



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA de ARTES

DEPARTAMENTO DE TEATRO

Via Régia

Susana Gonçalves Nunes

Orientação: Prof^ª Christine Mathilde Thérèse Zurbach

Mestrado em Teatro

Área de especialização: Ramo Arte do Actor

Trabalho de Projeto

Évora, 2014



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA de ARTES

DEPARTAMENTO DE TEATRO

Via Régia

Susana Gonçalves Nunes

Orientação: Prof^a Christine Mathilde Thérèse Zurbach

Mestrado em Teatro

Área de especialização: Ramo Arte do Actor

Trabalho de Projeto

Évora, 2014

Ao Projecto Ruínas e à Alma d'Arame

Resumo

Via Régia é um trabalho sobre a violência da linguagem na obra de Peter Handke. “R.S.I.” ou “O Discurso da Histérica”, a partir de *Self-Accusation* de Peter Handke é uma performance solo com a duração de 27 minutos.

Via Régia

Abstract

Via Régia is a work about verbal violence in Peter Handke's drama. “R.S.I.” or “O Discurso da Histérica”, is a 27-minute long solo performance based on *Self-Accusation* by Peter Handke.

Índice

Introdução	6
1 O Teatro de Peter Handke – As <i>Speech Plays</i>	10
1.1 <i>Self-Accusation</i> – O Texto	17
1.2 O Personagem em Handke	20
2 A Violência da Linguagem	22
3 RSI ou O Discurso da Histórica	26
4 A Voz	10
4.1 A Voz no nascimento da Psicanálise	17
4.2 Ouvir com o Terceiro Ouvido	20
Conclusão	34
Bibliografia	35
Anexos	37

Introdução

Tomando como ponto de partida o texto “Self-Accusation” de Peter Handke, este projecto baseou-se na exploração dos limites da dissociação, ou desconexão entre movimento e voz / discurso. Através da criação de partituras distintas para cada um destes elementos - movimento e voz – possibilitando uma manifestação autónoma e simultânea, explorando os efeitos de estranhamento e distanciação resultantes, procurei ainda testar as consequências na utilização da linguagem, aqui representada pelo texto teatral, através da sobreposição do texto a um corpo fragmentado. A proposta nasce da procura de um estado particular para a enunciação do texto dramático, um estado que anule qualquer abordagem psicológica para a criação do personagem, que anule a representatividade do texto – tornar o corpo e a consciência do *performer* alheados das palavras do autor.

A presente abordagem procura ir ao encontro da problemática proposta por Handke em relação à linguagem e que é explorada de forma muito particular nas suas *speech-plays*. O que interessa aqui é a sua visão altamente crítica em relação à linguagem e à forma como esta determina e molda o pensamento e existência humanos. Que é a linguagem que fala, e não o homem. Que a relação entre o Homem e a linguagem é violenta e coerciva. As suas peças demonstram como operamos as palavras, mas sobretudo, como somos, nós próprios, operados por elas. A sua dramaturgia deriva dessa angústia, da náusea provocada pela evidência de uma linguagem que escapa ao nosso controlo. Da sensação de impotência face à sua independência e perversidade. A minha proposta passa por experimentar e encontrar formas de enfatizar este fenómeno. De retratar esta vida independente. De elevar a linguagem ao estatuto de personagem. Ao mesmo tempo questionar a autoridade do centro de decisão e execução que constitui a identidade do indivíduo, ou a sua consciência de si, através da criação e exploração de uma trindade de objectos autónomos parciais – movimento, voz e discurso enquanto objectos – co-existindo no mesmo corpo. Até que ponto controlamos o nosso corpo e a nossa linguagem. Até que ponto conseguimos fazer-nos representar, ou realizar, através do que dizemos.

A partir do momento em que cada um destes objectos apresenta a sua própria narrativa, o personagem, aparentemente estilhaçado por duas lógicas antagónicas ou incompatíveis, experimenta uma espécie de hiperconsciência que resulta da ilusão de que diferentes existências estão a ter lugar, simultaneamente, no mesmo corpo, criando a ilusão de um meta-discurso. É neste terreno instável e ambíguo que, auxiliada por uma voz incorpórea, a linguagem ganha um corpo e presença próprios e independentes, através de uma voz que se assume enquanto Objecto, uma espécie de discurso do inconsciente. Este efeito de estranhamento poderá conferir ao texto a possibilidade de existir fora do corpo do intérprete, adquirindo uma dimensão única - a ilusão de um discurso incorpóreo.

Uma partitura vocal e física de movimentos e expressão assíncrona criam um efeito de distanciamento entre o que é dito e o que está a acontecer. A percepção de uma certa iminência de colapso joga com a expectativa do espectador (duplo colapso, o do personagem e o do *performer*), na acumulação de expressões contraditórias e na exploração do não sentido. Os acontecimentos equilibram-se num eixo de tensão e ambiguidade permanente, permitindo que várias leituras tenham lugar.

O texto serve este propósito pela sua natureza afirmativa e pessoal, sem implicações narrativas. Um discurso dirigido ao público, numa abordagem não representativa, não-pictórica, composto por poderosas frases curtas não sequenciais e não descritivas. Parece relatar o desenvolvimento neurológico e comportamental de alguém sem nome, dotado de uma intensa consciência de si próprio. Interessa nisto a criação de um personagem que seja um aglutinador de processos, mais do que uma unidade psicológica. Interessa ainda o olhar crítico que o autor lança sobre a linguagem e a relação entre esta e o homem, através de um texto que permite mostrar a acção das palavras em palco, mais do que contar uma história através das acções de um personagem.

A procura por anular a representatividade do texto e projectá-lo a outro nível, testando os limites da ausência de sentido que se torna sobrecarga, cria condições para que o sentido, a existir, surja num espaço exterior à consciência do performer, para ser encontrado pelo espectador como um olhar uno sob a fragmentação. Propõe ainda, um

exercício prático de observação do fenómeno da “denegação fetichista”, que na concepção psicanalítica tem a ver com um processo de negação da realidade, que é ao mesmo tempo conhecida e recusada, denegada. Assim, “eu sei da catástrofe, mas ajo como se não soubesse”.

O processo de criação do espectáculo “RSI ou O Discurso da Histérica” passou ainda pela tradução da versão integral e adaptação para cena da peça *Self-Accusation* de Peter Handke, publicada originalmente em alemão em 1966 com o título *Selbstbeichtigung*. A tradução inglesa é de Michael Roloff e foi publicada em 1969.

Note on Self-Accusation¹

“The speak-ins (Sprechstücke) are spectacles without pictures, inasmuch as they give no picture of the world. They point to the world not by way of words; the words of the speak-ins don't point at the world as something lying outside the words but to the world in the words themselves. The words that make up the speak-ins give no picture of the world but a concept of it. The speak-ins are theatrical inasmuch as they employ natural forms of expression found in reality. They employ only such expressions as are natural in real speech; that is, they employ the speech forms that are uttered orally in real life. The speak-ins employ natural examples of swearing, of self-indictment, of confession, of testimony, of interrogation, of justification, of evasion, of prophecy, of calls for help. Therefor they need a vis-à-vis, at least one person who listens; otherwise, they would not be natural but exhorted by the author. It is to that extent that my speak-ins are pieces for the theater. Ironically, they imitate the gestures of all the given devices natural to the theater.

The speak-ins have no action, since every action on stage would be the picture of another action. The speak-ins confine themselves, by obeying their natural form, to words. They give no pictures, not even pictures in word form, which would only be pictures the author extorted to represent an internal, unexpressed, wordless circumstance and not a natural expression.

Speak-ins are autonomous prologues to the old plays. They do not want to revolutionize, but to make aware.”

Peter Handke

1- HANDKE, Peter, *Kaspar And Other Plays*, Tradução de Michael Roloff (NY: Farrar, Straus and Giroux, 1969), p.ix

O Teatro de Peter Handke – As *Speech Plays*

O teatro do austríaco Peter Handke é excepcionalmente auto-referencial, característica comum na dramaturgia contemporânea. Mas o que o caracteriza e distingue, é antes de mais a sua auto-consciência, afirmando-se como uma entidade auto-suficiente. O seu discurso teatral tem por tema o teatro. É metateatro. A sua escrita centra-se na primazia do texto e através da intertextualidade ², da repetição, de citações e frases feitas, forja uma linguagem desestabilizada, minimalista, um discurso teatral que se aproxima de um ensaio cénico, de um *happening* das palavras – auto-nominação da linguagem. Um formalismo que desestabiliza, provoca, embaraça. A sua primeira peça *Publikumsbeschimpfung (Offending the Audience)*, que estreou em 1966 em Frankfurt, é um ataque directo às convenções teatrais. Não há enredo, não há história, os actores repetem continuamente que peça alguma terá lugar ali: “*You will see no play. There will be no playing here tonight*” ³, que nada de teatral ocorrerá em palco. Peter Handke disse a propósito desta:

“What mattered to me was making them (the spectators) feel like going to the theater more, making them see all plays more consciously and with a different consciousness. My theatrical plan is to have the audience always look upon my play as a means of testing other plays. I first intended to write an essay, a pamphlet, against the theater, but then I realized that a paperback isn't an effective way to publish an anti-theater statement. And so the outcome was, paradoxically, doing something onstage against the stage, using the theater to protest against the theater of the moment (...) I don't mean theater as such, the Absolute, I mean theater as a historical phenomenon, as it is to this day.” ⁴

2 – Define-se a intertextualidade como sendo a utilização de uma multiplicidade de textos ou de partes de textos anteriores, de que resulta a elaboração de um novo texto literário. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013

3 – HANDKE, Peter, *Kaspar And Other Plays*, Tradução de Michael Roloff, NY: Farrar, Straus and Giroux, 1969, p. 7

4 – HANDKE, Peter em *Nauseated by Language: From an Interview with Peter Handke*, Joseph, Artur, Ashton, EB, *The Drama Review: TDR*, (The MIT Press), Vol.15, No.1, Autumn 1970, pp.57-61

A *Offending the Audience* seguiram-se outras três peças, denominadas pelo próprio *Sprechstücke* (*Speech Plays*) – *Weissagung* (*Prophecy*), *Selbstbeziehung* (*Self-Accusation*) e *Hilferufe* (*Cries for Help*), escritas, publicadas e encenadas nos anos sessenta. Nestas, podemos observar alguns elementos, características e procedimentos recorrentes: são peças em um acto onde não é contada uma história; não há personagens, mas oradores – actores falantes; não há diálogo na sua forma tradicional e os oradores falam directamente para o público não se relacionando interactivamente entre si. O que se estabelece é uma espécie de conversação em vez de diálogo – ainda que não exista uma resposta concreta, efectiva e oral por parte dos espectadores. Os textos são construídos em blocos, por justaposição, sem apontar necessariamente para a natureza da relação entre as palavras e as frases. A língua é explorada na sua plasticidade, no campo da sonoridade e é adoptada uma estética de provocação através de insultos, gritos, auto-acusações e repetições. Na sua busca por eliminar todo o artifício e toda a ilusão, a estrutura fundamental das peças afirma-se pela forma e não pelo conteúdo, fazendo disso um acto de emancipação. Outra característica marcante é o questionamento de em que consiste verdadeiramente a nossa realidade e o papel da linguagem na construção desta.

