



ÀS DUAS HORAS DA MANHÃ



ÀS DUAS HORAS DA MANHÃ

de Falk Richter

Encenação de
Fernando Mora Ramos



Todas estas palavras

Estreada em Fevereiro de 2015 no Schauspiel Frankfurt, a peça “Às duas horas da manhã” integra textos de dois trabalhos anteriores de Falk Richter: “Unter Eis” (“Sob o Gelo”, 2004) e “Trust” (“Confiança”, 2009), esta última co-encenada com a coreógrafa e bailarina Anouk van Dijk, com quem Richter vem colaborando desde 1999 em espetáculos que suplantam as fronteiras entre teatro e dança. É uma das características marcantes do seu trabalho, esta confluência de disciplinas diversas para um objecto coerente. Neste gesto manifesta-se já uma atitude que é, em si mesma, política, na medida em que oferece à forma um significado libertador, uma ruptura com velhas fórmulas em benefício de linguagens capazes de representar uma actualidade em acelerada transformação.

A música é outro elemento determinante, não só pelo modo como surge referenciada e até aplicada no próprio texto, o qual acolhe amiúde estruturas rítmicas e prosódicas típicas da poesia — o recurso à anáfora é o exemplo mais óbvio disso mesmo —, mas também enquanto parte integrante de uma dramaturgia comprometida com a contemporaneidade. A primeira encenação de “Às duas horas da manhã” contou com composições do islandês Valgeir Sigurðsson, produtor experimentado que trabalhou com artistas internacionais tais como Björk, Sigur Rós ou Radiohead. Esta incursão pela cultura *pop* não é oportunista, refere-se a uma dimensão matricial da geração que Richter pretende retratar.

«Às duas horas da manhã recordo-me de pedaços de canções *pop* e de poesias»,

diz Constanze na cena final, secundada por Max a trautear “Poems”, um tema do artista britânico Tricky. Mas já antes tínhamos ficado a saber que Tom ouviu 27 vezes em duas horas a canção “How to Disappear Completely”, dos Radiohead, intróito nesta encenação de Fernando Mora Ramos. E a divisa de Helge Gonzensheimer na entrevista de emprego é, na verdade, o excerto de uma letra do duo Saâda Bonaire, formado em Bremen na década de 1980. Na penúltima cena, que termina com uma balada *pop* interpretada em *ensemble*, Timo ironiza as táticas de sedução na actualidade referindo-se a uma serenata ao som de “You Are So Beautiful”, canção popularizada por Joe Cocker.

A cultura *pop* enquanto dimensão matricial de uma geração já não tem que ver apenas com o efeito provocatório de uma arte erigida sobre o discurso sedutor da publicidade, desmontando-o ou servindo-se dele para exercer a sua crítica à sociedade de consumo. Essa cultura é agora o terreno sobre o qual florescem e se desenvolvem os indivíduos, treinados para a eficiência e optimização dos processos, imersos num ideal de sucesso que obriga à alienação da identidade, tendencialmente padronizados, uniformizados, «pois uma pessoa deve não só vender-se permanentemente, como para o fazer ainda tem de estar BEM-HUMORADA», «porque se trata só DE VENDER-SE BEM.»

“A Sociedade de Consumo” profetizada pelo sociólogo francês Jean Baudrillard aí está com as suas multidões voluntariamente subservientes ao feudalismo tecnológico. As



consequências que isso acarreta em termos de intoxicação da massa crítica e o impacto que tem ao nível da comunicação é central em “Às duas horas da manhã”.

Geração Z

As personagens desta peça de Falk Richter caracterizam-se, antes de mais, pela sua insularidade, cerradas em espaços exíguos, separadas umas das outras, à deriva no labirinto de solilóquios solitários como crianças perdidas em corredores escuros, pouco dialogando ou interagindo. Em comum têm, no entanto e porventura paradoxalmente, uma ligação ao mundo exterior mediada pela tecnologia.

Logo no início, Constanze tenta estabelecer comunicação com alguém que percebemos ser um colega de trabalho com quem mantém uma relação amorosa. Do outro lado recebe um ruído estranho. Lisa, fechada no 42.º andar de um hotel, *skypa* com umas pessoas quaisquer que lhe são totalmente estranhas. Por exemplo, os seus pais. Tal como na cena anterior, a comunicação não existe. Entre Lisa e os pais há uma interferência que obstaculiza o diálogo, o desconhecimento uns dos outros de que a face congelada da mãe no monitor é símbolo *par excellence*.

Constanze, Marc, Timo, Lisa e Max são representantes de uma geração concebida num mundo digitalizado, crescida no meio de aparelhos tecnológicos supostamente ao serviço de uma comunicação que acaba por isolar os indivíduos em bolhas, instaurando nas suas vidas sentimentos

de solidão. A internet é omnipresente neste texto polvilhado de referências a elementos que remetem para a grande deusa do novo mundo digital: redes sociais (YouTube, YouPorn, Facebook, Instagram, WhatsApp, Twitter, Tinder, Linked-In, E-Darling, Parship), *softwares* diversos (Skype, e-mail, Google), etc.

Constanze tenta perceber por onde anda Tom perseguindo-lhe o rastro na internet. Lisa entra no elevador e dá com um homem «com olhar fixo no iPhone». À beira da loucura, Max confronta-se com a sua condição existencial: «Como uma criança que tivesse sido esquecida no aeroporto, ele vagueava pelos corredores, passava horas junto da fotocopiadora ou da máquina de café, olhava para o iPhone, mergulhava nos “feeds” do seu iPhone, e desejava, PURA E SIMPLEMENTE JÁ NÃO ESTAR ALI.» Ali é um lugar estranho, zona de confronto com frustrações interiores, é um lugar de vidas congeladas, é o escritório, é desconsolo.

Não há-de ser mera coincidência que um ano antes desta peça haver estreado era notícia em todo o mundo: Facebook e Apple pagam congelação de óvulos às funcionárias, de modo a garantir que a vida profissional não será prejudicada pelas ambições familiares. Prática cada vez mais comum, o tema não é marginal em “Às duas horas da manhã”. Surge como móbil para uma problematização do capitalismo enquanto campo minado dos valores humanistas. O que está em causa é a rendição das chamadas democracias liberais à engrenagem da sociedade de consumo, um ataque de Richter ao capitalismo selvagem.

Esfera Privada e Percurso Profissional

A invasão da esfera privada pelo mundo do trabalho é um dos temas preferenciais de Falk Richter, de modo claro e evidente nesta peça. É uma constatação tanto ao nível da linguagem como no recorte das figuras em cena. Ao nível da linguagem, isso verifica-se de imediato na confusão gerada entre as palavras *firma* e *família*. Ao tentar entrar em contacto com Tom, Constanze lembra-lhe o quanto de si, amantes e colegas, foi colocado na construção da empresa: «NÓS FIZEMOS ISTO JUNTOS, QUER DIZER, TU E EU, ESTA FIRMA É O NOSSO BEBÉ.» Esta mesma Constanze, obcecada com o futuro e os resultados da firma, tenta demover Lisa do seu projecto familiar: «Tu não podes mesmo DESISTIR de tudo aqui, DE MIM e da FIRMA... isto aqui é como uma FAMÍLIA.» O *commitment*, conceito típico do jargão empresarial, não pode ser deslocado da firma para o bebé que Lisa espera. O bebé é a empresa.

Helge Gonzensheimer, na entrevista de emprego, procura surpreender Constanze e Lisa adoptando essa mesma gíria, reproduzindo um guião que acaba por lhe sair ao lado. Mais que chefe ele deverá ser «alguém a quem uma pessoa se pode dirigir com confiança, que está lá, que dá conselhos, quer profissionais quer privados.». Toda a cena da entrevista, na sua comicidade, é uma desmontagem tragicómica do estatuto do homem numa economia neoliberal, agravada pela postura das recrutadoras e o rol desatado de perguntas onde esta confusão entre

privado e profissional adquire as feições de uma sessão de psicanálise: «Quando é que você disse pela última vez “EU AMO-TE” e a quem e di-lo-ia você ainda hoje a essa pessoa? E o que quis você dizer com: “EU AMO-TE”? Que quis dizer exactamente? O que é o “AMOR”? O AMOR por outra PESSOA? Como se exprime?»

Nesta conjuntura, o amor é uma das vítimas principais, pois mais do que desejar o bem do outro está a pessoa humana empenhada no sucesso individual. O individualismo edifica entre o *eu* e o *outro* uma barreira, um muro, a preocupação primeira tenderá a ser o desempenho profissional, a monitorização dos comportamentos, o “bem-estar” da firma. O resultado desta inversão de valores talvez se manifeste em nenhum outro como em Max, esse que já só quer ser «o lugar vazio no sistema.» À beira do abismo, Max está a um passo da ruptura total. Se estão todos esmagados e esgotados pelo sistema, Max é quem melhor sintetiza essa disfuncionalidade gerada entre o privado e o profissional. É um psicopata em potência.

E que dizer de Marc, espécie de alter-ego do Autor? Também ele embrenhado na vida profissional, tenta construir personagens projectando no ar dúvidas, imagens, hipóteses. «Quem é este homem?», questiona-se. E a pergunta paira como uma nuvem de desconfiança. Imagina um lugar, uma situação, confere-lhe uma condição existencial: esgotamento passageiro, desilusão, tensão, cansaço. O mais interessante na cena é, porém, o modo como a dado momento a criatura toma conta do criador, isto é, as dúvidas sobre quem possa ser um homem imaginá-

rio dão lugar a uma dúvida essencial acerca da própria identidade: «Como é que eu vim parar a esta vida? Isto é a MINHA vida? Ou eu vivo-a POR UM OUTRO? EU SEREI UM OUTRO?» Fruto da aceleração e da despersonalização, o *eu* esgota-se no *script* a que se vê submetido para corresponder às expectativas sobre si geradas. Também o artista é vítima do fluxo de trabalho, o *workflow*.

Dieta do eu

Eis a máxima que aparece estampada no frontispício de todos os guiões para uma vida feliz. Mas em que consiste isso de sermos nós próprios? Constanze desviou-se de si mesma investindo na profissão, Marc confronta-se com o problema num tête-à-tête com as personagens, Max procura uma língua que pudesse exprimir o que sente, Lisa precisa de substância, Helge vagueia por lugares onde não perceba uma única palavra. Refugiados de dramas pessoais, estas criaturas como que este-reotipam um tempo histórico, o nosso, na mesma medida em que projectam lapsos sociais e denunciam contradições políticas. A máquina tem as suas avarias, chamam-se pessoas. O processo de desumanização está em curso.

