrimo um spray*. Pode até nem estar operacional, mas que está aqui, está. *Lendo a embalagem*. "Usar antes ou depois da passagem".

PRIMEIRA MULHER: Antes ou depois é em qualquer altura.

PRIMEIRO HOMEM: Sim, talvez. *Deixa de ouvir-se o alarme*. O que foi que eu

disse? E vão três. Três alarmes falsos!

SEGUNDO HOMEM: Assim, é trabalho que se vai. Menos trabalho, menos riqueza. Como é que podemos ter mais futuro sem produzir riqueza, sem trabalho? Eu vejo as coisas assim.

PRIMEIRA MULHER: Senti que o cheiro... não sei... que se afastou... que se desviou? Mas não serve de nada que eu sinta ou deixe de sentir. Há que cumprir as instruções... mesmo que não venham... que não passem... o odor está aí... sente-se à distância. Eu sinto. Basta o odor... o odor é insuportável. Que mundo este! Que tirania!

SEGUNDA MULHER: Falso ou não, depois do alarme teremos de esperar pelo sinal.

TERCEIRO HOMEM: Por essa e por outras é que eu trouxe a marmita.

SEGUNDA MULHER: *Para o Primeiro Homem.* Não vai lá fora?

PRIMEIRO HOMEM: Agora não podemos.

SEGUNDA MULHER: Mas se o spray pode ser aplicado antes, quer dizer que pode ser usado como preventivo.

PRIMEIRA MULHER: O sinal, minha querida... temos de esperar pelo sinal, não? Até parece que nunca usou o spray.

SEGUNDA MULHER: Não, por caso não. São sempre os homens que pulverizam.

PRIMEIRO HOMEM: *Dando o spray à Segunda Mulher e olhando para cima, em volta, procurando detectar eventuais câmaras de vigilância.* Pulverize. Tenho todo o gosto em lho oferecer. *Sorrindo.* Está autorizada.

PRIMEIRA MULHER: Ainda me lembro, quando era miúda, de a minha mãe queimar uns papelotes de alfazema. Nessa altura era por causa dos espíritos.

SEGUNDA MULHER: *Olhando em volta, para cima.* Estamos a ser gravados? Tenho de mostrar o rabo e as mamas? Uma pessoa refugia-se no abrigo, mas nem por isso tem de mostrar o rabo e as mamas. Não estamos em nenhum show de televisão... que eu saiba não estamos.

SEGUNDO HOMEM: Não me parece mal esta coisa das gravações. Fica para a

memória futura. Imaginem só que um de nós é um psicopata... um psicopata sexual, por exemplo. Para o caso de ter de ser preso será mais fácil se estiver gravado. *Todos se olham.* Isso do psicopata foi só um exemplo. Se disser... um político corrupto... dá na mesma. Eu vejo as coisas assim.

TERCEIRO HOMEM: A mim, podem-me gravar à vontade com a marmita. O importante é aparecer. O sucesso faz-se... aparecendo. Uma pessoa aparece, vai aparecendo, e o sucesso vem. E depois as pessoas de sucesso aparecem. Aparecer é muito importante. Quanto mais uma pessoa aparece mais os outros pensam que ela bem sucedida. *Por instantes, ouve-se um sinal sonoro de aviso contínuo. Todos escutam.*

PRIMEIRA MULHER: *Para a Segunda Mulher.* Agora já pode.

SEGUNDA MULHER: Pulverizo?

PRIMEIRO HOMEM: Pulverize.

SEGUNDA MULHER: Basta carregar com o dedo?

PRIMEIRO HOMEM: Basta. E apontar na direcção certa.

SEGUNDA MULHER: É isso que me enerva um bocadinho... apontar na direcção certa. Vou esperar.

SEGUNDO HOMEM: Para a próxima não trago livro nenhum. Vou guardar os livros para as férias. E as minhas férias vão ser... ficar em casa com os livros e os mapas. É o turismo que eu gosto. Fico-me em casa, que é onde gosto de estar, mas primeiro dou um salto ao super e compro uns frutos tropicais... acerolas... caju... mangostões... carambolas e assim. Descasco aquela treta, mastigo, e dou por mim a pensar que não estou em casa, mas lá nas bordas do pantanal com os pés ensaboados de merda e aventura.

SEGUNDA MULHER: *Para o Terceiro Homem.* Vê-se a fazer turismo dentro de casa também? Eu nem por isso. Preciso mesmo de ir aos sítios. As discotecas têm sempre um toque diferente, parece que não, mas têm. E o engraçado é que, apesar de serem diferentes, se estou numa discoteca no México, por exemplo, sinto-me em casa, nas docas. É bom. Já por causa disso trouxe a marmita, não foi?

TERCEIRO HOMEM: Trouxe... já por causa disso, trouxe. *A Segunda Mulher sai da estufa.*

SEGUNDA MULHER: Acho que já podemos voltar ao trabalho. *Todos saem da estufa. Primeira Mulher vai cheirando o ar.* Alguém falou em medo?

PRIMEIRO HOMEM: Quem? Nós? Acho que não.

PRIMEIRA MULHER: Eu falei, mas...

TERCEIRO HOMEM: *Interrompendo.* Estava eu a pensar em porcos. Se calhar foi isso.

PRIMEIRA MULHER: Porcos?!

TERCEIRO HOMEM: Porcos. Porcos, aves, vacas... ou melhor, vacas, aves, porcos... por esta ordem. Agora somos nós.

SEGUNDA MULHER: Que nós?! Eles!

SEGUNDO HOMEM: É... primeiro enlouqueceram as vacas. A seguir, griparam as aves. Depois...

SEGUNDA MULHER: *Interrompendo.* Espero não ter de exterminar os meus animaizinhos de estimação. Porcos e galinhas que me custaram uma fortuna lá na quinta.

SEGUNDO HOMEM: Tem uma quinta?! Não sabia.

SEGUNDA MULHER: Na internet... a minha quinta é na internet. Dá trabalho, é uma brincadeira que dá muito trabalho, mas o que é serem?, estou viciada naquilo, no FarmVille do Face. Estou no nível 42. Não é muito, mas é alguma coisa. *Ouve-se o som de alarme, intermitente. Todos correm para dentro da estufa e de novo colam os narizes à parede e olhando à esquerda. Tempo.*

PRIMEIRA MULHER: Acho que é agora. Cheira-me.

TERCEIRO HOMEM: Se querem que lhes diga, a mim tanto me faz que o alarme seja falso como não. Não contava trabalhar muito hoje. E trouxe a marmita. Podemos ficar dois dias ou três que eu tenho a minha marmita.

SEGUNDA MULHER: E se não vierem, se não passarem?

PRIMEIRO HOMEM: Aí as coisas complicam-se. Não podemos continuar o tempo todo nesta ensarilhada. Eu até admito os alarmes falsos, mas daí a pensar que não irão passar... O que seria de nós sem eles?

SEGUNDO HOMEM: Se o trabalho fosse uma doença, mas não é. Precisamos de trabalhar e estamos nisto.

TERCEIRO HOMEM: *Forte, muito irritado, fazendo com que os outros se afastem.* Esses caralhos não se decidem a passar e nós nesta trampa! Porra! Por mim, ia trabalhar e pronto acabava-se esta merda! Tanta prevenção para quê? Eu até acho que já me habituei a esta mixordice! *No seu tom normal.* Desculpem... não sei o que me deu.

SEGUNDO HOMEM: *Dando-lhe uma pancadinha nas costas.* Os nervos em franja é mau sintoma, meu caro... desregulamos até o que dizemos, mas não tem mal. Passa... isso passa.

SEGUNDA MULHER: Temos de estar protegidos, não? E é sempre a mesma coisa: enquanto elas não acontecem, vai tudo bem e dizem que há excesso de zelo; quando acontecem, não sei quê, não sei que mais, que ninguém deu aviso, que são todos incompetentes. Então agora que a protecção civil activou os mecanismos como deve ser vamos dizer que funciona mal? É injusto. A protecção civil são pessoas como nós. *Olhando o montinho de pedras.* Agora reparo... essas pedrinhas também foi a protecção civil que deixou?

PRIMEIRA MULHER: Desta vez é que é... sinto o cheiro do amoníaco... já sinto o fedor. *Primeiro Homem distribui máscaras para a boca e o nariz. Todos colocam as máscaras e olham de novo para a esquerda, na mesma direcção, com os rostos colados à parede. Tempo. Todos movimentam lentamente as cabeças como que vendo a passagem de alguém que atravessa o espaço de um lado ao outro, diante deles.*

TERCEIRO HOMEM: Porra, que cheiro!

SEGUNDA MULHER: Porcaria... *Segunda Mulher estende o braço com o spray para fora da estufa e pulveriza o ar na direcção do público.*

PRIMEIRO HOMEM: Seja generosa! Não poupe no spray! *A Segunda Mulher continua a pulverizar.*

SEGUNDA MULHER: *Baixo*. Eles passam... estão a passar... *Breve pausa*.

SEGUNDO HOMEM: São mais que muitos...

PRIMEIRA MULHER: Insuportável... que fedor!

SEGUNDA MULHER: Os pobres estão a passar... os pobres.

Escuro

ANEXO 2

“CAFÉ/BAR” DE RUI SOUSA

ELE: Tem horas que me diga?

ELA: Sim. É tarde.

ELE: Tarde? Pensei que desta chegaria a horas.

ELA: E chegou, mas o propósito que o trouxe aqui foi antecipado.

ELE: Pensei de estas coisas não poderem ser antecipadas.

ELA: Mas podem. *Et voilà*, foi antecipado. E agora aí está você, especado, com esse sorriso parvo, irremediavelmente atrasado.

ELE: Irremediavelmente atrasado. Conhecemo-nos?

ELA: Numa outra vida, nesta não.

ELE: Nesta não?

ELA: Nesta? Definitivamente não.

ELE: Talvez se tivesse chegado a horas...

ELA: Se tivesse chegado a horas nunca me teria encontrado aqui.

ELE: Isso quer dizer que tem algum recado para me dar?

ELA: Tenho. Um que o vai surpreender.

ELE: Pois bem, qual é?

ELA: Que você chegou terrivelmente atrasado.

ELE: Esquece-se porém, que para chegar atrasado é preciso ter hora marcada, coisa que faço questão de não ter.

ELA: De certeza que esse estilo de vida lhe assenta muito bem mas, se assim fosse, qual seria a importância das horas?

ELE: Curiosidade. Que saiba ainda é legal.

ELA: Não por muito tempo. Só que nunca é uma questão de curiosidade, certo? Sente-se. Quer tomar alguma coisa?

ELE: Por gentileza ou curiosidade?

ELA: Ambas (*ELE pede um whisky*) Acabam de prender o seu contacto. Em breve irão prendê-lo a si.

ELE: E a que se deve tal desfecho?

ELA: Há quem lhe chame destino.

ELE: E daqui a quanto tempo é que o destino me vem prender?

ELA: Não se preocupe. Tem tempo de sobra para acabar o seu whisky.

ELE: Faz-me pensar que talvez não devesse acabar o meu whisky.

ELA: Não tente fugir, por favor. Poupe-se ao embaraço.

ELE: E quem falou em fugir?

ELA: Dez minutos. Já viu? Dez minutos foi quanto bastasse para que o rumo da sua vida se encontrasse, de súbito, tão tragicamente alterado. Se tivesse chegado dez minutos antes o seu contacto ainda estaria aqui. Você perguntaria: Tem horas que me diga? E o seu contacto responderia...

ELE: É tarde?

ELA: Pessoas na sua posição deveriam ser mais desconfiadas. Faz parte do ofício, dizem.

ELE: E que ofício é esse?

ELA: Não tem perguntas melhores para me fazer? Já não lhe resta muito tempo.

ELE: Como se chama?

ELA: Quer escolher entre os cem nomes que lhe posso dar?

ELE: Como nos conhecemos?

ELA: Já não se recorda? Perguntou-me que horas eram porque me confundiu com o seu contacto.

ELE: Não. Na outra vida. Talvez tenha sido uma experiência mais agradável que esta.

ELA: Sim, foi. Já não se lembra? Estava a chover. Nunca tinha visto chover

assim. Você também não, pelo menos foi o que me disse. Estávamos numa festa, um casamento de um amigo comum. Pediu-me para dançar. Acedi, mas depois ficou chateado quando outros quiseram dançar comigo. Disse que se ia embora. Eu sorri, para que percebesse que ia consigo. Beijámo-nos à chuva, quando me acompanhava a casa. Não se recorda?

ELE: E porque cometeria eu tal loucura? Bebemos demasiado no casamento?

ELA: Talvez algo em si pressentisse que noutra vida iria ser preso por conspiração. Lamento. Talvez tenha de ser assim.

ELE: É agora que me vão deter?

ELA: Não. Ainda estão à espera.

ELE: À espera de quê?

ELA: À espera do meu sinal. É suposto fazê-lo falar. Para termos a certeza.

ELE: E se não fizer sinal?

ELA: Isso é uma declaração de culpa?

ELE: Não. É uma pergunta.

ELA: Se não fizer sinal, vai acabar o seu whisky, sai por aquela porta, e nunca mais nos voltamos a encontrar.

ELE: Nesta vida? Faz-me quase querer ser culpado.

ELA: Depois alguém vai entrar e perguntar-me as horas. Eu respondo que os saltos me fazem doer. E se por um infeliz acaso, o pobre desgraçado disser que o destino dos nossos passos está nas nossas mãos...

ELE: *Voilà*. É esse o código?

ELA: Do seu contacto? Julguei que soubesse.

ELE: O que quer em troca? Dinheiro, é isso? Suponho que uma causa maior não me safe desta, certo?

ELA: Certo. Mas há uma questão que me inquieta. Este não é o código.

ELE: Não, não é o código. Disseram-me que perguntasse as horas à mulher que estaria sentada ao balcão com um vestido vermelho. Ela responderia que é tarde,

o que faz de si minha cúmplice ou minha delatora.