A obra de Handke estabelece assim uma nova convenção teatral que explora as cisões e dissoluções na linguagem, uma que recusa o recurso à ficção - é a desdramatização. Isto implica um novo espectador e uma nova forma de estabelecer contacto com o texto. Não lhe será possível assumir a função de receptor passivo envolvido por uma história, cenas e ideias encadeadas, consequentes e ordenadas. É necessário que o espectador esteja consciente do jogo teatral.

*“The viewer, who awaits in the theater the resolution of every word and every action, the thematic sense, the story, will be left with the action alone. The raising of a hand is a story. Sitting, lying, and standing are stories. (...) Every word, every sound, every moment is a story: they lead to nothing, they remain visible for themselves alone. Every utterance is made, no action results naturally from the preceding action; no utterance means anything other than itself – it signifies itself.”*⁵

5 – HANDKE, Peter. “Theater and Film: The Misery of Comparison”, in James Hurt, *Focus on Film and Theater*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall. 1974. p. 174

“O espectador que espera ver no teatro o desenrolar de cada acção e de cada palavra, o senso temático, uma história, vai descobrir-se sozinho face à acção pura e dura. O erguer de uma mão é uma história. Sentar, deitar e erguer são histórias. (...) Cada palavra, cada som, cada momento é uma história: levam a lugar nenhum, representam-se a si próprios. Cada expressão é fabricada, nenhuma acção é consequência da acção anterior; cada expressão diz apenas o que quer dizer – significa-se a si própria.”

(Tradução minha)

Durante séculos, o teatro procura imitar a vida; de facto, a sua principal função, argumentarão muitos, é a de representar a vida. Mas para Handke, não deve haver necessariamente uma relação mimética entre o teatro e a vida; o drama deve ser pura ficção, não dependendo, para sua compreensão, de uma qualquer comparação com o mundo real. Deve ser “intensamente artificial”, “infinidamente insólito, estranho”, tendo por resultado:

*“The space forms a theatrical unity, in which one becomes increasingly self-conscious and tense, almost to the point that the socially protective adhesive tape with which everyone wraps himself is ripped, is no longer visible, not only without, but also within, in the consciousness of the viewer.”*⁶

“O espaço forma uma unidade teatral na qual nos tornamos cada vez mais auto-conscientes, a tensão aumenta até ao ponto de ruptura, em que a cola social que nos une e protege se rompe, deixa de ser visível, não só exterior, mas também interiormente, na consciência do espectador.”

(Tradução minha)

No teatro de Handke, nada pretende ser representacional. Adereços, linguagem, acção e actores, correspondem apenas tangencialmente aos padrões e características do real, não procurando significar outra coisa que não aquilo que são, apenas.

6 – HANDKE, Peter. “Theater and Film: The Misery of Comparison”, in James Hurt, *Focus on Film and Theater*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall. 1974. pp. 174-75

O evento que tem lugar no palco existe no palco, e reivindica apenas ser evento teatral. Handke fala da sua convicção de que a apresentação imediata e directa de acções e palavras, deveria substituir a dramaturgia tradicional que se socorre de palavras e acções para *servir* uma história. Handke quer criar um teatro no qual as acções e as palavras:

*“(...)become incidents which show nothing else, but present themselves as theatrical event. Actions act themselves and words talk themselves.”*⁷

“(...) se tornem incidentes que não pretendem ser mais do que eventos teatrais. As acções e as palavras falam por si próprias.”

(Tradução minha)

Cada acto e cada palavra tomam significado em si próprias, não representam. Tanto no teatro tradicional como na vida, acção ou palavra alguma estão livres da que lhes precede, acção ou palavra alguma têm lugar só porque sim, é-lhes impossível existirem de forma independente e isolada, uma vez que ambas, acção e linguagem, estão organizadas em padrões que por sua vez correspondem inflexivelmente a modelos interpretativos, aos quais dificilmente conseguem escapar. Para Handke, a linguagem e a acção tornaram-se clichés que, ao invés de libertarem o pensamento que as traduz, acorrentam e comprometem. No seu teatro, linguagem e acção são também os elementos constituintes da peça, que caem também em padrões, mas não em padrões reconhecíveis ou expectáveis. São combinações inesperadas que foram libertadas para criar novos sentidos, novas significações.

Os nossos padrões de acção e discurso, estão moribundos, robotizados, entorpecidos pelo hábito e já não estimulam o pensamento. O teatro de Handke expõe e ataca este estado de sonambulismo, procurando reanimar a linguagem, o personagem, o próprio teatro. Ao reconhecermos a fragilidade da relação entre linguagem e realidade, somos talvez assaltados por uma tomada de consciência perturbadora, e é precisamente esta a reacção que Handke pretende.

7 – HANDKE, Peter. “Theater and Film: The Misery of Comparison”, in James Hurt, *Focus on Film and Theater*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall. 1974 pp. 175

Ele procura revitalizar a linguagem, revitalizar os signos que definem a nossa realidade, para que estes reflectam de forma mais representativa e significativa a relação entre a realidade exterior e uma outra realidade, interna, interior, a realidade individual.⁸

Uma das maiores influências sobre o pensamento de Handke (directa ou indirectamente) será possivelmente a do austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951), pensador incontornável do Séc.XX. As *Speech Plays* de Peter Handke poderão ser consideradas concretizações, ou ilustrações das ideias do filósofo, que é considerado um dos fundadores da filosofia analítica. Nas suas duas obras mais conhecidas – *Tractatus Logico-Philosophicus* (1920) e *Investigações Filosóficas* (1951) –, Wittgenstein defende uma investigação linguística da realidade, sugerindo que todos os problemas filosóficos têm origem em mal-entendidos ou equívocos linguísticos. Descobrimos em Wittgenstein um pensador que procura preservar o mistério da vida e o que as palavras se revelam incapazes de descrever. Ele acreditava que se conseguíssemos aprender a usar a linguagem correctamente e a não carregar as palavras de “sentidos” - metafísicos, estéticos, éticos – então, o caos dissipar-se-ia, erradicando-se aquilo que ele designava por superstição da palavra.

Wittgenstein confronta as mesmas questões que Handke mas de diferente forma, mais interessado em testar os limites lógicos do “dizível”, a verdade lógica filosoficamente legitimada do discurso. Através de um procedimento ultra rigoroso, quase matemático, Wittgenstein procurou identificar e neutralizar a acção deturpadora da linguagem sobre a intelecto. Na sua obra intitulada *Tractatus*, Wittgenstein propõe a “teoria pictórica”, segundo a qual existe uma correlação directa entre o arranjo das palavras numa determinada frase ou proposição, e os elementos da realidade que essa frase ou proposição representa. Da mesma forma que a realidade é a totalidade dos factos, também a linguagem é a totalidade das proposições. E as palavras nessas proposições relacionam-se entre si da mesma forma que os objectos se relacionam entre si na realidade. Assim, todas as “imagens” são modelos de realidade e têm a mesma forma que

8 – SCHLUETER, June. “Peter Handke's The ride Across Lake Constance: The Illusion of Self-Sufficiency”. *Comparative Drama* Vol.11, No.2 (Summer 1977), pp.123, 124.

a realidade, sendo que a linguagem está limitada a poder representar todas as possíveis situações mas não as formas em si mesma.⁹

Estabelecendo a relação directa entre a palavra e o facto que lhe está associado, Wittgenstein encontra uma realidade permanentemente ofuscada, ou deformada, pela constante acção regressiva das palavras. A linguagem, segundo ele, pode apenas retratar vagamente uma porção limitada da realidade: quanto ao resto (quase tudo), o poder desta é questionável.¹⁰

Wittgenstein procura estabelecer uma correlação entre a estrutura lógica da linguagem e a do mundo, partindo do pressuposto que deverá existir uma relação clara e directa entre as duas. Que a linguagem é um espelho que reflecte o mundo na sua forma lógica, uma vez que o mundo vem a existir para nós através de e dentro da linguagem. “As fronteiras da minha linguagem são as fronteiras do meu universo”.¹¹ De forma similar, Handke procura mostrar-nos as questões existenciais e sociais que a linguagem implica, uma linguagem que ao mesmo tempo nos define e limita.

Handke está fascinado pelas inúmeras possibilidades e potencial da linguagem - a sua função, lógica, capacidade e limites. Outra influência na sua obra terá sido o experimentalismo linguístico, visual e fonético, e a poesia concreta do Wiener Gruppe (Círculo de Viena), formado em 1952 na Áustria. Os seus membros demonstravam através dos seus trabalhos, serem detentores de uma noção dos potenciais da linguagem enquanto material óptico e acústico. Gerhard Rühm, fazia poemas ideográficos, fonéticos e poemas-montagem com fotografias. Faziam ainda parte do Grupo de Viena, só para citar alguns, o arquitecto Friedrich Achleitner, o músico Oswald Wiener e os poetas H.C. Artmann e Konrad Bayer.

9 – SCHLUETER, June. “Peter Handke's The ride Across Lake Constance: The Illusion of Self-Sufficiency”. *Comparative Drama* Vol.11, No.2 (Summer 1977), pp.115, 116

10 – MALKIN, Jeanette R. *Verbal Violence in Contemporary Drama*. 1992. Cambridge University Press, pp. 6, 13, 14

11 – WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico*. Fundação Calouste Gulbenkian, 2008

Independentemente da classificação que queiramos atribuir ao teatro de Peter Handke – formalista, antiteatro, metateatro, happening – verificamos que as suas *Speech Plays* apresentam algumas das matrizes da renovação do teatro contemporâneo, não só no que diz respeito à dramaturgia, mas também por consequência, a todos os procedimentos e conceitos relacionados com o fazer teatral. Na nota apresentada no início deste ponto - “*Note on Self-Accusation*” - nota introdutória escrita por Handke aquando da publicação das suas *Sprechstücke* em 1966, encontramos aquilo que se poderá considerar um manifesto ou uma declaração de princípios. Nesta, Handke expõe as razões e os fundamentos que caracterizam estas peças como uma renovação teatral: elas não são uma “imagem do mundo” e sim a sua “representação”; concretizam-se através das e apenas das palavras, sem qualquer pretensão de “acção”; a função dessas peças não é revolucionar, mas chamar a atenção do espectador para um conteúdo particular.

Handke quer, não só com as suas *Sprechstücke*, mas com toda a sua dramaturgia, consciencializar o espectador de que no teatro ele estaria diante do fenómeno teatral e que, no exercício dessa consciência, ele desenvolveria um novo olhar através do qual aprenderia a desmascarar o “normal” como dramaturgia de um sistema dominante – não apenas no teatro, mas mais além, na vida. Seria assim no teatro que o espectador aprenderia, adquiriria e desenvolveria um olhar que estranha, que não se deixa enganar pelas “dramaturgias”.

