

Definitivamente as BAHAMAS

MARTIN CRIMP



Rainha
TEATRO DA RAINHA



**As palavras que utilizamos são simplesmente sombras de
uma linguagem que perdemos.**

Martin Crimp in *Peça com Repetições*

SEM CLASSES

Giorgio Agamben*

Se tivéssemos mais uma vez de pensar o destino da humanidade em termos de classes, então deveríamos dizer que já não existem hoje classes sociais, mas apenas uma pequena burguesia planetária, em que as velhas classes se dissolveram: a pequena burguesia herdou o mundo, é a forma sob a qual a humanidade sobreviveu ao niilismo. Mas isto é exactamente o que o fascismo e o nazismo tinham igualmente compreendido, e ter visto com clareza o irrevogável declínio dos velhos sujeitos sociais constitui de facto a sua insuperável patente de modernidade. (De um ponto de vista estritamente político, fascismo e nazismo não foram superados e é sob o seu signo que vivemos ainda.) Eles representavam, porém, uma pequena burguesia nacional, ainda ligada a uma falsa identidade popular, sobre a qual agiam sonhos burgueses de grandeza. A pequena burguesia planetária, em contrapartida, emancipou-se destes sonhos e fez sua a atitude do proletariado que consiste em declinar toda e qualquer identidade social reconhecível. Tudo aquilo que é, o pequeno burguês anula-o no próprio

gesto com que parece obstinadamente aderir a ele: ele apenas conhece o impróprio e o inautêntico e recusa até a ideia de uma palavra própria. As diferenças de língua, de dialecto, de modos de vida, de carácter, de vestuário e, acima de tudo, as próprias particularidades físicas de cada um, que constituíam a verdade e a mentira dos povos e das gerações que se sucederam na terra, tudo isto perdeu para ele todo o significado e toda a capacidade de expressão e de comunicação. Na pequena burguesia, as diversidades que marcaram a tragicomédia da história universal estão expostas e reunidas numa fantasmagórica vacuidade.

Mas a falta de sentido da existência individual, que ela herdou dos subsolos do niilismo, tornou-se entretanto tão insensata que perdeu todo o *pathos* e transformou-se, revelando-se abertamente, em exibição quotidiana: nada se assemelha mais à vida da nova humanidade quanto um filme publicitário do qual foi apagado qualquer sinal do produto publicitado. A contradição do pequeno burguês é que ele ainda procura, porém, neste filme o produto pelo qual sofreu uma decepção, insistindo apesar de tudo em se apropriar de uma identidade que, na realidade, se tornou para ele absolutamente imprópria e insignificante. Vergonha e arrogância, conformismo e marginalidade são assim os extremos polares de toda a tonalidade emotiva.

O facto é que a falta de sentido da sua

existência se depara com uma última falta de sentido, onde naufraga toda a publicidade: a morte. Perante ela, o pequeno burguês é confrontado com a última expropriação, com a última frustração da individualidade: a vida na sua nudez, o puro incomunicável, onde a sua vergonha encontra finalmente a paz. Deste modo, ele cobre com a morte o segredo que deve no entanto resignar-se a confessar: que também a vida na sua nudez lhe é, na verdade, imprópria e puramente exterior, que não existe, para ele, nenhum abrigo na terra.

Isto significa que a pequena burguesia planetária é verosimilmente a forma sob a qual a humanidade está avançando para a sua destruição. Mas significa também que ela representa uma ocasião inaudita na história da humanidade, que esta não deve por nenhum preço deixar escapar. Porque se os homens, em vez de procurarem ainda uma identidade própria na forma agora imprópria e insensata da individualidade, conseguissem aderir a esta impropriedade como tal e fazer do seu ser-assim não uma identidade e uma propriedade individual mas uma singularidade sem identidade, uma singularidade comum e absolutamente exposta, se os homens pudessem ser um ser-assim, não terem esta ou aquela identidade biográfica particular, mas serem apenas *o* assim, a sua exterioridade singular e o seu rosto, então a humanidade acederia pela primeira vez a uma comunidade sem

pressupostos e sem sujeitos, a uma comunicação que não conheceria já o intocável.

Seleccionar na nova humanidade planetária as características que lhe permitam a sobrevivência, afastar o subtil diafragma que separa a má publicidade mediática da perfeita exterioridade que não comunica outra coisa que não seja ela própria – esta é a missão política da nossa geração.

In *A Comunidade que vem*
de Giorgio Agamben,
Editorial Presença /
Tradução de António Guerreiro

* filósofo italiano

A sua obra é desafiadora, quer na forma quer no conteúdo. Não propicia risos fáceis nem canções felizes. É austera em tempos de austeridade.

Aleks Sierz no texto introdutória à entrevista a Martin Crimp in *The Arts Desk* (10/3/2010)



ENTREVISTA A MARTIN CRIMP conduzida por ALEKS SIERZ

publicada in *The Arts Desk* (10/3/2010)

- Estamos aqui no Orange Tree Theatre onde começou a sua carreira. Sente isto como um regresso a casa?

- Embora seja verdade que o director artístico Sam Walters montou 6 das minhas peças durante os anos 80, há que lembrar que este teatro mudou radicalmente desde então. Quando a minha primeira peça, *Living Remains*, foi aqui criada em 1982, o teatro era no sótão dum bar em frente ao sítio onde está agora. Pode ver alguns cartazes nas paredes do rés-do-chão que publicitam essas minhas peças iniciais mas isso realmente foi há muito tempo. Portanto esta experiência é mais uma aventura a descobrir um novo espaço do que um regresso.

- Que importância teve Sam Walters e o Orange Tree na sua vida de dramaturgo?

- Oh, uma enorme importância. Sam montou toda a minha obra na década de 80 e um compromisso desse género é incrivelmente valioso. Hoje em dia, os escritores que sejam apoiados por um teatro para uma peça ou talvez duas, podem dar por si rejeitados, sem espaço para desenvolvimentos. O enorme sucesso da nossa cultura de uma nova escrita significa que existem inúmeros escritores, que inevitavelmente há um grande número de pessoas competindo por um pequeno número de oportunidades. E, claro, a nossa cultura teatral põe ênfase na novidade em vez do compromisso.

- Foi encorajado para continuar a escrever?

- Não exactamente. Nunca ninguém precisou de me encorajar a escrever nessa época. Embora o façam agora. (*Risos*) Mas quando eu estava a começar, Sam foi simplesmente receptivo em relação ao meu trabalho – e acolheu-o. Na altura provavelmente tomei isso como uma coisa certa. Só em retrospectiva é que vejo a grande dádiva que foi.

- Este espectáculo é um projecto duplo: em conjunto com *Play House*, uma nova obra, inclui *Definitivamente, as Bahamas*, uma peça curta dos anos 80. Como é que surgiu este duplo projecto?