ELA: Ameaçaram-me. Não resisti.

ELE: De qualquer das formas tenho uma mensagem para lhe entregar.

ELA: Ah sim? Curioso. E qual é?

ELE: Conseguimos interceptar o seu contacto a tempo, e infelizmente, ele nunca chegará a perguntar-lhe as horas, porque para o seu contacto é já, definitivamente tarde.

ELA: Nunca ouvi uma história tão ridícula.

ELE: Sabemos inclusive que tentou avisar o seu grupo do que iria suceder. Como tal, o nosso acordo está cancelado. Uma vez que já não possui informações potencialmente valiosas, passamos a vê-la como uma simples criminosa, e será tratada como tal.

ELA: E como sei que não me está a mentir?

ELE: Da mesma forma que sei que você está a mentir.

ELA: Suponho que agora devíamos medir forças? Mostrar qual de nós tem razão.

ELE: Suponho que sim, seria a melhor altura para o fazer. Aceita um whisky? Pode ser o último...

ELA: O último... Por que não? Conhecemo-nos?

ELE: Nesta vida?

ELA: Sim, nesta vida.

ELE: Nesta vida definitivamente não.

ANEXO 3

“HOJE NÃO HÁ MÚSICA” DE CARLOS ALBERTO MACHADO

*Inverno, Noite. Um homem em cima de uma mesa de um restaurante piano-bar.
Veste um casaco comprido.*

HOMEM: Ouvem-me bem? Toda a gente está a ouvir-me bem?

Hoje não há música.

Hoje não há espectáculo.

Acabou-se.

A música.

O espectáculo.

O mundo.

Talvez fosse bom que tudo continuasse na mesma.

Mas não é possível.

Agora já não é possível.

Nem é possível começar tudo de novo.

Para tudo na vida... para tudo o que acontece a cada um de nós na vida, há uma linha que separa o que não se deve fazer daquilo que deve ser feito. Umas vezes sabemos se é certo continuarmos no lado em que estamos ou passar a linha para o outro lado. De outras vezes não sabemos, ou hesitamos muito e acabamos por escolher ficar onde estamos. Pode ser que seja o lado certo da linha. Pode ser que não.

De uma coisa havemos de ter a certeza: mais cedo ou mais tarde saberemos qual o lado certo. E o errado.

Ou talvez não.

Talvez às vezes não seja possível bater.

Como hoje.

Despe o casaco. À volta da cintura tem um cinto de explosivos. Agarra um detonador.

Silêncio.

É preciso que me ouçam.

Silêncio.

Isto é um detonador de contacto, percebem? Se eu morrer, ou se apenas

desmaiar, ou se me assustar, ou se sentir nem que seja uma simples picada, abro a mão, mesmo só um bocadinho, e é o fim. De todos.

Isso é uma certeza.

Preciso de vos falar. Não sei exactamente o quê.

Pensei em deixar uma carta num jornal qualquer. Mas não sabia, não sei.

Não sei.

Ouçam-me, por favor.

O meu nome é Luís Machede.

Sou crente em Islão.

O meu pai era português e a minha mãe argelina. Casaram em Portugal e depois foram ainda muitos novos para a Índia portuguesa, logo a seguir para Moçambique, onde nasci. Foi lá que se converteram ao Islão. Porquê? Não sei.

Eu tinha dez anos quando morreram. Foi pouco antes da independência de Moçambique. A tropa portuguesa foi a uma aldeia muçulmana à procura de soldados pretos e matou muitas pessoas, entre as quais a minha mãe e o meu pai. Alguns pretos conseguiram fugir e levaram-me com eles.

Tenho sido toda a minha vida um pouco argelino e um pouco moçambicano. Mas uma vez o meu pai disse-me que seria sempre um português sem pátria. E crente no Islão. Nunca me esqueci disso.

Cá em Portugal não há muitos como eu.

Alguns escondem-se.

Poucos gostam de nós.

Depois do Bin Laden ainda é pior.

Não acredito que tenham sido os meus irmãos a fazer aquilo.

Não acredito.

É fácil semear o ódio e a violência. Esta bomba, por exemplo. Quando me decidi, foi fácil arranjá-la. E os tipos que ma venderam nem eram da minha religião.

Vocês não gostam de nós.

Matam os meus irmãos por todo o lado.

Culpados e inocentes.

Porquê?

Não gosto desse Bin Laden. Primeiro, era amigo dos americanos, depois, já não era.

Não percebo.

Não sei.

Acho que a nossa religião lá em Moçambique era um bocado diferente. Os pretos não falavam muito da religião mas faziam o que ela mandava. E sempre me trataram bem. Foram eles que me disseram para vir para Portugal, quando tinha treze anos, estava muito difícil viver lá. Também havia muitas outras religiões, acho. Mais tarde soube que a nossa não era a que tinha mais gente. E os brancos lá também eram diferentes.

Aqui às vezes os meus irmãos dizem-me que eu não sou como eles.

Talvez não seja.

Mas venero Alá e cumpro tudo o que me ensinaram do Livro Sagrado.

Nunca casei.

Não tenho família.

Decidi dar um exemplo.

Por... não sei bem...

Acho que posso dar um exemplo...

Mato inocentes, eu sei.

Também eu sou inocente.

E vítima.

Mataram os meus pais.

Sei que os soldados que os mataram não sabiam por que o faziam. Também eles tinham medo.

Ou talvez fossem culpados por serem inocentes.

Sou um exemplo porque mato sem querer culpar ninguém. Ninguém em especial.

Talvez isso faça sentido.

Tenho muitas dúvidas.

Os da minha religião também não se entendem bem. Uns dizem-me uma coisa, outros dizem-me o contrário.

Mata. Perdoa.

Perdoa. Mata.

Talvez o mundo todo esteja errado e não saiba porquê.

Ninguém saiba porquê.

E se eu não fosse do Islão?

Se fosse cristão ou hindu?
Fascista ou comunista?
Amarelo ou vermelho?
Ou outra coisa qualquer?
E se não existissem culpados?
Nem inocentes?
E se todos vocês fossem culpados?
Tenho medo!

Pensei que fosse fácil.

Chegava aqui, contava-vos uma pequena história e pronto. Ou nem diria nada. Mão apertada no detonador. Umas palavras sagradas. Mão a largar o detonador. Acabávamos todos. Acabava tudo. Seríamos todos mártires.

De quê?

Não sei.

Sei poucas histórias.

Quando era muito pequeno uma velha preta contava-me histórias como se fossem música, mas eram lá na língua de preta, não sei o que diziam. Mas lembro-me que adormecia a escutá-las. Uma espécie de música, sim.

Eu era a única criança da aldeia que não era preta. Chamavam-me simplesmente “o branco”. Ou outra palavra qualquer que lá na língua deles quisesse dizer o mesmo. Aprendi a trepar árvores e a apanhar peixes com as mãos nos rios cheios de lama. Aprendi a fazer os brinquedos das minhas brincadeiras. Adormecia sobre os corpos das velhas e depois a minha mãe ia buscar-me e levava-me adormecido ao seu colo para a nossa casa.

Acho que me lembro de tudo o que vivi nessa aldeia dos pretos. Só não me lembro do dia em que mataram os meus pais.

Desde esse dia e até vir para Portugal passei todo o tempo a fugir de aldeia em aldeia. Quando não estava a fugir, trabalhava com os pretos para ter comida. Depois vinham os da Frelimo ou os portugueses. Fugia e trabalhava sem saber muito bem por quê, para quê.

Depois de aqui chegar trabalhei muito nas fábricas. Até aos dezoito anos. Depois andei por Espanha e França. A fugir da polícia e a trabalhar como escravo. Foi tudo o que aprendi a fazer bem: fugir e trabalhar.

O trabalho não me mete medo. Mas não quero fugir mais. Não quero mais ser escorraçado por ninguém de outra cor ou religião.

Vocês não querem saber para nada das histórias da minha vida, eu sei. Devem ser pessoas instruídas e lêem livros e jornais onde contam histórias de desgraçados como eu, não é? Sou apenas mais um deles muçulmano que vocês gostariam que não existisse ou que estivesse a apodrecer numa prisão qualquer dos que mandam no mundo.

Acho que é isso.

Sou um desgraçado, eu sei.

Aqui sou de uma religião odiada.

É como se não tivesse pátria, como dizia o meu pai. Falo a vossa língua mas não sou da vossa família.

Família.

Li num livro de um miúdo que há muitos anos aqui e em Espanha matavam judeus nas fogueiras. Disse isto a um irmão e ele contou-me que também matavam mulheres feiticeiras e outras pessoas com costumes estranhos e mesmo pessoas normais que eram denunciadas aos padres carrascos por outras pessoas só porque queriam vingar-se de qualquer coisa pessoal.

Não sei se isto foi mesmo assim. Diz-se tanta mentira no mundo...

Agora há silêncio.

Dizem que nas terras onde vivem muitos irmãos meus é tudo muito ruidoso. Eu gosto do silêncio. Lembro-me muitas vezes do silêncio de África. Às vezes lembro-me muito bem disto: quando estava à noite sem dormir às vezes ouvia-se um grito muito alto de uma ave qualquer e esse grito demorava muito tempo a desaparecer e quando estava quase no fim eu pensava que ouvia o silêncio.

Coisas de miúdo.

Todas estas histórias vão morrer.

Se o mundo todo de repente ficasse sem histórias era como se morrêssemos todos.

Se morrêssemos todos assim sem dor talvez depois Alá voltasse a pôr no mundo apenas pessoas sem ódio.

Não sei porque há tantas pessoas cheias de ódio. Mas há. Como aqueles padres carrascos e as pessoas que denunciavam outras: tudo por esse ódio. Só pode ser

por isso.

Agora acho que não odeio ninguém. Não vos mato por ódio, é porque... eu também não me odeio e... Deus não ensina o ódio...

Quando mataram os meus pais não senti ódio, quero dizer, não foi bem quando os mataram, não vi, mas mesmo depois ainda não sabia o que era o ódio, talvez por ser muito pequeno e também por ninguém mo ter ensinado, não sei.

Às vezes vejo na televisão aquelas crianças com armas nas mãos a gritar “morte aos americanos” e parece ódio, mas eu acho que não é, deve ser fome ou outra coisa qualquer, crianças daquela idade não podem ter ódio, ou então, se calhar, ainda é pior, já nascem com ódio. Espero que não seja por isso.

Na América também parece que há uns miúdos que pegam numa arma e matam pais e avós e professores e colegas da escola mas aí deve ser mais dos filmes em que ensinam essas coisas. Ou então também nascem com ódio. Talvez seja coisa antiga tanto ódio em tanta gente.

Uma vez vi um homem matar outro. Foi em França quando andava com outros emigrantes na construção de estradas. O que morreu era de Marrocos e o que o matou era brasileiro. Nem sei como se chamavam. Primeiro começaram aos gritos um com o outro, não sei porquê. De repente, o brasileiro espetou no estômago do marroquino um martelo pneumático a funcionar. O brasileiro largou logo a máquina e os olhos dele ficaram parados. De repente, recomeçou a trabalhar como se não tivesse acontecido nada. Na altura pensei uma coisa estúpida, pensei que o ódio era do que morreu, como se fosse ele próprio a matar-se e por isso o que matou agiu depois como se não fosse nada com ele. Coisas estúpidas que a gente pensa quando vê a morte mesmo à nossa frente. Talvez aconteça isso...

Tenho esta mão a doer.

Já vos disse do exemplo?

Já, já disse.

Não sei bem o que disse.

Passam-me muitas coisas na cabeça, muito rapidamente.

Gostava de saber quem é cada um de vocês. Um a um. Família, emprego, essas coisas. E o que pensam verdadeiramente da minha religião. E do ódio no mundo e da guerra. E da morte e do que vem depois dela. Um a um, mas sem os outros

ouvirem, como fazem nas confissões com os vossos padres.

Mas não é possível. É pena.

Uma vez fui a um desses padres que vocês têm e tentei confessar-me como vocês fazem. Ajoelhei-me em frente à casinha dele e fiquei em silêncio, não sabia como começar. Comecei a ouvir um barulho esquisito e então dei conta que o padre estava a rressonar. Bati na madeira e de lá de dentro ouvi a voz dele “continua, meu filho”. Na verdade, o que eu mais queria era descansar na igreja, ia a passar por ali e como estava muito cansado entrei, todos os locais de oração, mesmo os vossos, são bons para repousar e estar em paz com Deus, deve ser por sentir e dizer coisas destas que os meus irmãos me dizem que sou esquisito, e então lá comecei a falar ao padre, comecei a contar-lhe a história da minha vida, desde pequeno, por onde tinha passado, as pessoas diferentes que conheci, coisas que tinha visto, algumas delas muito más, os lugares do mundo onde estive e sofri, mas, estava eu assim nesta espécie de alívio quando ouvi de novo o homem a rressonar. O que eu estava a contar-lhe não devia ser nada de condenável, acho, de outra maneira não se punha a dormir. Sei lá. Não percebo muito bem a vossa religião. Só vão aos vossos padres quando estão muito aflitos, não é?

Se deixar que um do vocês saia daqui o que irá fazer?

Chamar a polícia ou refugiar-se em casa sem dizer nada a ninguém?

Não posso arriscar.

Quanto tempo passou?

Uma eternidade, não é?