O alvo de Richter é a artificialidade do espírito corporativo que arrasta a pessoa humana para o desespero, amarrando-a à coleira de uma realização profissional que consome todas as energias e rasura a identidade até pouco restar de verdadeiramente autêntico e genuíno. Quem sou eu? Esta pergunta fundadora do pensamento con-

temporâneo ressurgue nesta peça, mas de um modo diferente. A interrogação deu lugar a um desfile de afirmações negativas. Eu sei quem não sou, eu não sou uma mulher.

Lisa e Johana protagonizam um dos momentos mais inesperados de “Às duas horas da manhã”, momento lúdico, nesta encenação, que apela igualmente a um sentido de competitividade onde já não há vencedores nem vencidos. As regras do jogo implodiram, tal como o sentido da dúvida primitiva «quem sou eu?» deu lugar a inúmeras afirmações pela negativa. Extraídas de um livro da escritora alemã Ariadne von Schirach, essas afirmações começam por invocar inúmeras personalidades mais ou menos conhecidas, imprimindo a sensação de que o encontro com o *eu* se processa pela exclusão do outro que não sou. Sê tu mesmo, portanto, significa não ser o outro, não se identificar com o outro. Se na Grécia Antiga a resposta ao que sou só era possível na relação com o outro, na Europa do século XXI ela constrói-se excluindo o outro na equação: «Eu não sou isto. Eu não quero nada disto. Eu não quero ser nada disto. Eu não sei o que quero para mim e para a minha vida.» Sigam-se as dietas.

Íntimo e Político

Uma outra camada nesta rede polifónica é aquela que testemunha o choque do íntimo com o político. Estes indivíduos parecem alienados da *polis*. A relação que estabelecem com a cidade seria de distanciamento, como Lisa a observar a paisagem de um 42.º andar, não fossem eles ao mes-

mo tempo vítimas e agentes na atmosfera pós-humana que os obsidia. “Às duas horas da manhã”, quando as máscaras caem, o mundo vem à tona e as misérias íntimas confundem-se com as misérias políticas, num jogo de interferências a que é impossível escapar.

Sintomática é a relação, nesse momento, com o televisor e os seus canais informativos, «IMAGENS, IMAGENS, UMA TORRENTE DE IMAGENS, ESGOTAMENTO, MORTOS, MORTOS, MEDO, MEDO, ESGOTAMENTO, MORTOS, MORTOS, MEDO, MEDO, ESGOTAMENTO, NESTE ALIMENTO IDIOTA DOS CHAMADOS PAIS PREOCUPADOS, CIDADÃOS PREOCUPADOS, POLÍTICOS PREOCUPADOS». O inventário de partidos políticos e movimentos de extrema-direita — Pegida, Rogida, Hagida, Bär-gida, Legida, Kagida, Kögida, Sugida, Wü-gida, Bagida — oferece-nos sinais sobre o estado do mundo em que as personagens de “Às duas horas da manhã” coabitam, um mundo rendido ao espectáculo, entretido com o *zapping*, disfarçando o fracasso com palestras motivacionais como aquela que tivemos oportunidade de presenciar. Palestras incapazes de fazerem frente à maior das ameaças: o incremento do ódio, proporcional à sangria do amor.

O filósofo francês Gilles Lipovetsky fala, no seu ensaio “A Era do Vazio” (1983), numa «sensibilidade política» substituída pela «sensibilidade terapêutica»: «no momento em que a informação se substitui à produção, o consumo de consciência torna-se uma nova bulimia: ioga, psicanálise, expressão corporal, zen, terapia primal, di-

nâmica de grupo, meditação transcendental.» Os zombies e os psis, figuras aludidas mais do que uma vez em “Às duas horas da manhã”, estabelecem neste novo mundo um contrato profícuo. À medida que a sociedade vai produzindo em massa os seus zombies, os *coach* e os *psi* consolidam a sua relevância enquanto promotores de uma normalidade que já não é fácil destrinçar da loucura, na medida em que exige aos cidadãos doses reforçadas de indolência, apatia, conformismo, anestésicos contra a desordem, os desequilíbrios, as deficiências e anomalias que florescem na sociedade. O desporto e as dietas também ajudam, como pretextos para libertar o *stress* e recarregar baterias. Não é assim que se diz?

O que resta? Uma sociedade de indivíduos isolados, solitários, incapazes de comunicar uns com os outros. Talvez o teatro seja o momento em que, sob um mesmo tecto, num espaço partilhado, possam encontrar-se no seu desamparo, desassossegado, nas suas inquietações comuns. Talvez aí consigam finalmente dar uma volta radical às suas vidas.





Que origem?

Como é que um projecto nasce na cabeça de um autor-encenador?

Como é que uma primeira pesquisa se torna, no devir de um processo de escrita, uma obra de corpo inteiro? Como aparecem o texto, o movimento dos corpos, o som, as imagens? Como é que se ordenam de modo conjunto? Qual é, no meu processo, o ponto de partida do processo artístico?

No início é uma tentativa de ancorar no “aqui e agora”, de pensar de maneira coerente o dentro e o fora.

O que é que se passa em mim, aqui, agora?

O que é que se passa à minha volta, aqui, agora?

Sempre me considerei um cronista da nossa época. Tento ser como um sismógrafo que regista ou capta a realidade do mundo vivido, a forma de pensar, de sentir, de comunicar na nossa sociedade. Como é que nessa esfera as coisas mudam e evoluem? A que incertezas e novas missões são expostos as mulheres e os homens nas sociedades ocidentais? Que desejos os animam? Quais são os seus medos? Qual a sua concepção da felicidade? Segundo que modelo de casal querem viver? Como é que vivem e trabalham? Que representações normativas do feminino e do masculino, que marcas de crenças religiosas e que ideologias determinam os seus actos?

A embriaguez das questões

Como captar no teatro, de forma sensível, a embriaguez tóxica da velocidade ou do excesso de trabalho, do esgotamento, da

solidão, do medo, as relações íntimas e duráveis? Qual é o som da nossa época? Que música reflecte a nossa época? Quais são os combates conduzidos pelas pessoas hoje em dia contra o que os cerca? Como se exprime a língua que falamos aqui e agora? Fragmentária, rápida, furtiva, complexa, incontínente, confusa, fria, em pedaços? Objectiva, tecnocrática, ideológica, pretensiosa, enfática como o jargão de eficácia dos consultores na minha peça “Sob o gelo” (2004)? Em busca de uma nova interioridade, lutando por uma nova poesia como no fim da minha peça “Às duas horas da manhã” (2015)? O que dizem as palavras que empregamos? Como se exprimem os nossos pensamentos, os nossos sentimentos, as nossas considerações políticas? O que é que diz o nosso grau de estupefação e de falta de empatia, o ódio imobilizado, a cólera, o medo que nos governam? Com que palavras falamos dos nossos desejos e da vontade de rebentar com uma língua que não está à altura das nossas sensações, com a qual não podemos dizer aquilo que sentimos no instante t?

No começo há notas em desordem, instantâneos, informações sobre o estado das coisas. O que é que acontece, neste momento, em mim e no mundo? Uma bebedeira de questões e é esta bebedeira que se escreve sob a forma de notas, de fragmentos, tento esboçar as questões que impulsionam o trabalho teatral. A embriaguez de questões é um motor que espoleta a peça, a encenação e o processo dos ensaios, um movimento de pesquisa que contém um novo potencial. É

um movimento que não emana de uma peça clássica ou contemporânea já escrita, nem de um argumento cinematográfico ou de um romance, mas em que, desde o início, tudo é possível e todas as direcções são desejáveis. A página branca, o espaço vazio, o momento que precede o primeiro esboço, os primeiros *brainstormings* poderiam definir-se como “the void”, um vazio que o processo artístico preenche de formas e de conteúdos para se converter a prazo num espectáculo.

O espaço de ensaios pode deste modo tornar-se um “espaço de emergência”, um espaço em que nasce qualquer coisa que não se pode sempre planificar e que ultrapassa largamente aquilo que eu poderia imaginar sozinho, em minha casa, sentado na minha secretária.

Muitos dos meus textos abordam o isolamento total do indivíduo numa sociedade regida pelo mercado. Os *diktats* da eficácia, da mobilização permanente e do melhoramento de si, submetem a exigências totalitárias um indivíduo que, obrigado a sobre-representar uma personalidade sempre aberta, alegre, adaptável, totalmente disponível, desmorona, desenvolve angústias ou sente-se “desconectado” — vazio, morte, dissociação, sem possibilidade de recriar uma ligação consigo mesmo e com a sociedade. A procura de um colectivo habita muitas das minhas personagens. Eu procuro sempre, nos processos artísticos, criar colectivos, ao menos por um curto período, alargando assim o conceito de autor: trabalhando como autor-encenador que escreve um texto matriz, quero dialogar com outros

artistas, confrontar a minha escrita com outras formas de arte, realizar intercâmbios com especialistas em ciências sociais, filósofos e activistas políticos e deixar as discussões deslizar e circular nos textos.

Voltemos ao princípio e tomemos como ponto de partida uma noite invadida de questões. Uma noite de embriaguez em que quero finalmente compreender tudo e abraçar o que se passa em mim e à minha volta, entender como se poderia apreender o mundo actual. Esta última frase poderia ser no seu todo o ponto de partida de um novo trabalho. De certa forma lembra um dos mais célebres dramas alemães e o seu herói epónimo, o “Fausto” de Goethe que, no princípio da tragédia, coloca as questões para as quais não encontra resposta e empreende então uma viagem que lhe revela bem mais do que aquilo que poderia prever no início da sua noite louca, no seu pequeno escritório.

O princípio, ainda. A quem é que me dirijo quando falo das primeiras intuições e questões, dos elementos propulsores. Quem é que me liberta ideias, reflexões, a sua própria história, material aprofundado? Quem é que me conta a sua vida, os seus pensamentos, as suas angústias, o que abala, as suas crises, os traumatismos, sonhos, objectivos, noites loucas, os seus projectos?

O espaço vazio

O espaço vazio, existe? Qualquer espaço em que se faça teatro tem uma história. Em que lugares apresento os meus espectácu-

los? Um antigo armazém, uma fábrica, um antigo cinema, um estúdio, um centro de arte contemporânea, um clube, um aeroporto desafectado, uma ópera, um festival de arte? O que é que já se fez nestes espaços? Quem é que fez teatro antes de mim neste lugar? E que formas foram aqui já propostas? Que histórias conta o espaço em que as minhas representações acontecem? E como é que me devo posicionar face à história e à actualidade desse espaço?