Handke atinge o que parece ser o fim da dicotomia entre realidade e ficção que caracteriza o teatro. Na procura de reavaliar a arte, a realidade e a identidade, ele ultrapassa a ilusão da realidade, apresentando-nos a ilusão da auto-suficiência.

São assim as duas frentes principais das *Speech Plays* que interessa desenvolver neste trabalho: a forma como atacam as convenções da tradição ilusionista teatral e a sua audiência complacente, na continuação da tradição teatral “rejeccionista” que vem desde o movimento Dada, até Artaud, Pirandello e Brecht; a forma como dramatizam a natureza da linguagem.

O Texto

-- *Selbstbeziehung*, publicada originalmente em alemão em 1966

- *Self-Accusation*, tradução para inglês de Michael Roloff, publicada em 1969

Handke escreve uma nota no início de *Self-Accusation*, dando indicações precisas sobre como esta deveria ser apresentada:

*"This piece is a Sprechstück for one male and one female speaker. It has no roles. Female and male speaker, whose voices are attuned to each other, alternate or speak together, quiet and loud, with abrupt transitions, thus producing an acoustic order. The stage is empty. The two speakers use microphones and loud speakers. The auditorium and the stage are lighted throughout. The curtain is not used at any time, not even at the end of the piece."*¹³

Selbstbeziehung (1966; traduzida para *Self-Accusation*, 1969) é a terceira speech play de Peter Handke, escrita para dois actores - um homem e uma mulher. A peça é uma auto-descrição, uma auto-biografia, e, tal como o título indica, uma auto-acusação. Começa com as palavras "*I came into the world*" e segue com a descrição sintética por parte dos actores dos seus primeiros movimentos, dos primeiros sons e imagens experimentados na infância, a que se segue, à medida que adquirem vocabulário, a sua socialização "*I became the object of sentences... I became a sequence of letters in the alphabet*". Os actores descrevem a sua subsequente transição da natureza para um sistema regulamentado, regrado, e a sua resultante adaptação à sociedade. Mas à medida que são dominados pelas regras, iniciam uma longa lista de confissões de transgressões: "*I expressed myself through spitting... I opened the door before the train came to a stop*". Devido aos efeitos embrutecedores da sociedade, das suas normas e da sua linguagem, há nesta confissão de transgressões uma certa carga heróica, apesar do suposto tom auto-acusativo.

13 - HANDKE, Peter. *Kaspar And Other Plays*. 1969. New York, Hill and Wang. p.35

Mas a dada altura esta pessoa, cujo ser é totalmente determinado pela linguagem que aprende, tão determinada em reagir contra as regras como em perpetuá-las, inicia uma nova lista sob o tema:

*“I failed to observe the rules of language. I committed linguistic blunders. I used words thoughtlessly.”*¹⁴

“Falei a torto e a direito. Negligenciei as palavras. Usei as palavras levianamente”.

(Tradução minha)

Parece-nos neste momento que vamos (nós, os espectadores) saudar a violação das regras gramaticais, tal como intimamente celebramos as outras rupturas com as imposições sociais; mas em vez disso descobrimos que as regras a que agora se referem, legislam contra o uso irracional da linguagem (without thought), e que as transgressões em causa envolvem o dizer de clichés estupidificantes:

*“I called objects dead... I called melancholy black... I called passion hot”.*¹⁴

“Falei de objectos mortos... Falei da tristeza negra... Falei da paixão ardente”.

(Tradução minha)

Deste modo, os oradores aceitam a censura da sociedade e confessam os seus pecados, revoltam-se contra a sociedade através da confissão ostensiva, renegam a linguagem da sociedade como hostil à vida, e de certa forma elogiam indirectamente como mais verdadeira uma linguagem não-clichética.

A mensagem aqui, de que a linguagem ao mesmo tempo potencia e inibe, é um dos temas centrais de Handke. Será que a linguagem desta peça é verdadeira? - pergunta a própria peça. Talvez não no sentido metafísico da questão, mas afirma ao menos a sua actividade linguística e artística próprias, uma actividade que os oradores afirmam, no final da peça, ter sido de alguma forma transformadora.

14 - HANDKE, Peter. *Kaspar And Other Plays*. 1969. New York, Hill and Wang. p.44

"I went to the theater. I heard this piece. I spoke this piece. I wrote this piece".¹⁵

"Fui ao teatro. Ouvi estas palavras. Interpretei estas palavras. Escrevi estas palavras."

(Tradução minha)

15 - HANDKE, Peter. *Kaspar And Other Plays*. 1969. New York, Hill and Wang. p.51

O Personagem

Através de uma utilização arrojada e pouco convencional da linguagem, Handke atinge o seu objectivo: o de aniquilar as estruturas pre-determinadas do teatro e da própria realidade, sugerindo ao mesmo tempo a possibilidade de um personagem que, tal como as palavras e acções, é também independente de uma sequência lógica de eventos que consubstancie, ou justifique a sua existência, a sua identidade, a sua realidade individual. É interessante analisar o estatuto do personagem no teatro auto-suficiente de Handke. Devemos antes de mais dizer que não se tratam de personagens no sentido comum da palavra. São actores, e nada mais. Handke recusa mesmo atribuir nomes fictícios aos “actores”, no sentido de evitar qualquer identidade dupla, ou cumulativa. *“The actors are and play themselves at one and the same time”*.¹⁶

Disto resulta que deixa de haver a consciência por parte do espectador, de que está a ver um actor a desempenhar um determinado personagem. O espectador passa a ver um indivíduo em palco que tem um determinado papel a desempenhar, e que não possui outra realidade que não essa. É quase como assistir à construção do personagem. Esta particularidade dos personagens faz parte da proposta de Handke, que consiste em apresentar o que se passa em palco como sendo uma realidade separada da nossa; o público já não tem de lidar com a distinção entre ficção e realidade, nem no que diz respeito aos próprios actores.

Um aspecto nuclear da análise de Handke, é a questão da integridade do conceito de personagem, tanto no teatro como na vida. Tradicionalmente, a personagem no teatro constrói-se primariamente através da acção, incluindo, claro, a acção verbal. Assim, desde que a acção se mantenha original, há a possibilidade de o personagem ser original. No entanto, assim que esta se encerra em padrões, essa possibilidade desaparece. O teatro de Handke procura, através da recusa e destruição dos padrões, reanimar a possibilidade do personagem, tanto no teatro como na vida. Ele está obviamente ciente da estagnação na criação de personagens, não apenas no teatro, mas na vida.

16 - HANDKE, Peter. *The Ride Across Lake Constance and Other Plays*, trad. Michael Roloff. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976, p.69

As suas peças dramatizam precisamente o facto que a identidade já não é uma “essência” individual, mas um produto resultante de respostas prescritas.

Os personagens de Handke são assim, de uma forma geral, criados, coagidos e destruídos pela linguagem. As suas peças falam da ligação entre linguagem e poder, retratam o poder dominante da linguagem sobre os nossos mundos político, social e interpessoal. Os personagens são manipulados e definem-se através da linguagem, as suas acções e identidade são limitadas por escolhas verbais.

A Violência da Linguagem

A problematização da relação entre o homem contemporâneo e a linguagem não é exclusiva da dramaturgia pós 2ª Guerra Mundial. Em “Rei Ubu” (1896) de Alfred Jarry ou na peça “The Dificult Man” (1921) de Hugo von Hofmannsthal, p’ra citar apenas dois exemplos, encontramos já uma preocupação com este tema. O que distingue Handke, a par de outros dramaturgos pós-guerra, é a elevação da linguagem a protagonista, a acção central da peça; a visão pessimista que lançam sobre o Homem na sua incapacidade de manter o seu carácter livre, independente e humano face á coerção verbal; no alerta que lançam através das suas peças para o facto que o Homem se tornou prisioneiro do seu discurso.

A violência da linguagem que encontramos nestas obras é dirigida não só aos personagens, mas também aos próprios espectadores. No caso de “*Offending the Audience*” de Peter Handke (*Publikumsbeschimpfung*, 1966), a audiência torna-se alvo da acção. É interpelada directamente, atacada, tornando-se o objecto da peça.¹⁷ Em qualquer dos casos, é a linguagem que está em julgamento, acusada de usurpar e moldar a realidade, de substituir o pensamento crítico por fraseado automático e fossilizado, de violar a autonomia do Homem, de destruir a sua individualidade. Tematicamente, tratam da subjugação, ou vitimização do Homem através da herança ou imposição de estruturas verbais pré formatadas; dramaticamente, demonstram acções concretas perpetradas pela linguagem, violentas, coercivas e dominadoras. A linguagem transforma-se em adversário dramático que destrói (literalmente, por vezes) os personagens, ou os força ao conformismo, a subjugarem-se à sua esmagadora estrutura e a uma percepção do mundo condicionada por esta, reduzindo-os à condição vazia de uma obediência estúpida; ou é retratada como uma prisão da qual é impossível escapar, que determina o destino dos personagens e define as fronteiras do seu mundo – conceptual e moral.

17 - MALKIN, Jeanette R. *Verbal Violence in Contemporary Drama*. 1992. Cambridge University Press, pp. 11

A acção das palavras que aqui está em causa e que proponho reflectir sobre, serve não só para colocar a linguagem no foco da nossa atenção, mas também para tecer considerações sobre a sua natureza: a linguagem como agressão e como agente alienador. Uma agressão que aponta para aquele que é o aspecto central da dramaturgia de Handke: a relação conturbada e ameaçadora entre o Homem contemporâneo e a linguagem. A sua dramaturgia deriva dessa angústia, da náusea provocada pela evidência de uma linguagem que escapa ao nosso controlo. Da sensação de impotência face à sua independência e perversidade.

*“Such a weight of words confronts us day in, day out, words spoken in contexts such as this, words written by me and by others, the bulk of it stale and dead terminology; ideas endlessly repeated and permuted, trite, meaningless. Given this nausea, it's very easy to be overcome by it and step back into paralysis. I imagine most writers know something of this paralysis. But it is possible to confront this nausea, to follow it to its hilt, then it is possible to say something has occurred, that something has been achieved.”*¹⁸

O que Pinter conquista ao “confrontar” esta náusea, é a identificação da sua origem. Handke vai ao ponto de “recomendar” esta náusea como sendo uma reacção apropriada e consequente da tomada de consciência da acção manipuladora da linguagem:

“One should learn to be nauseated by language, as the hero of Sartre's “Nausea” is by things. At least that would be a beginning of consciousness”¹⁹

“The audience (...) should recognize at once that they will witness an event that plays only on stage and not in some other reality. They will not experience a story but watch a theatrical event.”²⁰

18 - PINTER, Harold. “Writing for the Theater”. *Evergreen Review* 33 (August /September 1964) p. 81

20 – HANDKE, Peter. *Kaspar And Other Plays*, trad. de Michael Roloff (NY: Farrar, Straus and Giroux, 1969), p.60

Tal como Brecht, Handke procura alienar a audiência do evento que tem lugar em palco, confrontando-a com o evento teatral, numa tentativa de nos tornar mais conscientes e mais sensíveis *através* do evento teatral. Podemos enquadrar as suas *Speech Plays* no estilo do teatro épico ²¹, tal como Brecht o desenvolveu. Uma das principais características do teatro épico é a distanciação, utilizada para prevenir que a audiência se envolva emocionalmente e se distraia do tema fundamental e subjacente à peça. No caso de Handke, o facto de os actores não fingirem que são outras pessoas – personagens –, e o facto de falarem directamente para a audiência provoca um efeito de distanciação.