Antes de subir para esta mesa estive sentado ali na ponta do bar. Quando cheguei vinha com suores frios e com as pernas a tremer. Sentei-me a beber um sumo à espera que o suor e o tremor passassem. Não tenho relógio mas acho que foi mais de uma hora. Outra eternidade. Primeiro, parecia que não conseguia pensar em nada, para dizer a verdade só pensava que alguém pudesse sentir o meu suor muçulmano e percebesse as minhas intenções. Tinha medo de pegar no copo porque as mãos também me tremiam. Depois, consegui acalmar, nem sei como. Alá deve ter ouvido as minhas preces silenciosas. Comecei a pensar outra vez no que ia dizer-vos, nas minhas razões, mas de repente pensei que tudo ia correr mal quando me pareceu reconhecer um sujeito que tinha acabado de

sentar-se na outra ponta do balcão. Voltei a ficar com suores frios e parecia que as pernas de tanto tremerem me iam fugir do corpo. Queria ter um buraco para fugir. Olhei e olhei o homem. De umas vezes parecia que o reconhecia mesmo, de outras não. Não sabia o que fazer. Depois comecei a pensar que todos me olhavam. Estive quase a correr pela porta fora. Roguei a Alá de todo o meu coração. E uma vez mais fui atendido, o corpo acalmou. Mas continuei sem certezas e sem saber o que fazer. O homem continuava ali e eu com medo que me reconhecesse. Arranjei coragem não sei onde e decidi ir à casa de banho para passar perto dele e vê-lo melhor. Fui. O homem não era o que eu conhecia. E de repente senti a explodir dentro de mim todo o ódio que já tinha sentido pelo homem que afinal não era aquele e que no fundo eu desejava que fosse o mesmo para aqui morrer comigo.

Querem saber porquê?

Porque esse homem que afinal ali não estava me fez sentir um ódio profundo pela primeira vez na minha vida. Talvez por ele, por esse ódio, afinal, vocês passem todos a ser culpados e sofram a morte que em primeiro lugar devia ser a dele.

Agora posso explicar-vos porquê.

Foi mais ou menos há quatro meses. Eu estava ao fim da tarde na zona das esplanadas junto ao Tejo a vender óculos de sol num pequeno pano no chão. Esse homem, jovem, parou junto ao pano. Pegou nuns óculos e perguntou o preço. E agora vou dizer-vos exactamente como tudo depois se passou, mil anos mais eu vivesse e nunca o esqueceria. Disse-lhe: “Sete euros e meio, senhor”. E ele: “É muito caro”. “O dinheiro é para eu comer, senhor, não posso vender mais barato”, respondi. Os olhos do homem escureceram e perguntou: “Qual é a tua religião?” “Sou muçulmano, senhor.” Depois, o homem pôs os pés em cima do pano e começou muito devagar a esmagar todos os meus óculos. Quando acabou, disse muito alto: “Filho da puta de terrorista!” Não sei o que me passou pela cabeça porque lhe disse: “Sou terrorista sim, meu senhor.” E de repente apareceram dois polícias, até parecia que estavam ali a ver e a ouvir tudo. Passei dois meses numa cela. Dois meses de insultos e porrada. Quando tiveram a certeza que eu era mesmo português e não tinha nem amigos nem conhecidos terroristas deixaram-me sair. E eu já sabia que dentro de pouco tempo ia estar, como agora estou, com o corpo cheio de explosivos e pronto a matar e a morrer. Um amigo meu disse-me: “Procura o homem e mata-o.” E eu respondi-lhe: “Os

homens são todos iguais, primeiro sorriem-te, depois, ofendem-te e de olhos bem abertos disparam a arma que te mata. Ou mandam alguém fazê-lo.”

Às vezes não sei por que estão na minha cabeça certos pensamentos, não sei quem põe na minha boca palavras que não quero dizer.

Às vezes as palavras dentro de nós fazem-nos uma espécie de cerco e empurram-nos para fazer o que não queremos fazer.

Ou que não temos coragem de fazer.

Às vezes as palavras matam por nós.

Poderosas, essas malditas.

Nós gostamos muito de cantar e de recitar as palavras Sagradas, as verdadeiras, aquelas que o nosso Profeta nos deixou. De cada vez que as dizemos no calor do dia ou no frio da noite cresce em nós a luz, percebem?

Acreditar. Ter a certeza de pormos os pés nus no caminho certo, em direcção ao fim.

Acho que não percebem.

Nós não adormecemos quando cantamos a nossa Fé. Não cantamos a Fé para no minuto a seguir irmos enganar os nossos irmãos, roubar-lhes as mulheres, violar-lhes os filhos.

Acho que não percebem.

A luz. Será que a verei do tamanho do mundo?

Gosto muito de histórias mas vocês não são bons ouvintes.

Sinto o cheiro do medo misturado com o cheiro do ódio.

Talvez vocês também gostem de histórias mas agora não.

Gostava muito de ter aprendido as histórias e cantilenas das velhas pretas lá em Moçambique. As da minha mãe também não as sei. Ou esqueci-as. Se não fosse o Livro Sagrado teria crescido até ser homem sem saber histórias. Deve ser triste crescer sem histórias.

O que estamos agora a viver também podia ser uma história. Como no vosso teatro que a nós nos custa muito compreender. Na outra Europa ouvi muito homens de outras terras a contarem histórias em línguas que eu não compreendia. Uns companheiros meus diziam que aquilo também era teatro. Não sei. Pensei que o vosso teatro era só de coisas a fingir e aquele parecia-me muito

verdadeiro. Não importa.

Dói-me tanto a mão... Tanto...

Quem sabe se os músculos vão ficar tão duros que não vou conseguir abrir a mão? Não pensem que me esqueci.

A luz.

Uma vez enamorei-me por uma jovem argelina, da Cabília, que estava como eu emigrada em França. Deu-me na cabeça pensar que era parecida com a minha mãe... Estava tão convencido... Pedi a outro emigrante argelino, um que falava espanhol, se conhecia alguma canção de amor na língua dela e se me ensinava. E ele que sim, ensinou-me uma canção muito antiga, ele jurava que sim. Levei quase um mês a aprendê-la. Quando a quis cantar à rapariga – chamava-se Djamilia – já não foi possível, era ilegal e foi enviada à força para a sua terra.

Canta a canção:

São as laranjas brasas que mostram os seus ramos
as suas cores vivas
ou rostos que assomam
entre as verdes cortinas dos palanquins?

São os ramos que se balouçam ou formas delicadas
por cujo amor sofro o que sofro?

Vejo a laranjeira que nos mostra os seus frutos:
parecem lágrimas coloridas de vermelho
pelos tormentos do amor.

Estão congeladas mas se fundissem seriam vinho.
Mãos mágicas moldaram a terra para as formar.

Umás vezes beijamos os frutos
outras cheiramos o seu olor
e assim são alternadamente
rostos de donzelas ou pomos de perfume!

Gostava que alguém fizesse uma música bonita só para mim. Agora sei que nunca terei uma música bonita só para mim. E ninguém me cantará.
Há quanto tempo estamos aqui?

Será que por aquela porta já um de vocês conseguiu fugir para a rua?

Será que daqui a um segundo entra por aquela porta um comando especial anti-terroristas?

Será que quem conseguiu fugir por aquela porta está agora a partilhar o seu pânico com Deus?

Ou será que para lá daquela porta afinal não existe nada?

Ou será que estamos mesmo sozinhos?

De repente somos nós o mundo todo? Sem o podermos salvar? Salvar-nos?

E se ficássemos aqui toda a noite? Ou os dias que fossem necessários até o medo nos matar a todos, sem haver esta bomba a explodir? Ou até um de vocês vir violentamente contra mim? Por desespero – ou por afinal ter percebido tudo. Afinal ter percebido o que nenhum de nós pode saber neste momento.

Querem experimentar?

Não se pode fazer esta pergunta, eu sei.

Mesmo só com esta pouca luz consigo ver muitos dos vossos olhos.

Deve ser mesmo assim antes de morrer.

Será que os olhos estão como os vossos?

Será que a morte apaga a diferença entre quem mata e quem é morto?
Deus?

Já fiz as minhas orações.

Rezem. Se acreditam em Deus, rezem.

O meu nome é Luís Machede.

É só isso que importa.

Que o meu nome diga só isso.

ANEXO 4

“NA GUERRA” DE RUI PINA COELHO

1.

Um homem fuma um cigarro. Há bombas que rebentam por cima e ao lado dele. Ao homem ocorre-lhe que aquelas explosões seriam um grande início para um espectáculo sobre a guerra.

2.

Um soldado esconde-se. Encolhe-se. Some-se. Desaparece. Um ponto a menos na guerra.

3.

Duas mulheres passam a correr. Apanham uma coisa do chão. Parece uma pequena bola. Uma granada?

4.

A: Hoje?

B: Sim, foi o que ouvi dizer

A: ...

B: Tens que ter coragem. Vai correr tudo bem.

5.

Um soldado gatinha com uma mão agarrada ao estômago. Procura algo no chão. Não encontra. Não encontra. Cai, exausto. Vira-se de barriga para cima. Vai morrer mas antes quer ver as nuvens. Olha, aquela parece um chapéu. Ou uma jibóia com um elefante lá dentro.

6.

Um puto de jeans e t-shirt corre para um pelotão de polícia de choque. Todos fogem, ele investe. À carga! Está na hora de arreganhar os dentes. Os polícias têm bastões, cassetetes, fardas, armas, músculos. Não importa. Um puto de jeans e t-shirt corre para um pelotão de polícia de choque. À carga.

7.

Um pai ensina às filhas que mais vale morrer do que viver sem liberdade. Elas anseiam pela chegada da mãe. Querem ir brincar para o parque. Mas a mãe não vai chegar. A mãe foi baleada numa manifestação. Mais tarde, o pai vai repetir: mais vale morrer do que viver sem liberdade.

8.

Quatro amigos sentam-se a ver televisão. Está a dar a guerra. Eles falam uns com os outros. Quem é que vai lavar a loiça? Onde está o comando da televisão? Quem é que ficou de fazer o jantar? Alguém viu meu isqueiro? Na televisão está a dar a guerra. Em mais do que um canal.

9.

- Eu não sabia. Eu não vi.
- Mas eu avisei-te.
- Mas eu não sabia. Eu não sabia.
- E agora quem limpa?
- Eu trato disso.

Ele esfrega as mãos uma na outra. O sangue pinga. Limpa as mãos na farda. A farda fica vermelha. Tal como os olhos dela. Raiados de vermelho.

10.

Um grupo de crianças grita. Dois homens com armas empurram-nas para dentro de uma carrinha de caixa aberta. Gritam. Com os gritos, os homens não se conseguem fazer ouvir. Substituem as palavras de ordem por coronhadas. Ao longe, um puto de jeans e t-shirt corre na direcção dos homens armados. À carga.

ANEXO 5

“OLHAR PARA LONGE” DE FIRMINO BERNARDO

Ao fim da tarde, mesmo no Inverno, gosto de vir aqui para a soleira da porta comer o meu pão com queijo, olhar para longe e pensar no meu filho. Acabou de me telefonar para contar novidades e pedir conselhos. Mas eu nem sequer entendo metade das palavras dele, como é que posso dar-lhe conselhos? Nem sequer fui à escola e vivo num mundo tão diferente do dele.

Aos sete anos já ajudava o meu pai que Deus tem a dar serventia nas obras do Marques da Cruz. Ganhava seis escudos por dia. Começávamos antes de o sol nascer, acabávamos de noite fechada e às vezes ainda íamos ajudar a minha mãe que Deus tem nas terras. Eram tempos duros, mas depois melhoraram. Oh se melhoraram!

Quando o meu filho nasceu, tanto eu como a minha Lucinda acreditávamos que a vida dele ia ser melhor do que a nossa. Tinha havido o 25 de Abril há pouco tempo, havia mais liberdade, ouvia-se falar em direitos. E foi. A vida dele foi bem melhor do que a nossa. Pelo menos, na altura em que andou na escola.

Ele ainda me deu umas dores de cabeça. Oh se deu! Os professores diziam-me que o rapaz era esperto, mas não conseguia tirar boas notas, porque não estudava nem fazia os trabalhos de casa. Apertei com ele. Fi-lo ver como sofri e expliquei-lhe que se não estudasse, esperava-o uma vida cheia de sacrifícios e tão difícil como a minha. Começou a dedicar-se mais à escola e passou a ser o melhor aluno da turma. Toda a gente o gabava! “Ai ti Domingos, quem me dera que o meu estudasse assim”.

Quando fez dezoito anos, entrou numa universidade do Estado, para ser engenheiro dos computadores, que era o que tinha futuro. Trouxe um papel da universidade e leu-nos, todo contente, a parte dos empregos que podia arranjar com um curso daqueles. Já não me lembro quais eram, mas sei que eram muitos.

Passados poucos meses começou a queixar-se. O curso era difícil, tinha muitos colegas que andavam por lá há mais de dez anos sem conseguir acabá-lo e não sei mais que mais... Apertei com ele. Que estudasse, que não perdesse tempo em coisas sem importância, que acabasse o curso no tempo certo. E

lembrei-o dos sacrifícios que eu e a mãe fazíamos para ele ter aquela oportunidade.

E não foram poucos. Trabalhávamos na terra, cultivávamos frutas e legumes que tivessem venda, criámos galinhas, frangos, cabras, ovelhas e porcos e levantávamo-nos às cinco da manhã para irmos vender nas feiras e nos mercados. O que nos valeu foi que o rapaz nunca chumbou e conseguiu uma bolsa de estudo que ajudava nalgumas despesas. Se não fosse isso, não sei como é que eu e a minha Lucinda tínhamos conseguido pagar tudo.

Ele ainda me disse que não valia a pena fazermos tantos sacrifícios. “Agora há uns empréstimos especiais para estudantes, pai, só temos de pagar depois de acabarmos o curso”. Eu e a minha Lucinda ainda falámos sobre isso. Trabalhávamos um bocadinho menos, o miúdo fazia o empréstimo e depois arranjava um bom emprego, com salário de engenheiro, e pagava tudo em prestações. Mas eu sempre evitei empréstimos. Fiz um, para comprar a carrinha, e foi o único. “Não, enquanto eu e a tua mãe pudermos, não vais pedir empréstimo nenhum. Vê mas é se estudas para não chumbares e não perderes o direito à bolsa”. Ele aceitou a nossa ideia, percebeu a responsabilidade que tinha e nunca perdeu um ano, foi dos poucos colegas a acabar o curso no tempo certo.