Todos os espaços têm uma história, um drama inscrito — e mesmo que seja implícito, os espectadores apercebem-no. Num centro de arte contemporânea ou num museu, o ponto de vista que se tem acerca de um acontecimento é diferente daquele que se tem num velho teatro à italiana. Olhamos de modo diferente o que acontece numa praça pública na cidade ou num quarto de hotel em que um único actor conta as suas histórias íntimas. Os espaços criam uma proximidade ou uma distância, transportam em si combates políticos ou sociais, assim como histórias íntimas.

Que reunir neste espaço? Que sujeitos é suposto nele se encontrarem? Que histórias trazem as pessoas com quem eu quero trabalhar? O que me interessa são histórias familiares e pessoais, modos de vida, as origens, as influências culturais, as determinantes sociais, o sentimento de pertença dos artistas e dos pensadores que participam num projecto — sejam bailarinos, actores, músicos, videastas, coreógrafos, cenógrafos, criadores de luz, compositores, figurinistas, dramaturgistas, cientistas, sociólogos,

filósofos ou activistas políticos (ao vivo ou via Skype) — do mesmo modo que todos os assistentes e estagiários que observam ou participam no projecto trazem materiais. O espaço e a relação dos indivíduos com esse espaço são as condições mais importantes no parto de um projecto em que não há, à partida, um texto acabado, uma peça bem feita, fechada sobre si mesma. Falo aqui de projectos abertos, transdisciplinares, que nascem em diálogo com outros artistas e cientistas. São projectos de pesquisa e encenações coreográficas de que a origem é sempre o desejo de nos reencontrarmos com um grupo de artistas e de performers preciso, de falar e reflectir, nesse instante t, acerca do que me atravessa, me abala, me interessa, sobre tudo o que sinto, penso, vivo, vejo, experimento, acerca de tudo o que me desestabiliza, me causa noites brancas, sobre o que não compreendo, desde que ligo a televisão, navego na internet ou trabalho sobre pilhas de jornais, revistas, *posts* e comentários e sobre o que gostaria de aprofundar porque eu não compreendo, porque isto ou aquilo me faz medo, me fascina, porque sinto que isso vai marcar os pensamentos, os actos, as sensações do indivíduos nos próximos anos e decénios.

Falk Richter, in “Parages 05”, Revista do Teatro Nacional de Estrasburgo, Director Editorial – Frédéric Vossier, 2019. Tradução de **Fernando Mora Ramos**.



Às duas horas da manhã Falk Richter em casa no Teatro da Rainha

«O que não significa que não exista hoje em dia um perigo de ver a forma dramática subjectivar-se de modo excessivo e de não conseguir efectuar esse retorno do universo psíquico para o universo objectivo, suposto pela dialéctica do eu e do mundo. Como reacção hipotética ao carácter crepuscular do tempo que vivemos, certos artistas — e dos mais notáveis — têm hoje tendência a realizar uma fuga para a frente, para o que poderíamos chamar de síndrome Morrison: “Urgência de acabar com o “Fora”, absorvendo-o, interiorizando-o. Eu não saio, tu deves vir até mim. Até ao meu jardim-matriz, a partir do qual eu observo tudo. Daí eu posso construir, no interior do meu crânio, um universo rival do real.” Chantal Morel, em quem encontrei esta citação de Jim Morrison, escrevia em 1991, na reposição do seu espectáculo Groom a partir de Jean Vautrin, a propósito do personagem Haim, o que coxeia: “Tinha o fulgor dos poetas. Como eles inventava um mundo ao lado da verdade, para resistir ao que viesse...”

O verdadeiro desvio da ficção não consistirá em realizar um retorno ao mundo real, por mais desesperante que possa parecer, mais do que inventar um outro ao lado?»

Sarrazac, *Teatros do eu, teatros do mundo*,
Editions Medianes, 1995.

1. Teatros do eu, teatros do mundo

É com Sarrazac que, para mim, se torna clara a presença do “eu” na dramaturgia e na cena. De um teatro da convenção, da representação tipada, se passa a um outro que investe a subjectividade, faz do sonho uma possibilidade, filme, escrita de imagens agidas fisicamente que a palavra (de)compõe. Nessa medida, não escolhe géneros, transporta dimensões que a convenção remetera para a impossibilidade. A palavra interior faz a sua entrada em cena derrubando tabus — sempre pés de barro, dogmas de controlo estético. Encontra um modo de se afirmar que escolhe a “não-representação”, um dentro que se exterioriza, assente em ritmos e respirações, mínimos auditivos, introspecção que a tecnologia amplifica, pensamento dito alto, silêncio do que flui nas associações mentais captado pelo corpo e sopro num modo revelador — como na química que revela a película.

Isso significa uma presença do autor nas figuras que emergem, em todas elas, mesmo as menos familiares, enfrentando a dificuldade de “agarrar” um eu incoerente, contraditório e desaparecido na luta pela própria existência individual, eu dividida que se liquefaz.

Dessa liquefacção, dessa extinção fala uma figura deste *Às duas horas da manhã* que busca ser “uma ausência”, uma falha no sistema, para aceder a uma consciência de si no meio de uma inexistência real como elo produtivo de uma máquina que o domina e realiza objectivos que lhe escapam. Os

seus, vitais, são um empobrecimento constante, uma pressão, constrangimento.

Mas essa ausência que a figura de um Max expressa como bandeira, novo ponto de partida, debate-se com um esgotamento da linguagem — o ser É na linguagem. Como posso eu ser se as palavras não me dizem, de que modo faço corresponder uma linguagem a uma pulsão vital?

E aí parece emergir o que de fora podemos chamar “loucura”, deriva pessoal pelo acaso de um percurso instantâneo, *acto poético*, como se um *acto poético* materializasse essa autoconsciência de ser, a percepção de um encontro com outro, do amor, da relação com alguém que nos devolva uma presença. Poesia lato sensu, além das palavras, vejo nos teus olhos o meu desaparecimento em ti, terceira dimensão que é a entrega recíproca.

Richter é de uma geração que não encontra a coerência da individualidade dobrada dos heterónimos. O autor não se multiplica por biografias com datas, geografias, profissões e outros dados identitários.

A dada altura, Lisa, uma das personagens “consistentes”, isto é, perceptível como “alguém”, sonha com um parceiro na sua inteireza individual:

UM DESEJO INSUPORTÁVEL, AGORA, AQUI, POR OUTRO CORPO, POR ALGUÉM QUE ESTEJA AQUI SEM FAZER PERGUNTAS, SEM QUERER ANALISAR PORQUE É QUE EU DIGO ALGUMA COISA, E QUANDO, COMO EU AGORA O ESTOU A FAZER, NESTE MOMENTO, ME COMPORTO ASSIM, O QUE EU ME TINHA PROPOSTO ALCANÇAR

NOS PRÓXIMOS DOIS ANOS, E COMO EU POSSO IMAGINAR COM TODOS OS PORMENORES UMA RELAÇÃO DE FELICIDADE PLENA ENTRE DUAS PESSOAS CRESCIDAS E COM OS MESMOS DIREITOS, E COM QUEM SE DEVE PARECER: O PARCEIRO COM QUEM TUDO ISTO É COMPATÍVEL: PROFISSÃO, CARREIRA, TEMPO LIVRE, PROJECTOS FAMILIARES, UMA RELAÇÃO COM SUBSTÂNCIA, A MINHA VIDA PRECISA DE SUBSTÂNCIA.

[A propósito de “estar sem fazer perguntas, sem querer analisar...” lembro-me de ter lido algures que Beckett e Joyce passavam longos silêncios juntos e que essa mudez era tida como um profundo diálogo entre ambos.]

Não havendo sujeito que devesse na sua inteireza — as biografias são “mentiras” —, quem é então o sujeito dividido, partido entre si e o sistema, destruído no seu esforço constante de aceder a si mesmo, incapaz de se relacionar com outro numa relação plena, com sentido, realmente existente?

As figuras de Richter transitam de corpo e mente entre elas, misturam-se numa transitoriedade psicológica e sistémica em circunstâncias que se repetem e obrigam aos mesmos gestos, à mesma procura neurótica, são aquém sujeito, vivem em estado de psico-análise permanente, interrogação constante — querem escapar ao fluxo que os engole, fugir da inexpressão.

A reivindicação de Max quando quer ser “a falha” — começa “ausência”, para ser erro, falha — é a mesma de Bartleby: inter-

romper o que o exaure, ser pau na engrenagem, quebrar o fluxo. Esse desejo, saudavelmente anarquista, estoura a máquina de morte que o fluxo investe, as rotinas que cumprem um tempo em que o sujeito é só um agente do fluxo rendível do financismo.

Eis a questão: este sistema neoliberal, bolsista, é contra a vida, o consumo é uma técnica, um simulacro, para recuperar energias de retorno ao mesmo ponto escravo de se ser servil “produzindo”.

O espectáculo é o que te seduz nessa engrenagem que faz de ti um fã do que te escraviza, sujeito adiado, domado, conformista, sistémico.

2. Da presença do autor em cena, à autoficção: o autor exposto

Curioso em Richter é que a sua dedicação às figuras criadas, se faz até à exposição de si mesmo em limites que tiram o autor, já não da torre de marfim, mas de um seu próprio retrato equilibrado, através de um registo autoficcional de absoluta exposição, sem máscaras.

A certa altura diz Marc: «Às duas horas da manhã reparo que eu realmente nunca gostei do meu pai e no fundo ele realmente nunca gostou de mim.»

Marc é, no texto-espectáculo, a figura do autor em cena. Richter mete-se nas figuras que cria encenando a sua própria fragilidade como criador, também ele voz de um sentimento de não pertença e de solidão indesejada. O “eu soberano” do autor, qualquer ideia de onisciência, cai por terra, contrariando aquele desejo do leitor, do especta-

dor, de algum consolo orientador. Mas este “pessimismo” — realismo psíquico-social da constatação introspectiva? — de Richter, numa escala radical, é a verificação, mesmo o escrutínio, em cena da força do sistema criado pelos humanos contra as pessoas.

Nesta perspectiva de uma partilha do espaço cénico com os actores que fazem os papéis atribuídos e que nas diversas montagens serão sempre outras possíveis distribuições, tanto de texto como de número de personagens, o actor/autor Richter não é, como por exemplo Kantor nos seus espectáculos, o maestro em cena. Ele é, pelo contrário, um dos *losers*, para usar um clichê eficaz. São os *losers*, os impotentes, no sentido não apenas da condição social, mas da miséria ético-psíquica, do esgotamento, da insatisfação profissional e pessoal, da vida privada impossibilitada pela profissional, que povoam este estranho ambiente de *Às duas horas da manhã* em que vemos coexistir o habitat empresarial, o espaço-empresa, e a casa, a suposta privacidade de cada um — é nesse “não lugar” que “desaparecem”, perdem o rosto — Marc Augé fala-nos, por exemplo, de aeroportos como territórios dessa impessoalidade, lugares de trânsito, de aceleração de um tempo que nos escapa.