O segundo tema mais recorrente em Handke é o da dramatização da natureza da linguagem. Tal como Richard Gilman coloca a questão, as peças de Handke “*demonstrate how we operate with words and are operated upon by them... Handke's dramaturgy comes directly out of his 'nausea', the sickness induced by the sight of language escaped from our control (...)*”²²

Uma linguagem que, segundo Handke, enlouqueceu; em vez de servir o orador, tornou-se um amo ditatorial. Para Handke, assim como para Ionesco, Pinter, Albee e outros dramaturgos pós-guerra, a linguagem parece ter tomado vida própria, e com esta vida um poder, uma demoníaca ameaça de usurpação da realidade.

21 - Um dos pressupostos do teatro épico é o efeito de distanciamento ou de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) por parte do espectador. O actor não busca a identificação plena com a personagem. O cenário expõe toda a sua estrutura técnica, deixando claro que aquilo é teatro, e não a realidade. O enredo desenvolve-se sem um encadeamento linear cronológico entre as cenas, de modo a poder misturar presente e passado, procurando evitar o envolvimento do actor e do espectador na trama, sempre com o intuito de provocar a reflexão e de despertar uma visão crítica do que se passa.

22 – Richard Gilman, *The Making of Modern Drama* (NY, Farrar, Straus and Giroux, 1974), p.270

“Handke has repeatedly said that the goal of his plays is not to 'revolutionize, but to make aware', and believes that his literature 'can effect changes in others'. What we are to be made aware of is precisely the danger of subservience to inherited verbal forms which condition our consciousness and determine our thoughts, feelings and actions.’²³

O último recurso de toda a linguagem especificamente humana é, nas palavras de Žižek, a linguagem. É através da linguagem que chegamos ao primeiro estágio de violência. A linguagem, ao permitir-nos ter um mundo conceptualizado por símbolos, atribui-nos modos de estar nesse mesmo mundo, completamente diferentes. A linguagem é o primeiro factor de divisão entre os homens, é através da linguagem que “podemos viver em mundos diferentes ainda que moremos na mesma rua”. Žižek atribui à linguagem um poder fundamental na medida em que torna claro que é através dela que nos relacionamos com o Outro e é também através dela que o Outro se torna um abismo para nós. Vivemos sem consciência do que somos e do que nos rodeia, conhecemo-nos já dentro de um sistema que conduz sozinho as vidas de todos os que nele estão integrados, as regras já estão estabelecidas sob a forma de costumes que não são mais do que meta-regras que nos dizem como aplicar as suas normas explícitas. O tempo da denegação fetichista em que temos consciência do que sabemos, mas ao mesmo tempo não queremos saber o que sabemos e por isso optamos por não saber, está a chegar ao fim.²⁴

23 – MALKIN, Jeanette R. *Verbal Violence in Contemporary Drama*. 1992. Cambridge University Press

24 – ŽIZEK, Slavoj. *Violência*. 2009. Lisboa, Relógio D'Água

”R.S.I. ou O Discurso da Histérica”



Ronald Topor

Partindo do texto “Self-Accusation” de Peter Handke, este trabalho propôs-se explorar a violência da relação entre indivíduo e linguagem; as cisões e dissoluções entre pensamento / identidade e linguagem. Tratou de questionar a nossa percepção daquilo a que chamamos realidade e o papel da linguagem na construção desta. ”R.S.I. ou O Discurso da Histérica” foi o título da performance solo resultante do trabalho, sendo que o termo R.S.I. é dalcado da sigla original que designa a trilogia da psicanálise de orientação Lacaniana: Real, Simbólico e Imaginário.²⁵

Os nossos padrões de acção e discurso estão moribundos, robotizados, entorpecidos pelo hábito e já não estimulam o pensamento logo, interessou-me questionar até que ponto conseguimos fazer-nos representar através do que dizemos, ou até que ponto controlamos ou somos controlados pela linguagem que utilizamos.

25 – LACAN, J. “O Simbólico, o Imaginário e o Real”, *Nomes do Pai*. 2005. Rio de Janeiro: JZE

Procurei nesse sentido formas de anular a representatividade do texto e projectá-lo a um outro nível, através da exploração da dimensão traumática da Voz e do Discurso. Elevar a linguagem ao estatuto de personagem. De adversário dramático. De órgão sem corpo. A Voz, não como o sublime e etéreo meio de exprimir a subjectividade humana, mas a voz como intruso. Uma voz que se assume Objecto.

As Speech Plays de Peter Handke, entre as quais se encontra “Self-Accusation”, forjam uma linguagem desestabilizada e minimalista. Um discurso teatral que desestabiliza, provoca e embaraça. A intensa artificialidade do seu teatro e a reivindicação de que as suas peças não são uma “imagem do mundo” mas sim a sua “representação”, concretizando-se através de e apenas das palavras, sem qualquer pretensão de “acção”, fazem da tensão que se pode criar entre o seu texto e a cena, o “lugar” ideal para uma experimentação e investigação linguística da realidade.

Este projecto baseou-se na exploração dos limites da dissociação, ou desconexão entre movimento e voz/discurso. Através de duas partituras distintas – vocal e física – de expressão assíncrona, procurei criar um efeito de distanciamento entre o que é dito e o que está a acontecer. Os acontecimentos equilibram-se num eixo de tensão e ambiguidade permanentes. Um retarato de ansiedade e alienação.

A proposta nasceu da procura de um estado particular para enunciação do texto teatral, um estado que anule qualquer abordagem psicológica para a criação do personagem, que anule a representatividade do texto – tornar o corpo e a consciência do *performer* alheados das palavras do autor. Esta abordagem procurou ir ao encontro de um estado que agudize literalmente o carácter alienador da linguagem, conforme a problemática proposta por Handke – que é a linguagem que fala, e não o homem. As suas peças demonstram como somos operados pelas palavras que julgamos operar. Uma dramaturgia que nasce da angústia criada pela evidência de uma linguagem que escapa ao nosso controlo.

A proposta de criação passou assim por desenvolver e encontrar formas de enfatizar este fenómeno. De retratar a vida independente. De elevar a linguagem ao estatuto de personagem.

Ao mesmo tempo, questionar de que forma se estrutura a nossa identidade, através de um trabalho de desestruturação – dissociando as narrativas do movimento e da voz/discurso, explorando-os como objectos autónomos parciais.

A partir do momento em que cada um destes “objectos autónomos parciais” apresenta a sua própria narrativa, o personagem, aparentemente estilhaçado por duas lógicas diferentes, experimenta uma espécie de hiperconsciência que resulta da ilusão que duas existências estão a ter lugar, simultaneamente, no mesmo corpo, criando a ilusão de um meta-discurso. É neste terrenos instável e ambíguo que a linguagem ganha um corpo e presença próprios e independentes – passamos a escutar o discurso do inconsciente, ou do Outro.

Este efeito de estranhamento poderá conferir ao texto a possibilidade de existir fora do corpo do intérprete, adquirindo uma dimensão única – a ilusão de um discurso incorpóreo e a evidência da possibilidade de uma existência que escapa ao domínio da linguagem – ou pelo menos, a ilusão que estamos a observar algo que se aproxima do que poderá ser essa existência.

A criação de duas partituras – a vocal, do discurso, do Simbólico dominado pelo texto e pela linguagem por um lado; a de uma “narrativa” que corresponderá à condição do Real deste personagem, criada através do movimento e de toda a expressão não verbal por outro -, de expressão assíncrona, criarão um efeito de distanciamento entre o que é dito e o que está a acontecer. A percepção de uma certa iminência de colapso jogará com a expectativa do espectador, na acumulação de expressões ambíguas.

O objectivo é explorar a tensão e a complexidade da relação entre o texto e a cena, trazer esta impossível relação com as palavras ao seu paroxismo. O texto é exposto paradoxalmente, através da recusa de qualquer articulação premeditada entre este e a narrativa que decorre em cena. Um texto que assim se transforma em subtexto narrado, é dado ao espectador como matéria plástica, desprovido de psicologia, julgamentos, argumentação ou interpretação.

Quis questionar a relação fundamental entre o texto e a cena, através de uma *performance* na qual a abstracção reflecte literalmente a necessidade do personagem de escapar á sua realidade: neste caso, ficcional. A oscilação entre os dois estados – Simbólico e Real – através da representação da tranfiguração e da exploração da tensão entre os dois estados, procurará perturbar o estado de tudo o que está a ser representado – a própria realidade do personagem – de forma a conferir ao seu universo uma dimensão mítica. Os dois domínios passam a existir simultânea mas distintivamente – o Simbólico, assente na linguagem; o Real, enquanto mundo tal como existirá hipoteticamente fora do domínio da nossa percepção, em que a morte, o sexo, os fantasmas e o desejo co-existem e irrompem caoticamente. Entramos numa dimensão de sonho, de estranhamento, uma espécie de viagem ao inconsciente deste personagem, que agora decorre, aos nossos olhos, sob a camada do discurso.

A Voz

“What language and the body have in common is the voice, but the voice is part neither of language nor of the body”²⁵

Para tentar destrinçar as ideia de voz enquanto intérprete incorpórea do Discurso, dissociação entre movimento e voz/discurso e olhar uno sob a fragmentação, encontrei algumas referências interessantes relacionadas com o papel da voz no domínio da psicanálise. A voz humana desempenha um papel fundamental na história da psicanálise, com destaque para os seguintes exemplos: a voz do Outro, que se impõe ao sujeito; o “ouvir vozes”, que consiste numa alucinação auditiva na qual o sujeito ouve vozes que parecem vir do exterior, apesar de terem origem interna; a voz da consciência, que nos diz o que devemos fazer (superego); a voz hipnótica – a do terapeuta – que exige obediência através da repetição de uma fórmula que perde todo o sentido ao ser repetido.²⁶ A psicanálise detém-se também sobre outros fenómenos como a afonia, que consiste na perda de controle sobre a própria voz.

Não pretendo aqui reconstituir a história da voz na psicanálise, mas apenas analisar alguns dos seus aspectos, chamando a atenção para a forma como o papel desta evoluiu de uma condição “positiva”, chamemos-lhe, em termos de presença e sonoridade, para um etendimento mais complexo e “negativo”, em termos de ausência e silêncio. Considerações que se servem não só da psicanálise, mas daquela que já se poderá chamar uma filosofia da voz.

25 – DOLAR, Mladen. *A Voice and Nothing More*. 2006. Cambridge/Mass.: MIT Press. p.73

26 – DOLAR, Mladen. *The Object Voice*. 1996. Durham and London: Duke University Press. p.14

A Voz no nascimento da Psicanálise (Sigmund Freud)

*“But is it not the truth of the voice to be hallucinated?”*²⁷

A Voz desempenhou um papel central no nascimento da psicanálise, ou melhor, aquando da colaboração entre Freud e Josef Breuer, no tratamento de pacientes com histeria.²⁸

A Voz é e sempre foi relevante na psicanálise, não apenas no sentido comum de que a psicanálise emergiu antes de mais como “cura pela fala”, mas na medida em que a voz foi considerada por Freud como meio privilegiado para manifestação de conflitos e tensões do inconsciente que a psicanálise toma por objecto de estudo e tratamento.