Nunca mais me esqueci do dia em que ele me telefonou a dizer “pai, já sou engenheiro”. Eu e a Lucinda ficámos tão contentes que até fizemos uma festa em casa, só os dois. O nosso filho ia ter uma vida melhor do que a nossa! Os nossos netos iam ter uma vida melhor do que a do nosso filho!

Uns dias depois veio até cá. Matámos o porco maior e a cabra mais gorda, fizemos-lhe uma festa tão grande, que parecia aquela história da Bíblia, do filho pródigo que regressa a casa. “Agora vem a parte de procurar emprego”, disse-me ele, meio preocupado. Passei-lhe a mão pela cara e disse-lhe para ter calma. Era uma questão de tempo.

Ficou connosco mais uns dias e depois voltou para a cidade. Era lá que estava o emprego, não era aqui no meio dos campos. Passou a telefonar muito, a falar dos dias dele, a pedir alguns conselhos, a desabafar. Dizia que estava inscrito numas coisas, mandava muitos currículos, respondia a muitos anúncios, mas ninguém o chamava. Disse-lhe para ter calma. Era uma questão de tempo.

Um dia disse-me que tinha arranjado um estágio. Ia ficando sem voz de tanta alegria! O meu filho ia ganhar bom dinheiro, ia ser independente, eu e a Lucinda até podíamos trabalhar um bocadinho menos. Mas depois ele explicou-me que não era bem assim. Aquilo não era um emprego, era um estágio! “Mas o que é isso, um estágio?” E o rapaz lá me explicou. Tinha um curso com boa média, mas ninguém lhe dava emprego, por falta de experiência. Por isso tinha de ir trabalhar só pela experiência e quando a tivesse é que podia arranjar um emprego.

“Mas nesse estágio, vais trabalhar, não vais?” Respondeu-me que sim, ia trabalhar e muito. Mas então porque é que não lhe pagavam? Está bem que não tinha experiência, mas que lhe pagassem como a um aprendiz. Quando comecei a trabalhar para o Marques da Cruz, ele pagava-me mal, mas pagava. E agora o meu filho queria convencer-me de que ia trabalhar de graça? Aquilo não me entrava na cabeça. O rapaz ainda me disse que o patrão lhe tinha prometido um contrato ao fim de seis meses, se ele trabalhasse bem e aprendesse depressa, mas eu achava que havia ali gato.

“Não, Lucinda, o rapaz anda mas é metido com putas e nós aqui a pagar-lhe os vícios. Antes tivesse demorado mais um ano ou dois a acabar o curso e tivesse esparecido mais, agora já estava farto da borgia e ia trabalhar. Mas não. Não teve os vícios no tempo certo, está a tê-los agora e nós a pagá-los”. A Lucinda acreditava mais nele do que em mim, mas estas ideias não me saíam da cabeça. Para tirar tudo a limpo, pedimos a um vizinho para tomar conta dos animais por uns dias e fomos ter com o rapaz à cidade. Ficámos lá uns dias enjaulados, a dormir na sala de um apartamento muito pequeno, e foi aí que vi que era tudo verdade. O rapaz levantava-se cedo e ia a correr para o trabalho, chegava tarde a casa, às vezes ainda ia para o computador acabar umas coisas... mas pelo menos, o estágio estava a correr bem, toda a gente gostava dele, tinha esperança de conseguir o tal contrato que lhe tinham prometido.

Voltámos para a terra, mais sossegados, continuámos a trabalhar como de costume e vendemos um terreno que tínhamos em pousio, para fazermos um pé-de-meia. Passaram-se os seis meses e quando o telefone tocou, corri logo a atender, para ouvir o que o rapaz tinha para me contar.

Tinha sido chamado ao gabinete do chefe. Deram-lhe os parabéns pelo

trabalho e disseram-lhe que merecia ganhar um bom salário daí para a frente. Só que não podiam pagar-lho! E por isso, iam, com muita penas deles, dispensá-lo. Mas não o mandavam embora sem uma carta de recomendação! O rapaz ainda tentou negociar. Estava contente por acharem que ele merecia um bom salário, mas não se importava de ganhar um bocadinho menos do que merecia. E disse que o trabalho dele era importante para a empresa. Claro que era, responderam eles. Mas como não podiam pagar, iam recrutar outra pessoa para um estágio de seis meses.

“Mas eu faço o trabalho melhor e mais depressa do que um novato, um novato vai ter que aprender tudo o que eu aprendi”. O chefe concordou que nenhum novato ia ser capaz de trabalhar tão bem como ele, mas isso não importava, porque não iam pagar o salário ao novato. O meu filho sentiu-se humilhado. O chefe, que ainda não estava contente, fez-lhe outra proposta. “O que podemos fazer é prolongar-te o estágio. É verdade que já aprendeste muito, mas há sempre coisas novas que podes aprender”.

Há muitos anos disse ao meu filho que devemos ser sempre educados, mas neste caso, até achava bem que o rapaz tivesse espetado dois murros nas trombas do chefe e o tivesse mandado para o caralho. Mas não mandou. Em vez disso, foi educado, como eu sempre lhe disse. Agradeceu a oportunidade, respondeu que era melhor ser outro jovem a aproveitá-la e pediu para lhe mandarem a carta de recomendação por correio. “Fiz bem, pai?”. Respondi-lhe que sim. Já tinha seis meses de experiência e havia de conseguir arranjar trabalho noutra sítio. Era uma questão de tempo.

A carta de recomendação nunca chegou. Mas o rapaz também não perdeu tempo à espera dela. Começou logo a responder a anúncios e a mandar currículos para empresas e chegou a ter dias com duas ou três entrevistas. Só que aquela experiência de seis meses não chegou para convencer os patrões a darem-lhe emprego e acabou por aceitar outros estágios para melhorar o currículo e até fez uns cursos para aperfeiçoar umas aprendizagens em línguas estrangeiras e mais não sei o quê.

Quando tanto ele como nós já estávamos a desesperar, aconselhei-o a responder a outras coisas. “Se não arranjas trabalho como engenheiro, procura

trabalho em lojas ou em limpezas ou no que houver, até as coisas melhorarem. Sempre é melhor do que andares a trabalhar de graça.” O rapaz concordou e começou a concorrer a tudo o que aparecia. Mas ainda passaram uns meses antes que alguém o chamasse para uma entrevista. E quando lá chegou, disseram-lhe que tinha habilitações a mais. Passou a escondê-las: fez um currículo em que dizia que só tinha o 12º ano! Lá foi a outra entrevista e perguntaram-lhe logo o que andou a fazer nos últimos anos. Como não soube o que responder, não lhe deram o emprego.

Começou a inventar trabalhos que tinha feito nesta área ou naquela, aqui perto da terra, inventou nomes de empresas e tudo. Finalmente lá lhe deram trabalho como empregado de armazém. Tem contrato e descontos e tudo, mas diz-me ele que é por conta de uma empresa de trabalho temporário, que o patrão dele não é bem o patrão dele e que o salário dele também não é todo para ele. A verdade é que nem eu nem a minha Lucinda conseguimos perceber o que ele quer dizer com aquilo.

Diz que não tem tempo para vir cá, porque não lhe pagam as férias. Diz que se farta de trabalhar e chega sempre tarde a casa. Às vezes, quando o cansaço o deixa, ainda procura uns anúncios na área dele e manda uns currículos. E chegou a inventar desculpas lá no trabalho para ir a entrevistas, mas não tem conseguido nada.

No outro dia ainda lhe ofereceram um estágio, mas tinha que deixar o emprego. Eu ainda lhe disse para ele ir, que lhe mandava dinheiro para as despesas, que podia ser uma oportunidade, ao fim de tantos estágios, havia de aparecer um que lhe abrisse as portas. Mas ele não quis. Disse-me que estava farto e preferia trabalhar o resto da vida num armazém a voltar a trabalhar de graça na área dele.

De amores, até nem vai mal. Vive numa casa grande com cinco ou seis jovens da idade dele e arranjou namoro com uma rapariga que também lá vive. Parece-me que ela trabalha em publicidade, mas acho que não tem sempre trabalho e está a recibos verdes. Dão-se bem e já pensaram em viverem só um com o outro, mas não têm dinheiro para pagarem uma renda e o banco não lhes empresta dinheiro, por causa de não estarem efectivos. Pelo menos, ocupam o mesmo

quarto e assim só pagam metade da renda que pagavam. Sempre dá para pouparem qualquer coisita, mas aquilo também não é vida.

Cá na terra, ninguém sabe de nada. Às vezes perguntam-me pelo rapaz, dizem que já não o vêem há muito tempo... Lá vou dizendo que é engenheiro em Lisboa e que tem sempre tanto trabalho, que nem tem vagar para vir cá. “E quando é que ele se casa? Quando é que lhe dá netos?”. E eu respondo que ele lá sabe da vida dele, que se casa quando ele e a rapariga entenderem.

Telefona-me muito, pede-me muitos conselhos. Mas que conselhos é que eu posso dar-lhe? No outro dia falou-me em emigrar, só que não sabe para onde, porque no estrangeiro as coisas também não estão muito melhores. Também já me falou em voltar para a terra, trazer para aqui a namorada e dedicarem-se os dois à agricultura. Mas eu não sei. O rapaz nunca teve jeito para trabalhar na terra, eu e a Lucinda também não o ensinámos, a rapariga, ao que parece, cresceu noutros ambientes, e os mercados já tiveram dias melhores...

Vou-lhe dizendo para não desperdiçar o que tem, para trabalhar cada vez melhor, pode ser que um dia o valorizem e lhe paguem mais e lhe dêem um contrato e algumas folgas para poder vir à terra. E também lhe digo para nunca desistir de trabalhar como engenheiro de computadores, para ir passando os olhos pelos livros para não se esquecer do que aprendeu e para continuar a mandar currículos. Ele diz-me que continua a fazê-lo, mas sem grande convicção. E eu e a Lucinda lá vamos tentando dar-lhe mais ânimo.

Na televisão só se fala em crise, em austeridade e em desemprego. E a Lucinda diz-me que podia ser pior. “Pelo menos, ele tem trabalho, há muita gente que não o tem”. E eu vou olhando para longe, vou comendo o meu pão com queijo e vou sonhando com dias melhores.

ANEXO 6

“A MORTE DE UM SOLDADO” DE CARLOS ALBERTO MACHADO

Em memória do Cabo Hugo Paulino

Para o José Amaro Dionísio

O Inferno deve ser uma retrete de soldado em ponto maior.

Raul Brandão

FIGURAS

Katritë (Maria)

Madalena

Soldado Elias

Soldado Paulo

1

Dia. Kosovo. Klina. Aquartelamento do destacamento militar português.

Caserna do Pelotão Os Bravos do Kosovo.

ELIAS: Merda de patrulha...

Quando é que chegaste?

PAULO: Há umas horas.

ELIAS: Vieste substituir o... aquele que...

PAULO: Quem?

ELIAS: Esquece, não é importante...

PAULO: Vocês aqui estão mesmo estranhos...

2

Noite. Kosovo. Uma aldeia nos arredores de Klina completamente destruída por um míssil.

KATRITË: Os aliados ficavam lá em cima a atirar as bombas e os sérvios cá em baixo abatiam-nos como cães raivosos. Nem eu nem os meus irmãos albaneses nunca mais queremos ver um sérvio à nossa frente. Cresci com eles, é verdade, fui amiga deles, brinquei e estudei com eles. Mas quando veio o Milosevic vieram os insultos, as perseguições, as prisões, os espancamentos, as mortes.

Indivíduos que viviam na nossa rua, no nosso prédio, que conversavam connosco, que eram até nossos amigos e de repente começaram a espancar-nos, a queimar-nos a casa, a expulsar as pessoas, a violar as mulheres, a matar pais e mães e filhos. Nunca mais quero ver um sérvio à minha frente. Como é que se pode olhar para um tipo que nos matou pai, irmãos e marido?

3

Dia. Portugal. Faro. Quarto de Madalena.

MADALENA: Há uma semana que estou só.

Recordo-me do meu aniversário, há pouco mais de três meses. Bebemos aquela garrafa de vinho que o meu pai tinha guardado durante anos para uma “ocasião especial”. Depois, fizemos amor até de manhã. Lembras-te? Agora passo os dias a contar o tempo até ao nascimento do nosso filho. Estarás comigo para o beijar? Quando voltares não tragas a guerra contigo.

4

Noite. Kosovo. Klina. Aquartelamento do destacamento militar português.

Caserna do Pelotão Os Bravos do Kosovo.

PAULO: Talvez isto seja uma carta para ti, querida Madalena, ou talvez apenas umas pobres palavras que hão-de ficar sepultadas num destes campos estéreis. Sim, aqui tudo parece morto. Parece que a vida aqui se recusou a obedecer a Deus, ou foi Deus que desistiu de ser Ele mesmo.

Ainda bem que fizemos o nosso pacto. Enquanto durar a minha missão nesta terra só o silêncio é justo. O som das palavras morre nas gargantas e em nós ressoa até à exaustão a palavra que nos une em vez da carne de que somos feitos. A matéria do amor, como gostas de dizer.

Sei que aí, na nossa terra cheia de luz, hás-de escrever. Não sei se receberei as tuas palavras, talvez também as escrevas apenas dentro de ti. Escrevemos um livro despovoado de palavras, sem outra matéria para além dos nossos corpos? O que nunca dissemos um ao outro alguma vez o diremos?

Se me visses agora talvez lesses nos meus olhos o vazio que isto é. Klina, uma cidade em destroços numa terra devastada, este Kosovo triste.

Se estas palavras forem uma carta para ti não levará data. O tempo aqui é uma afronta ao tempo.

5

Dia. Portugal. Faro. Quarto de Madalena.