O sujeito, acorrentado às rotinas da sua existência ao serviço da concorrência com outros e consigo mesmo, tentando ser o “tu consegues”, “tu superas-te”, “tu dás o melhor de ti mesmo”, como ouvimos na gíria mediática vulgar, soçobra e trabalha constantemente com o sentimento da sua derrota, o que o próprio Marc, o autor, diz:

SEMPRE ESTE SENTIMENTO, de nunca estar à altura de satisfazer as exigências que me sejam feitas, DE NUNCA ESTAR À ALTURA, DE FICAR AQUÉM sempre DO QUE É ESPERADO, OUTRA VEZ FALHADO, OUTRA VEZ FALHADO, E OUTRA, E OUTRA, AMANHÃ SERÁ MELHOR, AMANHÃ FUNCIONA, OUTRA VEZ, SÓ NÃO DESISTIR, SÓ NÃO PARAR, OUTRA VEZ, OUTRA VEZ, HÁ SEMPRE MAIS AINDA, É SEMPRE PROVÁVEL OUTRAS POSSIBILIDADES, SEMPRE MAIS AINDA.”

Em Pirandello, este *looser*, no ensaio sobre *O humorismo*, é a criatura que vive “o sentimento do contrário” nesse “abismo da alma” que o imponderável traz de modo imprevisível. O “*homem fora de tom*” é também criatura de Richter. Mas em Richter esse “fora de tom” existe fora da literatura, nos limites entre as linguagens da “rua” e as “do pensamento”, num contraste entre o poder como língua e o eu como expressão.

A dança que faz parte da escrita teatral como manifestação autónoma do corpo, parece ser um modo de recuperação do sujeito, regresso ao corpo que possa dizer o que a palavra esgotada — a abusada que assedia e que pode recriar-se outra — já não pode. O mesmo para a música: neste texto de Richter a transição entre as artes faz-se por necessidade de pregnância comunicativa das figuras, de encontro entre elas, o que acontece quando cantam em colectivo. É o dizer algo a um terceiro, leitor, espectador, que permanece, quando esse dizer encontra um comum entre quem diz. A não assunção, portanto, do absurdo como

algo que se cavalgue para acrescentar falta de sentido ao que não o tem num jogo estéril. Este é um dos aspectos mais claros do que seja uma escrita intrinsecamente multidisciplinar e de que modo a fala se prolonga no corpo e a música — cantar, trautear, experimentar sonoridades, etc. — potencia os modos de dizer.

Através da estética do *humorismo*, fragmentária e inconsequente, que não busca o “animal perfeito” na estrutura, Pirandello deseja acordar a sala através de algo que é semelhante ao “estranhamento” brechtiano, essa anormalidade das coisas que a normalidade encerra. Não é natural, não flui por si, tudo o que é cultural perdeu a natureza.

Na cena em que Marc, o autor, surge como “vendedor de banha da cobra emocional”, diz: «[...] a IRONIA continua. Esta última é a mais importante porque ajuda a fazer as coisas sem se admitir que se é responsável por elas.»

Esta ironia significa cinismo, toca e foge, ambiguidade desejada como ambiguidade? Parece-me que, neste momento de palavra dirigida à sala, de *one-man-show*, de “influencer” presencial, Richter (Marc) procura que cada espectador reencontre o instante da sua vida em que, de acordo com a *deadline* empresarial objectiva que tenha sofrido, se revele o carácter manipulador das teorias da produtividade e competência laboral e das técnicas de venda que manipulam os sujeitos, que lhes constroem uma psicologia esmagadora de pensamento próprio. O pensamento hegemónico é um agente da destruição do sujeito na sua redução ao *ho-*

mo-empresarialis, homo-mercatus, capaz de se “vender bem” como “colaborador”.

Aqui podemos dizer “the show must go on — em workflow”.

3. Variações do eu autoral transmutado para outros corpos até à sua autonomia: Lisa e Constança

Esta transmutação do corpo do autor para terceiros tem, no entanto, limites. O universo feminino, se bem que também colonizado pelo empresarial, pela competição, pela performance profissional, pelo “vender-se bem”, tem neste *Às duas horas da manhã* uma autonomia diversa. Richter, na cena em que os papéis femininos, como destino possível de uma identidade pessoal nomeada e reconhecível publicamente, são listados, “eu não sou isto, eu não sou esta, eu não sou todas as criaturas famosas que possam ser nomeadas, em todos os segmentos da sociedade”, procede de modo objectivo, elencando papéis conhecidos e reconhecidos de todos que figuram marcas sociais, modelos rendíveis, reconhecíveis, fazedores de fãs.

Ninguém tem que ter modelos de ser, cada ser tem um destino singular potencial. Isso é obviamente negado pelo que desde logo formata, normaliza, desde a família, à escola, às instituições de conformação e da ordem, à lei, ao que vigia e pune. Nesta cena e na construção do par oposto Lisa/Constança — Lisa pela vida, Constança pelo sistema — assistimos a um processo de degradação de ambas a caminho da mesma negação. Ambas se mostram na cena final criaturas

naufragadas, Constança numa relação com o “seu” televisor, meio louca e Lisa num sentimento de incompletude devastador: «Às duas da manhã eu já não sei quem sou. Às duas da manhã dissolve-se tudo à minha volta, o mundo, eu, tudo, tudo o que eu conheço e sinto, e EU JÁ NÃO SEI NADA, EU JÁ NÃO SINTO NADA, EU JÁ NÃO SOU NADA, eu já não QUERO nada, eu já não POSSO nada, já não tenho certezas, nem segurança, FOI-SE TUDO, FOI-SE TUDO.»

O que aqui tento dizer acerca de Richter com as suas figuras femininas é que existe na sua criação uma autonomia que não é a mesma dos masculinos, como se estes fossem investidos subjectivamente, e elas, objectivamente, com uma distância que lhes reserva, embora na cena final tudo tenda para a mesma tragédia da inexpressão e da impessoalidade solitária e nunca solidária, não comunitária.

Entre o íntimo e o social cava-se um abismo, uma separação trágica, o íntimo colonizado pelo publicitário destrói a possibilidade da construção de um comum necessário que é intuído na negação do social que é escalpelizado.

Também aqui, fronteira entre íntimo e o público, entre o sujeito e o fluxo, surge algo imprevisto na dramaturgia richteriana: a categoria do “silêncio” como paradigma de um recomeço possível de qualquer mudança interior.

O silêncio e o tempo, em Richter, surge como necessidade de sobrevivência, como para o sedento é a água e para o faminto comer. O tipo contemporâneo, fragmentário, desencantado, esgotado e “já

não percebendo nada” diante do que seja, acontecimentos mundializados ou cena privada, necessita de parar — o tempo —, suspender a sua vida e introduzir um silêncio que não seja pausa, fundo, que enraíze minimamente uma hipótese de novo curso para tentar um recomeço. Determinante é parar o “fluxo”, o *workflow*.

Eis que essa parelha, tempo e silêncio, são a primeira redescoberta do sujeito naufragado a caminho de uma outra rota possível. É essa ruptura simples, e essencial, que leva a um pensar “mudar de vida” que todos constatarem como necessidade vital. Sem mudar de vida, a vida está entregue ao drama pessoal sem limite. Vida que valha a pena viver, entenda-se, como confessa Neruda, a certa altura referido.

4. O estranho corpo da obra: o arquipélago de teatros, monólogos, de cenas (da cena dialógica ao sketch tragicómico da entrevista de emprego em que um primo do clown Valentin (Karl, de Munique) — a que Brecht chamava palhaço metafísico — realiza o seu número de nome: win, win, win, win...

Não menos importante é fazer um teatro que se ensaia no seu fazer, que fala do “novo” de forma tentada, que revela que o sujeito contemporâneo, a sua neurose ansiosa, é na sociedade do hipercontrolo e do hiperconsumo de massas, o resultado da sua própria entrega ao êxito obrigatório, ao

empreendedorismo, ao consumismo. [Isto além da subalternidade e opressão laboral a que está sempre sujeito.]

Um teatro que ponha o presente de modo estranhado em cena, mesmo o instante, como crítica da catástrofe em marcha, da infelicidade gerada nas criaturas que o fluxo formata. E como faz Richter isso? Ignorando fronteiras, tanto as dramáticas como as pós dramáticas, multiplicando experiências formais contrastadas, combinando teatros de géneros supostamente antagónicos, uns baixos e outros “nobres”, como esse teatro que na terceira pessoa é pensamento em acção e em que, o que se revela, é um monólogo interior que se exterioriza, acto de “em acto” (des)montar os processos da imaginação associativa, “exibindo” as palavras dessa construção.

As combinações que faz exercem a transição disciplinar, um teatro que se faz dança e música, também espaço inabitável — o cenário “seca” possibilidades — mas também articulando o monólogo dramático (primeira cena), com um teatro da introspecção dinâmica revelada (a segunda cena), com o *sketch* tragicómico (a terceira cena) com um teatro dialógico convencional (a quarta cena), com um conjunto de outras cenas em que os monólogos das diversas vozes se vão concertando numa malha dramática em que se completam e contra-põem, muitas vezes acentuando a mesma solidão em que cada um está imerso.

As figuras “palimpsestam-se”, plagam-se, por assim dizer, repetem o mesmo texto, sentem a mesma coisa por sentirem o mesmo condicionamento e a mesma

frustração, o mesmo isolamento, sofrendo a mesma impotência de linguagem que as leva a esse grau zero que permita outro começo — mudar será sempre recomeçar de nova tabula rasa. Esse é o “comum” que praticam, em solidão, em soma. Nessa medida, é trauma, sem partilha, doença diagnosticada da normalidade imposta. É aqui que os *coach* e os *psi*, os *personal trainers*, os mentores, como Richter diz, intervêm, fabricando os tais livros de autoajuda.

A “indústria dos dadores de sentido”, a psicanálise de autoconsumo, o mundo da indústria *psi*, estão aí para reconduzir cada sujeito à sua infelicidade aceite e à mediocridade.