Na origem da prática psicanalítica, a voz surge não só como suporte para a expressão do *sintoma*, mas também como *porta de entrada* para o inconsciente. Por trás desta noção de voz como manifestação do *sintoma* e *porta de entrada*, encontra-se a assunção Freudiana de que, o que constitui o indivíduo não é algo do domínio do misterioso, mas antes, algo que pode, em princípio, revelar-se e ser compreendido. É nesta perspectiva da psicanálise Freudiana que, desde que o paciente forneça pistas (para o analista) que revelam as tensões e bloqueios nas pulsões do inconsciente, a voz pode ser concebida como uma espécie de *index positivo*, ou por outras palavras, como algo que corresponde àquilo que exprime.

Esta figura da voz que aqui emerge, não é “positiva” apenas enquanto fenómeno real e perceptível (acústico), mas também na medida em que revela a substância escondida da subjectividade humana, o significado, ou algo como a “verdade” da pessoa a quem pertence.

27 – BARTHES, Roland. *Image Music Text*. 1977. London: Fontana Paperback. p.184

28 – FREUD, Sigmund and BREUER, Josef.. *Studies in Hysteria*. 1990. London: Penguin

No início do séc. XX, dominava ainda um conceito de identidade e subjectividade largamente humanista, entendido como algo idealmente estável e compreensível. Este conceito viria a ser progressivamente destabilizado e discutido, com total ruptura no início das teorias pós-estruturalistas nos anos sessenta.

Mas em vez de enveredarmos pela transformação que a figura da voz sofreu ao longo do séc. XX, retomemos Freud, considerando agora outro aspecto de grande importância para a psicanálise – freudiana, ou outra – a noção e a prática da escuta. É no alinhamento entre as duas – Voz e Escuta – em articulação com a tomada de consciência por parte do espectador que Handke propõe e provoca, que a forma como estas são pensadas em psicanálise se tornaram relevantes para este trabalho.

Ouvir com o Terceiro Ouvido (Theodor Reik)

Na prática da psicanálise a escuta desempenha um papel crucial e o procedimento analítico implicou, desde sempre, uma forma de ouvir muito particular. Freud estava consciente de que para o analista ser capaz de passar várias horas do dia a ouvir os pacientes falar, ser-lhe-ia impossível manter um estado de atenção consciente e activa permanente. Freud alertou ainda para o perigo de o analista, ao ouvir com “demasiada” atenção as palavras do paciente, projectar sentidos sobre determinados aspectos da narrativa que este produz, deixando que motivações pessoais, conscientes ou inconscientes, interfiram na interpretação. Para evitar isto Freud propõe um modelo de escuta designado por “free floating attention”.²⁸

Utilizando uma metáfora Nitzscheana, Theodor Reik, um discípulo de Freud, desenvolveu esta ideia mais além e propôs o conceito de “ouvir com o terceiro ouvido.”²⁹

28 – FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke* 1940-1952. vol.7. London: Imago. p.377

29 – REIK, Theodor. *Listening with the Third Ear*. 1956. New York: Grove Press. p.136

Este conceito consiste num processo de escuta não só das palavras em si, mas também dos seus significados subjacentes. O terceiro ouvido é aquele que ouve o que é dito entre frases, sem palavras, aquilo que é expresso silenciosamente, não apenas o que o emissor diz, mas também o que pensa. Desta forma o foco não incide sobre o que é dito e evita pensar ou procurar compreender o que está a ser dito.

O Ouvinte transforma-se assim num receptáculo para os pequenos sinais ou aparentes irrelevâncias do discurso, que poderão surdamente revelar uma outra narrativa subjacente à narrativa “principal”, uma história escondida que emerge do inconsciente.

*“It is not the words spoken by the voice that are of importance, but what it tells us of the speaker. Its tone comes to be more important than what it tells. “Speak, in order that I may see you”, said Socrates.”*³⁰

Ouvir com o terceiro ouvido, na perspectiva da experiência que proponho ao espectador, significa neste contexto, não necessariamente “desligar-se” do que está a ser dito, mas adoptar um modo de escuta que foque não só o que está a ser dito, mas o que está a acontecer – exercício que aqui ganha contornos particulares uma vez que as duas dimensões - o que se ouve e o que se vê - não têm qualquer relação entre si (pelo menos aparente). A partitura de acções e movimentos com uma narrativa original e demarcada do texto dramático propõe ao espectador um exercício de escuta e observação em regime de “floating attention”. Tal como um estereograma³¹ que para ser visto nos obriga a desfocar o olhar da imagem de forma a que ambas as perspectivas sejam captadas, criando uma só (nova) imagem tridimensional. A fusão dar-se-á no cérebro, gerando sentidos imprevisíveis.

30 – REIK, Theodor *Listening with the Third Ear*. 1956. New York: Grove Press. p.136

31 - Um estereograma é uma técnica de ilusão óptica na qual, a partir de duas imagens bidimensionais complementares, é possível visualizar uma imagem tridimensional.

Conclusão

Será possível retratar a linguagem e os seus perigos *através da* linguagem? Tal procedimento pode levar-nos a uma certa abstracção e corre o risco de cair em circuito fechado. Usar a linguagem para criticar a linguagem pode ser um método condenado ao fracasso. Este trabalho passou por testar até que ponto esta fricção - que parece levar-nos vez após vez à “casa da partida” - pode ser minimizada, através de dispositivos dramáticos através dos quais a linguagem seja objectificada.

Na perspectiva da intérprete e criadora que se propôs levar a cena o texto de um autor tão efervescente no que diz respeito às armadilhas da linguagem como Peter Handke, este trabalho consistiu em tentar criar um objecto dramático, através do qual a acção da linguagem fosse ao mesmo tempo testada e demonstrada. Pesquisar a construção de uma estrutura dramática para uma representação de natureza física e um enredo fragmentado e multifocal.

Se as fronteiras da nossa linguagem são as fronteiras do nosso mundo, para citar Wittgenstein, então sabemos muito pouco deste nosso mundo. A verdade sobre o que quer que seja lê-se nas entrelinhas, creio, num exercício de observação estereoscópica que mantenha as “portas da percepção” abertas. Sobrepor narrativas e deixar entrar o aleatório no processo criativo garante-me ao menos que não vou falar do que “penso” que sei, nem ilustrar os sentidos que atribuo às coisas e dos quais não consigo escapar, porque sou também refém desta linguagem e destes signos. Não me deixa premeditar (tanto), não me deixa ter ideias, obriga-me a deixar acontecer. E criará, talvez, uma microfracção de algo novo.

“It is important not to understand for the sake of understanding.”

Lacan

Bibliografia

BARTHES, Roland

1977

Image Music Text. London: Fontana Paperback

BOGART, Anne e LANDAU, Tina

2005

The View Points Book: A Practical Guide to View Points and Composition. NY, Theater Communications Group

DOLAR, Mladen

2006

A Voice and Nothing More. Massachusetts Institute of Technology

DOLAR, Mladen

1996

The Object Voice. Durham and London: Duke University Press

FREUD, Sigmund; BREUER, Josef.

1990

Studies in Hysteria. 1990. London: Penguin

HANDKE, Peter

1969

Kaspar and Other Plays. NY, Hill and Wang

REIK, Theodor

1956

Listening with the Third Ear. New York: Grove Press

SCHLUETER, June

1997

"The Ride Across Lake Constance: The Illusion of Self-Sufficiency"

Comparative Drama Vol.11, No.2 (Summer 1977), pp.113-126

SLOWIAK, James and CUESTA, Jairo

2007

Jerzy Grotowski. NY, Routledge

MALKIN, Jeanette R.

1992

Verbal Violence in Contemporary Drama. Cambridge University Press

WITTGENSTEIN, Ludwig

2008

Tratado Lógico-Filosófico. Fundação Calouste Gulbenkian

ZIZEK, Slavoj

2009

Violência. Lisboa, Relógio D'Água

ANEXOS

Self-Accusation

de Peter Handke

Tradução para português a partir da tradução inglesa de Michael Roloff

KASPAR And Other Plays. 1989. New York, Hill and Wang

Vim a este mundo.

Fui concebida. Diferenciei-me. Tornei-me. Nasci. Dei entrada no registo da conservatória. Cresci.

Comecei a mexer-me. A mexer partes do meu corpo. A mexer o corpo todo. A mexer-me sem sair do lugar. A mexer-me do lugar. A mexer-me de cá para lá. Tive de me mexer. Comecei a andar.

Mexi os lábios. Descubri os meus sentidos. Chamei a atenção. Gritei. Comecei a falar. Ouvi barulhos. Distingui os sons. Fiz barulhos. Emiti sons. Consegui falar. Pude gritar. Aprendi a calar-me.

Consegui ver. Tomei consciência. Reconheci o que já tinha visto. Apercebi-me. Apercebi-me do que já me tinha dado conta. Tomei consciência. Reconheci o que já tinha notado.

Olhei. Vi coisas. Olhei as coisas que me mostravam. Mostrei as coisas que me tinham mostrado. Aprendi os nomes das coisas. Designei-as por esses nomes. Aprendi a designar coisas que não se podem mostrar. Aprendi. Memorizei. Lembrei-me dos signos que me tinham ensinado. Vi as formas que me mostravam. Chamei as formas semelhantes pelo mesmo nome. Reparei no que as distinguiu das formas diferentes. Designei as formas que faltavam. Aprendi a reconstituir as formas ausentes. Aprendi a desejar a presença das formas ausentes. Aprendi o significado das palavras “desejo” e “medo”.

Aprendi. Aprendi as palavras. Aprendi os verbos. Aprendi a não confundir “ser” com “ter sido”. Aprendi os substantivos. Aprendi a distinguir entre singular e plural. Aprendi

os advérbios. Aprendi a distinguir o “aqui” do “ali”. Aprendi os pronomes demonstrativos. Aprendi a não confundir “este” e “aquele”. Aprendi os adjectivos. Aprendi a não confundir “bom” e “mau”. Aprendi os pronomes possessivos. Aprendi a não confundir “meu” e “teu”. Adquiri vocabulário.

Tornei-me o objecto de frases. Tornei-me o complemento de frases. Tornei-me o objecto e o complemento das orações principais e das proposições subordinadas. Tornei-me um movimento de lábios. Tornei-me uma sequência de letras do alfabeto.

Disse o meu nome. Disse Eu. Gatinhei. Corri. Corri em direcção a alguma coisa. Fugi de alguma coisa. Endireitei-me. Andei formando um quase ângulo recto com a Terra. Saltei. Desafiei a força da gravidade. Aprendi a não sujar as cuecas. Aprendi a controlar o meu corpo. Aprendi a dominar-me.