MADALENA: De quantas ilusões é feita uma vida? Os teus pais dizem que andas aí a fazer a “guerra nova”, aquela que sobre os escombros da “guerra velha” é o começo da paz, uma paz sem memória, uma paz sem futuro, porque se vive em cada dia como se cada dia valesse por todo o passado e todo o futuro.

Ouço-os como quem acredita.

É preciso, não é?

6

Noite. Kosovo. Klina. Aquartelamento do destacamento militar português.

Caserna do Pelotão Os Bravos do Kosovo.

PAULO: Os homens aqui são raros. Os velhos são doentes ou mutilados. Os miúdos, poucos, parecem velhos. As mulheres vagueiam pelas terras contaminadas em busca do que comer.

Esta terra não pode existir, meu amor.

7

Dia. Portugal. Faro. Quarto de Madalena.

MADALENA: Não tenho memória para palavras e é talvez por isso que escrevo tantas, já sabes. Também de pouco me servem as palavras escritas, é verdade, será uma doença?

Mas o meu corpo é uma espécie de memória material. O meu corpo sabe e diz-me tudo sobre o banho de mar de ontem, sobre quando bebi vinho contigo a primeira vez, tem ainda vivas as marcas das palavras que me leste certa noite de inverno à beira-mar, tudo, tudo... Por isso, meu amor, preciso muito que me escrevas daí, mesmo que as palavras fiquem retidas em qualquer fronteira física ou virtual – o meu corpo sabe sempre quando o teu pensa nele, o quer, o deseja...

8

Noite. Kosovo. Klina. Aquartelamento do destacamento militar português.

Caserna do Pelotão Os Bravos do Kosovo.

PAULO: É quase dia. Pelo menos aquela bola vermelha desmaiada ao longe parece o Sol. Já me tinham dito, quando aqui se olha para o fio do horizonte paira sobre a terra uma neblina que torna tudo difuso, fantasmagórico. E perto de nós parece que as pessoas pairam sobre a terra. Como se fosse perigoso tocá-la. E é. Dizem.

9

Dia. Kosovo. Klina. Campo contaminado

PAULO: Eh, menina, não pode andar aqui.

KATRITĚ: Aqui, é a minha terra.

PAULO: Não... pois claro, é a sua terra, mas neste campo não se pode andar agora, pode estar... agradeço-lhe...

KATRITĚ: Pode estar contaminado, eu sei.

PAULO: Agradeço-lhe que vá para aquela estrada.

KATRITĚ: Quer água?

PAULO: Como?!

KATRITĚ: Estou a perguntar-lhe se quer água.

PAULO: Não, obrigado.

KATRITĚ: Estou a oferecer-lhe água.

PAULO: Sim, eu percebi, obrigado, mas não, não me apetece agora.

KATRITĚ: Água bebe-se sempre.

PAULO: Pois, talvez, mas agora...

KATRITĚ: Tem medo?

PAULO: Não, não tenho.

KATRITĚ: Tem medo da guerra?

PAULO: Agora não há guerra.

KATRITĚ: Aqui há sempre guerra.

PAULO: Não... bom, já lhe pedi para se afastar, tenho ordens...

KATRITĚ: Ofereci-lhe água com o meu coração.

PAULO: E eu agradeço-lhe, mas não posso... agora não me apetece...

KATRITĚ: Chamo-me Katritě. Adeus, soldado.

PAULO: E eu chamo-me... adeus, adeus...

10

Noite. Kosovo. Klina. Aquartelamento do destacamento militar português. Bar.

ELIAS: Ficaste mesmo chateado?

PAULO: O que é que te parece? Não viste a reacção daquela cambada de bestas quando falei com a mulher?

ELIAS: A malta aqui está um bocado embrutecida e quando vem fêmea jovem ainda é pior.

PAULO: Metam-se na vida deles.

ELIAS: Afinal quem é a gaja?

PAULO: Merda! Também tu?

ELIAS: Desculpa, pronto, conversa acabada.

Como é que ficou a tua mulher?

PAULO: Acho que está bem. Mas acho que não queria que eu viesse para aqui, sabes como é.

ELIAS: Sei, então não sei. É só preciso ter calma, aqui faz-se pouco e ganha-se bem. Eu agora estou a repetir mais seis mesinhos....

PAULO: Pois, mas eu não posso...

ELIAS: Porquê?!

11

Dia. Kosovo. Klina. Uma rua.

PAULO: Olá.

KATRITĚ: Olá.

PAULO: Lembra-se de mim?

KATRITĚ: Lembro-me de tudo.

PAULO: Lembra-se da história do campo... da água...

KATRITĚ: Lembro-me que estávamos num campo contaminado onde se pode morrer e que você recusou a água que lhe ofereci.

PAULO: Pois, é que... desculpe.

KATRITĚ: É sincero?

PAULO: Peço-lhe sinceramente desculpa.

KATRITĚ: No país de onde veio mente-se muito ou pouco?

PAULO: Está a duvidar que...

KATRITĚ: Não, estou só a querer saber se no seu país se mente muito ou pouco.

PAULO: Não sei, não conheço muitos países, acho que não devemos ser muito diferentes dos outros.

KATRITĚ: Então não sabe se no seu país se mente muito ou pouco.

PAULO: Se calhar não sei...

KATRITĚ: Mentiu-me naquele campo, no outro dia.

PAULO: Não...

KATRITĚ: Mentiu, sim.

PAULO: Temos ordens para não dizer...

KATRITĚ: Mandam-no mentir e por isso mentiu.

PAULO: Se estivesse no meu lugar...

KATRITĚ: Mas não estou.

PAULO: E mente-se muito ou pouco no seu país?

KATRITĚ: O meu país não existe. Hoje não tenho água para lhe oferecer. Adeus.

12

Noite. Portugal. Faro. Uma praia.

MADALENA: Há areia branca como esta nesse país onde estás? Mar a perder de vista? Praias? Rios? São vermelhos os fins de tarde? O pão é doce ou salgado? E o vinho é macio ou áspero? Com quantas letras se escreve aí a mentira mais pequena? Já ouviste uma criança a rir? As mulheres gordas são felizes? De que cor é a morte? Amas-me?

13

Dia. Kosovo. Klina. Aquartelamento do destacamento militar português.

Caserna do Pelotão Os Bravos do Kosovo.

ELIAS: Não podes ficar sempre aqui fechado.

PAULO: Andei todo o dia lá por fora.

ELIAS: Pois, nas patrulhas. Mas é preciso arejares, isto parece um túmulo.

PAULO: O que é que queres que eu faça?

ELIAS: Bebe uns copos, vai ver as raparigas, sei lá, qualquer coisa.

PAULO: Não consigo divertir-me nesta terra sem vida.

ELIAS: Mas é preciso, se não damos em doidos.

PAULO: Vou tentar.

ELIAS: Não te esqueças, somos *Os Bravos do Kosovo!*

PAULO: Pois somos.

14

Noite. Portugal. Faro. Quarto de Madalena.

MADALENA: Dói-me o peito como se o esqueleto mirrasses lentamente, cada vez mais apertado, até eu não ser mais que ossos contra ossos. Parece um sonho, mas não é, estou bem acordada.

Não lrigues. Coisas de quase-mãe. Serei? Serei. Mãe. Com dores e com desejos e com sangue e com água e com carne e com leite e... Dói-me o peito!

Não lrigues. Coisas de quase-mãe!

15

Dia. Kosovo. Klina. Uma rua.

PAULO: Bom dia.

KATRITĚ: Bom dia. Adeus.

PAULO: Está zangada comigo?

KATRITĚ: Zangada? Não, porquê?

PAULO: Está já a dizer-me adeus.

KATRITĚ: Para não lhe mentir mais.

PAULO: Mentiu-me?

KATRITĚ: Não podia ter-lhe dito que está um bom dia.

PAULO: É só um cumprimento.

KATRITĚ: Eu sei, estava a brincar.

PAULO: Olhe, tenho água para lhe oferecer.

KATRITĚ: Do coração?

PAULO: Do coração.

KATRITĚ: Obrigada. Não tenho nada para lhe oferecer.

PAULO: Não é preciso.

KATRITĚ: Mas gostava.

PAULO: Fica então para outro dia.

KATRITĚ: Outro dia é coisa que não lhe posso prometer.

PAULO: Deixe-se de coisas tristes.

KATRITĚ: Tristes...

PAULO: Lembre-me o seu nome.

KATRITĚ: Katritě. E o seu?

PAULO: Paulo.

KATRITĚ: É estranho!

(riem-se.)

KATRITĚ: Na sua terra há laranjeiras?

PAULO: Há, muitas!

KATRITĚ: Adeus, que o dia foge.

PAULO: Espere!

16

Noite. Portugal. Faro. Quarto de Madalena.

MADALENA: Prometi-te que te escreveria todos os dias e é o que tenho feito. Já enchi tantas folhas... Talvez amanhã faça um rolo com elas e as mande para aí, mas não sei, estás numa terra devastada, estranha, com gente e palavras estranhas, estás no meio de tudo isso e a verdade é que não sei onde estás. Diz-me um nome: um pedaço de terra, um rio...

17

Dia. Kosovo. Uma cratera aberta por um míssil nos arredores de Klina.

PAULO: Estas enormes crateras foram feitas pelos mísseis disparados pelos aviões A10 da NATO contra os blindados e os *bunkers* sérvios. E as duas aldeias perto delas reduzidas a entulho. E tantas mais, meu Deus! Nos bairros de Klina, no meio das ruínas, ainda há tanques bombardeados, autocarros queimados no que resta das ruas. Destruição por todo o lado.

Em pouco tempo os kosovares sofreram duas mortes, primeiro as cometidas pelos sérvios, depois a dos aliados ocidentais que vieram libertá-los dos primeiros carrascos. Na verdade nunca houve aqui uma guerra. Já não há guerras neste mundo. Deixou de haver vencidos e vencedores. Ou talvez haja uns poucos vencedores, aqueles que ditam a nova ordem do mundo. Todos os outros, mesmo os que matam e sobrevivem, são vítimas. Somos todos vítimas.

18

Noite. Kosovo. Klina. Aquartelamento do destacamento militar português.

Caserna do Pelotão Os Bravos do Kosovo.

ELIAS: Tens andado desaparecido.

PAULO: Ando por aí.

ELIAS: A fazer o quê?

PAULO: A ver coisas.

ELIAS: Não há muito que ver...

PAULO: Andei a ver como as pessoas olham.

ELIAS: Como olham para nós?

PAULO: Como olham, apenas.

ELIAS: E olham como, afinal?

PAULO: Não sei bem, parecem desamparadas.

ELIAS: A guerra destruiu-as, é como se não tivessem pátria, é natural.

PAULO: Pois, se calhar, é.

ELIAS: Mas as miúdas são bonitas.

PAULO: Pois são.

ELIAS: Alegra-te, pá.

PAULO: Estou a tentar.

ELIAS: Vamos beber uns copos.

PAULO: Vai andando, já vou ter contigo.

19

Dia. Portugal. Faro. Uma praia.

MADALENA: Está tão limpo o ar! Límpido. Quase que se vê o norte d'Africa. Apetecia-me ter asas. Deve ser bom voar num céu assim tão limpo. Deve ser bom voar. Ter asas. Não sei se hei-de resignar-me. Gostava que o nosso filho nascesse com asas. Num dia assim de céu aberto.

20

Noite. Kosovo. Nos arredores de Klina.

PAULO: Um dia um Oficial perguntou-me: "Soldado Paulo, quer ir fazer uma missão ao Kosovo?" "Porquê?", perguntei distraído. "Vai ganhar um dinheiro extra, um bom seguro de vida. Além disso, são só seis meses.". "Fazer o quê?", perguntei ainda distraído. "Pôr cada um no seu sítio para ver se aquilo se aguenta mais uns tempos."

Agora começo a ver o que é “aguentar”. É uma espécie de guerra calma, sem grandes movimentos: a morte está por todo o lado mas não se vê, já foi e será, o presente é apenas uma ponte.

Quem tem ou teve razão? Os mortos. Todos os mortos.

Dia. Kosovo. Klina. À porta da casa de Katritë.

PAULO: Bom dia.

KATRITË: Bom dia.

PAULO: Está mesmo um bom dia?

KATRITË: Está. Ninguém que eu conhecesse morreu hoje.

PAULO: Diz que está um bom dia mas continua a dizer coisas tristes.

KATRITË: Não é uma coisa triste não morrer alguém.

PAULO: Falar de morte, é.

KATRITË: Aqui não se fala de morte mas de pessoas que morrem. E pessoas que têm nome: familiares, amigas, vizinhas. A morte não se vê. Os mortos, sim. Chamam guerra a isto.

PAULO: Tem razão, desculpe. Sou soldado mas não sei o que é a morte ou o morrer. Dos mortos e da guerra só conheço o que a sua cidade tem para nos mostrar.

KATRITË: Não peça desculpa. Somos todos culpados.

PAULO: Já me esquecia: trouxe-lhe água. E laranjas da minha terra.

KATRITË: Para quê?

PAULO: Para festejarmos.

KATRITË: O quê?

PAULO: Depois digo-lhe.

22

Noite. Portugal. Faro. Quarto de Madalena.

MADALENA: Devíamos ser velhos. Não são eles os que mais sabem? Bom, talvez não. Talvez não seja bom sermos como eles. Talvez a sua sabedoria não seja mais que o sofrimento que se deposita nos seus corações ano após ano. Sabemos menos, sofremos menos: será mesmo assim? O nosso filho trará com ele só o pequeno sofrimento de estar fechado no meu ventre? Para lhe poupar

todo o sofrimento futuro devo impedir a sua vinda? Ou a sabedoria pode compensar o sofrimento? Não sei. Não sabes. E não podemos saber se ele sabe. As paredes do meu quarto estão mais húmidas. Tenho medo que expludam, expulsem cobras de medo.

23

Dia. Kosovo. Arredores de Klina. Uma sombra de uma árvore.

KATRITĚ: O que faz aqui tão longe dos seus amigos soldados?