- No início, Sam queria uma peça de dimensão normal completamente nova, mas eu disse-lhe que não me sentia capaz de escrever uma peça integralmente nova num curto espaço de tempo porque acho isso cada vez mais difícil. E a peça *Definitivamente, as Bahamas*, que escrevi em 1986, tinha sido recriada há pouco tempo em Paris. Portanto eu propus-lhe essa peça e sugeri que talvez pudesse escrever uma peça curta nova para a acompanhar. Foi assim que *Play House* surgiu. Sam deu-me a minha primeira oportunidade como escritor e agora deu-me a minha primeira oportunidade como encenador.

- *Definitivamente, as Bahamas* foi inicialmente escrita como peça radiofónica...

- É verdade. Ganhou o prémio Radio Times Drama e foi transmitida pela BBC em 1987. *Definitivamente, as Bahamas* demora cerca de uma hora e para mim é um pouco curta - se bem que as peças estejam a ficar mais pequenas. Por isso decidi escrever outra peça curta para completar. Primeiro, para tornar a sessão mais longa e depois porque eu gosto dum desafio formal, o que era o caso: como é que crio algo novo para emparelhar com algo antigo? Ora, *Definitivamente, as Bahamas* é sobre a vida de um casal nos seus cinquenta e tais/ sessentas – e foi escrita quando eu tinha apenas 30. Então o meu conceito foi partir dum ângulo inverso, e da perspectiva dos meus cinquenta e tais escrever sobre um par muito mais novo.

- E está a encenar...

- Sim, não só isto é um teatro totalmente novo para mim, como é uma experiência nova porque estou a dirigir um trabalho meu pela primeira vez. À partida não me estava a ver como encenador e pensei que talvez pudesse trabalhar com um dos jovens encenadores que conheci através dos «workshops» que fiz no Royal Court, mas quando isso não funcionou decidi propor-me a mim próprio. E o Sam aceitou. Por isso o que é bem agradável é que o Sam me deu a minha primeira oportunidade como escritor e agora a minha primeira oportunidade como encenador.

- Enquanto encenador como é que vê a encenação de *Definitivamente, as Bahamas*?

- Decidimos pô-la em cena a peça como uma emissão radiofónica ao vivo. A ideia era que o público estivesse a assistir a uma transmissão directa de rádio da peça de 1986 *Definitivamente as Bahamas* a ter lugar agora em 2012 no Orange Tree Theatre. Assim o palco está cheio de equipamento de som – como quando se vai a um concerto que esteja a ser transmitido. Isto presta homenagem quer ao Orange Tree quer à BBC Radio 3 que foram co-autores do começo da minha carreira.

Quando revisei o texto de *Definitivamente o Bahamas* foi muito claro para mim que acontece num momento histórico particular. Milly, por exemplo, fala sobre «todas essas reformas» - uma referência à revogação final do famigerado Immorality Act (1) na África do Sul. Uma das coisas que trouxemos para a sala de ensaios foi um exemplar do *Daily Telegraph* de Agosto de 1986 espantosamente próximo do mundo da peça. Mas embora a peça tenha lugar nesse ano não quis recrear aquela era no palco usando figurinos ou música dos anos 80. Quis que em vez disso o público imaginasse pela peça, pela linguagem, o mundo de 1986 que as personagens recriam em cena.

Evidentemente o que é interessante ao olhar uma peça como encenador em vez de escritor é dar-me conta de certas passagens a que estou ligado enquanto escritor mas que como encenador posso tranquilamente cortar. Também reparei que naquela altura tinha carregado demais nas pausas. É mais uma coisa para ser calmamente repensada. (*Risos*)

Ao dirigir o texto hoje é para mim bem claro, de uma forma que de facto não era quando escrevi a peça, que de alguma maneira estava a pensar nos meus pais. Como é óbvio, Frank e Milly não são tal e qual como os meus pais, mas o seu comportamento alude dum certo modo a eles - e talvez ao comportamento de todos os casais numa certa idade, não acha? (*Risos*)

Penso que a tarefa com que me tinha comprometido era captar alguma coisa da maneira como as pessoas realmente falam. E esta é a primeira das minhas peças em que senti que tinha feito isso numa forma inteiramente própria.

- Na nova peça, *Play House*, o jovem casal são Simon e Katrina. Como é que a peça surgiu?

- Como disse gosto da ideia de ter um elemento concreto e depois utilizá-lo para fazer uma nova obra. Queria escrever sobre dois jovens e também fazer algo que nunca tivesse feito antes, ou seja escrever umas quantas cenas muito curtas e rápidas. É a primeira vez que o fiz e é muito exigente mas divertido.

Definitivamente as Bahamas tem uma estrutura circular: partindo do silêncio e voltando ao silêncio, e *Play House* alude a essa circularidade porque a primeira cena e a cena final são ambas declarações de amor. Mas *Play House* tem um final mais aberto - talvez mais apropriado para um jovem casal que não possui nenhuma das certezas válidas para a geração de Frank e Milly. O que eu estou a tentar - estarei? - explorar em *Play House* é a fragilidade e sobretudo a volatilidade de uma relação. E a dimensão em que, no mundo de hoje, os indivíduos estão preparados para se adaptarem uns aos outros em nome do amor.

Uma imagem que usei para apresentar as peças aos actores foi aquela dos ímanes. Em *Definitivamente, as Bahamas* Milly e Frank são como o pólo positivo e negativo - aproximamos os dois - e aconteça o que acontecer - eles ficam colados juntos. O casal de *Play House* são mais como dois pólos idênticos - quanto mais próximos,

mais eles se agitam e resistem. Repelir-se-ão no final? Ou, darão uma sacudidela e por fim ligar-se-ão?

- Voltemos ao princípio. Quando deixou a Universidade de Cambridge, com toda a evidência decidiu tornar-se escritor. Pode falar um pouco sobre como abordou o Orange Tree?

- Primeiro vamos só esclarecer essa ideia do «decidiu tornar-se». Não envolveu uma decisão porque escrever não era para mim um dado adquirido. Mesmo a palavra «escritor» me parece contestável pela razão de que implica uma profissão ou carreira ou estrutura ou algo igualmente mundano, e essa maneira de encarar o escrever como se fosse uma opção de carreira como qualquer que seja – investimentos bancários – teria sido um anátema para mim nesse tempo, e numa certa dimensão ainda é. Portanto não é surpreendente que eu não tivesse a mínima ideia sobre como abordar os teatros, não tinha noção do que estava a acontecer; Eu não sabia o que eram agentes literários. Por isso enviei manuscritos não solicitados das minhas peças para diversos teatros. Um dos teatros era o Orange Tree que, por sorte, era perto de onde eu vivia. Então, já que vivia ao pé da porta, fui chamado.

- Quais são as suas influências?