Aprendi a ser capaz. Tornei-me capaz. Tornei-me capaz de querer. Capaz de andar sobre duas pernas. Capaz de usar as mãos. Capaz de permanecer. Capaz de permanecer direita. Capaz de me prostrar. De rastejar. De fingir de morta. De reter a respiração. Tornei-me capaz de me matar. De cuspir. De acatar ordens. De desobedecer. Tornei-me capaz de perguntar. Capaz de responder a perguntas. Capaz de imitar. De fazer como os outros. Capaz de jogar. Tornei-me capaz de fazer seja o que for. Capaz de falhar. De destruir coisas. De imaginar coisas. De estimar as coisas. De dizer coisas. Tornei-me capaz de me lembrar das coisas.

Vivi no tempo. Pensei no princípio e no fim. Pensei em mim. Pensei nos outros. Libertei-me da natureza. Tornei-me contra-natura. Reconheci que eu e tu não são o mesmo. Pude mostrar a minha verdade. Consegui dissimular a minha verdade. Pude querer uma coisa. Pude não querer uma coisa. Criei-me. Criei-me tal como sou. Transformei-me. Tornei-me outra. Tornei-me responsável pela minha verdade. Tornei-me responsável pela verdade dos outros. Tornei-me uma verdade entre outras. Criei o mundo à minha imagem. Tornei-me sensível.

Libertei-me das leis da natureza. Tive de aceitar as regras. Tive de o fazer. Tive de aceitar as contingências históricas dos homens. Fui forçada a agir. Fui forçada a abster-me. A deixar andar. Aprendi regras. Percebi que as regras são armadilhas. Aprendi

regras para o comportamento e para o pensamento. Aprendi regras interiores e exteriores. Regras para as coisas e regras para as pessoas. Gerais e específicas. Regras para este mundo e regras para o além. Regras para o ar, água, fogo e terra. Aprendi as regras e as excepções às regras. As regras fundamentias e as derivadas. Aprendi a dobrar-me às regras. Tornei-me um animal social.

Tornei-me: fui obrigada. Aprendi a comer sozinha. Adoptei os hábitos dos outros, fui obrigada a livrar-me dos meus. Tornei-me capaz de distinguir o quente do frio, fui obrigada a deixar de brincar com o fogo. Aprendi a distinguir o que é bom do que é mau, fui obrigada a evitar o mal. Aprendi a respeitar as regras do jogo: fui obrigada a não fazer batota. Aprendi a reconhecer a ilegitimidade dos meus actos e a agir em conformidade: fui obrigada a evitar o mal. Tornei-me capaz de usar o poder do sexo: fui obrigada a evitar abusos de poder.

Estou marcada por todos os regulamentos. Com os meus dados pessoais tornei-me parte do registo colectivo. Com a minha alma, estou manchada pelo pecado original. Com as minhas doenças, estou registada em hospitais. Com a minha profissão, faço parte do registo comercial. Com os meus sinais de nascença, sou objecto de identificação. Atingi a maioridade. Tornei-me capaz de agir. De assinar um contrato. De fazer o testamento.

Veio o tempo em que estava madura para pecar. Veio o tempo em que podia ter sido arguida, imputável, perdido a minha honra. Veio em tempo em que podia obrigar-me contratualmente, ou abster-me de obrigações contratuais.

Veio o tempo das obrigações. Obrigada a penitenciar. Obrigada a ter um domicílio. Obrigada a devolver a cada um aquilo que lhe era devido. Obrigação fiscal. Obrigação social. Obrigação escolar. Submetida à vacinação, submetida ao tratamento, submetida ao pagamento, submetida à investigação, submetida à educação, submetida ao seguro, submetida à inscrição, submetida à execução, submetida a prestar declarações.

Tornei-me. Tornei-me responsável. Tornei-me culpada. Tornei-me desculpável. Tive de expiar a minha verdade. Expiar o meu passado. Expiar o passado. Expiar o meu tempo.

O tempo que me trouxe a este mundo.

Que lei do tempo transgredi? Que imperativo da razão prática transgredi? Que leis universais transgredi? Que leis do sub-mundo transgredi? Que leis da decência transgredi? Que directivas do partido transgredi? Que leis do teatro transgredi? Que velhos interesses transgredi? Que lei silenciada transgredi? Que lei do mais forte transgredi? Que regras da piedade transgredi? Que lei dos sem-lei transgredi? Que desejo de mudança ignorei? Que lei deste mundo e do outro transgredi? Que leis da gravidade transgredi? Será que transgredi todas as leis, regras, planos, ideias, postulados, princípios, etiquetas, opiniões e fórmulas do mundo inteiro?

Fiz. Deixei de fazer. Deixei acontecer. Exprimi-me. Exprimi-me pelo pensamento. Exprimi-me pela palavra. Exprimi-me frente a mim mesmo e frente aos outros. Frente ao poder cego das leis e dos bons costumes. Exprimi-me frente ao temor a Deus. Exprimi-me por actos. Exprimi-me pela imobilidade. Exprimi-me pela inactividade. Desmascareime. Desmascarei-me em cada um dos meus actos. Em cada um dos meus actos demonstrei o meu respeito ou meu desprezo pelas leis.

Manifestei-me cuspiendo. Manifestei-me por sinais de desaprovação. Manifestei-me por sinais de aprovação. Manifestei-me satisfazendo as minhas necessidades. Manifestei-me descartando-me de objectos usados e inúteis. Manifestei-me matando seres vivos. Manifestei-me destruindo objectos. Manifestei-me respirando. Manifestei-me pelo suor. Manifestei-me pelo suor e pelas lágrimas.

Cuspi. Escarrei. Cuspi de propósito. Cuspi em. Cuspi para o chão em sítios onde era impróprio fazê-lo. Cuspi em sítios onde cuspir era uma violação das regras sanitárias. Cuspi na cara de homens para quem isso representava uma ofensa pessoal de Deus. Cuspi em coisas sobre as quais cuspir era uma ofensa pessoal dos homens. Não cuspi frente aos homens para quem cuspir é sinal de boa sorte. Não cuspi frente aos aleijados. Não cuspi nos actores que iam entrar em cena. Não cuspi nos escarradores. Cuspi nas salas de espera. Cuspi contra o vento.

Deitei para o lixo objectos inúteis e usados em sítios onde era proibido deitar fora o lixo. Deixei coisas em sítios onde era proibido deixar coisas. Guardei coisas em sítios

onde deixar coisas era repreensível. Não entreguei as coisas que tinha obrigação de entregar. Atirei coisas pela janela do comboio. Não acertei nos caixotes do lixo. Dexei ficar lixo na floresta. Atirei cigarros acesos ao palheiro. Não distribui panfletos.

Exprimi-me falando. Exprimi-me adquirindo coisas. Exprimi-me reproduzindo-me. Exprimi-me fazendo coisas. Exprimi-me pelo olhar. Exprimi-me jogando. Exprimi-me através do andar.

Andei. Andei sem destino. Andei sabendo para onde ia. Andei por caminhos. Andei por caminhos proibidos. Não andei pelos caminhos que me obrigavam a seguir. Andei por caminhos onde era pecaminoso caminhar sem destino. Andei por caminhos, sabendo para onde ia, quando era necessário caminhar sem destino. Andei. Andei mesmo quando andar era contrário aos bons costumes. Pisei territórios onde era escandaloso entrar. Entrei clandestinamente em territórios onde era proibido circular. Deixei casas onde devia ter ficado por solidariedade. Entrei em casas onde era inconveniente entrar sem cobrir a cabeça. Entrei em território proibido. Percorri ruas em sentido contrário. Aventurei-me tão longe que era desaconselhável continuar. Parei quando era rude parar. Caminhei à direita de pessoas quando era imprudente fazê-lo. sentei-me em lugares reservados para outros. Não avancei quando a ordem era para avançar. Andei devagar quando era imperativo correr. Fiquei sentada em momentos em que me devia ter levantado. Deite-me em sítios onde era proibido deitar. Fiquei imóvel na manifestação. Passei ao lado em vez de ajudar. Entrei em terra de ninguém. Saltei de comboios em andamento.

Falei. Denunciei. Exprimi o que outros pensavam. Só pensei o que outros exprimiam. Exprimi a opinião pública. Adulterei a opinião pública. Falei em sítios onde era falta de respeito falar. Falei alto em sítios onde era falta de respeito falar alto. Falei baixo quando era suposto falar em voz alta. Fiquei calada em momentos em que era vergonhoso calar. Falei em nome de todos quando devia falar só em meu nome. Dirigi-me a pessoas que era vergonhoso interpelar. Cumprimentei pessoas que, por princípio, devia ignorar. Usei linguagem hostil. Falei de coisas que era falta de tacto falar. Omiti um crime. Não disse bem dos mortos. Disse mal dos ausentes. Falei sem autorização. Falei com as sentinelas de serviço.

Falei a torto e a direito. Negligenciei as palavras. Usei as palavras irreflectidamente. Irreflectidamente, atribuí qualidades às coisas. Irreflectidamente, falei das qualidades do objecto quando queria falar do objecto. Irreflectidamente, falei das qualidades dos objectos para interpretar o mundo. Falei de objectos “mortos”. Falei da complexidade “espantosa”. Falei da tristeza “negra”. Falei de locura “brilhante”. Falei de paixão “ardente”. Falei de raiva “vermelha”. Falei de natureza “livre”. Falei de riso “libertador”. Falei da liberdade “inalienável”. Falei de lealdade “proverbial”. Falei da bruma “leitosa”. Falei da superfície “lisa”. Falei do “pobre” pecador. Falei da bomba “ameaçadora”. Falei da doutrina “salutar”. Falei das trevas “imprescrutáveis”. Falei da moral “falacciosa”. Falei do dedo “acusador”. Falei da confiança “cega”. Falei dos conhecimentos “eccléticos”. Falei da honestidade “intelectual”. Falei de dinheiro “sujo”. Falei de amor “abusivo”. Falei de visão do mundo “desnaturada”. Falei de crítica “construtiva”. Falei de precisão “científica”. Falei de olhares “transparentes”. Falei de resultados “previsíveis”. Falei de entrevistas “úteis”. Falei de dogmas “inflexíveis”. Falei da opinião “subjectiva”. Falei de mística “obscura”. Falei de ideias “frutuosas”. Falei de monotonia “maçadora”. Falei de soluções “luminosas”. Falei da realidade “verdadeira”. Falei da verdade “profunda”. Falei da mentira “superficial”. Falei da vida “trepidante”, realidade “insípida”, guerra “justa”, paz “podre”, da terra “redonda”, da neve “imaculada”, do frio “cortante”, da coisa “acertada”. Disse que a medida estava “cheia”.