PAULO: Havia aqui uma nuvem estranha e vim ver.

KATRITĚ: E também uma nave extraterrestre?

PAULO: Não, a sério, era uma nuvem como as que existem na minha terra.

KATRITĚ: Sim, e então?

PAULO: Sabia que sob essa nuvem estava uma árvore frondosa e debaixo dela... desculpe...

(Katritě beija-o. Paulo afasta-se a correr muito depressa.)

24

Noite. Kosovo. Klina. Uma rua.

ELIAS: Eh, soldado, pára lá, onde é que vais esse fogo no cu?

PAULO: Não te interessa.

ELIAS: Laranjas no saco, brilhinho nos olhos...

PAULO: Deixa-me lá...

ELIAS: Não andes tanto aí por fora, olha que o último lixou-se...

PAULO: Lixou-se o quê?

ELIAS: Depois não digas que não te avisei...

PAULO: Mas avisaste de que?

ELIAS: Bons... sonhos...

PAULO: Vai à merda!

25

Dia. Portugal. Quarto de Madalena.

MADALENA: Há tanto tempo que não comia laranjas...

Hoje quase te liguei para o quartel – ou lá como se chama o sítio onde estás...

Quis saber se a tua voz tremia.

Passou por aqui uma nuvem de cor fria.
Foi por isso.
Desculpa-me.
Hoje sepultei no mar todas as palavras tolas que te escrevi. Estás contente?
Virás por mim?
Antes ou depois do teu filho nascer?
Virás?

26

Noite. Kosovo. Klina. Quarto de Katritë.

KATRITË: Há tanto tempo que não comia laranjas...

PAULO: Gostaste?

KATRITË: Foi... são... doces e... sumarentas.

PAULO: Fico contente por teres gostado...

KATRITË: E tu, gostaste?

PAULO: As laranjas não são más, não...

KATRITË: Grande estúpido!

PAULO: Adoro laranjas depois do amor!

KATRITË: E este vinho... tinto, não é? Acabou-se...

PAULO: Da próxima vez trago-te mais!

KATRITË: E quem te disse que haverá próxima vez?

PAULO: Tu.

27

Dia. Portugal. Faro. Uma praia.

MADALENA: Está a passar uma nuvem com forma de ave, não, não é ave, talvez... não sei. É só uma nuvem.

28

Noite. Kosovo. Klina. Quarto de Katritë

PAULO: Como é a tua família?

KATRITË: Não tenho família.

PAULO: Toda a gente tem família.

KATRITË: Tive, agora não tenho.

PAULO: Desculpa. Morreram na guerra?

KATRITĚ: Morreram... por aí.

PAULO: Não percebo.

KATRITĚ: Morre-se por estar aqui, morre-se por fugir... qualquer coisa...

PAULO: Tu não fugiste.

KATRITĚ: Pois não.

PAULO: Lutaste?

KATRITĚ: Não... sim... lutei por...

PAULO: Pela liberdade?

KATRITĚ: Lutei por... pela minha felicidade.

PAULO: Percebo.

KATRITĚ: Não, não percebes.

29

Dia. Kosovo. Klina. Um riacho.

KATRITĚ: O que é “Madalena”?

PAULO: Como é que sabes esse nome?

KATRITĚ: Falaste a dormir.

PAULO: O que é que disse?

KATRITĚ: Não percebi tudo.

PAULO: Não me mintas.

KATRITĚ: Percebi “Madalena” várias vezes. E “não, “não”...

PAULO: Com medo?

KATRITĚ: Talvez... Quem é “Madalena”?

PAULO: Uma praia no Sul do meu país.

KATRITĚ: Não me mintas.

PAULO: Se agora te disser a verdade nunca mais poderei hesitar.

(silêncio)

KATRITĚ: De que é que tens medo: de escolher ou de errar?

PAULO: Talvez tenha medo de escolher.

30

Noite. Portugal. Serra de Monchique.

MADALENA: Fugi do mar, meu amor. Fujo de tudo o que me pode trazer a

imagem do teu corpo, o som da tua voz. Enjoei as laranjas. E o vinho tinto. Quero esquecer-me de ti. Se não me esquecer, enlouqueço, sei que vou enlouquecer. Amo-te tanto. Talvez seja melhor o silêncio, talvez seja melhor não escutar a tua voz. Talvez tenha sido bom assim.

31

Dia. Kosovo. Klina. Um riacho.

PAULO: Não consigo, não consigo, é muito complicado...

KATRITĚ: Vá lá, eu ajudo-te, devagarinho, Ka-tri-tě...

PAULO: Ka-trie-tcha... não...

KATRITĚ: Isso! É quase isso...

PAULO: Não, é melhor não... olha, já sei!

KATRITĚ: Sim?

PAULO: Maria. Vou chamar-te Maria.

KATRITĚ: Maria?

PAULO: Sim. Simplesmente Maria.

KATRITĚ: De que é que te estás a rir?

PAULO: É uma coisa nossa, não liguês. Maria.

KATRITĚ: Gosto do meu nome, não o quero trocar por esse.

PAULO: Por favor! Só para mim, pode ser?

KATRITĚ: Só se prometeres que não me chamas assim à frente dos outros.

PAULO: Prometo.

KATRITĚ: Maria...

PAULO: Maria.

32

Noite. Portugal. Faro. Quarto de Madalena.

MADALENA: Agora nos meus sonhos o dia alterna com a noite muito depressa e as coisas neles também mas são coisas que nunca acabam parece que vão acabar mas não vem logo o dia ou a noite e os sítios mudam também parece que os conheço mas não conheço e depois caio caio...

33

Dia. Kosovo. Klina. Quarto de Katritë.

PAULO: Amo-te.

KATRITË: Meu lindo, não digas isso...

PAULO: Amo-te, claro que amo.

KATRITË: Não podes... noutro tempo... noutro país...

PAULO: Noutro país...

KATRITË: O que é que se passa no teu país?

PAULO: No meu país?

KATRITË: Ouviste bem.

PAULO: Não sei se volto ao meu país.

KATRITË: Não digas disparates.

PAULO: Não liques...

KATRITË: És tão novo...

PAULO: Olha quem fala!

KATRITË: Sou mais velha que tu.

PAULO: Sim, mamã!

KATRITË: Uma mulher aqui pode ser mãe do mundo.

PAULO: O que é que não se pode ser aqui?

KATRITË: Coisas simples... amar... ser amada...

PAULO: Eu amo-te.

KATRITË: Não confundas o prazer com amor.

PAULO: Amo-te.

KATRITË: Isso passa-te.

PAULO: Não passa, não.

KATRITË: É verdade que gostas mesmo de laranjas?

PAULO: É.

KATRITË: Quando voltares ao teu país pensa em mim quando comeres uma.

PAULO: Quando... não sei...

34

Noite. Portugal. Faro. Quarto de Madalena.

MADALENA: Só agora me apercebo do que é uma família, a minha família. A nossa família. E este filho a nascer e o que ele será quando nós já não existirmos e ele pensar então em nós como uma parte que o excede e que ao mesmo tempo

o completa. Ser uma família deve ser isso, sentir o completo e a falha. É isso que sinto. Eu como ponte entre o nosso filho que ainda não é e tu que estás tão longe. Talvez a essa ponte se possa chamar amor.

Talvez. Não sei.

Desculpa-me por nem sempre ter as palavras exactas.

Amo-te.

(das suas mãos solta-se uma laranja)

35

Dia. Kosovo. Klina. Quarto de Katritë.

KATRITË: Vai para a tua terra soldado inocente. Vai para a tua Madalena.

Só por acaso uma nuvem aqui é boa.

E a terra não dá laranjeiras.

Vai. Parte.

De ti nada ficará senão a esperança de uma semente tua em mim.

Parte, meu querido soldado.

Antes que seja demasiado tarde.

36

Noite. Kosovo. Klina. Quarto de Katritë.

KATRITË: Chá?

PAULO: Não.

KATRITË: Vinho?

PAULO: Não.

KATRITË: O que tens?

PAULO: Nada.

KATRITË: Nada... E vais dizer-me depois de um grande silêncio que afinal não gostas de mim?

PAULO: Não.

KATRITË: “Não” é a única palavra que mereço?

PAULO: Não, porra, desculpa, desculpa-me.

KATRITË: Sim. Mas não entendo.

PAULO: Sinto-me mal.

KATRITË: Comigo?

PAULO: Não, comigo.

KATRITĚ: Sim?

PAULO: Não é nada contigo, conosco.

KATRITĚ: A partir de agora fico calada. Na minha terra é má educação insistir quando uma pessoa não quer falar.

PAULO: Não te zangues, eu quero dizer-te...

KATRITĚ: Estou à espera.

PAULO: Tenho medo.

KATRITĚ: Já te disse que me calava. Fala se quiseres.

PAULO: Não me tenho sentido bem. Dores de cabeça. Dores musculares. Vômitos.

KATRITĚ: Bebeste da nossa água?

PAULO: Não, nunca.

KATRITĚ: Nem comeste nada desta terra podre?

PAULO: Não, bem sabes.

KATRITĚ: Então não tenhas medo, isso passa-te, hás-de habituar-te a esta terra.

PAULO: Tenho medo do que se diz por aí...

KATRITĚ: E o que é?

PAULO: Diz-se, lá no aquartelamento, que a vossa terra está contaminada por urânio empobrecido.

KATRITĚ: Já se sabia. Disso e doutras coisas.

PAULO: Pois, mas também se diz que o ar está na mesma, contaminado.

KATRITĚ: Não. Poluído, sim, contaminado, não. Não é possível.

PAULO: Não sei. É o que dizem.

KATRITĚ: Quem?

PAULO: Os meus companheiros.

KATRITĚ: Soldados como tu?

PAULO: Sim.

KATRITĚ: E os chefes?

PAULO: Não sei.

KATRITĚ: Não sabes.

PAULO: Tenho medo.

Dia. Portugal. Faro. Uma rua.

MADALENA: Hoje faço contas de tu estares aí e eu aqui: três longos meses. Mais três longos meses a acrescentar ao nosso filho que ainda não é. E faltam outros três longos meses para que voltes. Não é?

Deixei de querer saber notícias dessa terra. Só falam de morte.

A minha mãe disse-me que pareço mais velha.

38

Noite. Kosovo. Klina. Aquartelamento do destacamento militar português.

Caserna do Pelotão Os Bravos do Kosovo.

PAULO: Quem és tu? O que fazes no meu sonho? Não estou a sonhar? Como é que sabes? Não importa. Podemos estar ambos mortos. Mas acho que não. Pelo menos eu estou vivo. E tu, vivo ou morto, estás a incomodar-me. Estava a sonhar com a minha morte e interrompeste-me. Não há mortes felizes... Mas é bom saber como se vai morrer, quer dizer, quando já sabemos que vamos morrer dentro de pouco tempo é bom saber como será a nossa morte. Já ouviste falar do urânio empobrecido? Ah, sabes tudo, pois... Se calhar és Deus! Não? Está bem. Vai ser dolorosa, a minha morte. O quê? A morte não dói, só a vida? Está bem. Então e aquele bocado de vida que já não é vida mas que ainda não é a morte que virá – é esse bocadinho que vai doer. O urânio empobrecido envenena-me, lentamente, por dentro e por fora, até mesmo à alma, fica tudo de cor da morte. E sei que vai doer muito, mesmo muito, até os olhos hão-de doer. E vai fazer explodir luz dentro do meu crânio, e para se ver tudo muito bem, para trás e para a frente – e o que dói mais, é quando a alma dói a sério, prensada entre o passado e o futuro. Fica tudo ao contrário e deixa de haver presente. Sei que vou morrer e a minha alma insiste em saber quem é o passado e o futuro: Maria ou Madalena? O filho meu que a Maria tem em si? O fruto do meu amor com a Madalena? Os dois? Nenhum? Isto é a morte, e, não me digas que não. Sai de cena quando entenderes, eu vou continuar a sonhar com a minha morte. Ela será o meu último acto de bravura. Mas sem direito a medalha por bons serviços prestados a pátria.

39

Dia. Kosovo. Klina. Um campo.

PAULO: És meu amigo?

ELIAS: Vai à merda.

PAULO: És ou não és?

ELIAS: Que merda de pergunta, sabes muito bem que sim.

PAULO: Sinto-me muito mal.

ELIAS: Vai ao médico.

PAULO: Já fui.

ELIAS: E o que é que ele te disse?

PAULO: *Stress* de guerra.

ELIAS: Isto não é uma guerra, apenas o rescaldo de uma guerra, somos uma espécie de bombeiros.

PAULO: Foi o que eu lhe disse.

ELIAS: Que somos uma espécie de bombeiros?

PAULO: Não, que isto não é bem uma guerra.

ELIAS: O gajo é parvo, quer é sair daqui o mais depressa possível, como todos nós.

PAULO: Depois, disse-me que ingeri qualquer alimento daqui, mas não é verdade.

ELIAS: Então não estejas preocupado.

PAULO: Vou morrer aqui.

ELIAS: Não sejas parvo, já te disse.

PAULO: Vou, vou, e por isso quero que me faças um favor.

ELIAS: Faço-te um favor se não morreres e tu fazes-me o favor de não estares sempre a pensar dessa maneira.

PAULO: Se és meu amigo, diz-me apenas que farás o que eu te pedir.

ELIAS: OK, mas é só para deixar de te ouvir dizer essas merdas.

PAULO: Obrigado.

ELIAS: Vai-te lixar!

40

Noite. Kosovo. Klina. Quarto de Katritë.

KATRITË: Não tenhas ilusões, soldado. Eu sei, sabia, e por amor agi como se não soubesse. Eu sabia da Hiroshima e da Nagasaki de 1945. E sabia que ainda hoje vivem a morte nuclear.

41

Dia. Kosovo. Klina. Um campo.