- (*Pausa*) Para mim, olhando para trás, é óbvio que fui profundamente influenciado por Beckett. Claro que é uma influência perigosa, mas de certa forma não propriamente má. É melhor do que influência nenhuma. (*Pausa*) Ao mesmo tempo penso que algo para mim mais pessoal já estava presente – ia chamar-lhe sátira. Mas talvez não seja a palavra certa. Jonathan Swift é, com certeza, outro escritor irlandês que sempre admirei e continuo a ler. Na adolescência era um grande admirador de Ionesco, e devo ter montado toda a espécie das suas estranhas peças na escola: *A Lição*, *O Novo Inquilino*, e uma peça sobre a personagem Macbeth. Mas era completamente desconhecedor da nova vaga de –

- *Kitchen-sink*? (2)

- Não, *Kitchen-sink* não. Das peças do género das do Bond, peças cheias de raiva. Peças políticas. O que eu só descobri muito mais tarde. Ora eu vinha de um sítio que agora me parece um pouco estranho e isolado. Nessa época, a viver em Yorkshire, li Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, livros que encontrei no York Book and Record Exchange. Nem sempre faziam sentido para mim. Mas deixaram uma marca subliminar. No que diz respeito à dramaturgia britânica, havia definitivamente um desfazamento de uns dez anos entre mim e todos os outros.

- Desde o início, em todas as peças iniciais não publicadas tais como *Four Attempted Acts* e *Variety of Death-Defying Acts*, há um interesse pela crueldade e domínio. Até que ponto estava consciente disso?

- Não penso que estivesse especialmente interessado. A crueldade é instintiva – se quiser. (*Risos*) Para mim, o diálogo é inerentemente cruel. Há algo implicitamente cruel acerca das pessoas a falar umas com as outras. E eu não sei o que isso é. As constantes discussões dos meus pais quando era criança possivelmente têm alguma coisa a ver. Nos anos 80 enquanto estávamos a gravar uma das minhas primeiras peças radiofónicas malucas ou – se preferir – autistas, conheci o actor Alec McCowen, e ele disse-me: «Martin, alguém que devias ler, e penso que vais gostar, é David Mamet». Então eu pensei, «Okay, vou ler um pouco o Mamet». Fiz isso, li *Glengarry Glen Ross*, e claro, foi um grande estímulo. De súbito descobri este modo de escrever diferente, veloz, que de imediato me arrastou para longe dos antecedentes absurdos – se quiser – para o mundo real. Se eu estivesse a escrever uma tese sobre a minha obra – a propósito, o meu pior pesadelo – diria que em *Dealing with Clair* [1988] o velho estilo conflui com o novo estilo. E o velho estilo é tipificado por James, que é a personagem ligeiramente barroca, emocionalmente vazia, habitando um mundo abstracto, que encontra as novas personagens que eu tinha acabado de descobrir, os moradores dos subúrbios cujo diálogo têm em si um “combustível” completamente diferente. Pode dizer-se que permiti o banal na minha obra. E o banal é extraordinariamente revigorante.

- Desde que, na adolescência, viu *Not I* de Beckett no Royal Court, este teatro tem sido um pólo de atracção. A primeira vez que o seu trabalho lá foi exibido foi com a leitura de *Getting Attention*?

- Sim, foi. É um pouco difícil falar dessa peça e um pouco difícil vê-la por vezes. (*Pausa*) Foi uma peça não encomendada e, na época em que a escrevi, havia muitas influências. Uma vinha de todas essas reportagens acerca dos abusos cometidos sobre as crianças. A segunda coisa que me subiu ao nariz foi que muito bem conhecidos novelistas britânicos da década de 80 tinham sido pais e em consequência da paternidade estavam a tornar-se cada vez mais sentimentais. Lembro-me de ler numa entrevista com um deles em que discorria sobre o seu maravilhoso escritório com vistas para o seu belo jardim, como ele olhava em redor «com preocupação» quando ouvia o seu filho, a ser cuidado pela ama, não por ele, repare. A minha experiência de ter filhos foi diferente. Eu não era sentimental. Foi bonito, mas duro ao mesmo tempo. Quando escrevi *Getting Attention* apetecia-me confrontar a componente do que é físico – e quero dizer físico em vez do muito mais na moda abuso sexual – e, em simultâneo explorar satiricamente algum do discurso que a envolve. E, porventura inconscientemente, a propósito do relacionamento entre os pais, Nick e Carol, havia o desejo de escrever uma peça tórrida sobre as relações físicas, sobre uma relação sexual entre

duas pessoas e sobre uma criança que é apanhada entre elas. A criança é vítima – se você quiser – disso.

- Sei que a sua peça de 1993, *The Treatment*, teve origem numa experiência particularmente infeliz com o cinema; de que é que se tratava?

- Tenho duas memórias que podem ser fundidas numa. No início da década de 90 tive uma inclinação para escrever curtas-metragens. A cena era justamente como a da abertura de *The Treatment*: a uma pessoa estão-lhe a ser feitas perguntas por outra e há uma terceira que não diz nada, só observa. Após ter escrito os argumentos para um filme iria a uma reunião com a pessoa que os tinha encomendado e haveria lá uma outra pessoa na sala. Quem eram eles? Nunca ficou muito claro. Nunca lhes fui apresentado. Não tinha nada a ver com a minha experiência de escrever para teatro. Era um género diferente de conversas. Nenhum destes trabalhos alguma vez chegou a algum lado. E compreendi que estava a ser enganado. Estas curtas-metragens vieram a ser cartões-de-visita para jovens realizadores ambiciosos que apenas queriam material que pudessem filmar. Achei a experiência toda muito humilhante. Então, quando estavam a rodar o segundo filme, fui gentilmente convidado para assistir às filmagens. Eram em Manchester. Apareci lá e não consegui dar com aquilo. Tinha um número de telefone mas ninguém respondeu. Era uma emblemática situação à Martin: desço do comboio e ando a ver do meu filme numa grande cidade. E não faço a mínima ideia onde é. Eu nunca os encontrei. E eles nunca me encontraram.

- Ficou bloqueado após *The Treatment*, que foi um êxito no palco principal do Royal Court, porque não queria repetir a mesma fórmula? Estava consciente disso?

- Sim, bem consciente. Eu não lhe chamaria fórmula. *(Pausa)* O facto é que não temos nenhuma herança formal digna de confiança deixada nas artes, portanto de cada vez tem que se arranjar maneira de começar a partir do esgaravatar.

- Então reapareceu com *O Misanthropo*, uma adaptação radical de um clássico.

- Sim, foi divertido, não foi? É engraçado porque uma peça tão cheia de energia surgiu num período em que me sentia muito infeliz com a escrita, porque embora *The Treatment* significasse que as pessoas me levavam a sério, eu achava-me incapaz de escrever a peça seguinte. Em todo o caso esta peça foi uma boa forma de elevar a voz através da personagem de Alceste e ao mesmo tempo ter um enorme gozo com a linguagem. Ao princípio estava um bocado nervoso com ter de escrever versos e dei uma olhada no *Serious Money* de Caryl Churchill, que me lembrou que se pode ter uma métrica livre e todavia ter rima. O problema, está a ver, ao usar versos de rima regular em Inglês é que isso acaba por soar a Alexander Pope.