5. Entrevistas, a palavra dirigida ao público, teatro directo e provocação

Uma outra dimensão desse teatro que mistura formas dramáticas e pós dramáticas, transita entre disciplinas e géneros, parte em várias direcções, dramáticas e pós dramáticas, é o que poderíamos chamar de acção directa, palavra dirigida ao espectador. Esses *intermezzos*, pois só de modo indirecto e associado remetem para o que, apesar de tudo, é uma fábula — a dos funcionários de uma empresa que avalia outros em outsourcing, consultora de despedimentos e recrutamentos — acabam por concretizar em cena o que é suposto acontecer na empresa: a avaliação das performances laborais, a medida da entrega do trabalhador à causa da empresa como se fora a sua causa familiar, a sua casa. As ce-

nas inquerem o espectador como sujeito de uma experiência, de modo semelhante ao inquirido a que são sujeitos os candidatos a emprego. O teatro ataca aqui a “personagem” do espectador, o que ele sob ponto de vista profissional e biográfico, tenha experienciado do que se revela naquele conjunto de perguntas.

[Esses testes, esses diagnósticos, sabemos-lo, têm servido ciclicamente para o exercício de uma prática comum nas crises cíclicas do capitalismo: quando os resultados económicos não atingem os lucros exponenciais previstos, os trabalhadores são despedidos e os tais custos da massa salarial baixam para os lucros voltarem a crescer.]

Esta palavra directa ao espectador, inquirindo a sua própria vida, envolve o espectador numa relação diferente com as personagens perdidas em busca de substância, como Lisa diz: «a minha vida precisa de substância.»

6. O sujeito enunciador é mutante, vai de um papel a outro sem aviso, frequenta estratos, camadas de incrustação do sentido na realidade. Os discursos sobrepõem-se

Há uma estranha comparação que me surgiu entre este discurso de Richter e o de Alberto Pimenta no *Discurso sobre o filho-da-puta*.

Diz a tradutora e encenadora francesa de Richter, Anne Monfort, a propósito de

uma peça — *Sous la glace* — que Richter glosa, usa, neste *Às duas horas da manhã*:

«A escrita de Falk Richter aposta numa sobreposição constante do discurso da personagem e de outros discursos, o da instituição, o de outras personagens. *Sob o gelo* (uma peça de Richter) permite esta passagem permanente da realidade ao fantasma, de uma figura a outra. As figuras podem passar rapidamente, como no trabalho dos sonhos, de uma situação de enunciação a outra: a reunião profissional vira confissão psicanalítica, o fantasma poderá entrar em delírio e misturar o íntimo e o social.»

Em *O discurso sobre o filho-da-puta*, Alberto Pimenta procede da mesma forma, embora num plano de objectividade absoluta, de exterioridade reconhecível da palavra quase analítica, política, discurso-manifesto. O discurso do autor, elaborado aliás segundo as premissas da retórica, com seus desenvolvimentos e fases, encadeamento lógico e conclusão, mistura níveis e sujeitos de elocução que vão da voz do autor à frase feita da instituição, da ironia autoral ao policiamento delator das criaturas que, concorrenciais e sempre em luta por lugares e prebendas, exercem essa filha da putice carreirista e delatora em que foram formadas.

Bem sei que em Richter a volta é outra, o que está em causa é subjetivo, não “culpa” apenas os “condicionamentos externos”, o sistema de poder, por aquilo que sentes, pela insatisfação constante, já que “o modo

de vida concorrencial está de tal modo enraizado na alma que a crítica das “circunstâncias” exteriores corre o risco de ser irrelevante se não se tornar também uma autocrítica e um desejo de mudar”.

De facto, os estratos de realidade que Richter elabora como uma espécie de compostagem feita de níveis diferentes de língua e de formas de poder que a linguagem investe, fazem do seu material textual uma partitura de contrastes rítmicos e locuções diferentes, de transições e saltos, pois o sujeito enunciador muda de rosto, tanto é de facto a linguagem pragmática da economia em fluxo, quanto o balbuciar quase impotente do sujeito que não encontra na linguagem a forma de dizer o que sente.

7. A língua e a sua extinção — a personagem que se dissolve, a força de uma ausência, a solidão desejada, o homem fora de tom, o excluído, o inadaptado, o exausto

Diz a certa altura uma voz chamada Max:

CRESCE O DESEJO POR UMA LÍNGUA QUE POSSA EXPRESSAR O QUE EU SINTO AGORA AQUI NESTE INSTANTE.

Na cena cujo título é *SOBRE O DESAPARECER* [há aqui uma carga ensaística, um problematizar — um *entertainer*, um *influencer*, um *one-man-show* “expert” em terapia social] o que desaparece, ou

será benéfico como algo que deve deixar de aparecer, é o que perturba o fluxo, bloqueia a comunicação em que o sujeito é agente sem participar mais que aquilo que o controlo fluxionário lhe pede, o que possa desarranjar o engrenado. Isso acontece mesmo sem pau intencional na engrenagem, por via de um “luto”, por exemplo, que passe o tempo previsto para que se faça, rompa com os ritmos da produtividade lucrativa.

Nesse modo de superar traumas, a angústia da morte de outro, induz a parar. A exaustão, o esgotamento, levam até ao limite a ausência de si e o colapso dá-se. Daí os psi e os coach. Estão lá para que as “pessoas optimizadas” (já curadas de sofrimento possível) funcionem, coincidindo com as necessidades do fluxo, rítmicas e articuláveis. Os terapeutas, verdadeiros curandeiros, fazem desaparecer o que dói e é vital, com a droga da entrega ao que flui. A intimidade entregue ao trabalho deixa de ter um papel privado e converte-se nessa optimização comportamental que é uma energia performativa do lucro. Neste aspecto o sujeito não necessita de uma palavra própria, a linguagem objectiva e o paleio sistémico fazem dele um factótum do esquema montado: sendo valor de uso não vê o abuso.

É por isso que TIMO, outro locutor, na cena *DESPERDIÇA O TEU TEMPO*, diz:

«De preferência saio em qualquer sítio, onde nunca tenha ido, não conheça ninguém, ou ando às voltas nas cidadezinhas nas quais nunca tenha estado,

não perceba nenhuma palavra, e eu volto a escorregar, na língua, a língua torna-se sonoridade, já não suporte de significado, sons, chhhhhhhhhhh...»

O reconhecimento de um impasse é assumido pela figura que está em ruptura, que procura uma língua que diga coisas. O que sente está separado do que possa dizer, o sujeito está em reciclagem do eu individual. Reciclagem? Eis como as palavras podem trair. O que é facto é que as criaturas que agem na locução se sentem lixo, nada, ninguém.

Um pouco à frente, Max, um outro de TIMO, volta a tentar dizer-se:

«NÃO ADIANTA, NÃO ADIANTA NADA, NÃO POSSO FAZER NADA, NÃO POSSO FAZER NADA NESTE MOMENTO, já não tenho língua.

Já não tenho língua em que possa exprimir, O QUE SINTO NESTE MOMENTO e O QUE DESEJO AGORA. Eu queria de ser o único em casa que soubesse: a noite esteve fria. E quero escutar para dentro e para fora, em ti, no mundo e na floresta. Os relógios chamam-se uns aos outros batendo, olha-se para o fundo do tempo. Para trás fica o silêncio.»

Esgotadas as possibilidades da linguagem “vacionada” para comunicar, estereotipada, a poesia, o modo como as palavras possam compor outra realidade

da própria linguagem que escape a todo o pragmatismo, entra em cena, balbuciando um outro começo possível.

8. A sociedade visada

Citações de Hans Thien-Lehman no posfácio a *Embriaguez*, que se aplicam também, a meu ver, a *Às duas horas da manhã*:

Neste espectáculo, o texto e a dança articulam-se para reflectir cenicamente — isto é, globalmente, seja no plano coreográfico, seja teatralmente, com invenções plásticas e elementos musicais — a situação política da sociedade actual: a procura pessoal de calor e de amor concomitante ao afastamento glacial do outro, a solidão, o excesso de trabalho, a impossibilidade de confiar e a sensação de uma vulnerabilidade extrema e impotente numa sociedade fundada sobre uma eficácia e uma concorrência tão radicais como são as do mercado.

O tema desta peça relevando de um teatro político é a embriaguez nos seus múltiplos sentidos — a embriaguez de “REDISTRIBUIÇÃO” de que se aproveitaram as “elites neoliberais”, a bebedeira de mais-valia trazida pelos investimentos, a embriaguez de um enriquecimento que parece sem limites. O discurso do investimento impõe-se também no que se chama vida privada. O desejo amoroso transforma-se em exigência, em crença, como a seguir a um investimento se acredita num retorno monetário. E o que se exige é embriaguez, o êxito sexual, o “fluxo” da “relação”.

O Discurso das personagens parece ao mesmo tempo real e familiar, quase realista, e caracteriza-se de seguida por exacerbações, estratégias de amplificação ou usos inapropriados que revelam a sua própria inconsistência absurda e inumana.

[...]

Em Falk Richter, a língua funde-se evidentemente em cima de uma citação da linguagem do poder, da concorrência e do controlo e adquire um duplo-fundo por vezes irreal, por vezes também muito cómico, porque é um discurso perfeitamente normal aos olhos do leitor e do espectador.

[...]

Hoje em dia, é a capitulação total do eu face às exigências opressoras do eu performativo que autorizam, sem recuo, a penetração na intimidade de cada um.

Fernando Mora Ramos





PNS

A Nuvem/Paraíso Perdido.