KATRITË: Tenho vida tua no ventre, meu bom soldadito. A minha velha mãe diz que a tua raça depois de ter ocupado a nossa terra começa agora a ocupação dos nossos ventres. Mas eu adoro-te, meu pequeno soldado que não sabes o que é a guerra nem como a fazer. Não, não é possível, não posso pensar assim, não há soldados inocentes! Os nossos corpos não podem ser um campo de paz no meio da guerra!

PAULO (*chegando*) Estavas a falar sozinha?

KATRITË: Sim. Estava a dizer que... a paz talvez seja possível.

PAULO: Vocês e nós...

KATRITË (*interrompendo-o*) Tens mais laranjas?

42

Noite. Portugal. Faro. Quarto de Madalena.

MADALENA: Meu amor, o nosso filho está quase a nascer.

Não é estranho não me sentir alegre?

Talvez seja só o medo do parto. Sim, é isso.

Sem ti.

Devia ter-te dito que nunca aceitei a tua ida para essa terra estranha.

Agora, é tarde de mais.

O nosso filho está quase a nascer.

Sem ti?

43

Dia. Kosovo. Arredores de Klina. Uma árvore morta.

KATRITË: Odeio-te, terra amaldiçoada por Deus! Não será abençoado este fruto do meu ventre, ó Deus! Foste tu, ó Deus sem misericórdia, que enviaste à nossa terra os estrangeiros criminosos para a deixarem envenenada para sempre! Foste tu, ó Deus insensível, que deixaste morrer os nossos homens na luta pela liberdade, que deixaste morrer as nossas mulheres e crianças sob as bombas e à míngua de água e alimentos! Foste tu, ó Deus cruel, que deixaste que o amor de outro homem tomasse o meu corpo e nele gerasse vida sem futuro! Não será abençoado este fruto do meu ventre, ó Deus impotente! Nem eu To permitiria!

44

Noite. Kosovo. Uma rua de Klina.

PAULO: Só quero deixar-te esta laranja. Amanhã quando abrires a porta e a vires talvez percebas tudo. Não. Perceber afinal o quê? O que sinto por ti? A minha traição? A minha doença? São demasiadas coisas. E uma laranja é só uma laranja. Podia ser outro fruto qualquer. Ou não haver nenhum fruto, nem nada. Tu e eu, somente, sem nada entre nós, passado ou presente. Agora há talvez a morte. A minha. Talvez amanhã já não tenha força para me levantar. É tudo tão rápido...

Não importa.

Amanhã, ao amanhecer, esta laranja encontrar-te-á ao abrires a porta para este mundo morto.

Perdoa-me.

45

Dia. Kosovo. Klina. Quarto de Katritë

KATRITË: Em que mundo vives tu meu querido soldadinho?

Julgavas que não sabia...

E não tiveste coragem para...

Há uns anos atrás não te teria perdoado, mas agora... Agora perdoo-te.

Talvez isto afinal seja mais covarde, porque afinal talvez seja eu quem precise de ser perdoada, não sei. Quem diria que ainda me veria assim, sem saber o que fazer ou que pensar, depois de tudo o que passei...

Estamos sós.

46

Noite. Portugal. Faro. Uma praia.

MADALENA: Não.

Não.

Não.

47

Dia. Kosovo. Klina. Casa de Katritë.

KATRITË: No bairro de Drenica, na capital, num único dia, o dia 22 de Abril de 1999, foram sumariamente executados 135 homens, mulheres e crianças. Oito pertenciam à minha família, Haxholli. O meu pai, lavrador, com 64 anos, os meus irmãos Naser, 22 anos, e Milan, 25, o meu marido, Ibrahim, 19, voltavam do campo com um tractor, Milan ao volante, os outros no atrelado. Foi num fim de tarde. A guerra tinha começado um mês antes. A estrada estava povoada de sérvios: militares, paramilitares, polícias civis armados. De dez em dez metros havia um grupo de três ou quatro sérvios. Mandaram parar o tractor já a entrada da cidade. Arrancaram o meu irmão do volante. O meu pai desceu e pediu-lhes que os deixassem seguir.

Alguém disparou, primeiro sobre Naser, depois foi a vez de Milan e Ibrahim. As balas furaram-nos de lado a lado. Deixaram o meu pai continuar mas não o deixaram levar os corpos. E não chegou a tempo de avisar a família na cidade. Mais sete pessoas assassinadas pelos sérvios. Escapei eu que vivia aqui em Klina. O meu pai conseguiu aqui chegar e dizer-me para nunca mais considerar um sérvio um ser humano. Foram as últimas palavras que disse nos meus braços.

48

Dia. Kosovo. Klina. Uma rua.

ELIAS: Menina! Ei, menina!

(Katritë aproxima-se)

ELIAS: Já sabe do Paulo?

(Katritë acena que sim com a cabeça)

ELIAS: Ele está... ele vai... ele... ele parte amanhã...

(Silêncio)

ELIAS: Bom... até um destes dias... *(afasta-se lentamente)*

(silêncio)

KATRITË: O teu filho terá um destino igual ao teu?

49

Noite. Kosovo. Klina. Uma rua.

KATRITË *(ao ver passar uma ambulância do Regimento Militar de Portugal)*

Não vale a pena tentarem esconder de mim o teu corpo morto.

Cheiras a laranjas doces.

Será que aquela que te espera na pátria comum também partilhou contigo as laranjas doces depois do amor?

(pausa)

Acho que sim.

(pausa)

Dói não poder ir contigo. Um corpo morto não se partilha.

(pausa)

Porque será que Deus escolheu a minha terra para a deixar vazia de homens sãos?

Será que os nossos ventres vão estar tão desabitados de vida como esta terra contaminada e seca?

Disseste uma vez que o nosso amor seria breve. Não sabias como aqui o tempo conta. Cada minuto pode ser o último. Por isso, pomos tudo o que temos em cada minuto.

(pausa)

Aprendi com o meu pai a observar as coisas e as pessoas à nossa volta. Às vezes ficávamos horas a fio a olhar o voo das aves, a passagem das nuvens, os frutos na jornada do dia, o andar das pessoas no mercado. A minha mãe nunca compreendeu o que fazíamos. Tentei explicar-lhe: “Mãe, sabes como é que os nossos corpos se deliciam com as águas do rio? Antes de mergulharmos, esfregamo-nos bem e com força com ervas e arbustos silvestres até ficarmos limpos de todas as impurezas. Depois, a força, a temperatura, o cheiro, a cor, a luz das águas podem tomar conta dos nossos corpos e dessa maneira tornarmos parte das águas em movimento. Percebes, mãe? “Percebo. Só tu e o teu pai é que são capazes de gastar tantas horas numa coisa dessas que não serve para nada.”

Meu querido soldado, entendes?

Nesta maldita guerra escondida as águas são ainda mais impuras que os nossos corpos pecadores. Tentamos uma pureza que não era possível.

(pausa)

Mataram-me todos os meus homens: pai, irmãos, marido. Não sei se a tua vida que germina no meu ventre será de macho ou de fêmea, aqui pouco importa. Se for homem, há-se perecer nesta ou noutra guerra suja; se for mulher, poderá ter como destino ser mais um ventre contaminado. Como o meu? Poderá a morte

estar já no meu ventre e a tua semente meu querido soldado ter sido lançada num campo inútil?

Sozinha vai ser mais difícil fazer estas perguntas. E sobretudo saber as respostas.

(pausa)

Dizias que me amavas, não era meu soldadinho a fingir? Pois. Talvez. Dividiste o teu amor, pelo menos. E eu? Vou desabituardo-me também das palavras. Pouco importam os nomes.

(pausa)

Já vais longe.

Mas ainda cheiras a laranjas doces.

(pausa)

Se for homem terá o teu nome.

50

Dia. Portugal. Lisboa. Aeroporto de Figo Maduro.

MADALENA (*junto ao caixão onde jaz Paulo*): O que fazes aqui?

Quem te mandou tão cedo?

Não é possível, a guerra ainda não está limpa.

Estás a ouvir?

O que fazes aqui?

Morreste? Não!

Não!

Volta para lá, então, e escreve numa longa carta ao teu filho porque é que não conseguiste limpar a guerra e a guerra te matou. Pede-lhe desculpa, pede-lhe desculpa com palavras com nunca ninguém ainda tenha escrito. E conta-lhe tudo o que ainda te lembrares de mim, de nós, da nossa praia, dos nossos corpos, das nossas palavras, da nossa árvore de laranjas doces, conta-lhe como sonhamos, a ele, conta-lhe isso com palavras daquelas que às vezes inventavas de madrugada.

Diz-lhe!

Não me deixes só...

Não morras...

(pausa)

Se continuares morto vão fazer muito mal ao teu corpo, vão tirar-lhe líquidos, abri-

lo, retalhá-lo, virá-lo do avesso e depois o teu filho já não vai gostar de o ver.

(pausa)

Desculpa.

Desculpa.

Fica tanto para te dar.

(pausa)

Quero ver-te!

Por que é que não me deixam ver-te?!

Morto ou vivo quero ver-te!

Quero-te!

(pausa)

Não podes estar aí...

Não podes...

(pausa)

Se não podes dar um beijo ao teu filho volta morto para lá, junta-te aos mortos de lá nessa terra de mortos-vivos, faz inchar a terra com o teu corpo e explode! Mata crianças, mulheres e homens indefesos para então mereceres a tua morte. E depois pede uma medalha...

Eu também quero uma medalha. E uma bandeira. E uma arma. E uma razão. E uma vala aberta. E uma venda para os olhos. E um discurso. E um tiro no meu coração. E outro no coração do meu filho. Já!

(pausa)

Ainda aí estás?

(pausa)

Ainda aí estão todos, generais, presidentes, profissionais da mentira?

(pausa)

Meu amor, o nosso filho nasceu de olhos abertos.

51

Noite. Kosovo. Klina. Aquartelamento do destacamento militar português.

Caserna do Pelotão Os Bravos do Kosovo.

ELIAS: *(lê um jornal)* O "enriquecimento" e concomitante "empobrecimento" do urânio natural (num dos seus isótopos, o urânio 235) não altera as suas propriedades químicas mas, apenas, a radiação emitida, isto é a "impressão

digital" radioactiva. É uma operação inventada pelos humanos para melhor "aplicar" o urânio à produção de energia, através da sua utilização como "combustível" em centrais nucleares, ou como "explosivo" em armas nucleares. Segundo a Organização Mundial de Saúde, o estudo do Instituto Tecnológico Nuclear é o primeiro que mostra claramente a ausência de concentrações elevadas de urânio e radioactividade nas amostras recolhidas no Kosovo e na Bósnia. A Organização Mundial de Saúde felicitou os cientistas portugueses pelo seu trabalho e atenção aos pormenores.

“Este comentário é digno de registo pois provém de uma entidade externa, independente e competente neste domínio”, sublinha o relatório. No entanto, o aval da Agência Internacional de Energia Atómica, ou mesmo da Organização Mundial de Saúde, não confere qualquer credibilidade suplementar ao relatório por razões intrínsecas, visto que a Agência Internacional de Energia Atómica é uma Agência cujo papel consiste em fazer a promoção da energia nuclear e que se tem empenhado em minimizar os riscos dessa energia e das radiações em geral.

A Organização Mundial de Saúde está também dependente desta Agência no que toca ao estudo do impacto das radiações na saúde, não podendo conduzir qualquer investigação sem aprovação prévia da Agência Internacional de Energia Atómica.

NOTAS

1. A fala de Katritë do quadro 2 foi retirada da reportagem de José Amaro Dionísio – *Mortes sem Cadastro* –, em Pristina, Kosovo (revista *Grande Reportagem*, no 122, ano XII, 2a série, Maio de 2001: 55 e 57), quase na íntegra e com adaptações de pormenor.
2. O texto da última fala de Elias baseia-se em informação recolhida num artigo de Marta Fernandes no jornal Público (*Conclusões detalhadas do relatório do ITM*), de 19 de Abril de 2001.

AGRADECIMENTOS A MORTOS E VIVOS

Pela colaboração (voluntária ou involuntária). Em democrática ordem alfabética:

Agência Internacional de Energia Atómica

António Granado

Delgado Fernandes
Eduardo Galeano
Edward Bond
Fernando Carvalho
General Barrento
George Buchner
Goncalo M. Tavares
Graca Henriques
Gunder Frank
Heiner Müller
Hugo Paulino
Inês de Matos Machado
Instituto Tecnológico Nuclear
Ismail Kadare
Jacinto Lucas Pires
Joana Fartaria
João Brites
João Caraca
John W. Casson
Jorge Silva Melo
José Alberto Ferreira
José Amaro Dionísio
José António Salcedo
José Maria Vieira Mendes
Leoneet Botelho
Lilia Bernardes
Lúcia Sigalho
Luís Paulino
Luisa Pinto
Marta Fernandes
Noam Chomsky
Organizacao Mundial de Saúde
Paulo Moura
Raul Brandão

Rui Belo

Rui Namorado Rosa

Sara Santos

Tiago de Faria

Tiago Porteiro

ANEXO 7

“O CAVALO” DE ANA VITORINO E CARLOS COSTA

(Cena extraída de MONSTROS DE VIDRO, uma criação e produção

Visões Úteis 2011: texto e direção de Ana Vitorino e Carlos Costa)

PEDRO - Eu queria que me vendesse um cavalo.

CARLOS – Desculpe?

PEDRO – Um cavalo.

CARLOS – Um cavalo?

PEDRO – Um cavalo. Disseram-me que tinha um cavalo para vender.

CARLOS – Disseram-lhe que eu tinha um cavalo?

PEDRO – Eu sei que tem um cavalo.

CARLOS – Isso é uma metáfora? Não está a falar de droga, pois não?

PEDRO - Não. Um cavalo. Um animal.

CARLOS – Ah, mesmo um animal.

PEDRO – Um animal rodado, um animal batido, um cavalo ferrado, um cavalo até mal amado. Mas adulto e treinado.

CARLOS – Ummm. E quanto é que dava por um animal desses?