- Quando *O Misanthropo* foi recriado no West End em 2009, considera que algumas partes tinham envelhecido mal?

- Eu sabia que havia lá duas passagens que eram vulneráveis. E não acho que sejam vulneráveis por causa da linguagem. O tempo mostrará até que ponto a linguagem é vulnerável, porque 15 anos não é muito. As passagens vulneráveis eram referências deliberadas à política contemporânea, excertos destacáveis com cerca de 20 linhas. Há uma que muda sempre: originariamente referia-se à campanha *Back to Basics* de John Major (3). E para a produção do Comedy Theatre alterei isso com uma passagem sobre a associação de David Cameron com a extrema-direita europeia. Pois eu sempre soube que essa passagem era vulnerável. E há lá outras coisas. Por exemplo, há uma cena em que a personagem da minha peça chamada Jennifer, que é baseada na Celimène da peça original, vai denegrir todo o género de pessoas que conhece. E ao longo dos anos tenho gradualmente ajustado isto com a esperança de visar uma maior universalidade. Penso que por vezes houve coisas que porventura me eram privadas e de que na altura não me apercebi. E gradualmente alterei as que realmente não seriam perceptíveis. Portanto isto foi evolução, o acrescentar coisas ao longo do tempo, a sobrevivência de elementos da peça que eram os mais bem adaptados ao mundo em que vivemos. Mas na verdade diria que isso é um por cento do texto.

- Regressemos a essa ideia de estar bloqueado...

- Eu disse isso? Às vezes penso que «bloqueado» é uma dessas palavras, como «rascunho», que dá à escrita um jargão profissional que de facto é estranho ao próprio escrever como eu o vejo. Porém é verdade que parte da aprendizagem de como ser escritor é a de que existem hiatos. A não ser que se tenha sorte suficiente para se ser um génio. Não há regras para a criatividade. Escrever está associado com a identidade e não é tanto o não poder escrever que é frustrante, mas sim o sentimento do seu desaparecimento quando não se consegue escrever. É como estar ausente, que é uma coisa sobre a qual eu escrevo – Quer dizer, onde está Anne?(4)

- É uma ligação nítida. Pode dizer-me qual foi a origem de *Attempts on Her Life* [(A)tentados]?

- No intervalo entre *The Treatment* e *Attempts on Her Life* cheguei a um ponto de saturação com – o que pode chamar – o processo normal de escrita, estava completamente saturado com os diálogos do tipo «ele diz» e «ela diz». Estava frustrado com o drama psicológico e aborrecido com o chamado teatro inovador. Escrever não é bom senão quando há prazer nisso. E durante um período após *The Treatment* tive prazer em escrever pequenas histórias sob a forma de diálogo. Senti mesmo necessidade em escrever desta forma. Foi assim que surgiu *Attempts*. Continuei a escrever peças assim e depois olhei para elas e disse, «Desculpa,

Martin, mas isto não é uma peça.» Então, por fim, pensei, «Claro que é.» Eu estava satisfeito com a escrita – sentia-a inteiramente como uma coisa à minha maneira e funcionou.

-Sim, concordo. Mas algumas outras peças o influenciaram na altura?

- Lembro-me de falar com um crítico alemão em Amesterdão, quando da estreia lá de *Attempts on Her Life*, e ele pôs-me esta questão irritante sobre os autores que me influenciaram. E eu disse, «Bem, eu li muito James Joyce na universidade, mas acho que isso agora não tem nada a ver com o meu trabalho». E o tipo disse-me, «Ah sim, eu consigo perceber o que é que isso tem a ver com o seu trabalho: é o facto de ao construir uma peça usar os temas como uma forma de ligar as coisas», e eu dei-me conta que ele estava absolutamente certo. Portanto, apesar de eu já não estar interessado nessas experiências formalistas do Joyce, alguma coisa delas se filtrou no meu trabalho. E é muito mais fácil para as outras pessoas ver essas coisas do que para mim.

- Mas houve um ponto em que percebeu que forma e conteúdo se tinham unido?

- Oh sim. O momento em que Anne ou Anny se torna num carro. É um desses momentos em que estás ali sentado, sorrindo para ti próprio e percebes que embora tenhas inventado esta estrutura à primeira vista limitativa, ela é na realidade ilimitada. Abre-se em todas as direcções. Se Anny pode ser um carro, ela pode ser tudo. E sou livre! (*Risos*) Tim Albery, o encenador da peça, incentivou essa liberdade. Sempre me senti confiante com o que ele estava a fazer, e nas nossas conversas antes de fazer um texto final para os ensaios, encorajou-me a ir tão longe quanto quisesse. Foi sempre muito profissional com o que entregava ao público. Foi a primeira estreia de que gostei desde há muito tempo.

- A sua versão de *O Pequeno e o Grande* de Botho Strauss é outra das suas muitas traduções e adaptações. Essas peças ajudaram-no a desenvolver a sua escrita?

- Não penso que o traduzir em si seja muito útil em relação à linguagem. Comparo isso a uma espécie de – se calhar estou sempre a fazê-lo – a um género de exercício em que se flectem os músculos que normalmente não se usam; ou pode-se também comparar com ser removido – é um pouco como ser linguisticamente expulso. Não estou certo da utilidade que tenha. Interagir com um texto – como um de Sófocles ou Tchekov ou Strauss – é bastante diferente porque é desafiante, porque nos leva para áreas que no nosso trabalho podemos ter considerado tabu devido ao facto que, claro, construímos hábitos quando trabalhamos, e como todo o género de artistas uma parte do querer evoluir está no quebrar velhos hábitos, quebrar velhos modelos de trabalho.

tradução de José Carlos Faria

NOTAS

1 – **Immorality Act** foi uma lei promulgada pelo regime de *apartheid* da África do Sul que, entre outras coisas proibia «actos indecentes ou imorais» e relações sexuais entre brancos e gente de outras «raças», conceito que se sobrepunha à verdadeira etnicidade dos acusados.

As condenações, que podiam ir até aos sete anos de prisão, estiveram em vigor desde 1927, só sendo eliminadas em 1985.

2 - **Kitchen-sink** (à letra, lava-louça) O termo teve origem numa pintura de John Bratby e corresponde a uma expressão concebida para descrever o movimento cultural britânico que se desenvolveu no final dos anos 50/início dos anos 60, no teatro, arte, literatura, cinema e televisão.

Para expor uma visão política de temas sociais recorria a um estilo de realismo social que frequentemente retratava situações domésticas do proletariado urbano, vivendo em casas degradadas, falando calão e gastando as suas horas livres a beber. Este realismo social debruçava-se sobre a banalidade do quotidiano e a feia realidade da vida contemporânea, manifestando simpatias pela classe trabalhadora e pelos pobres.

