Cinza às cinzas

Harold Pinter

Ciclo

Harold Pinter

Rivoli Teatro Municipal

Cinza às cinzas

Cinza às cinzas (*Ashes to Ashes*, 1996)
de Harold Pinter

Tradução	**Paulo Eduardo Carvalho**
Encenação e interpretação	**João Cardoso e Rosa Quiroga**
Espaço cénico	**Cristina Costa**
Figurinos	**Bernardo Monteiro**
Desenho de luz	**Nuno Meira**
Sonoplastia	**Francisco Leal**
Assistência de encenação	**Paulo Freixinho**
Carpintaria	**Tudo Faço/Américo Castanheira**
Costureira	**Fernanda Resende**
Fotografia de cena	**João Tuna**
Coordenação do programa	**João Cardoso**
Imagem gráfica (cartaz e programa)	**Fuselog**
Direcção de Produção	**Rosa Quiroga**
Produção executiva	**Alice Prata**
Logotipo ASSéDIO	**Susana Menezes**

Co-produção **ASSéDIO/Artistas Unidos** e **Culturporto**

Lisboa, de 21 de Fevereiro a 10 de Março, n'A Capital (Teatro Paulo Claro)
Porto, de 15 a 27 de Março, Rivoli Teatro Municipal, Pequeno Auditório

Contágio atmosférico

No centro, o espaço para as palavras, para o diálogo das pausas e dos silêncios, um tempo para aquilo que fica por dizer.

Depois, o diálogo da luz e das sombras com as palavras, também elas luz e sombras.

Um homem torturado pela evocação de um amante.

Sala ao entardecer, onde o som das memórias não enfraquece tal, como uma sirene da policia que se vai afastando, mas permanece como um eco circular que envolve Devlin e Rebecca.

A sala vai escurecendo durante o desenvolvimento da acção da peça.
A luz dos candeeiros intensifica-se.

Do contágio entre as palavras, a luz e os espaços, do contágio entre um olhar exterior e os ouvidos que estão dentro, vem o nosso renovado assédio a quem olha através desta indiscreta janela.

João Cardoso e Rosa Quiroga

O animal no meio da peça: *Cinza às cinzas*

Paulo Eduardo Carvalho

Can I see another's woe
And not be in sorrow too?
Can I see another's grief
And not seek for kind relief?
William Blake, "On Another's Sorrow"

Sei perfeitamente o que queres dizer. Há coisas de que uma pessoa se lembra, embora possam nunca ter acontecido. Há coisas de que eu me lembro que podem nunca ter acontecido, mas ao recordá-las, elas acontecem
Harold Pinter, ***Old Times***

Talvez nenhum outro texto, entre as múltiplas e variadas opções que nos continua a oferecer o repertório contemporâneo, fizesse, neste momento, tanto sentido para a ASSéDIO como *Cinza às cinzas* (*Ashes to Ashes*, 1996),[1] de Harold Pinter, na sequência da sua mais recente aventura no território ruminante de *Tia Dan e Limão* (Dezembro de 2001). A peça de Wallace Shawn cruzava memórias pessoais (as da sua protagonista) com episódios da nossa História comum (o Holocausto, o Vietname, a Guerra Fria, a *realpolitik* de Kissinger), numa exploração dramaticamente idiossincrática da ilimitada capacidade humana para a brutalidade. Os horríficos discursos de Limão, com a sua evocação elogiosa dos nazis, insistiam na semelhança lógica dos seus procedimentos com aqueles praticados pelas actuais democracias ocidentais, com particular destaque para a normalização do comportamento imperialista norte-americano.

Em *Cinza às cinzas*, um casal discute friamente, entregue a um diálogo elíptico em torno da figura perturbadora de um homem do passado (?) de Rebecca – "o meu melhor amigo, o homem a quem eu confiara o meu coração, o homem que eu sempre soube que era o homem certo para mim, o meu companheiro querido, o meu companheiro mais precioso" (Pinter, 1996a)[2] –, uma figura sexualmente dominante e, aparentemente, um alto funcionário fascista, o "grande timoneiro de um navio em águas difíceis". Devlin, o marido, mostra-se empenhado em descobrir o significado daquela relação e da efectiva identidade do homem: "Tu percebes por que é que te estou a fazer estas perguntas, não percebes? Põe-te no meu lugar. Sou forçado a fazer-te estas perguntas. Há tantas coisas que eu não sei. Não sei nada... de toda esta história. Nada. Estou às escuras. Preciso de luz". A atmosfera que se vai instalando é a de incerteza. A fragmentada narrativa de Rebecca surge povoada por visões inquietantes ou aterradoras: grupos de pessoas descendo uma falésia e mergulhando no mar, um velho e um rapaz a caminharem de mãos dadas nas ruas de uma cidade gelada, uma mulher com um bebé nos braços, imagens de comboios, plataformas e bebés arrancados aos braços das suas mães, "que gritavam em desespero", numa sugestão inequívoca do Holocausto. Uma estratégia dramática oblíqua, para articular os horrores públicos com os sombrios recantos pessoais.

[1] *Ashes to Ashes* estreou a 12 de Setembro de 1996, numa produção do Royal Court Theatre, com encenação de Harold Pinter e interpretação de Stephen Rea e Lindsay Duncan. O Royal Court voltaria a produzir a peça em 2001, em articulação com *Mountain Language*, encenação de Katie Mitchel e interpretação de Anastasia Hille e Neil Dudgeon (estreia a 21 de Junho).

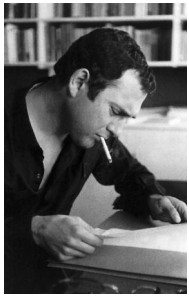
[2] As citações de *Cinza às cinzas* servem-se da tradução utilizada para este espectáculo; por essa razão, optei por não fazer acompanhar cada citação da sua devida referência. Aproveito para esclarecer que a responsabilidade pela tradução de todas as outras citações que acompanham este texto é também minha.

Com *Cinza às cinzas*, a ASSéDIO continua, assim, no território da brutalidade, do poder e da dominação: esta peça, como declara o seu próprio autor, "é sobre duas personagens, um homem e uma mulher, Devlin e Rebecca. Do meu ponto de vista, a mulher está simplesmente assombrada pelo mundo em que nasceu, por todas as atrocidades que aconteceram. Na realidade, essas atrocidades parecem ter-se tornado parte da sua própria experiência, embora, em minha opinião, ela própria não as tenha vivido. Isso é o essencial da peça. Eu próprio vivi assombrado por estas imagens durante muitos anos e tenho a certeza de que não sou o único" (Pinter, 1998b: 80).

Esta "não é uma peça sobre o nazismo", mas antes "uma peça sobre as imagens da Alemanha nazi; não me parece que alguém consiga alguma vez tirar isto da sua cabeça. O Holocausto é a pior coisa que aconteceu, por ter sido tão calculado, deliberado e preciso, e tão completamente documentado pelos seus responsáveis" (*Ibidem*). Tal como já acontecia com Shawn em *Tia Dan e Limão*, "não é simplesmente sobre os nazis que eu falo em *Cinza às cinzas*... falo de nós e da concepção que temos do nosso passado e da nossa história, e de como tudo isso nos afecta no presente" (*Ibidem*). Neste sentido, este texto prolonga o ciclo de peças "abertamente" políticas que o dramaturgo vem escrevendo desde a década de 80, caso de *One for the Road* (1984), *Mountain Language* (1988), *The New World Order* (1991) e *Party Time* (1991), paralelamente a um crescente empenhamento político, traduzido em diversos textos, discursos e intervenções públicas, sobre questões como o esmagamento da Nicarágua, o bloqueio contra Cuba, o assassínio de civis iraquianos e jugoslavos, denunciando as atrocidades imperialistas do nosso tempo, os "actos de assassínio repressivos, cínicos e indiferentes" (*Idem*: 81) praticados pelas nossas democracias, com os Estados Unidos à cabeça.

A ligação de *Cinza às cinzas* à experiência histórica do nazismo passa também pela biografia que Gitta Sereny dedicou a uma das suas principais figuras, *Albert Speer: His Battle with Truth*. Arquitecto desde 1927, Speer terá aderido ao Partido Nazi em 1931, na sequência de ter ouvido Hitler num dos seus comícios. Transformado no arquitecto pessoal do ditador, a ele se fica a dever a concepção de todo o dispositivo para o espectacular congressso do Partido em Nuremberga em 1934, registado no filme de Leni Riefenstahl, *O Triunfo da Vontade*. Devido às suas aptidões organizativas, Speer assume em 1942 a pasta do armamento, tornando-se, assim, o responsável pela utilização de mão de obra forçada para a construção de estradas e outros projectos defensivos; a partir de 1943, acumulará a responsabilidade pela economia de guerra, conseguindo prolongar o esforço bélico alemão, através da política de terra queimada determinada por Hitler. Julgado em Nuremberga, Speer destaca-se entre os acusados como um "bom nazi", assumindo a sua culpa por ter colaborado com um regime que então considerava uma expressão do mal, ao mesmo tempo que afirmava, em sua defesa, o mais absoluto desconhecimento sobre o programa de extermínio dos judeus, afirmação que ele continuaria a manter até à sua morte, em 1981. Durante os seus vinte anos de prisão, Speer prepara as suas memórias pessoais, publicadas na Alemanha em 1969, sob o título *Erinnerungen* (Recordações), traduzidas para inglês no ano seguinte, com um título mais mediático, *Inside the Third Reich*. Trata-se de um visão histórica do quotidiano da hierarquia nazi, particularmente perturbadora pelo seu efeito humanizador, uma vez que nos mostra todas aquelas figuras na sua comum condição humana. As suas memórias exibem uma espécie de luta pessoal para aceitar o significado das suas actividades, num exercício dolorosamente redentor.

Pinter confessa ter lido a monumental obra de Sereny: "É um livro perturbador e eu fiquei muito impressionado pelo facto de Speer ter organizado e ter sido responsável pelas fábricas de trabalho escravo na Alemanha nazi. E, contudo, ele era também, de algum modo, um homem extraordinariamente civilizado, horrorizado com o que viu quando visitou as fábricas. Essa imagem ficou comigo. Também o facto de essas fábricas não terem casas de banho e de existirem umas latrinas primitivas no chão da fábrica, literalmente cheias de merda. A leitura do livro accionou muitas outras associações. Sempre vivi assombrado pela imagem dos nazis a apanharem bebés com as suas baionetas e a lançá-los pelas janelas" (*apud* Billington, 1996: 374-75).[3] A ameaçadora complexidade do "amante" evocado por Rebecca parece, assim, encontrar apoio nesta leitura,[4] o mesmo se podendo dizer de algumas das imagens evocadas por aquela perturbada personagem, nomeadamente a recordação da sua visita a uma fábrica:



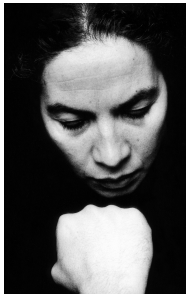
REBECCA: Todos eles usavam bonés... as pessoas que lá trabalhavam... uns barretes... e tiraram-nos quando ele chegou, comigo, conduzindo-me por entre as filas de operários. (...) A única coisa é que o sítio era tão húmido. Era incrivelmente húmido. (...) E houve ainda uma outra coisa. Eu quis ir à casa de banho. Mas não a consegui encontrar. Procurei por todo o lado. Tenho a certeza de que eles tinham uma casa de banho. Mas eu nunca consegui descobrir onde era.