Apropriei-me das coisas. Apropriei-me de coisas em sítios onde a apropriação era proibida. Apropriei-me de coisas que era criminoso apropriar-me. Declarei bem público objectos que era imoral tirar ao seu proprietário. Tratei rudemente objectos que era preciso tratar com cuidado. Toquei em objectos em que era repugnante ou imoral tocar. Não mantive certa distância de objectos dos quais era preciso manter uma certa distância. Tratei pessoas como objectos. Tratei animais como se fossem pessoas. Convivi com pessoas imorais. Toquei em coisas com outras coisas só porque sim. Fiz negócios desumanos com seres vivos e objectos. Brutalizei objectos frágeis. Liguei o pólo positivo com o polo negativo. Ingeri medicamentos para uso externo. Arranquei crostas de feridas mal cicatrizadas. Toquei nos fios eléctricos. Não pus o selo nos envelopes. Não me vesti de luto quando um familiar morreu. Expus-me ao sol sem protecção solar. Trafiquei escravos. Vendi carne imprópria para consumo. Não lavei a

fruta antes de a comer. Não desinfectei as roupas das vítimas da peste. Não agitei antes de usar.

Olhei e escutei. Olhei para coisas que era vergonhoso olhar. Não olhei as coisas que era meu dever olhar. Não assisti a eventos do lugar que me estava marcado. Não desviei os olhos dos espectáculos que era indigno olhar. Olhei para trás quando isso era prova de mau carácter. Desviei os olhos por cobardia. Escutei pessoas sem princípios. Entrei em construções em risco de desabamento. Não olhei para as pessoas com quem falava. Vi filmes desaconselháveis. Ouvi discursos revolucionários. Não paguei o bilhete do teatro. Olhei para o sol sem óculos escuros. Fiquei de olhos abertos enquanto fazia amor.

Comi. Comi quando já estava cheia. Bebi até não aguentar mais. Alimentei-me dos quatro elementos. Inspirei e expirei os quatro elementos. Comi nos momentos em que era impróprio comer. Não respirei fundo. Respirei ar estagnado. Respirei quando era perigoso respirar. Comi carne na quaresma. Respirei sem máscara de gás. Inspirei gases letais. Comi com os dedos. Não me dei tempo para respirar. Trinqueei a óstia. Não respirei pelo nariz.

Joguei. Fiz batota. Joguei de acordo com regras desregradadas. Joguei com coisas que não se devem jogar. Joguei pelas regras quando era distintivo jogar contra as regras. Joguei sozinha quando devia ter jogado com outros. Brinqueei com valores que era escandaloso não respeitar. Não joguei a sério. Tive mau perder. Brinqueei com o fogo. Brinqueei com isqueiros. Joguei com cartas marcadas. Brinqueei com vidas humanas. Brinqueei com latas de spray. Brinqueei com a vida. Brinqueei com sentimentos. Brinqueei comigo. Joguei fora de jogo. Brinqueei com a inclinação para o mal. Brinqueei com as ideias. Brinqueei com a ideia de suicídio. Brinqueei sob o gelo quebradiço. Brinqueei com o desespero. Com o meu desespero. Brinqueei com o meu sexo. Brinqueei com palavras. Brinqueei com os dedos.

Vim a este mundo marcada pelo pecado original. Pela minha natureza, estava inclinada para o mal. A minha malícia inata manifestou-se primeiro quando invejei o meu irmão de leite. Desde o primeiro dia da minha vida, já não era livre de pecado. Soluçando, desejei o peito da minha mãe. Não tinha outra ambição que não a de satisfazer os meus desejos. Fiquei surda à voz da minha consciência e às leis universais. Fui concebida no

mal. Fui engendrada no mal. Satisfiz o meu desejo de mal destruindo as coisas. Satisfiz o meu desejo de mal esmagando seres vivos. Infringi só pelo prazer de jogar. Amei no jogo o sentimento de poder que me dava. Elevei homens à categoria de deuses. Dei mais importância às regras gramaticais que às leis eternas. Fui escrava dos meus desejos. Confiei apenas nos meus sentidos. Não provei o meu sentido do real. Não só amei a infâmia como me comprazi nela. Preferi praticar o mal acompanhada. Amei cúmplices. Amei a cumplicidade. Amei o perigo no pecado.

Não procurei a verdade. Comprazi-me na arte através da minha dor e da auto-comiseração. Tive olhares concupiscentes. Ignorei o sentido da história. Deus abandonou-me. O mundo abandonou-me. Não criei a minha visão do mundo à imagem deste mundo. Englobei na minha visão do mundo os corpos celestes. Fui auto-suficiente. Só me interessei pelo que era mundano. Não tomei duches frios contra a tristeza. Não tomei banhos quentes contra a paixão. Usei o meu corpo para fins impróprios. Desinteressei-me dos factos. Não subordinei a carne ao espírito. Neguei a minha natureza. Insurgi-me contra a natureza das coisas. Desejei freneticamente o poder. Procurei por todos os meios, dinheiro. Vivi acima das minhas posses. Vivi a minha vida. Não me superei. Não me adaptei. Transtornei a ordem eterna. Ignorei que o mal é só a ausência do bem. Não compreendi que o mal é apenas desordem. Engendrei a morte pelos meus pecados. Pelos meus pecados, tornei-me como o gado que aspira pelo ferro do carnicero. Não resisti à primeira tentação. Não reconheci o momento de parar. Imaginei o ser supremo. Não quis imaginar o ser supremo. Só acreditei nas três pessoas gramaticais. Persuadi-me de que não existe nenhum ser supremo para não ter de o rezear. Procurei a oportunidade. Não aproveitei a sorte. Não me submeti à necessidade. Não contei com o acaso. Não aprendi com os maus exemplos. O passado não me ensinou. Deixei-me levar pela vaga. Confundi liberdade e licença. Confundi honestidade e imbecilidade. Confundi obscenidade e originalidade. Confundi sonho e realidade. Confundi vida e cliché. Confundi coerção e dever. Confundi amor e instinto. Confundi causa e efeito. Não unifiquei pensamento e acção. Não vi as coisas como elas são. Sucumbi ao encantamento da hora. Fingi que tinha esquecido que a vida só nos é emprestada. Não cumpri a minha palavra. Não dominei a língua. Não neguei o mundo. Faltei ao respeito à autoridade. Deixei-me enganar pela autoridade. Não domestiquei o meu desejo de sexo. Procurei o prazer. Duvidei de mim

própria. Tornei-me um enigma aos meus próprios olhos. Perdi tempo. Acordei demasiado tarde. Quis parar o tempo. Quis acelerar o tempo. Pus-me em conflito com o tempo. Não aceitei envelhecer. Não aceitei a morte. Não deixei as coisas vir a mim. Não soube limitar-me. Fui impaciente. Não soube esperar. Não pensei no futuro. Não pensei no meu futuro. Não vivi o momento presente. Fui despótico. Agi como se estivesse só no mundo. Fui vingativa. Fui frouxa. Não fiz do trabalho a minha virtude. Não vi Deus em cada humilhado. Não cortei o mal pela raíz. Não adaptei os meus vícios ao meu dia a dia. Tive más companhias. Quis ser o centro do mundo. Estive demasidas vezes só. Não estive só tantas vezes quantas devia. Não meditei o suficiente na palavra “demasiado”. Não cultivei o ideal da felicidade dos homens. Pus o interesse pessoal à frente do interesse colectivo. Desrespeitei ordens. Não questionei ordens imorais. Não reconheci os meus limites. Não percebi a relação entre as coisas. Não considerei a necessidade uma virtude. Mudei de opinião. Fui incorrigível. Não me pus ao serviço da causa. Contentei-me com o que tinha conquistado. Só vi o meu próprio interesse. Cedi às pressões. Não tomei partidos. Alterei o equilíbrio das coisas. Violei princípios. Não cumpri as minhas obrigações. Fiquei aquém dos objectivos. Só pensei em mim.

Levantei-me tarde. Não limpei o passeio. Não fechei as portas. Não desimpedi as entradas. Não desimpedi as saídas. Puxei o alarme sem razão. Mendiguei. Trafiquei. Sujei a rua. Não tirei os sapatos. Debrucei-me à janela do comboio. Fiz visitas sem aviso. Não dei lugar aos velhos. Fumei numa cama de hotel. Não fechei as torneiras. Dormi em bancos de jardim. Não segurei o cão pela trela. Não açaimeti o cão raivoso. Toquei nas coisas sem pagar. Não fechei os recipientes depois de usar. Passei sinais vermelhos. Andei a pé nas auto-estradas. Não andei nos passeios. Não me segurei nos corrimões. Usei a casa de banho do comboio quando estava parado. Não segui as instruções. Não carreguei nos botões. Atravessei a linha do comboio. Fiz barulho de noite. Afixei cartazes em sítios proibidos. Puxei portas que só se abriam empurrando. Vagueei pelas ruas à noite. Acendi luzes depois do recolher-obrigatório. Saí de casa quando era proibido sair à rua.

Não mantive a calma n calamidade. Pensei em mim primeiro. Activei alarmes sem razão. Avariei alarmes. Não usei as saídas de emergência. Empurrei. Pisei. Não parti a janela de emergência. Bloqueei a saída. Ofereci resistência. Não pus as mãos ao ar. Não

apontei às pernas. Brinquei com armas carregadas. Não salvei primeiro as mulheres e as crianças. Mantive as mãos nos bolsos. Não deixei que me tapassem os olhos. Não me escondi. Tornei-me um alvo fácil. Abrandei o passo. Acelerei. Mexi-me.

Não considerei o movimento da minha sombra como prova do movimento da terra. Não considerei o meu medo do escuro como prova da minha existência. Não considerei como prova da existência depois da morte, a minha necessidade de crer na imortalidade. Não considerei a náusea que sinto ante a ideia de futuro, como prova de que não há vida depois da morte. Não considerei o desvanecer da dor como prova de que o tempo passa. Não considerei a minha paixão pela vida como prova de que o tempo pára. Não sou o que já fui. Não fui o que podia ter sido. Não me tornei no que me podia ter tornado. Não cumpri as minhas promessas.

Fui ao teatro. Ouvi estas palavras. Reescrevi estas palavras. Fui intérprete destas palavras.

R.S.I.
ou
O Discurso da Histórica

(a partir de Self-Accusation de Peter Handke_ versão de cena)

Vim a este mundo. Fui concebida. Diferenciei-me. Tornei-me. Nasci. Registada na conservatória. Cresci.

Comecei a mexer-me. A mexer partes do meu corpo. A mexer o corpo todo. A mexer-me de cá para lá. Tive de me mexer. Comecei a andar.

Mexi os lábios. Chamei a atenção. Gritei. Ouvi barulhos. Consegui falar. Pude gritar. Aprendi a calar-me.

Consegui ver. Tomei consciência. Reconheci o que já tinha visto. Observei. Tomei consciência.

Olhei. Vi coisas. Olhei as coisas que me mostravam. Aprendi os nomes das coisas. Designei-as por esses nomes. Aprendi a designar coisas que não se podem mostrar. Vi as formas que me mostravam. Aprendi a recluir as formas ausentes. Aprendi a desejar o regresso das formas ausentes. Aprendi o significado das palavras “desejo” e “medo”.

Aprendi as palavras. Aprendi os verbos. Aprendi a não confundir “ser” com “ter sido”. Aprendi os pronomes demonstrativos. Aprendi a não confundir “este” e “aquele”. Aprendi os adjectivos. Aprendi a não confundir “bom” e “mau”. Aprendi os pronomes possessivos. Aprendi a não confundir “meu” e “teu”. Adquiri vocabulário.