O céu escureceu
em configurações sempre novas.
Tudo estava em movimento, centenas,
[milhares, de quê?
De pontos negros
uns contra os outros, nos outros, sobre os
[outros, debaixo dos outros, em cima dos
[outros,
COM OS OUTROS.
Não paravam de construir coisas
[maravilhosas...
Tudo se desintegra em comum acordo,
tudo se aceita em comum acordo,
eles isolam-se e formam todos uma...
nova configuração.
Quem está a incitar isto?
Quem está a liderar?
A NUVEM.
Uma maravilha ligeira,
livre,
fácil,
simples,
o caos e a estrutura,
a anarquia e a ordem.
Fácil, tudo é fácil.
Todos juntos, eles estão todos juntos.
Todos juntos, decididos,
INTUITIVAMENTE.
Porque não há hierarquia, não há ordem,
não há classificação, NÃO HÁ FÜHRER,
não há rei.
Nós não precisamos de um rei,
nós somos o nosso próprio rei.
Nós sabemos em que direção nos
[movemos.
Somos muitos e somos um e isso não é
[uma contradição!
Todos, em comunidade, sondam,

provam,
sentem,
captam.
Nenhuma reação é impedida,
todos sabem que
FAZEM PARTE DE UM TODO.
O que nos vem dizer esta nuvem de
[pássaros?
O que tem para nos dizer esta nuvem de
[pássaros?
O que vê vindo até nós a partir de África?
As pessoas atravessam o Mediterrâneo
[nos seus botes danificados
para chegar à fortaleza Europa,
os botes afundam-se,
apenas os mais fortes conseguem nadar,
os outros batalham,
agitam-se,
engolem água,
lutam,
outros tentam salvá-los,
outros tentam salvar-se a si mesmos,
os barcos salva-vidas chegam demasiado
[tarde.
Não consigo respirar mais.
O pulmão enche-se de água
e
ouve-se um gorgolejar,
o mar é ruim.
Fica sombrio, frio.
Oh, está a carregar um cadáver,
olha, tão pequenino, um cadáver de criança,
e agora está a escurecer.
Está a desaparecer no fundo do mar e
[ninguém sabe que se afogou aqui.
Os pais confiaram a criança a um
[traficante por 10000 euros.
Na esperança de que ele escapasse ao

[ataque devastador na sua terra natal e
[pudesse construir
uma vida segura na Alemanha ou na Suécia.
Mas olha,
aquela menina ali,
ela não sabe nadar,
ela é apanhada pelas ondas, engole água,
chama,
mas a água agarra-a,
as ondas,
sim,
as ondas,
o mar profundo e agitado;
os pais já estão mortos.
A mãe violada diante dos olhos do pai,
o pai pregado à porta do celeiro e fuzilado,
deixado lá.
A mãe ainda está algures deitada no chão
[empoeirado.
A criança é carregada pelo mar através da
[massa de lixo da nossa prosperidade,
em pleno Mediterrâneo.
E agora os peixes alimentam-se dela,
os peixes comem os cadáveres e os sacos
[de plástico que rodopiam juntos formando
[ilhas móveis,
o mar fica silencioso,
tudo devora,
o belo mar,
tão profundo,
subitamente tão sossegado.
Os pássaros sobrevoam as florestas e as
[planícies da Europa.
Quase não vêem ninguém.
As pessoas estão nas suas casas diante dos
[seus computadores portáteis a verNetflix.
Elas não nos ouvem, não ouvem o nosso
[canto,

elas estão coladas aos seus ecrãs
e agora tiram fotos umas às outras
e aguardam que as outras olhem para as
[suas fotos e cliquem LIKE.

Contorcem os rostos a fazer beicinho à
[maneira dos patos e tiram fotos
ou fotografam as suas refeições e
[colocam online
ou fotografam as suas partes íntimas e
[enviam-nas por Whatsapp, Snapchat,
Grindr ou Tinder,
chama-se sexting.
Está na moda. Muitos ficam viciados e
[não fazem mais nada senão tirar fotos
[dos seus pénis ou
dos seus seios durante horas. Seguem
[terapias de grupo específicas. Sentam-se
[em círculo e
falam do seu desespero.
Os pássaros prosseguem o seu voo e
[passam por cidades,
florestas, sobrevoam superfícies de relva
[vazia onde decidem pousar.
Nos campos são despejados fertilizantes
[artificiais e glifosato,
esta terra só produz veneno.
Os agricultores envenenam o seu próprio
[país e tudo morre,
apenas a erva cresce
cresce e cresce,
cresce e cresce e cresce e ainda mais
[veneno e mais erva e menos insectos e
[abelhas, foi-se tudo,
tudo substituído por uma erva que cresce
[e que se corta oito vezes ao ano para
[empanturrar vacas
em criação intensiva e produzir leite que é

[transformado em pó e enviado para a
[China.
A taxa de exportação cresce.
Crescimento.
Ainda mais glifosato,
não há mais vermes,
não há mais formigas,
não há mais moscas,
não sobrou nada para comer.
Agora a mãe violada é fotografada por um
[belo e jovem fotógrafo em contraluz, um
[momento
louco.
A foto deu a volta ao mundo.
Em primeira página.
De loucos.
Super, super, super.
Carreira em ascensão.
Mais guerras, por favor.
Mais violações, por favor.
O agricultor liga a imensa ceifeira
[telecomandada,
ele está sentado à frente do computador
[como se estivesse na ponte de comando
[de um torneio de
jogos em linha e dirige diferentes
[máquinas em cima do palco.
HUMANITY DEATH MATCH.
É o nome do derradeiro jogo.
Quem sobreviverá?
Que espécies de animais serão poupadas?
Que regiões costeiras emergirão ACIMA
[do nível da água?
Quantas pessoas irão afogar-se?
Que religião se irá impor como a futura
[religião mundial?
As máquinas teleguiadas despejam
[pesticidas e fertilizantes em grandes

[áreas de pastagem:
Glifosato.
Abamectina.
Boscalide.
Cipromidil.
Imidacloprida.
Um exército de tractores põe-se em marcha.
Tiametoxame.
Clotianidina.
Acetamiprida.
Tiacloprida.
Dinotéfurane.
Mitempirame.
A tenra ninhada de pássaros é arrastada
[em turbilhão pelos grandes rotores das
[laminadoras de cilindros.
Tchaque, tchaque, tchaque.
Ali, uma cabeça a voar,
ali, a asa direita,
ali, uma pequena pata,
arrancada.
Um massacre,
está tudo morto,
despedaçado.
A nuvem regressa ao ninho e encontra os
[seus filhos:
há bicos,
pequenas cabeças,
pequenas pernas,
garras,
asas,
pequenas penas fofas
todas espalhadas pela relva.
A centopeia sucumbe intoxicada pelo
[veneno.
Glifosato,
abamectina,
boscalide,

cipromidil,
imidacloprida,
tudo morto.
Tiametoxame,
clotianidina,
acetamiprida,
tiacloprida,
dinotéfurane,
nitempirame.
CRESCIMENTO,
gritam os homens.
Precisamos de MAIS CRESCIMENTO!
O crescimento cria a segurança!
Mas o planeta não quer crescimento.
A nossa mãe Terra não aguenta mais o
[estúpido homem branco a gritar:
CRESCIMENTO! SEGURANÇA!
CRESCIMENTO! SEGURANÇA!
O solo está esgotado,
ele não aguenta mais.
Como a maioria dos homens brancos
[ocidentais o solo está à beira do burn-out.
Estará deitado em breve,
esgotado,
incapaz de fazer o que seja,
de olhar fixo.
Glifosato,
abamectina,
boscalide,
ciprodinil,
imidacloprida,
é em vão que se fornece todas as drogas
[que poderiam levá-lo a mais crescimento.
Está inundado por trombas d'água.
Tiametoxame,
clotianidina,
acetamiprida,
tiacloprida,

dinotéfurane,
nitempirame.
A natureza não tem descanso.
As tempestades aumentam,
as inundações aumentam,
o planeta diz aos homens:
Como um deus furioso eu mergulho as
[vossas cidades debaixo de água, eu
[inundo os vossos
campos, eu incendeio as vossas florestas.
Falo-vos através da língua dos furacões,
dos tsunamis,
das inundações,
dos terremotos,
dos incêndios nas florestas,
dos polos derretidos.
As minhas populações de insectos estão
[a desaparecer,
as minhas populações de abelhas estão a
[desaparecer,
os pássaros extinguem-se,
as espécies animais são menos numerosas
[ou estão em vias de extinção.
Só os humanos são mais numerosos,
sobretudo os pobres.
Em breve serão tantos que não saberão
[como escapar às inundações,
à seca,
às guerras,
aos territórios sem água potável.
O solo não resiste mais à tempestade e
[às inundações.
A erva é muito mais fraca a manter a terra
[no chão,
a relva faz o leito do rio e o leito do rio o mar,
o país está a ir pelo ralo abaixo,
as massas de água aumentam e com elas
[os lucros.

Eis o paradoxo: quanto mais destruição
[houver, mais os lucros importam.
As tempestades financeiras aumentam,
[incomensuravelmente.
O fluxo de dinheiro flui cada vez mais e
[vai aninhar-se nos pequenos paraísos
[inacessíveis aos
inquéritos fiscais e deixa os centros das
[cidades desertificados, secando tudo
[nos países de onde
foge.
O dinheiro está a fugir.
Ele nunca esteve retido e pode ir a
[qualquer lado.
O gelo também.
O gelo vem do Grande Norte em forma
[de água e percorre todos os lugares,
[sem cessar.
Mas o mesmo não se passa com os
[humanos.
Os humanos fogem da guerra, mas
[ninguém os quer nas suas casas.
Já temos humanos que bastem.
Mesmo os humanos de todas as cores
[de pele e de todas as crenças religiosas
[possíveis.
Nós não precisamos de mais gente.
Precisamos de dinheiro, mas não de
[pessoas.
Há demasiadas.
E são muito complicadas e a sua pele é
[tão escura,
os seus pensamentos tão obscuros,
eles vieram para nos matar,
esses estrangeiros,
são assustadores.
Medo,
medo,

medo,
gritaram os homens.
Temos de continuar,
sem parar,
sem parar.
De novo, de novo, de novo.
Mais, mais, mais.
Eu preciso de mais missões,
mais objectos,
mais aprovação,
mais, mais, mais.
O medo de cair.
O medo de não conseguir resistir ao
[furacão do mercado mundial globalizado.
Medo de ter muitos estrangeiros a entrar
[no país.
Nós precisamos de um muro,
caso contrário serão mais e mais e mais
[e aqui, de qualquer forma, perdemos a
[visão de conjunto.
Precisamos de FRONTEIRAS,
precisamos de nos proteger,
MAS ISSO CUSTA DINHEIRO
e para onde levá-lo? Se as grandes
[empresas não pagam impostos?
Apanhamo-lo nos centros das cidades
[em ruínas.
Tiramo-lo de quem não tem NADA.
E colocamo-lo em segurança longe dos
[pobres e dos estrangeiros.
Temos de nos proteger.
Temos de combater.
Nós não devemos recusar-nos.
Precisamos sempre de mais
[crescimento.
Os produtos financeiros complexos
[estão a crescer, os oásis fiscais estão a
[florescer e a prosperar.

CRESCIMENTO! SEGURANÇA!
CRESCIMENTO! SEGURANÇA!
Mas aqui, aqui neste campo, em breve
[nada mais crescerá.
Silent spring.
Sim, isso o que é?
Silent spring?
É uma primavera silenciosa,
nenhuma ave e nenhum som,
nenhum zumbido de abelha,
todos os animais se silenciam.
Um relâmpago incendeia mundos às
[centenas.
Consegues ouvir as tempestades solares?
Sopram até nós, vêm das estrelas
[extintas,
a 20000 anos-luz de nós.
O planeta agita-se, agita-se de medo,
[agita-se para nos fazer cair,
quer livrar-se de nós, fazer-nos cair no
[universo, flutuar sem gravidade no
[tempo e no espaço.
Tu ouves-nos?
Ouves-nos respirar?
Será que as estrelas lamentarão a nossa
[ausência quando não habitarmos mais
[este planeta?