A memória, uma matéria tão obsessivamente explorada por Pinter ao longo de toda a sua obra, volta aqui a ser um mecanismo dramatúrgico central. Menos para, como noutras peças anteriores, demonstrar a "imensa dificuldade, senão a impossibilidade, de verificar o passado" (Pinter, 1998a: 21), mas mais como estratégia adequada para entretecer "um obsessivo inquérito pessoal com a revelação insidiosa de um mundo de crueldade sistematizada" (Billington, 1996: 377). Aquilo que começa por parecer a revelação provocatória de uma relação extraconjugal, vai evoluindo para uma configuração capaz de ecoar os versos famosos de Sylvia Plath – "Every woman adores a Fascist, // The boot in the face, the brute // Brute heart of a brute like you" (Plath, 1981: 223) – até fazer vacilar, pela dimensão cada vez mais claramente onírica e fantasmagórica das revelações de Rebecca, qualquer avaliação do que, no seu discurso, possa ser real, até porque "a 'realidade' é uma palavra tão forte e firme que nós tendemos a pensar, ou a esperar, que o estado a que ela se refere seja igualmente firme, fixo e inequívoco. Mas não me parece que seja e, em minha opinião, não é pior nem melhor por isso" (Pinter, 1998a: 21). Na atmosfera hipnótica e perturbadora de *Cinza às cinzas*, Rebecca acaba por funcionar como uma espécie de repositório de todas as pessoas oprimidas, no passado e *agora* (e sublinhe-se que a actualidade é o inequívoco momento da acção desta peça), dando corpo à memória colectiva de refugiados e perseguidos, verdadeiro "inconsciente colectivo da opressão política" (Hall, 2001: 271), canal psíquico para a nossa experiência histórica comum, articulada através de um vocabulário cultural por demais reconhecível.

A relação de força deste casal parece, aliás, dar corpo e forma à própria realidade das imagens obsessivamente convocadas por Rebecca. Estamos aqui em território caracteristicamente pinteriano: a exploração das relações entre autoridade, poder e controlo da linguagem, nomeadamente, o domínio da narrativa. Assim, numa peça onde nunca nada é o que parece, a posição mais óbvia de interrogador e até mesmo de abusador de Devlin,

[3] Será importante acrescentar que, em 1995, pouco antes da composição de *Cinza às cinzas*, Pinter encenara *Taking Sides*, de Ronald Harwood, uma peça que examina a vida e a culpabilidade do maestro Wilhelm Furtwängler durante a Alemanha nazi.

[4] Vale a pena recordar um outro incidente na vida de Speer: já com mais de setenta anos, *Speer* apaixonou-se por uma mulher alemã com metade da sua idade, casada com um inglês, com dois filhos, que lhe havia enviado uma carta elogiando o seu livro de memórias. Este alto funcionário nazi foi, no ano de 2000, objecto de uma peça de David Edgar, *Albert* Speer, reconhecidamente baseada na biografia de Gitta Sereny, produzida pelo Royal National Theatre, com encenação de Trevor Nunn.



bem como a sua repetida brutalidade linguística, são recorrentemente contrariadas pelos jogos linguísticos de Rebecca e pelo seu regresso a uma narrativa que, a espaços, vai sendo contada ao seu marido, e a nós espectadores, como ele, simultaneamente curiosos e excitados. A peça entretece, assim, hábeis flutuações de controlo. Afinal de contas, é ela quem recorda – tecendo uma narrativa que pode ser vista também como uma espécie de projecção ficcional da sua relação –, deixando a Devlin o papel de ora insistir, exigindo mais informações e pormenores, ora desviar, procurando recuperar o domínio sobre a conversa, ora ainda de minar a autoridade daquela narradora:

DEVLIN: (...) Agora, deixa-me dizer-te uma coisa. Há pouco, tu fizeste... como dizê-lo... uma referência de algum modo oblíqua ao teu amigo... ao teu amante?... e a bebés com as suas mães, etc. E a plataformas de estações de comboios. Inferi de tudo isso que estarias a falar de alguma espécie de atrocidade. Agora deixa-me que te pergunte: que autoridade é que tu achas que tens capaz de te dar o direito de discutir tais atrocidades?
REBECCA: Nenhuma, não tenho autoridade nenhuma. Nunca me aconteceu nada. Nunca aconteceu nada a nenhum dos nossos amigos. Eu nunca sofri. Nem os meus amigos.

Será isto possível? Esta última afirmação de Rebecca não pode deixar de causar uma imediata perplexidade – e, talvez por isso, imediatamente após o "Óptimo" de Devlin, o dramaturgo introduza uma das suas proverbiais pausas – na medida exacta da impossibilidade existencial daquela declaração, efectivamente demonstrada ao longo da peça, uma vez que tudo parece querer apontar para a ausência sofrida de uma criança naquele espaço doméstico. Atente-se no contraste com a irmã e os seus filhos, ou no expressivo eco final de Rebecca: "Eu não tenho nenhum bebé (...) Eu não sei de bebé nenhum".

Não menos expressivo é o nome escolhido para esta personagem feminina: Rebecca, a mulher destinada por Deus a Isaac, o filho poupado de Abraão. Uma vez casada, Rebeca, revelou-se estéril, e foi só depois do apelo de Isaac a Deus que a sua esposa deu à luz dois filhos, Esaú e Jacob, futuros representantes de dois povos inimigos, os edomitas e os israelitas.

A importância do texto bíblico em *Cinza às cinzas* é, contudo, particularmente expressiva no título, que antecipa um subversivo jogo citacional ao qual as próprias personagens a dada altura se entregam. Na Bíblia, as cinzas são símbolo de penitência (Dan 9,3),[5] de luto (1Sam 4,12; 2Sm 3, 31; 2SM 13,19; Sl 102, 10; Ap 19, 19), de súplica humilde (Jos 7,6), da transitoriedade e brevidade da vida humana (Gn 18, 27; Jó 30, 19). Representam simultaneamente o pecado e a fragilidade humana; "cobrir-se de saco e cinza" (ou pó) é a expressão mais frequente, muitas vezes como manifestação pública da consciência do pecado e sua abjuração, como é o caso em Ezequiel 27, 30-32: "Farão ouvir o seu queixume contra si / e gritarão amargarmente. / Deitarão poeira na cabeça / e rolarão na cinza. / Por causa de ti, raparão a cabeça e se cingirão de saco". O próprio Jesus faz referência ao uso das cinzas (Mt 11,21) e sabe-se que a Igreja, desde os primeiros tempos, continuou a prática do uso das cinzas com o mesmo simbolismo; num determinado momento, terá existido mesmo uma prática que consistia no sacerdote impor as cinzas em todos aqueles que deviam fazer penitência pública (as cinzas seriam colocadas no penitente à saída do Confessionário). Este ritual sobrevive na cerimónia de benção e imposição das cinzas no início da Quaresma, exprimindo a consciência da fragilidade humana, mas também a alteração da maneira de ver, pensar e agir, através da conversão ao Evangelho de Jesus, num decidido itinerário de renovação pessoal.

[5] A edição utilizada para estas remissões é a *Bíblia Sagrada, Para o Terceiro Milénio da Encarnação*, Lisboa e Fátima, Difusão Bíblica e Franciscanos Capuchinhos, 2000.

A fórmula de que Pinter se serve no seu texto – "ashes to ashes (...) dust to dust" – embora inspirada no Livro do Génesis 3, 19 ("Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de onde foste tirado; porque tu és pó e ao pó voltarás") – não é uma citação da Bíblia, mas directamente extraída do *Book of Common Prayer*, de uma oração destinada a ser proferida pelo padre no momento em que a terra é cerimoniosamente lançada sobre o caixão: "In sure and certain hope of the ressurection to eternal life through our Lord Jesus Christ, we commend to Almighty God our brother [nome]; and we commit his body to the ground; *earth to earth, ashes to ashes, dust to dust*".[6] A versão em língua portuguesa surge como muito próxima daquela que encontramos no *Book of Common Prayer*: "... entregamos o seu corpo à terra. Terra à terra, cinza às cinzas e pó ao pó. Na segura e certa esperança da ressurreição para a vida eterna, mediante nosso senhor Jesus Cristo".

Ler, traduzir, encenar, representar ou assistir à representação de uma peça de Pinter é (pode ser) participar de uma experiência que, na sua imediata singularidade, abre as portas não só a um irresistível inquérito à sua gestação compositiva, mas também a uma mais funda compreensão das possibilidades da dinâmica dramática e teatral. Em qualquer um daqueles papéis, o nosso envolvimento com a dramaturgia pinteriana constitui a oportunidade de aceder a um universo cuja principal riqueza resulta da tensão entre a mais absoluta autonomia que o autor reclama para a sua obra e uma ligação oblíqua, mas não menos necessária, ao real. As premissas desta tensão surgem precocemente ilustradas numa das raras reflexões teorizantes do dramaturgo, um discurso durante o National Student Drama Festival, em Bristol, em 1962:

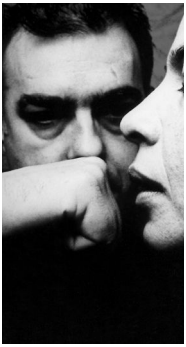
O teatro é uma vasta e enérgica actividade pública. Escrever é, para mim, uma actividade completamente privada, um poema ou uma peça, tanto faz. Estes factos não são fáceis de conciliar. O teatro profissional, sejam lá quais forem as virtudes que possui, é um mundo de falsos clímaxes, tensões calculadas, alguma histeria e uma dose razoável de ineficiência. E os sinais de perigo deste mundo, no qual eu acho que trabalho, tornam-se sistematicamente mais difusos e invasivos. Mas a minha posição tem permanecido, basicamente, a mesma. Aquilo que escrevo não tem qualquer obrigação para com mais nada para além de si mesmo. A minha responsabilidade não é para com o público, os críticos, os produtores, os encenadores, os actores, nem para com os meus concidadãos, em geral, mas simplesmente para com a peça em mãos. (Pinter, 1998a: 20)

Esta veemente defesa da auto-suficiência da arte – particularmente num período em que o teatro britânico assistia, no teatro e no cinema, à afirmação da forma mais imediatamente transitiva do realismo social – nunca correspondeu, contudo, a uma prática dramatúrgica indiferente às grandes questões humanas e sociais. Questões que o dramaturgo sempre abordou, numa avisada exploração metateatral, através das matérias mesmas do seu teatro: a ficção, a linguagem, as relações de poder entre as personagens, a precaridade e evanescência da memória, etc.