3 – **Back to Basics** diz respeito à campanha política anunciada em 1993 pelo 1º-Ministro britânico John Major no Congresso do Partido Conservador. Era um apelo aos valores mais tradicionalistas que acabou por ser desacreditado após uma série de escândalos sexuais, de tráfico de influências e negócios protagonizados por ministros do governo conservador.

4.- Personagem de **(A)tentados**, tradução portuguesa de Paulo Eduardo de Carvalho, que só existe através da referência de terceiros. Ela é uma ausência e a sua identidade flutua, na voz dos outros, pelo modo como cada um a refere. Ver, neste programa, as notas de Jean-Pierre Sarrazac.



DEFINITIVAMENTE AS BAHAMAS

Fernando Mora Ramos

Na convenção teatral burguesa um diálogo deve ser bem urdido, carpinteirado – que palavra –, correr atrás da lógica sequencial, da silogística e da argumentação contrapontada, da complementaridade simétrica. Uma coisa segue-se a outra. Portanto: nem pensamento no sentido da sua potencialidade, em bruto, fora de sítio, emergindo, nem desrazão, surdez psicológica, menos ainda incapacidade expressiva, vulgaridade a explorar no que a realidade oferece, matérias-primas de escritas. Nesta tradição, o diálogo bem feito da peça bem-feita, sobrepõe-se às virtualidades do real, mais inventivas que qualquer regra ou bom gosto e fruto de condicionamento ideológico – ideias mais comportamentos – nos territórios em que agem os sujeitos reais nas situações que nos interessam reconstruir artisticamente, diagnosticar, tendo exercitado dramaticamente a compreensão da sua complexidade sem a intenção de dar lições a quem quer que seja, antes de suscitar interrogações, novos olhares,

fazer luz sobre penumbras e escuros de um modo que só o teatro é capaz de fazer, em assembleia e prazer.

Revelar o escondido nos mundos próximos, expor a inumanidade feita rotina é um objectivo do teatro desde o pós-guerra – na sociedade do hipercontrolo massivo já a realidade é outra, o poder omnipresente do consumismo engendra as monstruosidades que o quotidiano deita para fora como o rio que transborda e expulsa do leito o que no seu dever imparável, arrasta e sucumbe à força: o meu reino por umas sapatilhas de marca diz um adolescente, a minha vida por um corte de cabelo na moda, o meu futuro é um carro, a minha cozinha um céu, os duzentos canais televisivos o próprio Olimpo.

Crimp diz que escreve sobre o que as pessoas falam, estrutura as coisas que ouve, observa e desenvolve experiências rítmicas e microestruturas dialogais que são recorrentes – os diálogos tropeçam no mesmo e vão avançando por movimentos concêntricos até que se fecha um círculo maior que os contém. Em *Definitivamente as Bahamas* o casal volta ao mesmo momento enquistado de uma crispação dialogal, repete um assunto que é disputa competitiva, por exemplo discutir se o filho esteve nas Bahamas ou nas Canárias – a memória esvai-se – e avança no tempo parando sobre um vazio que os toma para, no fim da peça, regressar ao princípio: a descoberta novo-rica do valor do silêncio na casa nova – a antiga era sob uma rota de

aviões. Um silêncio que para eles pode ter estrelas de qualidade hoteleira, mas que ameaça ser tumular à medida que nada de novo são capazes de dizer um ao outro. Um ao outro? Mas quem são e o que age neles senão um exterior que está muito para além do que se nomeiam? As formas dialogadas de Crimp não significam troca individual, fluxo afectuoso, subjectivação, mas essa crueldade das relações humanas que desvenda subtilmente, nas entrelinhas da mente, no lapso de memória, no erro involuntário, na linguagem e que revelam uma espécie de fascismo quotidiano instalado nas relações e exercido por identidades cristalizadas. Não esqueçamos que o sistema é, no fundo e em plena fabricada eferescência do consumo, o mesmo que engendrou o nazi-fascismo.

Não são diálogos, o que escreve, mas surdez recíproca, incomunicabilidade egocêntrica, agressão, tendência homicida – em muitos casais, como na peça, o homicídio “involuntário” de longa duração é prática diária, a crueldade, um estado de alma recorrente.

Crimp diz que as pessoas reais dizem coisas incrivelmente cruéis. Em *Definitivamente as Bahamas* existem um polo sul e um polo norte que se atraem, Milly e Frank. Atraem-se dos extremos em que estão, de uma distância inultrapassável mas irmanada. A caracterização polar também é de Crimp.

Milly e Frank são um casal nos

sessentas, ficcionado por um autor de trinta. Crimp diz que lembram os pais mas não são os pais. Assim é a ficção, um desvio, um afastamento do que é para lá se regressar pensando que os espectadores têm um papel a desempenhar: o contrário do consumo, uma leitura, não um entretém, prazer real e não passatempo – o prazer é uma experiência interior, o charadismo entretenedor um fora em que as pessoas projectam uma sociabilidade que é ritual, fingimento de comunidade, amontoado de pessoas. E há a jovem Marijka, holandesa em Erasmus, o assunto do casal, do filho Mike e da nora Irene, que laqueou as trompas depois de um aborto pouco claro quanto às razões – Marijka tirou aquela família da sua rotina: o seu inglês é estranho, a racha na saia um exagero de estilo, a sua informalidade sem regra, o seu *sex appeal* parece motivar um estremecimento na família, presa num voyeurismo algo perverso e sem assunto vital, futuro – um neto - necessitando de estímulo exterior tal como quem está num coma de passividade conformada e confortável. Para Mike, Marijka é uma excitação, um caso fácil, um motivo de exacerbação do seu sexismo mal vivido. Irene parece longe do desejo, virada para a casa e os azulejos. Mesmo os pais de Mike projectam um suposto par Mike/Marijka e Irene fotografa-os numa proximidade promissora.

Milly é uma máquina falante e Frank

um complemento, a sua resistência passiva encontra nas ausências mentais uma forma de fuga. Quando Milly está incontinente verbal ele está em nenhures, entorpecido por um vazio que o toma – nela o vazio é gritante, presença vocal, torrente. Em outras ocasiões ele tem qualquer coisa de Milly também, uma maldade contra o mundo unifica-os. São polos opostos mas o conservadorismo de ambos solda-se em torno de uma moderação defensiva de Frank, machista em território específico – dos “homens” em geral – e de um extremismo militantemente britânico de Milly, capaz de um racismo de *apartheid*.

O desejo dela é uma piscina, o dele, um fim-de-semana de visita aos bolbos na Holanda. Tanto a piscina como o fim-de-semana são em conta: ela arranja um homem barato para escavar um buraco e o fim-de-semana dele está em promoção. Há aqui uma divergência profunda... De resto efabulam a sua vida através de terceiros, o filho, a nora, Mike e Joan, a amiga de Milly. São corpos desistentes, enfiados nos sofás. Ir à cozinha é uma épica. O reaccionarismo de ambos é um imobilismo, enterrados nos sofás falam, falam, ela fala, fala, pelos cotovelos, interminavelmente.