Falk Richter, in "Parages 05", Revista
do Teatro Nacional de Estrasburgo,
Director Editorial – Frédéric Vossier, 2019.
Tradução de **Henrique de Jesus**.



Nem todos os dias são vistos como os mais belos

Nem todos os dias são vistos como os mais belos por quem anseia regressar às alegrias.

Hölderlin.

Na obra de Falk Richter há uma espécie de orientação fundamental: tudo o que o artista aprende a fazer para desenvolver a sua arte tem como alvo questionar o poder, contestar o discurso dominante e introduzir um certo grau de discórdia e espírito crítico acerca de tudo o que nos rodeia. E o autor alemão fá-lo, parafraseando Brecht a propósito da dialéctica de Hegel, com tanto sentido de humor que não consegue pensar na ordem sem incluir a desordem. O humor, apesar de não ser a característica principal à qual possamos reduzir as suas peças, não é, contudo, um elemento menor com o intuito simples e superficial de distrair o público do que está essencialmente a ser questionado. O que o humor introduz é um distanciamento temporário entre o que está a ser dito e o que realmente está a acontecer em cada cena ajudando a contemplar o horizonte do que está a ser pensado com muito mais clareza em cada momento e tem, por isso mesmo, uma função muito mais disruptiva da ordem convencional do que possa parecer à primeira vista, mesmo sendo verdade que os recursos estilísticos presentes na peça são infinitamente mais diversos e complexos não se circunscrevendo ao humorístico.

O que está em causa neste espectáculo, muitíssimo bem encenado por Fernando Mora Ramos, é a maneira como, desde o século XVIII até hoje, a revolução

industrial acelerou não só a percepção do tempo como tornou obsoletas todas as formas de sociedade anteriores que tinham sido organizadas primariamente em redor de um eixo religioso. Estamos, segundo o alemão Klaus Schwab, fundador do Fórum Económico Mundial, completamente embrenhados na quarta revolução industrial sob o “auspício” da inovação digital desde o início da década passada e é francamente inconcebível à mente moderna imaginar o tempo que demorava uma viagem no seu próprio país antes da invenção do comboio, do avião, e do carro, e será, quiçá, ainda mais inconcebível imaginar como as pessoas comunicavam (e o tempo que levavam, por exemplo, a esperar por uma carta) antes do advento das redes sociais. Ou imaginar o mundo antes da Revolução Francesa, Freud, Marx, Nietzsche e as duas grandes guerras. O teatro não só não ficou alheio a estas mudanças bruscas como foi em larga medida seu interlocutor activo, não raras vezes como um dos seus principais críticos, desde Büchner a Strindberg, Ibsen, ou, mais tarde, Brecht ou Beckett muito do confronto do ser humano com a dificuldade de lidar com um tempo acelerado, e que por vezes nos pareceu desumano, foi exposto em inúmeros espectáculos.

É através da sátira que Richter critica o sensacionalismo dos média e, aproximando-se de Peter Weiss, expõe a sua influência negativa na cultura popular. Na candidatura de Helge Gonzensheimer à empresa liderada por Constanze exibe-se um desconforto evidente com a cultura *pop* e a linguagem publicitária empresarial



a que não está alheia a preocupação com a cultura mediática que (como alertou Karl Kraus) foi responsável directa pelo estímulo à superficialidade aproximando as pessoas de um modo de pensar populista, algo a que dificilmente um autor alemão passará ao lado hoje em dia. É através do recurso a referências *pop* — numa dinâmica de exposição, dobramento sobre si mesmo e soçobrar — que Johana coloca em causa estereótipos enraizados em slogans, permitindo simultaneamente indagar o que constitui afinal a identidade de alguém numa sociedade enclausurada na percepção digital de si mesma — uma percepção quase inteiramente negativa e permanentemente crítica. Ela nunca se define pelo que é, mas pelo que não é.

A comicidade da candidatura falhada de um desesperado Helge, sucumbindo à pressão de ter de resolver toda a sua vida numa simples candidatura a um trabalho, ilustra o ridículo da pressão emocional de “vida ou morte” que a maioria das candidaturas a trabalhos adquire em certos momentos, um factor acentuado mais tarde pelo questionário feito pela mesma Lisa e Constanze que haviam assistido à derrocada de Helge. As perguntas feitas por ambas adquirem gradualmente um tom íntimo e pessoal, misturando as duas dimensões de forma ostensiva, e exemplificam a maneira como o trabalho vai conquistando todas as áreas da vida humana que costumavam pertencer a outros domínios (como o religioso ou o político). É um assunto ao qual se regressa inúmeras vezes em tom satírico: no segundo monólogo de Marc que se

aproxima dos discursos empresariais em modo auto-motivacional (estilo Ted Talk) e no discurso “eu não sou uma mulher” ou na última cena que dá o título ao espectáculo, tanto a cultura popular como a mediática e a empresarial são expostas nas suas inconsistências através de uma linguagem que reduz (e encurrala) o ser humano numa série de lugares-comuns que só muito superficialmente podem definir qualquer criatura humana. Essa linguagem produz a sensação de “pesadelo” provocada pela massificação do turismo aludida por Timo, essa nova forma de peregrinação, que tendo como ponto de partida a aproximação do indivíduo à cultura e à história dos países, tem, na realidade, desembocando em mais uma série de superficialidades que nada resolvem precisamente porque as pessoas se sentem desenraizadas, perplexas e imaginando a sua própria vida através dos seus ecrãs.

O que fica imediatamente claro da primeira à última cena de *Às Duas Horas da Manhã* é a abundante polissemia e heterogeneidade textual, o recurso a citações musicais, cinematográficas, diálogos, e o uso de ideias vindas da cultura dos média e teoria cultural é recorrente permitindo re-presentar a modernidade tal como ela nos aparece. Richter, formado em linguística e filosofia, talha cada palavra com um cinzel minucioso. Todas as cenas são pensadas e escritas com uma multiplicidade de sentidos comunicando entre si, de forma não-linear, como pequenas chaves abrindo inúmeras fechaduras, que vão esclarecendo e dilatando a compreensão da peça sem

nunca reduzi-la a um contraponto óbvio. Se, à primeira vista, a peça parece jogar apenas com a fragmentação textual rapidamente se percebe haver um encadeamento bem estruturado em cada cena. O monólogo de abertura *in medias res* (e mais tarde o de Marc e o de Lisa) permite acentuar o isolamento de Constanze na sua dedicação completa ao trabalho, pondo de parte e adiando a sua vida íntima para um futuro vago e longínquo fazendo depender quase toda a sua existência de resultados económicos que, supomos, irão assegurar o seu futuro e de todos os que trabalham com ela. Constanze exemplifica o modo como, seguindo essa lógica empresarial até às últimas consequências, a vida humana se vai estreitando em corredores de tal maneira exíguos que o simples respirar se torna quase impossível não havendo qualquer espaço para um elogio à preguiça, ou ao ócio, inspirado em Lafargue ou Bertrand Russell. (No texto original em alemão os jogos fonéticos e etimológicos são permanentes e paira no ar a lembrança que a palavra alemã para trabalho — *Arbeit* — está etimologicamente ligada a sofrimento e dificuldade ou que a palavra *negócio* em latim estava em oposição ao ócio, fazer *negócio* era, portanto, uma pausa no ócio que se supunha ser fonte de criação humana).

Encontramos, então, Constanze nas vésperas de uma fusão entre a sua empresa e uma outra — cujos nomes jamais serão pronunciados. Para essa fusão chegar a bom porto é necessário que o seu interlocutor, que está em paradeiro incerto e é simultaneamente colega e amante (mais

uma fusão entre o empresarial e o íntimo), dê sinal de vida e apareça à reunião tal como combinado, após ter falhado um dos compromissos anteriores com um cliente importante, sendo esse o desencadeador da acção na primeira cena: Constanze fala com Marc, mas em momento algum se ouve a voz dele, ela ouve-o mal, à distância do que a tecnologia vai permitindo, e isso ora vai aumentando a incompreensão do seu comportamento ou acentuando a sua paranóia, sem nunca perder o alvo que é garantir que ele vá à reunião de trabalho. A repetição de ideias e a preocupação obsessiva com os ruídos (lembrando, por vezes, Bernhard) sem nunca se ouvir a resposta do interlocutor, são em parte geradas pela comunicação à distância, em parte pela dificuldade de lidaçãõ com a intimidade e esse problema surgirá periodicamente, como em Proteu, sob outras formas e em outras personagens, e não têm apenas um sentido literal: sugerem uma aproximação a uma ruptura psicológica temporária que permita disromper a ordem estabelecida e dirigi-la para outros caminhos, possivelmente diferentes e bem melhores do que os caminhados correntemente. Lisa anseia precisamente por essa mudança de perspectiva na relação com os pais, o seu confronto com o envelhecimento e mortalidade do pai e o desfasamento entre a cultura digital e os sentimentos humanos vai sendo contrariado pelo seu desejo de ser mãe e gerar vida (“não sou uma mulher que congele os seus óvulos”), mas a dedicação total ao trabalho gera uma fissura muito difícil de atravessar na solidão dos quartos de hotel e na con-

templação das sombras na parede. Ser deixado a navegar no sensacionalismo das notícias na procura de alguma compreensão do mundo não se afigura boa alternativa. O mesmo tema, sob outra forma, aparece nas cenas onde Max/Timo se recusa a alinhar nesse modo de vida dedicado exclusivamente ao trabalho e expõe o modo como a pessoa se sente desalinhada da vida numa cultura que absorveu por completo o discurso publicitário. Se Max coloca a hipótese (e tanto quanto sabemos mera hipótese) de rebentar com tudo e todos numa cena posterior, após anos a sentir-se à margem e estando enredado numa teia da qual não se conseguiu ainda desemaranhar, o que está em causa é o ser humano alienado de si mesmo e do que lhe é mais íntimo, estando a cada dia que passa, à maneira de Edvard Munch, mais próximo da dissolução psicológica. Essa fissura emerge através do ruído tal como o ruído no telefone de Constanze insinua a brecha nesse modo de viver.

Se no primeiro monólogo de Marc se joga com a função de autor/personagem auto-referencial comum em alguma literatura pós-moderna e pós-dramática insatisfeita com os modos de narrar tradicionais, esse jogo, que simultaneamente se aproxima e afasta de um Pirandello e do teatro da “catástrofe” de Kane e Bond, não é inteiramente lúdico ou estritamente auto-referencial, há também uma dimensão simbólica nesse jogo com intenção de fazer avançar o enredo; em primeiro lugar expõe o estilhecimento do indivíduo nessa fragmentação da vida humana provocada por um foco estritamente materialista: a vida colocada em

prateleiras dedicadas apenas ao consumo geram um desconforto psicológico em que cada um vive a sua própria vida como se tivesse sido escrita por outra pessoa num guião de aparência artificial e cujo desenvolvimento é incapaz de resolver o conflito de sentimentos gerado pela perda de sentido de vida.