O melhor paralelo, senão a melhor ilustração, desta sofisticada dupla tensão ética e estética, encontramo-lo no próprio processo de composição do dramaturgo, sempre algures entre a espontaneidade e a meticulosidade, o perigo e o cuidado, a velocidade e a lentidão, o informe e a forma, o público e o privado:

Começo qualquer peça de uma maneira muito simples: encontro algumas personagens num determinado

[6] O *Book of Common Prayer* surge no século XVI, em decorrência da necessidade de dispor de um livro de orações comum, capaz de ultrapassar a situação criada pela Reforma inglesa de 1536. Largamente baseado no breviário romano utilizado a partir do século XI, o *Book of Common Prayer* conhece sucessivas versões desde o reinado de Eduardo VI até 1662, data em que o texto conhece a sua versão definitiva. Desde 1980, existe, contudo, um *Alternative Service Book* autorizado em Inglaterra, cuja principal diferença é a utilização de uma linguagem mais contemporânea.



contexto, junto-as e ouço o que elas dizem, mantendo-me atento. O contexto sempre foi, para mim, concreto e particular, e as personagens, também concretas. Nunca comecei nenhuma peça a partir de uma ideia abstracta ou teoria. (Pinter, 1998a: 20)

A construção formal surge no processo de trabalho sobre a peça. Ainda acho que tenho de construir formas muito precisas; faz parte do modo como eu nasci. Sinto o impulso e, depois, tenho de organizar esse impulso e torná-lo coerente. Essa coerência prende-se, obviamente, com o modo como moldamos a linguagem e a estrutura da peça. Preocupo-me muito com isso. Assim, as duas coisas coincidem; uma é parte da outra. Tenho um animal no meio da peça que tem de ser dominado pelo autor. Mas eu gosto do animal. Se não fosse o animal, não existiria ali nada. (Pinter, 1998b: 73)

Parecem ser muitos e variados, como venho tentando sugerir, os animais no meio desta peça tão perturbadora, cujas principais singularidades passam também pelo modo como o dramaturgo, experimentado actor e encenador, explora no seu texto os recursos oferecidos pela linguagem teatral. Neste sentido, arriscaria sugerir que *Cinza às cinzas* é a mais beckettiana das peças recentes de Pinter, se atendermos, desde logo, ao quase estatismo para que a situação dramática criada e as indicações cénicas do autor parecem apontar, mas sobretudo à arriscada importância atribuída às imagens teatrais. Estou a pensar no quadro de abertura da peça, na primeira réplica de Rebecca, e no papel assumido por Devlin, elementos intensamente definidores de todo um território dramático, um mundo de brutalidade, poder e dominação:

Devlin está de pé, com uma bebida na mão. Rebecca está sentada.
Silêncio.
REBECCA: Por exemplo... ele deixava-se ficar de pé à minha frente e cerrava o punho. E depois punha a sua outra mão no meu pescoço, agarrava-o e empurrava a minha cabeça até si. Roçava o seu punho... sobre a minha boca. E dizia: "Beija o meu punho."
DEVLIN: E tu beijavas?

Atrever-me-ia a levar o paralelo mais longe, atendendo, por exemplo, à manipulação de recursos teatrais como a luz:

Final da tarde. Verão.
A sala vai escurecendo durante o desenvolvimento da acção da peça.
A luz dos candeeiros intensifica-se.
No final da peça, a sala e o jardim por detrás dela não devem surgir mais do que vagamente definidos. A luz dos candeeiros tornou-se, entretanto, muito intensa, mas não o suficiente para iluminar toda a sala.

Embora esta didascália inicial pareça reforçar o pressuposto naturalista, o facto é que a alteração dos estados de luz, o trânsito, que se pretende quase imperceptível, da luz exterior para a luz dos candeeiros, é uma estratégia para conduzir o espectador para a acção cénica e as divagações mentais de Rebecca, até ao audacioso gesto expressionista final, assumindo a artificialidade do eco, ao mesmo tempo que, como sugere Mark Batty (2001: 57), a linearidade teatral contraria ou completa a circularidade textual (com Devlin, antes dos ecos,

[7] A imagem verbal do bebé embrulhado e transformado numa trouxa é, aliás, poderosamente emotiva para o espectador que se recordar da figura da Mulher de *A Grande Paz*, de Edward Bond, anunciada nos poemas que o dramaturgo acrescentou à sua trilogia das *Peças da Guerra,* muito particularmente "The Walking Woman" (A andarilha): "Quando tudo o que tinha era aquela trouxa ela deu-a // E quando ficou vazia e já tinha vivido tudo o tinha em si para viver // Quando o mundo era só pó e ela era ainda capaz de distinguir cada um dos grãos de todos os outros // (Porque em nós existe muita coisa que podemos viver) // Lançou sobre o ombro as estradas que tinha percorrido como se fossem um molho de paus // E continuou" (Bond, 1991: xiv).

a repetir os gestos enunciados por Rebecca nas réplicas iniciais).

Michael Billington, na sua inspirada biografia do dramaturgo, chama a atenção para o facto de *Cinza às cinzas* ser uma peça estruturalmente construída em torno de ecos, sonhos e memórias. É um facto que "o sistema de ecos, repetições, reacções e correspondências que asseguram a coesão d[e qualquer] texto" (Pavis, 1989: 27) é, neste caso, particularmente cerrado, responsável não só pela necessária coesão, mas pelos sentidos últimos que for capaz de gerar. Exemplo maior da precisão formal e da apurada economia características da dramaturgia pinteriana, *Cinza às cinzas* desenvolve paralelamente uma ficção e uma atmosfera, apoiando-se na recorrência de determinadas imagens, nos laços de parentesco entre algumas palavras singulares, na delicada oscilação das relações de força entre as personagens, traduzida sobretudo na alternância de posições em termos do modo como controlam a linguagem.

Pinter afirma nunca alterar uma peça depois de ela estar escrita (Cf. Pinter, 1998b: 78); efectivamente, o mecanismo criado para o seu funcionamento parece apurado a um ponto capaz de desafiar qualquer transformação e conversão das estruturas linguísticas originais. Um exemplo claro deste desafio são os termos afectivos utilizados no diálogo entre Devlin e Rebecca, "darling", "baby" e "sweetheart". No caso de "baby", à dificuldade imediata na identificação de correspondências funcionais na língua portuguesa acrescenta-se a sua importância "ressonante", num texto atravessado pela recorrência da imagem avassaladora de bebés que são arrancados aos braços das suas mães e embrulhados em trouxas.[7] Além disso, "baby" surge como manobra citacional do título e do refrão de uma popular canção americana, "I'm Nobody's Baby",[8] destituída de qualquer grau de reconhecimento para o público português. Assim, à opção de traduzir o título da canção, valorizando mais o seu sentido do que a remissão para um objecto representativo da cultura musical popular de expressão inglesa, acrescia a necessidade de encontrar uma solução para "baby": preferimos a manutenção de "bebé", forçando os actores a um exercício suplementar de esclarecimento da natureza afectiva, e não menos irónica, da utilização do termo, invulgar em português, para preservar a sua função no sistema de ecos e imagens de uma peça que termina com um audacioso, e quase expressionista, exercício de ecos, em torno, precisamente, da entrega forçada de um bebé.[9]

Uma das mais árduas, mas também mais sedutoras, tarefas na tradução de um texto como *Cinza às cinzas*, para além da recriação do já referido sistema de ecos, é resistir à tentação de remover as ambiguidades ou resolver os enigmas. Nisto, traduzir encontra inegáveis paralelos com as operações de "pôr em cena" e de dar corpo e voz à ficção pinteriana. Esta é uma peça que resiste a uma explicação total, embora seja esse o jogo a que convida o espectador. Mas é também uma peça, como as melhores do seu autor, que redime a aparente cerebralidade da sua construção através de um apelo instintivo e emotivo; é um texto "atmosférico", se por isso entendermos o que de mais inexplicável pode ter o fenómeno teatral: a convocação de todas as nossas faculdades perceptivas, numa rara espécie de sinestesia intelectiva. Como nos recorda o seu autor, "o teatro é sobre o prazer, a paixão, o empenhamento. Também conduz à aventura. Não é uma actividade cuidadosa, é uma actividade muito perigosa. Mas o perigo pode acontecer de muitas maneiras" (Pinter, 1998b: 78).

Depois de *Tia Dan e Limão*, e imediatamente antes de *Far Away*, de Caryl Churchill, *Cinza*

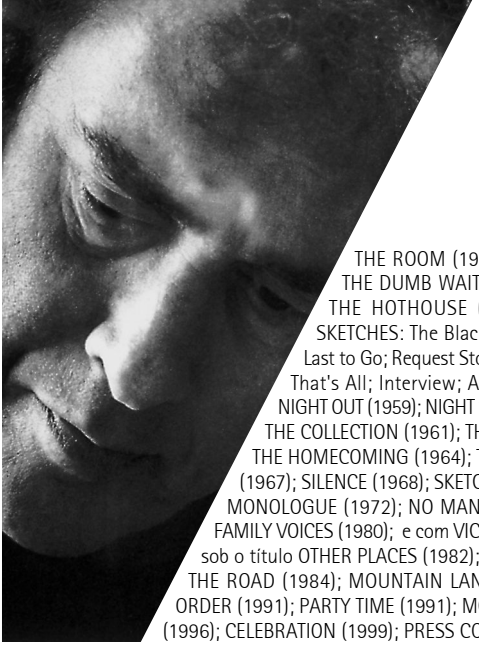
[8] Originalmente publicada em 1921, da autoria de Benny Davis, Milton Ager e Lester Santly, esta canção foi popularizada por Ruth Etting e também interpretada por Judy Garland, num dos seus muitos filmes com Mickey Rooney, *Andy Hardy Meets Debutante*, de 1940. (Nick Cave & The Bad Seeds viriam a recuperar este tema, adoptando o verso do refrão, "Nobody's Baby Now", no seu álbum *Let Love In*.)