Para Milly tudo o que é exterior, estrangeiro, é bárbaro, só no seu universo e na sua regra doméstica as coisas são elevadas – para Mike as coisas são também assim, Marijka, a jovem holandesa sabe certamente

Afrikans – qualquer holandês o sabe - e é uma potencial mulher de montra nas Walledjes, na realidade os que são outros são estereotipados por ele. Frank e Milly são reféns da sua pobreza cultural, parecidos com tudo o que nos vem cercando com a progressão da hegemonia americanizada dos modos de vida. Como em *Menos emergências*, extra-ordinária peça curta, o lá fora é a barbárie, o mundo civilizado são eles fechados nos seus medíocres castelinhos domésticos a olhar de longe a realidade e de perto a água parada de uma piscina. Agamben define esta pequena burguesia planetária como a ausência total de identidade, essa capacidade de vestir constantemente a camisola de um outro qualquer cultural que vá preenchendo o seu fechamento chauvinista e globalizado – ser americano é ser globalmente senhor do mundo naquele sentido em que se tem o comando do planeta na mão como quem tem um comando de televisão.



Inés Barros

Os fragmentos textuais que se seguem sobre Crimp, de Jean-Pierre Sarrazac, incluídos no gigantesco tratado de dramaturgia contemporânea, *Poétique du drame moderne*¹, ajudam também a perceber estas Bahamas, anteriores à peça de Crimp mais citada e estudada no ensaio, *(A)tentados*. Se em *Definitivamente as Bahamas* o exercício de construção das personagens se faz sobre uma ambivalência dos comportamentos imaginados - e reais - que parece situá-las entre o que dizem e o seu contrário com extrema e vertiginosa facilidade, por exemplo nos modos de referir que o casal usa sobre a nora, tanto a elogiando quanto a destruindo, ou na forma como os diálogos navegam na insignificância, no não assunto, de forma por vezes crispada e violenta, ou mesmo na pane, também é verdade que, como em *(A)tentados*, uma personagem, a de Myke – como aliás Marijka -, é ficcionada pelos pais de uma forma constante ao mesmo tempo que Crimp o introduz, como perso-nagem contraposta à do relato dos pais, pela boca de Marijka, agindo de forma vulgaríssima em situações bem mais prosaicas. Mas, para além disso, Myke torna-se presente pelos constantes telefonemas para Marijka que, tudo indica, é ele que faz e pelos rastros que o autor vai deixando pontuados nas narrativas opcionais que os espectadores são levados a fazer. Crimp não só joga a incoerência como uma presença da hiper-

realidade de que fala Sarrazac, incoerência contra o estatuto de personagem enquanto identidade definível – esta também é de uma ambiguidade que a torna para além de incoerente quase indefinível – como joga a ausência de Myke como um campo de variações de comportamentos possíveis que a ficção vai alargando dentro de uma elasticidade de olhares que vão da possibilidade de ter “violado” Marijka à de um conjunto de comportamentos completamente desconhecido dos pais, ao ponto de se poder inferir que estes pais não sabem quem é este filho e nesse sentido que o Myke real não é o filho deles, o mesmo que ficcionam. O que mais surpreende nesta dramaturgia é a exigência colocada na responsabilidade do espectador como ficcionista, responsabilidade estética mas sobretudo ética.

fmr

¹Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Editions du Seuil, Collection : «Poétique»,

SARRAZAC SOBRE CRIMP

... [Nos antípodas deste estado hemorrágico da personagem, o *récit de vie* (narrativa de uma vida, bio ou autobiográfica) paradoxal de Martin Crimp em *(A)tentados* (1993): narrativa de uma vida estilhaçada, difractada até ao infinito, de uma personagem que nunca vemos, cuja própria identidade é incerta... -, Anne, Anny, Anouchka... - e narrativa feita, segundo os «dezassete argumentos para o teatro» que o autor tramou, através de testemunhos mais ou menos próximos e mais ou menos fiáveis. No coração desta peça tecida de suposições, conjecturas, testemunhos parciais e incertos, a Paixão crística – no vazio e em tom menor – de uma «artista»:

- Mas porque não? Porque não pode ser/ “uma representação”?- Exactamente – torna-se uma espécie de teatro – É teatro – exacto – para uma sociedade na qual o próprio teatro morreu. Em lugar das convenções ultrapassadas do diálogo e das ditas personagens arrastando-se para os embaraçosos desenlaces de *teatro*, Anne oferece-nos um puro diálogo de objectos: de couro e vidro, de vaselina e aço; de sangue, saliva e chocolate. Ela oferece-nos nada mais, nada menos do que o espectáculo da sua própria existência, a *pornografia* radical – se é que posso usar esta muito estafada palavra – do seu próprio corpo partido e abusado – quase crístico. (1)

Sob estas réplicas anónimas da peça podemos escutar a voz de Martin Crimp no seu combate para ultrapassar os limites do drama-na-vida (« É teatro – exacto – para uma sociedade na qual o próprio teatro morreu.») e promover, a golpes de provocações e abanões libertários, o drama-da-vida. Para fazer isso, é a própria representação do que é uma vida, uma existência, que é necessário libertar. Extremando ao máximo esta operação de opção, de dramaturgia «no

condicional», sobre a qual tenho insistido desde o princípio deste livro. (2)]...

...[Quanto a Martin Crimp é uma verdadeira dramaturgia *negativa* da personagem que ele desenvolve em torno da protagonista invisível de *(A)tentados*: «Ela diz que não é uma verdadeira personagem como nos livros ou na televisão, mas uma *não*-personagem, uma ausência – como ela diz – de personagem.】... (3)

...[Talvez tenhamos passado brutalmente dos tempos da utopia aos da contra-utopia? E no entanto esta questão dos possíveis coloca-se hoje, num certo número de dramaturgias imediatamente contemporâneas, de um modo muito diferente do modo como se pôde colocar em Brecht ou mesmo em Bond. A prática da opção e a multiplicação dos possíveis não tendem a desaparecer em autores como Barker ou Crimp: possivelmente ganharam algum desnorte, mas tomando uma via completamente diferente: não mais a abertura dos possíveis, mas o seu fechamento, a sua *forclusion*. (4)

[Onde Barker nos impunha a sua visão «trágica», reduzindo a ordem dos possíveis às sinistras «possibilidades» de um modo de vida desumanizado, Crimp pratica o jogo pós-moderno de uma desconstrução extrema da ficção teatral em que a extensão infinita dos possíveis dá nota dessa impossibilidade de ser, de existir, à qual a espécie humana teria chegado hoje em dia. Crimp provoca a implosão dos constituintes do drama – fábula, personagem, diálogo – afim de nos confrontar à *hiper-realidade* na qual é suposto que vivamos. Como é dito na epígrafe de Baudrillard a *(A)tentados*: «Ninguém viveu as peripécias, mas toda a gente lhes captou a imagem» (5)

1. Tradução de Paulo Eduardo de Carvalho *(A)tentados*, Campo das Letras, 2000
2. Jean-Pierre Sarrazac in *Poétique du Drame Moderne*, Editions du Seuil, 2012, página 181/182
3. Martin Crimp *(A)tentados*, «O tratamento», citado por J.P Sarrazac in *Poétique du Drame Moderne*, Editions du Seuil, 2012, pág. 186
4. Jean-Pierre Sarrazac in *Poétique du Drame Moderne*, Editions du Seuil, 2012, pág. 384
5. *Ibidem* pág. 391.