Tornei-me o objecto de frases. Tornei-me o complemento de frases. Tornei-me um constante remexer de lábios. Tornei-me uma sequência de letras do alfabeto.

Disse o meu nome. Disse Eu. Gatinhei. Corri. Corri em direcção a uma coisa. Fugi de outra. Endireitei-me. Andei formando um quase ângulo recto com a Terra. Saltei. Desafiei a força da gravidade. Aprendi a não sujar as cuecas. Aprendi a controlar o meu corpo. Aprendi a dominar-me.

Aprendi a ser capaz. Tornei-me capaz de querer. Capaz de andar sobre duas pernas. Capaz de usar as mãos. Capaz de permanecer direita. Capaz de me prostrar. De rastejar.

De fingir de morta. De reter a respiração. Tornei-me capaz de me matar. De cuspir. De acatar ordens. De desobedecer. De imitar. De fazer como os outros. Tornei-me capaz de fazer seja o que for. Capaz de falhar. De destruir coisas. De imaginar coisas. De dizer coisas. Tornei-me capaz de me lembrar das coisas.

Vivi no tempo. Pensei no princípio e no fim. Pensei em mim. Pensei nos outros. Libertei-me da natureza. Tornei-me contra-natura. Reconheci que eu e tu não são o mesmo. Pude mostrar a minha verdade. Consegui dissimular a minha verdade. Pude querer uma coisa. Pude não querer uma coisa. Criei-me tal como sou. Transformei-me. Tornei-me outra. Tornei-me uma verdade entre outras. Criei o mundo à minha imagem. Tornei-me sensível.

Tive de aceitar as regras. Fui forçada a agir. Fui forçada a abster-me. Percebi que as regras são armadilhas. Aprendi regras para o comportamento e para o pensamento. Regras para as coisas e regras para as pessoas. Gerais e específicas. Aprendi as regras e as exceções às regras. Aprendi a dobrar-me às regras. Tornei-me um animal social. Aprendi a comer sozinha. Adotei os hábitos dos outros, fui obrigada a livrar-me dos meus. Aprendi a respeitar as regras do jogo: fui obrigada a não fazer batota. Tornei-me capaz de usar o poder do sexo: fui obrigada a evitar abusos de poder.

Atingi a maioridade. Tornei-me capaz de agir. De assinar um contrato. De fazer o testamento. Veio o tempo em que estava madura para pecar. Veio o tempo em que podia ter sido arguida, imputável, perdido a minha honra. Veio o tempo das obrigações. Obrigada a penitenciar. Obrigada a ter um domicílio. Obrigada a devolver a cada um aquilo que lhe era devido. Obrigação fiscal. Obrigação social. Obrigação escolar. Tornei-me responsável. Tornei-me culpável. Tive de expiar a minha verdade. Expiar o meu passado. Expiar o meu tempo. O tempo que me trouxe a este mundo.

Que lei do tempo transgredi? Que imperativo da razão prática transgredi? Que leis universais transgredi? Que leis do teatro transgredi? Que lei do mais forte transgredi? Que lei dos sem-lei transgredi? Que desejo de mudança ignorei? Que leis da gravidade transgredi? Será que transgredi todas as leis, regras, planos, ideias, postulados, princípios, opiniões e fórmulas do mundo inteiro?

Exprimi-me pelo pensamento. Exprimi-me pela palavra. Exprimi-me frente a mim mesmo e frente aos outros. Frente ao poder cego das leis e dos bons costumes. Exprimi-me frente ao temor a Deus. Exprimi-me por actos. Exprimi-me pela inactividade. Desmascarei-me em cada um dos meus actos. Em cada um dos meus actos demonstrei o meu respeito ou meu desprezo pelas leis.

Manifestei-me cuspiendo. Manifestei-me satisfazendo as minhas necessidades. Manifestei-me descartando-me de objectos inúteis. Manifestei-me matando seres vivos. Manifestei-me destruindo objectos. Manifestei-me respirando. Manifestei-me pelo suor. Manifestei-me pelo suor e pelas lágrimas.

Cuspi. Cuspi de propósito. Cuspi para o chão em sítios onde era impróprio fazê-lo. Cuspi na cara de homens para quem isso representava uma ofensa pessoal de Deus. Não cuspi frente aos homens para quem cuspir é sinal de boa sorte. Não cuspi frente aos aleijados. Não cuspi nos actores que iam entrar em cena. Não cuspi nos escarradores. Cuspi nas salas de espera. Cuspi contra o vento.

Andei. Andei sem destino. Andei sabendo para onde ia. Entrei em território proibido. Percorri ruas em sentido contrário. Parei quando a ordem era para avançar. Fiquei sentada quando me devia ter levantado. Fiquei imóvel na manifestação. Passei ao lado em vez de ajudar. Entrei em terra de ninguém. Saltei de comboios em andamento.

Falei. Denunciei. Exprimi a opinião pública. Adulterei a opinião pública. Falei em sítios onde era falta de respeito falar. Calei-me em momentos em que era vergonhoso calar. Falei em nome de todos quando devia falar só em meu nome. Usei linguagem hostil. Omiti um crime. Não disse bem dos mortos. Disse mal dos ausentes. Falei sem autorização.

Falei a torto e a direito. Negligenciei as palavras. Irreflectidamente, falei das qualidades do objecto quando queria falar do objecto. Irreflectidamente, falei das qualidades dos objectos para interpretar o mundo. Falei de riso “libertador”. Falei da liberdade “inalienável”. Falei da bruma “leitosa”. Falei da doutrina “salutar”. Falei das trevas “

imprescrutáveis”. Falei da moral “falaciosa”. Falei do dedo “acusador”. Falei da confiança “cega”. Falei dos conhecimentos “eccléticos”. Falei de dinheiro “sujo”. Falei de amor “abusivo”. Falei de visão do mundo “desnaturada”. Falei de crítica “construtiva”. Falei de olhares “transparentes”. Falei da realidade “insípida”, guerra “justa”, paz “podre”, neve “imaculada”, do frio “cortante”, da coisa “acertada”. Disse que a medida estava “cheia”.

Apropriei-me das coisas. Toquei em objectos em que era repugnante tocar. Tratei pessoas como objectos. Tratei animais como se fossem pessoas. Toquei em coisas com outras coisas só porque sim. Brutalizei objectos frágeis. Ingeri medicamentos para uso externo. Arranquei crostas de feridas mal cicatrizadas. Vendi carne imprópria para consumo. Não lavei a fruta antes de comer. Não desinfectei as roupas das vítimas da peste. Não agitei antes de usar.

Olhei e escutei. Olhei para coisas que era vergonhoso olhar. Não olhei as coisas que era meu dever olhar. Olhei para trás quando isso era prova de mau carácter. Desviei os olhos por cobardia. Escutei pessoas sem princípios. Não olhei para as pessoas com quem falava.

Joguei. Fiz batota. Não joguei a sério. Tive mau perder. Joguei com cartas marcadas. Brinquei com a vida. Brinquei com sentimentos. Brinquei comigo. Joguei fora de jogo. Brinquei com a inclinação para o mal. Brinquei com as ideias. Brinquei com a ideia de suicídio. Brinquei sob o gelo quebradiço. Brinquei com o desespero. Com o meu desespero. Brinquei com o sexo. Brinquei com palavras. Brinquei com os dedos.

Vim a este mundo marcada pelo pecado original. Não tinha outra ambição que não a de satisfazer os meus desejos. Fiquei surda à voz da minha consciência e às leis universais. Fui concebida no mal. Fui engendrada no mal. Satisfiz o meu desejo de mal destruindo as coisas. Satisfiz o meu desejo de mal esmagando seres vivos. Elevei homens à categoria de deuses. Dei mais importância às regras gramaticais que às leis eternas. Fui escrava dos meus desejos.

Não procurei a verdade. Comprazi-me na arte através da dor e da auto-comiseração.

Ignorei o sentido da história. Deus abandonou-me. O mundo abandonou-me. Não criei a minha visão do mundo à imagem *deste* mundo. Fui auto-suficiente. Só me interessei pelo que era mundano. Usei o meu corpo para fins impróprios. Não subjuguiei a carne ao espírito. Neguei a minha natureza. Insurgi-me contra a natureza das coisas. Vivi acima das minhas posses. Não me superei. Não me adaptei. Transtornei a ordem eterna. Não compreendi que o mal é apenas desordem. Imaginei o ser supremo. Não quis imaginar o ser supremo. Persuadi-me de que não existe um ser supremo para não ter de o temer.

Não contei com o acaso. Não aprendi com os maus exemplos. O passado não me ensinou. Confundi honestidade e imbecilidade. Confundi sonho e realidade. Confundi vida e cliché. Confundi coerção e dever. Confundi amor e instinto. Confundi causa e efeito. Não unifiquei pensamento e acção. Não vi as coisas como elas são. Sucumbi ao encantamento da hora. Fingi que tinha esquecido que a vida só nos é emprestada.

Perdi tempo. Acordei tarde. Quis parar o tempo. Quis acelerar o tempo. Não aceitei envelhecer. Não aceitei a morte. Não deixei as coisas vir a mim. Fui impaciente. Não fiz do trabalho a minha virtude. Não vi Deus em cada humilhado. Não cortei o mal pela raíz. Tive más companhias. Mudei de opinião. Cedi às pressões. Não tomei partidos. Violei princípios. Não cumpri as minhas obrigações.

Não fechei as portas. Não desimpedi as entradas. Não desimpedi as saídas. Mendiguei. Trafiquei. Sujei a rua. Não dei lugar aos velhos. Não fechei as torneiras. Não segurei o cão pela trela. Não fechei os recipientes depois de usar. Passei sinais vermelhos. Não me segurei nos corrimões. Não segui as instruções. Puxei portas que só se abriam empurrando.

Não mantive a calma na calamidade. Pensei em mim primeiro. Não usei as saídas de emergência. Empurrei. Pisei. Bloqueei a saída. Ofereci resistência. Não pus as mãos ao ar. Não apontei às pernas. Brinquei com armas carregadas. Não salvei primeiro as mulheres e as crianças. Mantive as mãos nos bolsos. Não deixei que me tapassem os olhos. Não me escondi. Tornei-me um alvo fácil. Abrandei o passo. Despachei-me. Mexi-me.

Não considerei o movimento da minha sombra como prova do movimento da terra. Não considerei o meu medo do escuro como prova da minha existência. Não considerei como prova da existência depois da morte, a minha necessidade de crer na imortalidade. Não considerei a náusea que sinto ante a ideia de futuro, como prova de que não há vida depois da morte. Não considerei o desvanecer da dor como prova de que o tempo passa. Não considerei a minha paixão pela vida como prova de que o tempo pára.

Não sou o que já fui. Não fui o que podia ter sido. Não me tornei no que me podia ter tornado. Não cumpri as minhas promessas. Fui ao teatro. Ouvi estas palavras. Reescrevi estas palavras. Fui intérprete destas palavras.