PEDRO - Depende. 5000, 10000, 20000 tudo depende do cavalo.

CARLOS - Faz sentido.

PEDRO - Tem um cavalo ou não tem um cavalo?

CARLOS - Ora bem...

PEDRO – Diga...

CARLOS - Não.

PEDRO – Pronto. Foi o que me disseram antes. Que você ia negar ter um cavalo para se mostrar desinteressado no negócio e me obrigar a fazer subir o preço.

CARLOS - Quem é que lhe disse isso?

PEDRO - Talvez eu pudesse ser mais generoso... 25 000, 30 000... podia chegar aos 40 000 mas aí estaríamos a falar de um puro sangue.... é isso que me está a tentar dizer? Um puro sangue? Está a vender-me um puro sangue?

(pausa)

CARLOS - Eu não tenho um cavalo.

PEDRO - Não tem um cavalo?

CARLOS – Não.

PEDRO - Não tem um cavalo?

CARLOS - ...

PEDRO - Pronto. Não tem. Mas descreva-me o cavalo que teria se tivesse um cavalo.

CARLOS - Se tivesse?

PEDRO - Sim. Se tivesse. Imagine. Visualize o seu cavalo.

CARLOS - Bem, se tivesse, seria um cavalo preto, alto, meigo, muito elegante e musculado, jovem, 3 anos, 4 no máximo, com um pescoço esguio, um pelo muito sedoso, e aqui, no flanco direito, uma pequena cicatriz que só eu conheço, um pequeno acidente com um portão. E veloz, muito veloz mesmo.

PEDRO - Nome tem?

CARLOS – Claro: Flecha.

PEDRO - Então se tivesse um cavalo preto, alto, meigo, muito elegante e musculado, jovem, 3 anos, 4 no máximo, com um pescoço esguio, um pelo muito sedoso, e aqui, no flanco direito, uma pequena cicatriz que só você conhece e veloz, muito veloz mesmo, quanto é que pedia por ele? 50 mil euros?

CARLOS – 50 mil euros é o preço deste cavalo?

PEDRO – Diga-me você. Conte-me a história desse cavalo.

CARLOS - Tem uma história?

PEDRO - Claro, então, tem que ter uma história.

CARLOS - É um cavalo órfão que teve muitos problemas de saúde no primeiro ano de vida e está comigo desde que nasceu.

PEDRO - Mas então esse cavalo, que é quase um filho, tem de valer muito mais dinheiro.

CARLOS – Tem?

PEDRO - Quanto? 75 mil euros? 80 mil euros?

CARLOS - 80 mil euros! Você tem muito dinheiro. Se eu tivesse 80 mil euros quase pagava a casa.

PEDRO - 90 mil euros então?

CARLOS - Ena, 90 mil euros. Isso é muito dinheiro para uma pessoa normal. Mesmo por um cavalo como o Flecha.

PEDRO - Temos negócio? Por 90 mil euros temos negócio.

CARLOS – Não sei, ia ser difícil desfazer-me do Flecha.

PEDRO - Olhe que eu não sou parvo. Se é assim que vai ser já só lhe dou 85 mil

euros.

CARLOS – Porquê?

PEDRO - Porque desconfio que o seu cavalo tem um problema... nos cascos. É isso, tem um problema nos cascos, não é? 75 mil euros e já não leva mais do que isso.

CARLOS - Mas ainda há bocado o Flecha valia 90 mil euros.

PEDRO - Mas já não vale, 65 mil euros, é pegar ou largar porque a partir de agora é sempre a descer.

CARLOS - Mas valia 90.

PEDRO – Pois valia mas agora só lhe dou 50. Como é? Temos negócio?

(pausa)

CARLOS - Eu não tenho nenhum cavalo.

PEDRO - Eu estou a ficar desesperado.

CARLOS – Desculpe, se calhar eu posso ajudá-lo. Veja *(mostra uma pinhata)*. Eu tenho esta pinhata em forma de cavalo. Não é um cavalo, mas é grande e bonita. E por dentro está cheia de coisas boas. As crianças vão adorar. Custou-me 25 euros. Pode ficar com ela pelo preço que me custou a mim.

PEDRO - Tire esse sorriso da cara, pegue na pinhata e meta a pinhata no cu mais a peça do seu cavalo. Não brinque comigo. Olhe que uma pessoa passa-se numa situação destas. Venda-me mas é a merda do cavalo! *(grita, abana a mesa, as cadeiras, ameaça, agride)*.

CARLOS - Estúpido!

ANEXO 8

FOLHA DE SALA DO ESPETÁCULO

“PONTO DE ENCONTRO”

GUERRAS CRISES

Bom noite,

este é o "Ponto de Encontro" do programa Guerras/ Crises. Neste âmbito foram desenvolvidas, ao longo de aproximadamente um ano, diversas iniciativas que pretendiam essencialmente dinamizar um espaço (teórico-prático) de reflexão e diálogo alicerçado em torno desses mesmos temas (ora olhando para o nosso passado, ora dialogando sobre a actual situação social, política e financeira mundial, ora reflectindo a nossa preocupação com o futuro) com o propósito de explorar dramaturgicamente e cenicamente diversas possibilidades criativas, em diferentes caminhos artísticos.

Algumas dessas hipóteses surgem hoje, neste "Ponto de Encontro", como diálogos inacabados, em jeito de ideias em rascunho - uns mais desenvolvidos que outros naturalmente.

Em todo o caso, fizemos um esforço para concertar um percurso que pudesse mostrar, numa única noite, esse mosaico de ideias e de projectos - privilegiando (sendo que alguns deles tiveram de ficar de fora pelas mais variadas razões e outros deles tendem a vir a autonomizar-se), apoiando-nos sempre nas inquietações associadas às guerras e crises que surgem (inevitavelmente) a todo o momento um pouco por todo o lado, pelo menos enquanto a humanidade for humana" ...

Bom percurso.

PONTO DE ENCONTRO: G/C 14 e 15 de fevereiro
Antiga Fábrica dos Leões

Integrado no mestrado em Dramaturgia/ Encenação - Univ. Évora

PONTO DE ENCONTRO: G/C

direcção artística e encenação hugo miguel coelho **assistência de encenação** vicente de sá **apoio à produção** ana dordão, ana silveira ferreira e sara sofo* **apoio à montagem do espaço cénico/ criação de elementos cénicos** ana dordão, vicente de sá **montagem técnica (luz e som)** João Cáceres com diogo duro, gabriel vicente*, rui louzeiro*, tomás porto*, eduardo santos* **operação (luz, som, vídeo)** gabriel vicente*, rui louzeiro* **músicas** álvaro lancinha, custódio rato, noiserv, senhor mr. trinity e dmitri shostakovich, olivier messiaen **sonoplastia** hugo miguel coelho **elementos visuais** manuel dias, ana dordão, anabela marques, anabela calatrava, ana silveira ferreira, hugo miguel coelho **textos** abel neves, carlos alberto machado, firmino bernardo, rui souza, miguel de matos valério, rui pina coelho, carlos costa, ana vitorino **actores** josé russo e rosário gonzaga (cendrev), vicente de sá, ana dordão e sara sofo*, mathilde maior*, andré susano*, João carvalho*, Fábio vaz*, eunice da silva* **em vídeo** helena botto (projecto transparências) e rita costa*, sofia ramus*, soráia lopes*, rubi girão* **apoio à comunicação** carolina santos, pedro rosa **design** mikel oguh **produção** ExQuorum/ coisasdcorpo

orientadora do trabalho de projecto (no contexto do mestrado de teatro da Univ. Évora) prof^a ana tamen

* alunos de Teatro da Universidade de Évora

OUTRAS AÇÕES DO PROGRAMA "GUERRAS/CRISES"

oficinas de teatro I e II (com alunos de teatro da universidade de Évora); **oficina de escrita criativa** (universidade sénior de Évora); **recolha de memórias da guerra colonial** (assoc. de ref. e pensionistas da freguesia Sra. Saúde); **conversas "guerras e crises"** (com o centro de dia de valverde); **ciclo de conversas "3ª Guerra Mundial"** (em parceria com É Neste País); **intervenção fotográfica no espaço** (com apoio da DASA/UME); **leituras e explorações** (espaço do Teatro PIM); **conversas "memórias e o lugar da criação artística"** (em parceria com Coleção B); **docx** (em parceria com a biblioteca da U.E. - núcleo fab. leões); **factor medo: o meu museu imaginário** (apoio do jornal Registo); **aparições** (pela cidade de Évora).

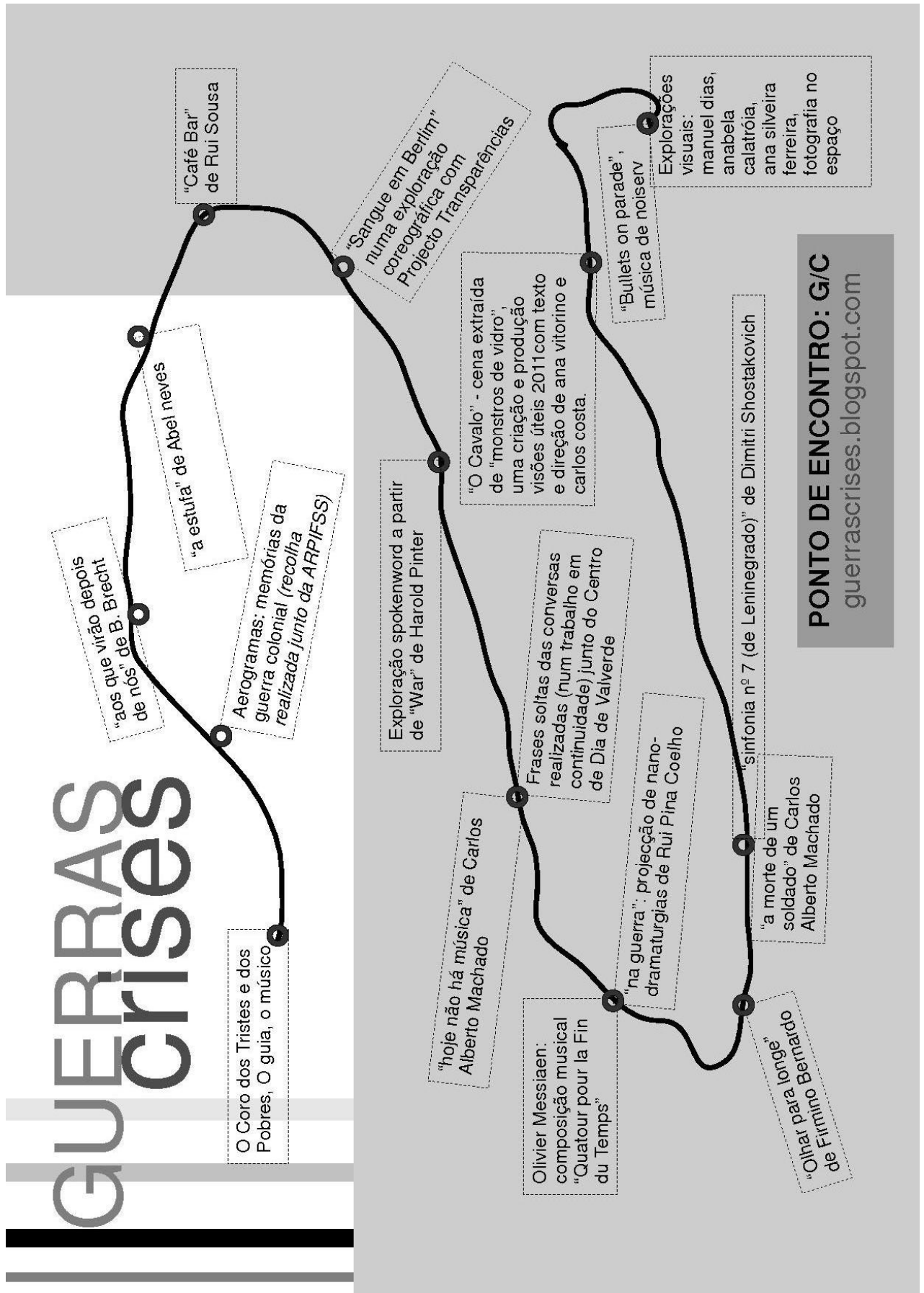
RAMIFICAÇÕES DO PROGRAMA "GUERRAS/CRISES"

"Espuma" (em parceria com o Teatro PIM), **"World Crisis Theatre"** (numa colaboração com La Transplanisphère), **dossier "G/C"** (revista sandália), **"Paranóia"** (uma produção maquinadodesejo)

apoios: câmara municipal de Évora, junta de freguesia de nossa senhora da tourega, universidade de Évora, jornal O Registo, academia rockschool molhóbio

agradecimentos: prof^a ana tamen, prof. josé rodrigues dos santos, prof. João Cáceres, prof. José Alberto Ferreira, prof. José Manuel Martins, prof^a Fernanda Lapa, prof^a Christine Zurbach, prof. Helder Fonseca, prof. Tiago Porteiro, universidade de Évora, utentes do centro de dia de valverde, associação de reformados e pensionistas da freg. n. senhora da saúde, CE NDREV, projecto transparências, teatro PIM, visões úteis, la transplanisphère, Bruno Freyssonnet, o lugar, é neste país, coleção b, a cinco tons, jornal o registo, Olga Santos, vicente de sá, custódio rato, ana dordão, vicente fino, rui pina coelho, abel neves, carlos alberto machado, firmino bernardo, rui souza, david santos, helena botto, sérgio pires, João Gabriel, marcus Bruno, Luis Maneta, José Lourido, miguel sampaio, Luis Garcia, dores correira, manuel dias, joana dias, gertrudes pastor, José de sá, Carla Santos, Carlos Costa, Diogo Duro, Pedro Pinto, Carlos Julio, Marco Martins.

GUERRAS CRISES



PONTO DE ENCONTRO: G/C
guerrascrisis.blogspot.com