PAUSAS E RISOS

Paulo Eduardo de Carvalho

Os textos de Martin Crimp mostram-se claramente seduzidos pela extrema sofisticação da natureza elíptica dos diálogos “pinterescos”, num equilíbrio tecnicamente muito controlado entre o natural e o estranho, ou oblíquo, sendo notória a dívida formal na utilização dramática e musical das pausas. Na sua primeira peça publicada, *Dealing with Clair*, Crimp inclui, a abrir o texto, a seguinte nota de abertura: “As indicações já muito estafadas de “pausa”, “pequena pausa”, etc., surgem substituídas por uma simples vírgula numa linha separada. A duração exacta de cada hiato deverá ser determinada pelo contexto; em *Peça com repetições*, o texto seguinte, a nota é simultaneamente mais breve e mais contundente: “É sugerida uma pausa através da colocação de uma vírgula numa linha separada. Esta indicação deve ser tão respeitada como uma pausa numa partitura musical.”

(.....) Além da sinalização das pausas referidas, um outro dos sintomáticos recursos formais característicos da *Peça com repetições* (embora já inaugurado em *Dealing with Clair*) é a utilização recorrente de uma didascália – *faint laugh* – sofrivelmente traduzida por “ligeira gargalhada”, que parece sintetizar o tom e a atmosfera deste território dramaturgico; é a imagem do esgar entre o escárnio involuntário, o sorriso impossível e a perplexidade.

Notas retiradas da Introdução de Paulo Eduardo de Carvalho à edição portuguesa de *Peça com repetições e (A)tentados*, Edição Campo das Letras, 2000



Martin Crimp, Londres,
fotografia de Gregoire Bernardi

MARTIN CRIMP

Nota Biográfica

Martin Crimp, nascido em 1956 em Dartford, Kent, começa a sua carreira como dramaturgo nos anos 80 escrevendo para a rádio. Em 1985 *Three Attempted Acts*, vence o prémio do Giles Cooper Award, e em 1986 *Definitely the Bahamas*, é vencedora do Radio Times Drama Award.

As suas primeiras peças para teatro foram criadas pelo Orange Tree Theatre de Richmond, na periferia de Londres. Entre 1982 e 1987 o Orange Tree Theatre produziu: *Living Remains*, *Four Attempted Acts*, *A Variety of Death-Defying Acts*, *Definitely the Bahamas*, *Dealing With Clair* e *Play With Repeats*. Em 1988 é escritor residente do Orange Tree Theatre no âmbito do programa da Thames Television.

Foi no decorrer dos anos 90 que as suas peças começaram a ser reconhecidas fora das fronteiras britânicas, nomeadamente graças a uma residência em Nova Iorque e à sua colaboração no Royal Court Theatre de Londres em 1997, na qualidade de autor associado.

Em 1990, *No One Sees the Video* é a primeira peça criada pelo Royal Court Theatre, seguindo-se *Getting Attention*, *The Treatment*, *Attempts on Her Life*, *The*

Country, *Face to the Wall*, *Fewer Emergencies*, *The City* e *In the Republic of Happiness*.

A peça *Attempts on Her Life*, criada pela primeira vez no Royal Court em 1997, foi posteriormente traduzida para 20 idiomas e produzida em Nova Iorque e em Los Angeles (2002 e 2007).

Tracce di Anne é criada pelo Piccolo Teatro de Milão (1999), *The Country* foi criado no Berliner Ensemble, Schauspielhaus Zürich em co-produção com o Festival de Outono de Paris e Théâtre de la Colline (2001), *Into the Little Hill*, com partitura musical Georges Benjamin foi produzida pela Ópera de Paris (2006) e *Face au Mur; Tout va mieux; Ciel blue ciel*, foi criado do Théâtre de la Colline (2008).

Crimp é também tradutor e adaptador de Ionesco, Koltés, Molière e Genet.

The Misanthrope, versão da peça Molière, é criada pelo Young Vic, e pelo CSC Theatre, Nova Iorque, com Uma Thurman e Roger Rees; *The Chairs*, tradução da peça de Eugène Ionesco, criação do Royal Court Theatre e Théâtre de Complicité; *Roberto Zucco*, versão inglesa da peça de Bernard-Marie Koltès, criado pelo Royal Shakespeare Company; *The Maids*, tradução da peça de Jean Genet, criado pelo Young Vic; *The Triumph of Love*, versão inglesa da peça de Marivaux, The Almeida Theatre.

Em 2012 faz a sua primeira encenação, *Play House / Definitely the Bahamas*, no Orange Tree Theatre de Richmond.



Isabel Lopes, Carlos Borges e José Carlos Faria



Inês Barros

Ficha Artística

Autor **Martin Crimp**

Tradução **Isabel Lopes**

Encenação **Fernando Mora Ramos**

Design sonoro **Carlos Alberto Augusto**

Cenografia **José Carlos Faria**

Iluminação **Carina Galante** e **Filipe Lopes**

Interpretação **Inês Barros, Isabel Lopes** e **Carlos Borges**

Ficha Técnica

Construção e Montagem **Filipe Lopes** e **Carina Galante**

Comunicação e Informação **Vera Marques**

Fotografia e Design gráfico **Margarida Araújo**

ESTREIA

13 de Fevereiro de 2014, Caldas da Rainha,
na Sala-Estúdio do Teatro da Rainha

dur. aprox. 1h20m
M/12 anos

Agradecimentos





NOVA ETAPA

No caminho de trinta anos de teatro – a Rainha fá-los-á em 2015 – e de 40 de democracia, tentamos agora iniciar uma vida nova. Dois acontecimentos futuros a projectam: a transformação da estrutura de criação em companhia-escola e o novo edifício. Essa “caixa de sapatos” é um laboratório em que sujeitos e história, corpos no presente e memória, são os materiais a experimentar, interligados. Trinta anos de percurso e mais de quatro décadas de teatro como profissão procuram uma síntese propulsora: a ideia de que temos um saber a partilhar, pensamento – no teatro emerge bruto, pré conceptual, potencial e mais que mimetizar o real desnuda-o e revela-o - associado a modos de fazer, opções estéticas e estilísticas. É um fazer que radica numa escrita do corpo presentificado, que pausas e silêncios urdem, que o prazer comum mobiliza numa assembleia de pessoas livres – por isso a obsessão de um teatro de câmara contra a doença do espectáculo exibido como opção dominante na maioria dos espaços públicos, a funcionar segundo critérios pseudo-lucrativos (sem o dinheiro público não existiriam) obviamente privatísticos. Essas “casas” de todos nós são caixas de ressonância do massivo, apostadas na obsessão das audiências – trata-se de condicionar, normalizar, produzir “ajustamentos”, adaptar ao real como na

psiquiatria antiga se fazia, pelo choque eléctrico e lobotomia sociais. Hoje isso sucede pela via do que Deleuze chamou sociedade hipermassiva de controlo, é um controlo das mentes através de aparelhos ideológicos sistémicos.