[9] Esta é, alias, uma das mais representativas imagens do nosso já referido vocabulário histórico comum, associada justamente ao nazismo. Pensemos, por exemplo, na protagonista do romance de William Styron, *A Escolha de Sofia*, popularizado através da sua versão cinematográfica.

às cinzas apresenta-se, assim, como o segundo andamento de um improvisado ciclo que reflecte algumas das mais fundas preocupações da ASSéDIO, prolongando a fundadora ficção dramatúrgica de *interpelação crítica* do real. Esta primeira incursão no universo pinteriano é também oportunidade de testar a eloquência da cena face ao não-dito, obrigando os intérpretes a falar no silêncio, recuperando o mistério e a ameaça, num jogo subtil com a imaginação e as próprias memórias do espectador. Como sugere Penelope Prentice (2000: 381), *Cinza às cinzas* é uma peça com o poder invulgar de gerar um medo sem nome e o terror primordial de um holocausto passado, dramatizando o modo como os actos brutais desse passado e do presente, negados, adiados e evitados, correm o risco de se transformar no futuro que, dia a dia, vamos construindo. Nesse sentido, é também uma experiência que apela à nossa responsabilidade individual na conformação do nosso futuro comum: "Eu acho que aquilo que podemos fazer, uma vez que somos todos homens e mulheres da rua, é simplesmente ter as coisas muito claras aqui (*toca na testa*) e tentar dar-lhes voz" (Pinter, 1998b: 88). Dependerá também de nós, espectadores, reconhecer que o que está a acontecer em palco continua a acontecer à nossa volta. Também nós teremos de ser capazes de reconhecer e dominar esse outro *animal no meio da peça*. Como Pinter repetidamente insistiu ao longo da sua carreira, sujeitando-se às frequentes acusações de obscuridade, uma "peça não é um ensaio. Não é um artigo de fundo no *New York Times*. É algo que vem de uma área da percepção da nossa própria vida" (Pinter, 1996b). Uma vez mais, terminada a representação, tudo dependerá da capacidade de ressonância de uma história bem contada...

Referências bibliográficas:

Batty, Mark (2001), *Harold Pinter*, Northcoute House in association with the British Council.
Billington, Michael (1996), *The Life and Work of Harold Pinter*, London, Faber & Faber.
Bond, Edward (1991), *The War Plays*, London, Methuen.
Hall, Ann C. (2001), "'You're speaking to someone and you suddenly become the other person': Storytelling in Pinter's *Moonlight* and *Ashes to Ashes*", *in* Lois Gordon (ed.), *Pinter at 70: A Casebook*, New York & London, Routledge, pp. 263-278.
Pavis, Patrice (1989), "Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and Post-modern Theatre", *in* Hanna Scolnicov e Peter Holland (eds.), *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge, C.U.P., 25- 44.
Pinter, Harold (1996a), *Ashes to Ashes*, London, Faber & Faber.
-- (1996b), "The Art of Drama: Dean Quigley Interviews Playwright Harold Pinter", *Columbia University Record*, 6 Dezembro, 22, 11, s/p.
-- (1998a), "Writing for the Theatre" [1962], *in Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-1998*, London, Faber & Faber, pp. 19-25.
-- (1998b), "Writing, Politics and *Ashes to Ashes*" [1996], *in Various Voices: Prose, Poetry, Politics* 1948-1998, London, Faber & Faber, pp. 72-88.
Plath, Sylvia (1981), *Complete Poems*, London, Faber & Faber.
Prentice, Penelope (2000), *The Pinter Ethic, the Erotic Aesthetic*, New York & London, Garland Publishing.



Harold Pinter

Nasceu a 10 de Outubro de 1930.

DRAMATURGO

THE ROOM (1957); THE BIRTHDAY PARTY (1957); THE DUMB WAITER (1957); A SLIGHT ACHE (1958); THE HOTHOUSE (1958); THE CARETAKER (1959); SKETCHES: The Black and White; Trouble in the Works; Last to Go; Request Stop; Special Offer; That's Your Trouble; That's All; Interview; Applicant; Dialogue Three (1959); A NIGHT OUT (1959); NIGHT SCHOOL (1960); THE DWARFS (1960); THE COLLECTION (1961); THE LOVER (1962); TEA PARTY (1964); THE HOMECOMING (1964); THE BASEMENT (1966); LANDSCAPE (1967); SILENCE (1968); SKETCH: Night (1969); OLD TIMES (1970); MONOLOGUE (1972); NO MAN'S LAND (1974); BETRAYAL (1978); FAMILY VOICES (1980); e com VICTORIA STATION e A KIND OF ALASKA, sob o título OTHER PLACES (1982); SKETCH: Precisely (1983); ONE FOR THE ROAD (1984); MOUNTAIN LANGUAGE (1988); THE NEW WORLD ORDER (1991); PARTY TIME (1991); MOONLIGHT (1993); ASHES TO ASHES (1996); CELEBRATION (1999); PRESS CONFERENCE (2002)

ARGUMENTISTA

THE CARETAKER (1962); THE PUMPKIN EATER (1963); THE SERVANT (1963); THE QUILLER MEMORANDUM (1965); ACCIDENT (1966); THE BIRTHDAY PARTY (1967); THE GO-BETWEEN (1969); THE HOMECOMING (1969); LANGRISHE GO DOWN (1970) adaptado para televisão em 1978; A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU (1972), não filmado; THE LAST TYCOON (1974); THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN (1980); BETRAYAL (1981); VICTORY (1982), não filmado; TURTLE DIARY (1984); THE HANDMAID'S TALE (1987); REUNION (1988); THE HEAT OF THE DAY (1988); THE COMFORT OF STRANGERS (1989); THE TRIAL (1989); THE DREAMING CHILD (1997), não filmado; THE TRAGEDY OF KING LEAR (2000), não filmado.

ENCENADOR

THE COLLECTION (com Peter Hall, 1962); THE LOVER e THE DWARFS (1963); THE BIRTHDAY PARTY (1964); EXILES, de James Joyce (1970); BUTLEY, de Simon Gray (1971); NEXT OF KIN, de John Hopkin (1974); THE MAN IN THE GLASS BOOTH, de Robert Shaw, Londres (1967) e Nova Yorque (1968); OTHERWISE ENGAGED, de Simon Gray, Londres (1975) e Nova Iorque (1977); THE INNOCENTS, de William Archibald, Nova Iorque (1976); BLITHE SPIRIT, de Noel Coward (1976); THE REAR COLUMN, de Simon Gray (1978); CLOSE OF PLAY, Simon Gray (1979); THE HOTHOUSE (1980); QUARTERMAINE'S TERMS, de Simon Gray (1981); INCIDENT AT TULSE HILL, de Robert East (1981); THE TROJAN WAR WILL NOT TAKE PLACE, de Jean Giraudoux (1983); THE COMMON PURSUIT, de Simon Gray (1984); ONE FOR THE ROAD (1984); SWEET BIRD OF YOUTH, de Tennessee Williams (1985); CIRCE AND BRAVO, de Donald Freed (1986); VANILLA, de Jane Stanton Hitchcock (1990); PARTY TIME e MOUNTAIN LANGUAGE (1991); THE NEW WORLD ORDER (1991); OLEANNA,

de David Mamet (1993); LANDSCAPE (1994); TAKING SIDES, de Ronald Harwood (1995); TWELVE ANGRY MEN, de Reginald Rose (1996); ASHES TO ASHES (1996); LIFE SUPPORT, de Simon Gray (1997); ASHES TO ASHES, em Itália (1997); ASHES TO ASHES, em França (1998); THE LATE MIDDLE CLASSES, de Simon Gray (1999); CELEBRATION e THE ROOM (2000); NO MAN'S LAND (2001).

REALIZADOR

Cinema BUTLEY (1974).

Televisão THE REAR COLUMN, de Simon Gray (1980); THE HOTHOUSE (1982); MOUNTAIN LANGUAGE (1988); PARTY TIME (1992); LANDSCAPE (1995); ASHES TO ASHES, Itália (1998).

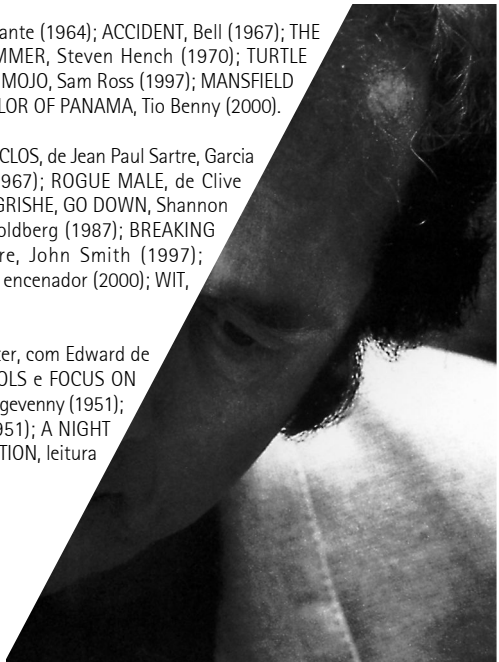
ACTOR

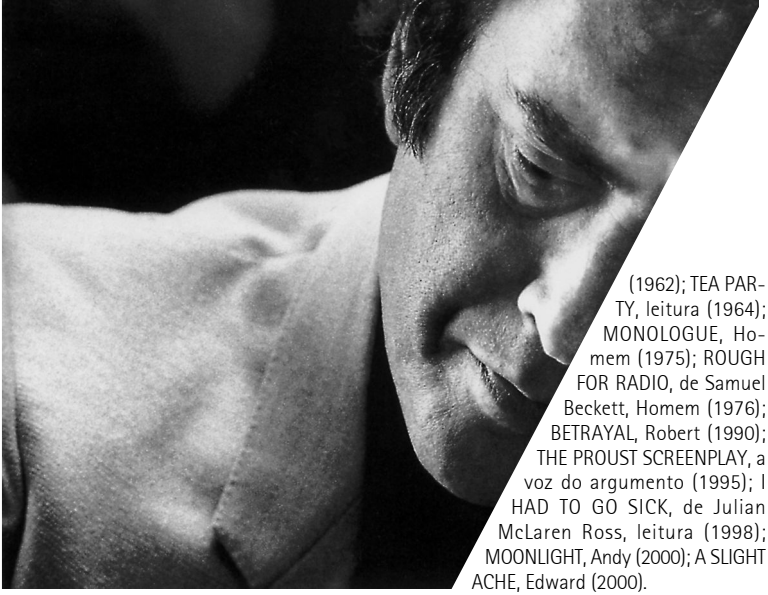
Teatro Digressão na Irlanda com a companhia de Anew McMaster (1951-52); companhia de Donald Wolfit, King's Theatre, Hammersmith (1953-54); outros trabalhos em companhias de teatro em Chesterfield, Whitby, Huddersfield, Colchester, Bournemouth, Torquay, Birmingham, Palmers Green, Worthing, Richmond (1953-59); THE CARETAKER, Mick Duchess Theatre (1960); THE HOMECOMING, Lenny Watford Theatre (1969); OLD TIMES, Deeley Los Angeles (1985); NO MAN'S LAND, Hirst Almeida & Comedy Theatre (1992-3); THE HOTHOUSE, Roote Chichester Festival Theatre, Comedy Theatre (1995); LOOK EUROPE!, vagabundo, Almeida Theatre (1997); THE COLLECTION, Harry, Gate Theatre, Dublin (1997) & Donmar Warehouse (1998); ONE FOR THE ROAD, Nicolas, New Ambassadors Theatre, Londres (2001) & Lincoln Center Festival, Nova Iorque (2001).