Estará Marc num quarto de hotel onde terá aviado o minibar e meia garrafa de uísque, a escrever sobre si na terceira pessoa como se fosse personagem no teatro da sua própria vida e rodeado de livros e cartões de embarque espalhados pelo chão? Nós não temos acesso directo a esta informação, podemos supô-la com bastante risco, embora esse seja o detalhe menos importante, pois Richter pretende deixar no ar essa ambiguidade em que o autobiográfico e o modo de narrar mais convencional é de certo modo diluído, e só rompe com essa estrutura quando é introduzido, mais uma vez, o ruído como símbolo de ruptura psicológica — e da ordem tradicional. A partir daí o discurso oscila entre a primeira e a terceira pessoa e liga-se em tonalidade ao de Constanze: a alusão à metodologia da escrita teatral, e a aproximação ao interrogatório quase policial que o monólogo de Constanze havia assumido por momentos (e os livros mencionados) sugerem o desejo de alguma espiritualidade que resgate o indivíduo da artificialidade e vazio existencial. Quando Marc menciona Carlos Castañeda, Pynchon ou Hölderlin ou Neruda o que está em jogo é a viagem como símbolo da busca de um outro modo de viver, a necessidade de se tornar a “falha no siste-

ma” navegando a “fissura” do que se sente diariamente para se tornar a fissura nesse universo, novamente, como em Proteu, sob outra forma, num mundo estritamente organizado de forma insensível e em larga medida desumana. Contudo, nem essa busca de espiritualidade é uma tentativa de regresso a uma forma de vida passada — «o fundamentalismo religioso quer estabilidade a qualquer preço. Eu não quero» — nem algo que possa ser imediatamente identificado com uma religião organizada, o que as pessoas procuram é sair do sentimento de “infelizmente não foi o bastante” em que se viram enfiadas a contragosto. No fundo trata-se de viagem e tranquilidade — a ausência de ruído — como elementos do desejo de mudança e fuga que leve a pessoa a algo realmente transfigurativo para si mesma e as afaste da sensação de serem, na expressão feliz de Masamune Shirow, fantasmas numa concha.

A arte, em particular a música, a dança e a literatura, surge então como resgate psicológico do indivíduo preso a uma vida insatisfatória. A comunicabilidade do que é essencial ao ser humano e a forma labiríntica como essa comunicabilidade (ou falta dela) é exposta diariamente é um dos eixos centrais do espectáculo. Todas as personagens, desde a cena de abertura até à última, têm dificuldade em estabelecer fronteiras claras entre o que pertence ao foro íntimo e o que pertence ao trabalho e nunca conseguem formular o que lhes é íntimo de forma absolutamente cristalina e sem ambiguidades, existem sempre saltos lógicos e uma infinidade de ideias implícitas, mas omissas

do discurso verbal, que realçam a impossibilidade de alcançar o que é vital à vida humana quando se vive engalinhado na procura incessante das metas determinadas pela obsessão com o trabalho.

Às duas horas da manhã, hora de intimidade e desejo, encontram-se estas pessoas sós, mal acompanhadas por redes sociais e noticiários pobres substituídos artificiais do calor humano. Afunilam-se no digital ao mesmo tempo que deixam de conseguir comunicar entre si ficando, como diz Lisa, sem substância e a precisar dela. Consomem-se numa agitação nocturna em busca de um corpo e os seus desejos insatisfeitos nunca são realmente resolvidos, nesse hiato existencial, onde se instala o desejo de vida, a cultura mediática desfila as suas garras, ensaiam-se outras substituições sentimentais que só acentuarão o desfasamento do humano consigo e o mundo.

Henrique de Jesus



O autor

Falk Richter (Hamburgo, 1969) é um dos mais relevantes dramaturgos e encenadores alemães da sua geração. Estudou linguística, filosofia e encenação. As suas peças foram traduzidas para mais de 25 idiomas e são produzidas em todo o mundo. Além de escrever e encenar os próprios textos, Richter tem trabalhado peças de Shakespeare, Tchékhov, Schiller, Brecht e escritores contemporâneos tais como Harold Pinter, Martin Crimp, Sarah Kane, Jon Fosse.

Foi encenador residente no Schauspielhaus Zürich (2000 – 2004), no Berliner Schaubühne (2006 – 2010) e no Düsseldorf Schauspielspielhaus (2011 – 2012). Trabalhou como freelancer em teatros renomados de Viena, Hamburgo, Zurique, Salzburgo, Bruxelas, Oslo, Frankfurt, Berlim. É, desde 2015, artista associado no Teatro Nacional de Estrasburgo e, desde 2017, trabalha como encenador residente no Deutschen Schauspielhaus de Hamburgo.

Com os coreógrafos Anouk van Dijk e Nir de Volf, vem criando produções que transpõem fronteiras entre diversas disciplinas: teatro, dança, música. A primeira produção com a coreógrafa Anouk van Dijk foi “Nothing Hurts” (1999). Na sua obra, Richter procura o confronto com a realidade, com o mundo actual, com as contradições, paradoxos e absurdos do paradigma político e económico mundial, na sua busca incessante de crescimento económico e aceleração da existência individual.

“Às duas horas da manhã” (Zwei Uhr nachts) estreou a 1 de Fevereiro de 2015

em Frankfurt. Os protagonistas das obras de Richter são pessoas que vivem, trabalham e amam globalmente, que estão conectadas e que ao mesmo tempo parecem ter perdido as suas raízes ou o seu sentido de pertença. Pessoas que vivem da internet, da virtualidade, que controlam permanentemente a imagem que passam aos outros e as interações que mantêm. Indivíduos solitários em busca de reconhecimento, proximidade, amor, que logo vacilam, assustam-se, recuam no isolamento emocional ou na eterna busca por mais e melhores opções.

Frieza, colapso, medo da solidão, medo do entorpecimento ou do vazio são metáforas e referências recorrentes numa obra cuja linguagem é muitas vezes composta como partitura musical, revelando estados de hiperaceleração, histeria, pressão e esgotamento. Ao mesmo tempo, a ironia, o humor e o absurdo revelam a complexidade paradoxal e muitas vezes o ridículo do nosso mundo civilizado no início do século XXI. São textos que promovem perspectivas críticas sobre questões sociais, económicas e políticas, apreendem e descrevem os efeitos do sistema neoliberal, da sua ideologia, assim como o efeito das tecnologias sobre o indivíduo, sobre os pensamentos, sentimentos, linguagem e comportamentos individuais.

O trabalho mais recente de Richter analisa a ruptura nas sociedades ocidentais que parecem divididas entre a agudização do liberalismo, mais abertura e igualdade, e, por outro lado, a mudança impulsionada pelo crescimento do po-

pulismo reaccionário de extrema-direita, acompanhados do aumento da xenofobia, da homofobia, do sexismo e do fundamentalismo religioso. Vários dos seus projectos recentes interligam diferentes formas e disciplinas. A música é um elemento importante. Das letras de músicas pop a composições e ritmos electrónicos de alta complexidade, o leque é amplo, afirmando-se como motor, impulso e inspiração nas suas produções.

Coreografia, dança e movimento tornaram-se determinantes no trabalho recente de Richter. Todas as suas colaborações com Anouk van Dijk ou com o coreógrafo Nir de Volf reúnem actores e bailarinos, texto e movimento, e confundem as fronteiras entre diversas disciplinas. O espaço de ensaio torna-se laboratório no qual diferentes formas de expressão artística se encontram, comunicam e se questionam umas às outras, unindo forças para explorar territórios desconhecidos.

Ente outros prémios, em 2019 Richter recebeu um Teddy Award Especial no Festival Internacional de Cinema de Berlim. Destacam-se ainda, no mesmo ano, a condecoração por França com o título de Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras. Em 2018, foi eleito director do ano com o espectáculo “Am Königsweg”, a partir de um texto da Nobel da Literatura Elfriede Jelinek. Recebeu também prémios pelos espectáculos “Nothing hurts – Szenen und Samples” (2001) e “For the Disconnected Child” (2013).



Tobias Kruse

Falk Richter

ÀS DUAS HORAS DA MANHÃ

Autor **Falk Richter**

Tradução **Carlos Borges**

Encenação e cenografia **Fernando Mora Ramos**

Desenho de luz **Hâmbar de Sousa**

Intervenção Musical **Tiago Moreira**

Canção **Fernando Mora Ramos** e **Tiago Moreira**

Sonoplastia e banda sonora **Raquel Capitão**

Figurinos do Teatro da Rainha

Interpretação

Mariana Reis Constança

Mafalda Taveira Lisa

Fábio Costa Marc

Tiago Moreira Max

Nuno Machado Timo

Beatriz Antunes Joana

Construção e montagem **Joel Pereira**

Montagem do dispositivo de luz **Hâmbar de Sousa**

Assistência de montagem **Raquel Capitão**

Pinturas **Raquel Capitão**, **Rebeca Vendrell** e **Inês Silva***

Costureira **Teresa Plácido**

Operação de som **Raquel Capitão**

Operação de luz **Hâmbar de Sousa**

Organização do programa **Henrique Fialho**

Design gráfico e imagem **José Serrão**

Spot TV e Rádio **Raquel Capitão**, assistida por **Mariana Mota*****

Comunicação e públicos **Henrique Fialho**, **Inês Pereira****, **Inês Barros** e **Nuno Machado**

Fotógrafos residentes **Paulo Nuno Silva** e **Margarida Araújo**

Direção Artística **Fernando Mora Ramos**

Projetos Formativos **Inês Barros**, **Beatriz Antunes**, **Fábio Costa** e **Mafalda Taveira**

Secretariado **Teresa Almeida**

Agradecimentos: Henrique de Jesus e Margarida Araújo

Classificação etária: 14 anos

* Estágio Curricular de Programação e Produção Cultural da ESAD

** Estágio Profissional do IEFP

*** Estágio Curricular do Curso TesP em audiovisual e multimédia da ESAD



PNS



966 186 871 | 262 823 302

www.teatrodarainha.pt

comunicacao@teatrodarainha.pt



dgARTES

CALDAS DA RAINHA
Câmara Municipal

Gazeta das Caldas

JORNAL CALDAS

91 FM

RTP 2

ANTENA 2

3m
GROUPO 3M