Nada mais explosivo, de um ponto de vista essencial, humano, que essa relação do corpo com o cérebro, organismo e poesia: no teatro o corpo pensa e o pensamento age, em aberto, sem lugar à demagogia, o espaço é o lugar desse aberto. E fá-lo em colectivo contraditório, é uma prática de cidadania por excelência, um espaço de cultura elitista para todos para citar o mestre Antoine Vitez.

Ser companhia-escola é optar por uma escola do exercício e atrair ao futuro camadas jovens, concretizar um centro de estágios, laboratório em que sujeito e objecto se unam em processos de descoberta e desvelamentos elaborados em conjunto. O novo edifício é o navio-escola que lançaremos nos mares da vida com equipagem dinâmica e um pulsar colectivo inter-geracional. Nem juvenilismos impostos pela ditadura do mercado, sempre a inventar o segregacionismo dos públicos-alvo, gavetas geracionais, nem gerontocracias, com Molière aprendemos bem o que significam. A humanidade não é plataformável e os guetos são, esses sim, a política elitista dos poucos. Para a massa as pipocas e o *fast food*, venha a nós o

caviar, dizem especuladores e seus lacaios.

Um novo rumo portanto, as opções fundacionais a tentar gerar uma nova etapa. Será que a realidade, a cidade e o país, a acarinhada dívida – dizem que fará aniversários, atrás uns dos outros, até lá para 2030 e que porventura morrerá de velha - e a tragédia recente de uma regressão civilizacional a que assistimos algo impotentes, nos vão bloquear o caminho? Não sabemos, mas sabemos o que queremos tentar. Não apenas numa lógica resistente, mas inventando nova vida, tornando real o que fantasiámos, para aqui pôr uma palavra querida a Pirandello.

A caminho do novo espaço a reformulação do antigo

Em breve começaremos a fazer um Marivaux com alunos de um 12º ano de teatro, *A ilha da razão*, peça em que se fustiga o preconceito, a ignorância como poder. Lá para Abril avança. E para isso resolvemos, com a autarquia, reformular o espaço sede actual. A escola-companhia obriga a outras condições e nós queríamos lavar a cara (ímplica meios), e isso passava por alterações de modos de uso e nova beleza, feita com os trapos velhos e com esse saber artesanal que nos inventa tal como o trabalho faz a mão – quantos cenários, quantas casas já levantámos, quantas vezes decidimos cores, materiais, dispusemos

objectos num espaço – criações, mais de setenta, setenta cenários, setenta montagens, setenta processos vitais.

É um novo cenário, a sede, como espaço de todos, espectadores, partidários do teatro e da poesia, companheiros de estrada, cidade, que hoje, 13 de Fevereiro de 2014, vos oferecemos para fruição, novas identificações e mesmo conspirações – sem conspirar, assim como sem debater em aberto, não vem a mudança desejada. A força do contrário é gigantesca e dispõe de magnetismos quase imbatíveis, atrai os ingénuos e gera os corruptos. Nesse novo espaço velho, novas programações ocorrerão, desde os domínios da poesia aos da política. Questionar é vocação também.

E lá para Outubro deste ano aqui anunciamos uma nova criação em coprodução com o Teatro Nacional de São João: *O fim das possibilidades*, um inédito de Jean-Pierre Sarrazac que, por assim dizer, nos foi “oferecido”. Autor de dezenas de textos, Sarrazac é a grande referência actual da teoria do drama e a sua obra magistral, *Poétique du drame moderne* (de Ibsen a Koltès), acaba de sair nas Editions du Seuil. *O fim das possibilidades* é uma parábola que, como tem afirmado o filósofo José Gil e aqui se aplica, nos fala sobre o fim do futuro, a impossibilidade de projectar a vida, o fim das possibilidades. Aludindo às fantasmagorias de Dante na sua descida ao Inferno, Sarrazac constrói um “fresco” da actualidade em que o destino trágico

de massas de excluídos é a História que
sofremos posta em cena. São imagens
que de algum modo lembram o
universo fotográfico de Sebastião
Salgado. Nelas o espectro de um novo
totalitarismo concentracionário
assombra a Europa e o mundo.

fmr

ÓRGÃOS SOCIAIS (2013-2016)

Assembleia-Geral

Presidente - **Nuno Ribeiro Lopes**

Vice-Presidente - **Carlos Alberto Augusto**

Secretário - **Paulo Nuno Silva**

Direcção

Presidente - **Fernando Mora Ramos**

Vice-Presidente - **Ana Pereira**

Vice-Presidente - **José Carlos Faria**

Conselho Fiscal

Presidente - **Acácio Carreira**

Relator - **Francisco Carrilho**

Secretário - **António Plácido**

TEATRO DA RAINHA - ASSOCIAÇÃO REPUBLICANA DA RAINHA E ETC

Acácio Carreira

Ana Pereira

António Plácido

Carlos Borges

Carlos Alberto Augusto

Fernando Mora Ramos

Francisco Carrilho

Isabel Lopes

José Carlos Faria

Margarida Araújo

Natália Ferreira

Nuno Ribeiro Lopes

Octávio Teixeira

Paulo Nuno Silva

Vera Marques

Victor Santos

AGRADECIMENTOS

O Teatro da Rainha agradece à Câmara Municipal e à sua equipa, a prestimosa intervenção no espaço que nos permitiu não só lavar a cara mas conferir-lhe uma beleza que nunca teve. Aos operários que aqui empregaram o seu artesanato o nosso obrigado:

Alberto Santos
Carlos Espírito Santo
Hélder Jacinto
João Malheta Macho
Joaquim Adelino Canas
Joaquim Lucena
Jorge Pinto Oliveira
Luís Pereira
Luís Santos
Mário Leal
Óscar Cotrim
Victor Constantino
Victor Sousa Santos
Vuã Bodrug

INFORMAÇÕES E RESERVAS

262 823 302 | 966 186 871
geral@teatro-da-rainha.com
www.teatro-da-rainha.com

companhia subsidiada