Cinema THE SERVANT, homem no restaurante (1964); ACCIDENT, Bell (1967); THE RISE AND RISE OF MICHAEL RIMMER, Steven Hench (1970); TURTLE DIARY, homem na livraria (1985); MOJO, Sam Ross (1997); MANSFIELD PARK, Sir Thomas (1998); THE TAILOR OF PANAMA, Tio Benny (2000).

Televisão A NIGHT OUT, Seeley (1960); HUIS CLOS, de Jean Paul Sartre, Garcia (1965); THE BASEMENT, Stott (1967); ROGUE MALE, de Clive Donner, o advogado (1976); LANGRISHE, GO DOWN, Shannon (1978); THE BIRTHDAY PARTY, Goldberg (1987); BREAKING THE CODE, de Hugh Whitemore, John Smith (1997); CATASTROPHE, Samuel Beckett, o encenador (2000); WIT, de Margaret Edson, o pai (2000).

Rádio PLAYERS, narrado por Harold Pinter, com Edward de Souza, FOCUS ON FOOTBALL POOLS e FOCUS ON LIBRARIES (1951); HENRY VIII, Abergevenny (1951); MR PUNCH PASSES, narrador (1951); A NIGHT OUT, Seeley (1960); THE EXAMINATION, leitura





(1962); TEA PARTY, leitura (1964); MONOLOGUE, Homem (1975); ROUGH FOR RADIO, de Samuel Beckett, Homem (1976); BETRAYAL, Robert (1990); THE PROUST SCREENPLAY, a voz do argumento (1995); I HAD TO GO SICK, de Julian McLaren Ross, leitura (1998); MOONLIGHT, Andy (2000); A SLIGHT ACHE, Edward (2000).

PRÉMIOS E DISTINÇÕES

CBE; Prémio Shakespeare (Hamburgo); Prémio Europeu da Literatura (Viena); Prémio Pirandello (Palermo); o Prémio Literário britânico David Cohen; honoris causa das Universidade de Reading, Birmingham, Glasgow, East Anglia, Stirling, Hull, Brown (Rhode Island), Sussex, Bristol, East London, Sofia (Bulgária), Goldmiths, Universidade de Londres e Universidade Aristóteles, Tessalónica. Honorary fellow do Queen Mary College, Londres. Recebeu também o Laurence Olivier Special Award, e em Maio de 1997 recebeu um Molière d'Honneur em Paris em reconhecimento da sua obra. Também em 1997, recebeu o Sunday Times Award for Literary Excellence e uma BAFTA Fellowship. Em 1998, foi agraciado com um Companion of Literature pela RSL. Em 2000, recebeu o The Critics' Circle Award pelo seu trabalho artístico; o Prémio de Poesia Brianza, Itália 2000; Prémio do South Bank Show Award por "Outstanding Achievement in the Arts", 2001; o S.T. Dupont Golden Pen Award 2001 por "Lifetime's Distinguished Service to Literature"; o "Premio Fiesole ai Maestri del" Cinema, Itália, 2001; a laurea ad honorem da Universidade de Florença, Itália, 2001.

World Leaders Award, Toronto, Canadá, 2001

Recebeu ainda o Medalhão Hermann Kesten pelo seu empenhamento em defesa de escritores perseguidos e prisioneiros, atribuído pelo P.E.N. alemão, Berlim, Alemanha, 2001.

Para informações mais detalhadas, consulte **http://www. haroldpinter.org** de onde esta informação foi retirada.

A escrita, a política e *Cinza às cinzas*[1]

Uma entrevista com Harold Pinter, conduzida por Mireia Aragay e Ramon Simó, Universitat de Barcelona, Departamento de Filologia Anglesa i Alemanya,

6 de Dezembro de 1996

Mireia Aragay: *O que significa exactamente, para si, a escrita?*

Harold Pinter: Desde muito cedo que sempre me senti extremamente seduzido pela linguagem. Comecei a escrever aos onze ou doze anos. Amava as palavras, já quando era criança, e essa sedução e entusiasmo acompanharam-me toda a minha vida.

Continuo a sentir o mesmo entusiasmo que sempre senti pela inscrição das palavras numa página, pela folha de papel em branco e pelas palavras que a podem preencher. Cada folha de papel em branco é um mundo desconhecido no qual vamos mergulhar. Isso é muito desafiador.

MA: *Em 1961, numa conversa com Richard Findlater, subsequentemente publicada com o título "Writing for Myself", afirmava que "Eu começo com pessoas, que surgem numa determinada situação. Não escrevo nunca a partir de nenhum tipo de ideia abstracta". O seu processo criativo tem-se mantido o mesmo ao longo dos anos?*

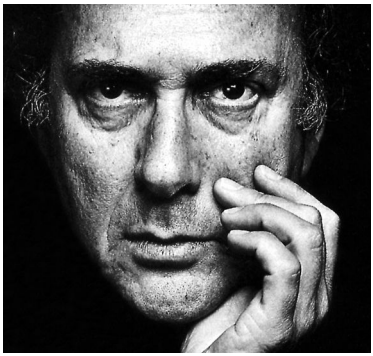
HP: Sim, a verdade é nunca escrevi a partir de uma ideia abstracta. Não se trata tanto de personagens específicas, mas antes de imagens específicas e concretas, sejam elas visuais ou verbais.

MA: *Mesmo nas suas peças políticas mais recentes, é desse modo que avança para a escrita?*

HP: Sim, mesmo nas minhas peças *abertamente* políticas mais recentes. Se vamos escrever uma peça sobre o actual estado de coisas, temos de ter um impulso, e esse impulso tem de vir de uma imagem específica. Por exemplo, *One for the Road* (...) começou na minha cabeça com um homem sentado a uma secretária à espera que alguém entre na sala, a sua vítima. A imagem do homem sentado à secretária foi o facto concreto que despoletou a peça. Não foi a ideia que começou a peça, mas a imagem do homem que fez com que ela avançasse.

Ramon Simó: *Ao discutir o seu processo criativo, nunca refere estruturas planificadas ou pré-concebidas e, contudo, as suas peças são formalmente extremamente precisas. Gostaria de comentar como é que estes dois aspectos co-existem na sua obra?*

[1] Entrevista publicada in Harold Pinter, *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-1998*, London: Faber & Faber, 1998, pp. [illegible]. Tradução de Paulo [illegible] Carvalho.



HP: A construção formal surge no processo de trabalho sobre a peça. Ainda acho que tenho de construir formas muito precisas; faz parte do modo como eu nasci. Sinto o impulso e, depois, tenho de organizar esse impulso e torná-lo coerente. Essa coerência prende-se, obviamente, com o modo como moldamos a linguagem e a estrutura da peça. Preocupo-me muito com isso. Assim, as duas coisas coincidem; uma é parte da outra. Tenho um animal no meio da peça que tem de ser dominado pelo autor. Mas eu gosto do animal. Se não fosse o animal, não existiria ali nada.

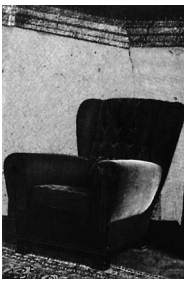
MA: *Como é que tenta resolver as dificuldades estéticas e éticas inerentes à escrita de peças políticas? Como é que evita pregar ao público, tornar-se uma espécie de profeta?*

HP: Há, efectivamente, uma grande armadilha na escrita de peças políticas que é saber-se o fim antes de termos escrito o início. Eu tenho tentado evitar isso e encarar cada experiência como nova e surpreendente, esperando, assim, conseguir evitar o sermão. Gosto de identificar o estado das coisas e, depois, simplesmente deixar que aconteça. *Party Time* é um bom exemplo. Comecei com a ideia de uma festa num apartamento muito elegante e rico algures numa cidade. Foi-se tornando claro, à medida que ia escrevendo a peça, que nas ruas estava a acontecer outra coisa. Gradualmente, foi-se tornando cada vez mais claro que aquilo que estava a acontecer nas ruas, que era um acto de repressão, tinha sido, de facto, organizado pela pessoas que estavam naquela sala. Mas as pessoas naquela sala, naturalmente, nunca discutiam o assunto, excepção feita a uma ou duas referências de passagem. Estavam a beber champanhe e a comer canapés e estavam muito, muito felizes. Sabiam que estava tudo a correr bem. Por outras palavras, existia um mundo que não se dava sequer ao trabalho de discutir os actos de repressão militar e policial pelos quais aquelas pessoas eram responsáveis. Isso surgiu durante o processo de escrita da peça. Fiquei muito entusiasmado com isso, com o facto de nunca se ter tornado muito explícito, embora a situação fosse claríssima, acho eu. Sem querer exagerar, acredito que é uma imagem que tem uma capacidade de referência universal. Acredito que existem pessoas extremamente poderosas a viver em apartamentos nas capitais de todos os países que, efectivamente, controlam aquilo que acontece nas ruas, através de um sem número de modos subtis e, às vezes, não tão subtis como isso. Mas não se dão sequer ao trabalho de falar sobre isso, porque sabem o que está a acontecer e têm o poder. É uma questão do modo como o poder funciona.

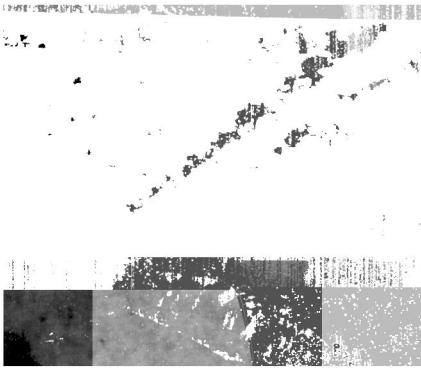
RS: *O sentimento geral em toda a Europa, actualmente, entre os dramaturgos e as pessoas ligadas ao teatro, em geral, é que o teatro político é uma impossibilidade.*

HP: O teatro político é, actualmente, mais importante do que alguma vez foi, se por teatro político estivermos a falar de peças que lidam com o mundo real, não com um mundo de fantasia ou fabricado. Nós estamos, actualmente, enfiados num buraco horrível, numa espécie de abismo, porque o pressuposto é que a política acabou. É isso que a propaganda nos diz. Mas eu não acredito na propaganda. Acredito que a política, a nossa consciência política e a nossa inteligência política não acabaram, porque se assim fosse, estaríamos efectivamente condenados. Eu não consigo viver assim. Disseram-me tantas vezes que vivo num país livre que eu vou seguramente ser livre. O que significa que vou preservar a minha independência de espírito, o que me parece obrigatório para todos nós. A maior parte dos sistemas políticos fala numa linguagem muito vaga, pelo que é responsabilidade nossa, como cidadãos dos nossos diferentes países, desenvolver acções de exame crítico desse uso da linguagem. Claro que isto significa que tendemos a tornar-nos muito impopulares. Que se dane!

RS: *A brutalidade e o óbvio estão sempre presentes nas suas peças políticas. Não serão estes dois elementos limitadores quando se trata de discutir política?*



HP: As minhas peças não são sobre discussões políticas. São coisas vivas. Não são, de certeza, debates. São violentas. A violência sempre existiu nas minhas peças, desde o início. *The Room* termina com um súbito acto de violência, completamente gratuito, por parte de um homem que mata um negro ao pontapé. Eu era muito jovem na altura, mas olhando para trás não me parece uma coisa bizarra ou disparatada. Nós crescemos, todos os dias da nossa vida, neste mundo de violência.



RS: *Qual é o objectivo de construir essas imagens tão brutais, tão óbvias, nas suas peças políticas?*

HP: Não há qualquer objectivo. Eu não tenho nenhuma ideologia nas minhas peças. Limito-me a escrever; sou um escritor muito instintivo. Não tenho um objectivo ou ambição calculada; dou, simplesmente, comigo a escrever uma coisa que depois segue o seu próprio caminho. E esse caminho tende a incluir diferentes actos de violência, porque esse é o mundo em que vivo. Tal como vocês.

MA: *Nas suas peças, a brutalidade e a violência estão muitas vezes relacionadas com as personagens masculinas, enquanto que as mulheres, especialmente nas peças que escreveu nos anos 60, são enigmáticas, misteriosas, têm uma espécie de poder que os homens parecem não ter.*

HP: E também tendem, em peças mais tardias, a ser vítimas da brutalidade masculina.

MA: *Não lhe parece tratarem-se de visões muito estereotipadas dos homens e das mulheres?*

HP: Possivelmente.

MA: *E subscreve-as?*

HP: Eu acho, efectivamente, que os homens são mais brutais do que as mulheres. Há um poema de dois versos de Kingsley Amis, no qual ele diz: "As mulheres são tão mais delicadas do que os homens / Não admira que gostemos delas". A minha mulher considera estes versos muito condescendentes e certamente que são, concordo inteiramente. Mas o facto é que acredito que Deus estava muito mais bem disposto quando criou a mulher. O que não significa que eu sentimentalize as mulheres. Acho que as mulheres são muito duras. Mas se olharmos para o que aconteceu no mundo desde o primeiro dia, os actos efectivos de brutalidade foram ditados pelos homens. Às vezes, foram exercidos por mulheres, isso é certamente verdade. Nos campos de concentração alemães, as mulheres portaram-se muito bem, desse ponto de vista; corresponderam àquilo que lhes era pedido como homens, ou melhor, pouco interessava o sexo; dificilmente as podemos ver como mulheres, e também não eram homens, eram simplesmente pessoas agindo em prol do seu Estado, do seu Deus. Seja como for, nas minhas peças, as mulheres sempre surgiram, de uma maneira ou de outra, como as pessoas relativamente às quais sinto alguma coisa que não sinto relativamente aos homens.

MA: *Isso é um ponto de vista muito masculino, não é?*

HP: Porque não?

MA: *Há muita violência nas suas peças, mas também há muito humor (...). Qual é o papel do humor nas suas peças? Como é que funciona? Porque é que está ali, misturado com a brutalidade?*

HP: O humor é uma coisa tão misteriosa que eu não consigo responder a essa pergunta. O humor faz parte da minha própria educação. Eu não escrevo aquilo a que chamaria coisas engraçadas, mas algumas delas fazem-me rir. Dou comigo a rir quando estou a escrever e reparo que uma ou duas pessoas, às vezes, também riem.

MA: *Fiquei surpresa, na estreia de* Cinza às cinzas, *em Barcelona, ao ouvir o público a rir. Quando li a peça não me pareceu que lidasse com nada particularmente engraçado.*

HP: Sim, existem, de facto, algumas gargalhadas em *Cinza às cinzas*. Mas eu acho que param. O cómico é, de certo modo, o melhor daquilo que somos. Não acho que escreva coisas divertidas muito cruéis; acho que escrevo um humor muito afectivo, embora possa ser muito contundente e crítico. Mas, no seu conjunto, o riso desaperece de qualquer peça que eu escreva antes de ela terminar. Não me lembro de nenhuma peça minha na qual existam verdadeiras gargalhadas nos últimos dez minutos. Mas não é uma coisa calculada; é instintivo.

RS: *A noite passada, na Sala Beckett, o público riu durante a representação de* One for the Road. *Acha que isso é uma recepção adequada da peça?*

HP: Depende. Ficaria muito surpreso por saber que riram durante a cena entre o Nicolas e a Gila. Mas existem outros risos. Nós também nos rimos quando reconhecemos a fealdade das pessoas, a fealdade em nós próprios. É uma questão de reconhecimento das nossas piores características. Por isso, acabo por me contradizer. Disse que o riso é criado por um sentimento afectivo verdadeiro; mas também é criado exactamente pelo oposto, por um reconhecimento de que somos feios.

MA: *Segundo Simon Gray, em* One for the Road, *o autor também está, de algum modo, do lado de Nicolas. Disse, há muito anos, a propósito de* The Birthday Party *e* The Homecoming, *que não amava nem odiava nenhuma das suas personagens mais do que as outras. Seria capaz de dizer o mesmo relativamente às suas peças políticas, tais como* One for the Road*?*

HP: Não gosto assim muito de Nicolas; passava muito bem sem ele. Seja como for, reconheço a situação difícil em que ele se encontra. Não nos esqueçamos que Nicolas é um homem iludido; é um homem possuído, no sentido religioso. Ele está a executar uma obsessão religiosa e política e eu sinto muita pena dele. É um desastre absoluto, mas a sociedade em nome da qual ele fala é em si mesma um desastre. Regressando àquele velho lugar-comum – embora seja um lugar-comum baseado na mais absoluta realidade dos factos – ele irá para casa, para a sua mulher e filhos, e ouvirá música, tal como é sugerido pela encenação em cena na Sala Beckett – a música, certíssimo. Que os torturadores ouvem música e são muito delicados com os seus filhos é um facto demonstrado pela história do século XX. Este é um dos complexos estados de coisas na psicologia das nossas vidas sociais e políticas. Não tenho nenhuma resposta para isso; limito-me a questionar.

RS: *Em "Writing for the Theatre",*[2] *o discurso que proferiu em 1962 durante o National Student Drama Festival, em Bristol, defendia a auto-suficiência da arte, afirmando que "Aquilo que escrevo não tem qualquer obrigação para com mais nada para além de si mesmo". Ainda subscreve esta visão ou ela sofreu algum tipo de alteração?*

HP: Ainda sinto essencialmente a mesma coisa que então sentia. Sinto que a minha primeira obrigação é para com o trabalho que tenho em mãos. Aquilo de que eu estava efectivamente a falar quando disse isso era que eu não sinto que tenha qualquer obrigação ou responsabilidade para com o meu público. O público fará sempre aquilo que fizer. Mas tenho uma responsabilidade para com o texto. Por exemplo, *Old Times* e *Betrayal* (...) não são, em nenhum sentido, peças políticas; não têm qualquer vida política, são sobre outras coisas. Mas eu sinto para com essas peças a mesma responsabilidade que sinto para com as peças mais políticas. Por isso, a minha primeira responsabilidade, seja qual for a natureza da peça, é sempre para com a própria peça. Aquilo que eu quero dizer é que não cedo; nunca alterarei uma peça depois de ela estar escrita.

MA: *É essa a razão pela qual, ao longo dos anos, tem encenado diversas das suas peças? Acha que o dramaturgo é o único intérprete legítimo das suas peças?*

HP: Não. Gosto muito de ver o que outros encenadores fazem com as minhas peças.

MA: *Qual acha que é o dever de um encenador para com o texto que ele ou ela está a encenar?*

[2] Texto igualmente publicado in *Various Voices*, *op. cit.*, pp. 19-25.

HP: Em Barcelona, vi três encenações de peças minhas, *One for the Road*, *A Slight Ache* e depois um espectáculo com dois textos, *Betrayal* e *Old Times*. Aquilo de que gostei em todas elas foi do prazer demonstrado não só pelo encenador, mas também pelos actores. Eu acho que o teatro é sobre o prazer, a paixão, o empenhamento. Também conduz à aventura. Não é uma actividade cuidadosa, é uma actividade muito perigosa. Mas o perigo pode acontecer de muitas maneiras. Por exemplo, a minha encenação de *Cinza às cinzas* era muito tranquila. As pessoas estavam muito calmas e quase nunca levantavam a voz. Há muitas maneiras de exprimir este perigoso facto da vida com o qual o teatro tem tudo a ver.

MA: *Enquanto encenador, é muitas vezes descrito como muito meticuloso e, contudo, fala do perigo.*

HP: É a mesma coisa da pergunta sobre os meus processos de escrita das peças; espero que seja simultaneamente espontâneo e meticuloso, é possível ser as duas coisas ao mesmo tempo. Há uma frase em *Party Time* sobre a morte ser ao mesmo tempo rápida e lenta; eu acho que encenar pode ser, ao mesmo tempo, rápido e lento. O problema em encenar e lidar com peças de teatro – tenho a certeza de que qualquer actor terá já descoberto isto – é que uma pessoa não sabe para onde vai, mas tem de descobrir, e depois quando descobre, continua sem saber qual vai ser o próximo passo. Mas é muito importante não fraquejar no palco e dizer "Não sei para onde me dirijo"; uma pessoa tem de ter os pés muito bem assentes no chão, mas é algo muito precário.

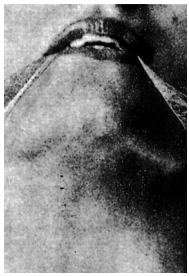
MA: *Gosta de representar, não gosta?*

HP: Fui um actor toda a minha vida. Comecei na escola quando tinha dezasseis anos. Depois, aos dezanove, tornei-me actor profissional. Tive muita sorte porque mergulhei no mundo de Shakespeare, na Irlanda, com o grande actor-empresário Anew McMaster, e participei em representações do *Hamlet*, *Otelo*, *Rei Édipo*, *Júlio Caesar*, *Rei Lear*, noite após noite. Representávamos diversas noites por semana em aldeias irlandesas. Eu tinha vinte anos, na altura. Foi uma existência muito rica e eu tomei contacto com todo este mundo shakespeariano, o que foi maravilhoso.

RS: *Como é que os actores devem lidar com as suas peças? Quando lhe fazem perguntas sobre as motivações subjacentes das suas personagens, responde frequentemente: "Limitem-se a representar".*

HP: O Alan Ayckbourn é que conta essa história, que eu não acho que seja verdade. Eu dirigi-o, quando ele era actor, em *The Birthday Party*, em 1959. E ele perguntou-me, da primeira vez que nos encontrámos: "Pode dizer-me de onde vem esta personagem, onde é que viveu, quem eram os seus pais?" Eu terei dito: "Preocupe-se com o seu trabalho. Limite-se a representar". Mas eu acho que não disse isso, porque há perguntas perfeitamente legítimas que um actor pode fazer. O problema é que eu não posso responder a grande parte dessas perguntas. Eu literalmente não sei o que algumas das minhas personagens estavam a fazer anteontem. Sempre senti, e isso é o que torna a escrita tão entusiasmante para mim, que encontro estas personagens sem as ter conhecido antes. Não as planifico minimamente, não escrevo nada sobre elas; encontro-as e, por isso, tenho de descobrir coisas sobre elas.

MA: *Poderia dizer-nos o que o levou a escrever* Cinza às cinzas*?*



HP: *Cinza às cinzas* é sobre duas personagens, um homem e uma mulher, Devlin e Rebecca. Do meu ponto de vista, a mulher está simplesmente assombrada pelo mundo em que nasceu, por todas as atrocidades que aconteceram. Na realidade, essas atrocidades parecem ter-se tornado parte da sua própria experiência, embora, em minha opinião, ela própria não as tenha vivido. Isso é o essencial da peça. Eu próprio vivi assombrado por estas imagens durante muitos anos e tenho a certeza de que não sou o único. Cresci durante a Segunda Guerra Mundial. Tinha à volta de quinze anos quando a guerra acabou; conseguia ouvir e escutar, somar dois mais dois, daí que essas imagens de horror e da inumanidade do homem para com o seu semelhante fossem então muito fortes na minha jovem cabeça. Acompanharam-me toda a minha vida, na verdade. Não é possível evitá-las porque estão à nossa volta o tempo todo. Isso é o essencial em *Cinza às cinzas*. Penso que Rebecca habita isso.

MA: *A questão óbvia é saber se se trata de uma peça sobre o nazismo?*

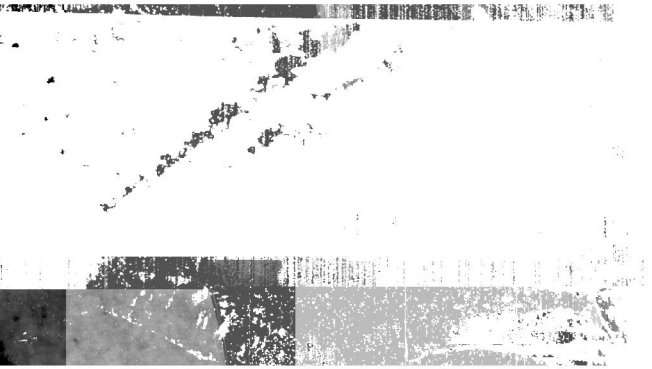
HP: Não, de modo algum, não acho. É, isso sim, uma peça sobre as imagens da Alemanha nazi; não acredito que alguém consiga alguma vez tirar isso da sua cabeça. O Holocausto é provavelmente a pior coisa que já aconteceu, porque foi tão calculado, deliberado e preciso, e tão completamente documentado pelas pessoas que, de facto, o executaram. A sua visão dos acontecimentos é muito eloquente. Contavam o número de pessoas que matavam todos os dias e encaravam tudo aquilo, parece-me, como se fosse uma linha de produção de automóveis. Quantos carros é possível fazer num dia, quantas pessoas é possível matar num dia? E depois há toda a questão de quantas pessoas sabiam disso. Num livro recentemente publicado, *Hitler's Willing Executioners*, Daniel Goldhagen afirma que a maioria do povo alemão sabia muito bem o que se estava a passar. É bem verdade, por exemplo, que nos primeiros tempos, quando gaseavam as pessoas enfiadas nos camiões, os engenheiros tiveram de descobrir uma maneira de o fazer que fosse prática e eficaz. Aqueles camiões não estavam a funcionar muito bem porque se inclinavam, de tal modo que quando lançavam o gás, as pessoas corriam todas para as traseiras do camião, o qual, assim, corria o risco de tombar. Tiveram de ajustar a estrutura do camião de modo a que as pessoas pudessem ser mortas sem incomodar o condutor. Esta empresa de engenheiros é actualmente ainda muito poderosa; é, na verdade, um imenso império automóvel alemão. O mesmo se aplicava a muitas outras pessoas, como as que fabricavam o gás. Não o estavam a fazer para matar galinhas. Mas não é só dos nazis que eu falo em *Cinza às cinzas*, porque seria um gesto de incúria da minha parte limitar-me a concentrar toda a peça nos nazis. Mais uma vez, tal como sugiro no artigo publicado no *Guardian* na quarta-feira passada,[3] não é só que os Estados Unidos, em minha opinião, tenham vindo a criar, ao longo dos anos, o mais aterrador

[3] Pinter refere-se a "It Never Happened", artigo também publicado in *Various Voices*, op.cit., pp. 231-34.

estado de coisas no mundo todo, é também que aquelas a que nós chamamos as nossas democracias têm subscrito esses actos de assassínio repressivos, cínicos e indiferentes. Vendemos armas a todos os países em causa, não é verdade? Não são só os Estados Unidos, mas também a Grã-Bretanha, a França, a Alemanha e a Espanha, países muito activos neste campo. E ainda dão palmadinhas nas costas uns dos outros e consideram-se democracias. Pergunto-me o que é que a palavra "democracia" quer efectivamente dizer. Se somos uma democracia e ajudamos as pessoas de outros países a matar os seus próprios cidadãos, então o que é que estamos a fazer? O que é isso? O que é isso? O que é que isso significa? Não percebo como é que os Estados Unidos podem ser encarados e se encaram a eles próprios como uma democracia simplesmente porque têm eleições de cinco em cinco anos, quando, ao mesmo tempo, mantêm um milhão e quinhentas mil pessoas na prisão e ainda aplicam, a mais bárbara de todas as coisas, a pena de morte em trinta e oito dos seus cinquenta estados. A pena de morte foi abolida em quase todo o mundo, enquanto a nossa democracia mais iluminada, o líder daquilo que é habitualmente chamado o mundo livre, mata pessoas em trinta e oito estados, incluindo jovens com menos de dezoito anos e deficientes mentais, utilizando gás, electricidade ou injecções letais. Ou então vejamos a Inglaterra: em Inglaterra, actualmente, a filosofia política generalizada é a de punir e de atribuir culpa à vítima inocente. Um dos elementos mais culpados na nossa sociedade é a mão solteira, e são muitas. São, na sua maior parte, pessoas sem grandes recursos e solitárias, desamparadas e confusas, tratadas com indiferença pelos homens, sem qualquer respeito pelo seu bem estar. São tratadas com o mesmo tipo de indiferença pelo Estado. A mãe solteira torna-se uma pessoa culpada e é-lhe retirada a assistência social. Temos, actualmente, nas nossas ruas muitos mais mendigos do que tivemos durante muitos anos, e muitos deles são mães solteiras com bebés. Não considero isso particularmente democrático. A palavra democracia começa a cheirar mal. Razão pela qual, em *Cinza às cinzas*, eu não me limite a falar dos nazis; falo de nós, da concepção que temos do nosso passado e da nossa história e do modo como ela nos afecta no presente.

MA: *Tanto a reacção do público como a da crítica a* Cinza às cinzas *foi muito mais calorosa aqui do que tinha sido em Londres. Tantos os actores como o próprio Pinter disseram que tinham ficado muito mais satisfeitos com a reacção dos espectadores aqui do que em Inglaterra. Qual foi a diferença?*

HP: Fico muito satisfeito por me fazer essa pergunta, porque houve, de facto, uma diferença muito assinalável. Aquilo de que gostamos aqui foi da inteireza da reacção, da inteligência e, mais do que isso, da disponibilidade para entrar na peça, para fazer parte dela. O mundo que temos sidos levados a habitar em Londres é um mundo de cinismo e de indiferença, daí que muitas pessoas – claro que algumas pessoas ouviram, e fizeram o mesmo que aconteceu em Barcelona, mas foram, na realidade uma minoria – recusaram-se simplesmente a ouvir, e tudo o que fizeram foi tossir.



MA: *E quanto aos críticos?*
HP: Os críticos não tossiram, penso eu. Em Londres, tanto pública como criticamente, foi uma experiência muito mais espasmódica. Em Barcelona, foi uma experiência muito mais rica, completa, e eu fiquei muito feliz por estar aqui.
MA: *Muitos críticos ingleses e a imprensa inglesa, em geral, têm sido bastante hostis relativamente ao seu trabalho nos últimos anos, especialmente depois de ter começado a envolver-se publicamente em assuntos políticos. Como é que encara isso? De que modo é que isso se liga com a situação da Grã-Bretanha nos anos mais recentes?*
HP: Na Grã-Bretanha, não há a tradição de respeitar os artistas; os artistas não são, de facto, respeitados. Nem existe uma tradição de envolvimento dos artistas na política, como acontece no Continente. Existe também uma tradição muito enraizada de escárnio; o escárnio é a única coisa que eles ainda conseguem manter. Para o povo inglês, escarnecer é uma coisa muito fácil. A situação em Inglaterra é de, facto, muito estranha; uma pessoa tenta abordar factos reais da vida que nos rodeia e é tratada com uma enorme hostilidade.
MA: *Quando organizou o* June 20 Group, *com a sua mulher e outros escritores e intelectuais, foi, na realidade, tratado com uma enorme animosidade.*
HP: Lançámos o grupo simplesmente para questionar a situação aterradora em que nos encontrávamos em Inglaterra sob o regime da Sra. Thactcher, que estava a destruir muitas instituições e convicções que nós encarávamos como sendo verdadeiramente parte da essência da Inglaterra. Isto enquanto nos era oferecida outra coisa, que a essência da Inglaterra era, como eu disse, a punição e o fazer dinheiro. A Sra. Thatcher afirmou, de forma imortal: "A sociedade é uma coisa que não existe". É uma das suas verdadeiramente grandes declarações. E era exactamente isto que ela queria dizer. O que ela queria dizer é que nós não temos qualquer obrigação nem responsabilidade para com ninguém para além de nós próprios. Isto encorajou a cobiça e a corrupção mais aterradoras de que há memória na minha sociedade. Por exemplo, recentemente, a electricidade foi privatizada e dividida num sem número de empresas e organismos. As pessoas que deram consigo em posse das companhias de electricidade venderam-na, depois, a outros por 27 milhões de libras. Estes doze directores arrecadaram 27 milhões de libras, enquanto os velhos pensionistas e os pobres, que são em cada vez maior número, dificilmente conseguem pagar a conta de electricidade. Isto é, parece-me, uma utilização extraordinariamente corrupta do poder; é completamente cínico. Nos anos 80, através do *June 20 Group*, tentámos chamar a atenção para este tipo de coisas de um modo muito directo, mas acabámos por ser destruídos pela hostilidade geral que nos rodeava e a iniciativa acabou por se extinguir.
MA: *Tratou-se, de certo modo, de uma forma de censura por parte dos meios de comunicação social?*

HP: É, efectivamente, uma forma brilhante de censura, mas, por outro lado, não é verdadeiramente censura, é simples irrisão. Se uma pessoa é exposta à irrisão dia após dia após dia, começa a pensar "vou desistir". Mas isso foi uma fraqueza da nossa parte, certamente da minha parte. Já não penso, nem sinto, dessa maneira. Não sinto vontade nenhuma de desistir e acredito que há muitas pessoas no meu país que sentem a mesma coisa. O problema é que temos uma oposição, o novo Partido Trabalhista, como gosta de se chamar a si próprio, que quer desesperadamente tornar-se Governo. Isto vai muito certamente acontecer, porque as pessoas atingiram o ponto da náusea com o Governo conservador ao longo dos últimos dezassete anos. Mas, entretanto, o Partido Trabalhista tem permitido a aprovação de leis muito más, sem qualquer tipo de protesto, simplesmente porque não quer fazer muitas ondas. Em minha opinião, isto é uma desgraça absoluta. Por exemplo, uma lei sobre a polícia está neste momento a ser discutida no Parlamento. Irá legalizar as escutas policiais de casas privadas. O MI5, o serviço secreto, já tem este poder, mas têm de pedir autorização ao responsável ministerial pela Administração Interna. Mas a polícia só precisa de se dirigir ao seu superior e informar: "Nós vamos fazer isto a este, este, e a esta, esta e esta". E a aplicação geral de certeza que não se irá limitar a terroristas ou criminosos; irá aplicar-se a pessoas em greve, a pessoas que escrevem cartas para os jornais, como eu, e a todas as vozes discordantes. Por outras palavras, isto significa que a polícia pode fazer exactamente o que quiser. Eu acho que isto é uma lei aterradoramente anti-democrática, mas teve o acordo da oposição. O mesmo aconteceu recentemente com um diploma para o combate ao terrorismo. Existe um enorme problema com o IRA, que já dura há anos, e sobre isso não há discussão. Mas o que este diploma permite é que qualquer pessoa pode ser parada na rua, sem qualquer razão, simplesmente por decisão do polícia. Ele pode pedir à pessoa que mostre a sua carteira ou abra o seu saco. Se a pessoa recusar, pode ser presa e apanhar uma pena de prisão até seis meses. Na segunda-feira de manhã, quando me for embora, vou ao julgamento de um amigo meu que fez parte de um grupo de quarenta e uma pessoas que há uns meses se sentou no exterior de um congresso sobre comércio de armas, como forma pacífica de protesto, não provocando qualquer tipo de danos, limitando-se a manifestar a sua desaprovação. Foram todos presos. Acho que este tipo de coisa se esconde debaixo da máscara da democracia e da liberdade. Não estou a dizer que a Grã-Bretanha é um estado totalitário. Estou, contudo, a dizer que existem medidas totalitárias que países que se chamam a si mesmo democráticos podem facilmente empregar. O Parlamento britânico foi uma vez caracterizado, por um conservador, na realidade, como uma "ditadura eleita".

MA: *Está a sugerir que já não existe oposição na Grã-Bretanha; há alguma esquerda ainda na Grã-Bretanha, ou na Europa?*

HP: Ainda há alguma esquerda na Grã-Bretanha. E eu rezo para que haja ainda alguma esquerda na Europa, mas temos de reconhecer que as forças contra a esquerda são muito poderosas e implacáveis. E por esquerda também me refiro aos pobres. Acho que os pobres se tornaram os verdadeiros inimigos dos ricos. Sempre o foram, mas agora a situação adquiriu contornos mais concretos. Agora que os comunistas já não existem como uma força de expressão mundial, os pobres tornaram-se a nova força subversiva, porque afectam, de facto, a estabilidade do Estado. Por isso a única coisa a fazer com os pobres é mantê-los pobres. Eu acredito que isto funciona muito eficazmente. A Nicarágua, da qual eu estive muito, muito próximo nos anos 80, é um bom exemplo. A revolução sandinista, na minha opinião e com base no que pude observar, foi uma acção séria, responsável, inteligente, cuidadosa e empenhada. Era inevitável, aconteceu; e aquilo que depois fizeram foi criar e estabelecer sistemas sociais na Nicarágua que nunca tinham existido antes. Refiro-me à saúde e à educação, ao ensino, à necessidade de erradicar as doenças; tratava-se, na verdade, de trazer as pessoas de volta à vida, de lhes devolver a vida. Pessoas que sempre tinham sido pobres toda a sua vida. Tratou-se de um acto verdadeiramente responsável, que foi depois completamente destruído pelos Estados Unidos. E isto foi completamente esquecido. É como se nunca tivesse acontecido, mas o facto é que aconteceu. E uma pessoa tem de continuar a chamar a atenção para o facto. Eu acho que aquilo que a revolução sandinista estava a fazer era verdadeiramente valioso, importante e civilizado. Se eu pareço, frequentemente, muito enfático nas minhas opiniões sobre os Estados Unidos, alguns diriam mesmo excessivo, acredito que aquilo que estou a dizer se baseia em factos reais e em situações concretas.

MA: *Qual é a sua relação com a sua identidade judia?*

HP: Nunca fui um judeu religioso. O último acto religioso que pratiquei, o *bar mitzvah*, foi quando eu tinha treze anos, o que já vai há muito tempo. Foi a última vez que estive numa sinagoga, tirando um ou dois casamentos e um ou dois funerais. Não tenho quaisquer crenças religiosas, mas ainda sou judeu. Não sei o que é que isso significa, na verdade, nunca ninguém sabe. Mas aquilo que eu sei que não significa é que subscreva o que está a acontecer em Israel. Deploro o que está a acontecer em Israel, e já tornei a minha posição muito clara. Não como judeu, mas enquanto cidadão, como homem. Por exemplo, sou curador dos bens de Vanunu; ele está na prisão vai para nove anos, em reclusão solitária, e ainda tem mais nove para cumprir, simplesmente por ter denunciado a capacidade nuclear de Israel. Já fui muitas vezes à embaixada de Israel em Londres a este propósito. Quando a minha mãe era viva, ela não gostava nada disto. Mas, claro, a minha mãe e o meu pai pertencem a uma geração diferente; e eu compreendo porque é que eles achavam que não se podia criticar Israel, porque foram criados nos anos 20 e 30. Mas eu não estou nessa posição. Mais uma vez, uma coisa que se passa secretamente são os campos de detenção que ainda existem na Margem Esquerda, no deserto do Sinai. Muitos palestinianos estão ainda em campos de detenção, muitos deles sequer sem acusação formada. Eu acho isto verdadeiramente aterrador e acho que a última eleição em Israel foi um desastre. Acredito que se possa vir a verificar uma verdadeira perturbação da ordem pública, porque a situação política está muito dividida.

RS: *No seu artigo para o* Guardian*, também fala sobre a memória, sobre o modo como ela é manipulada pelo poder, pelos meios de comunicação. Como é que a pessoa comum pode combater este processo para evitar ser engolida por ele?*

HP: Essa é precisamente a questão, na realidade. O facto terrível é que os meios de comunicação estão a ser utilizados politicamente em todo o mundo. Existe uma tal relação entre os meios de comunicação e as pessoas no poder político que é muito difícil ver alguma diferença entre uma coisa e outra. É o que acontece quando se olha para a televisão. A televisão em todo o mundo é actualmente controlada por cerca de três pessoas, tanto quanto consigo perceber. Uma pessoa sintoniza um qualquer programa noticioso e vê precisamente a mesma coisa no deserto do Sara como vê em Londres, porque existe um controlo central. Por outras palavras, essa notícia é altamente selectiva e uma notícia muito especificamente controlada vinda de algures... o nome Rupert Murdoch não está longe dos meus lábios, tenho de confessar. Mas não é só Rupert Murdoch. Em Inglaterra, actualmente, a nossa oposição, que pode muito bem vir a ser o próximo Governo, tornou-se muito amiga de Rupert Murdoch. E fizeram isso porque ele tem um tipo de poder ao qual eles se querem aliar. Este é um estado de coisas muito corrupto. Tudo se resume ao facto de o poder ser dinheiro e o dinheiro ser poder. É um lugar-comum que vocês conhecem tão bem como eu, mas o facto é que continua a ser assim, de modos muito variados e verdadeiramente repulsivos. Aquilo que eu acho muito desencorajador é a maneira como os controlos implementados em todo o mundo têm conseguido, de facto, destruir as pessoas de uma maneira terrível, por razões muito práticas. Ainda recentemente, em Inglaterra, eu estava a falar com algumas pessoas sobre este tipo de coisas; era um público universitário. Um homem levantou-se e disse: "Escute, eu concordo com o que está a dizer, mas eu sou professor na Universidade de Cardiff e não posso dizer isso publicamente". Alguém disse: "Mas não está a sugerir que perdia o emprego?" E ele respondeu: "Não, não acho que fosse perder o emprego, mas não seria promovido". Isto é uma restrição extraordinária e horrível à livre expressão, naquilo a que, novamente, chamamos uma democracia. Podemos perguntar-nos o que poderá o homem da rua fazer. Eu acho que aquilo que podemos fazer, uma vez que somos todos homens e mulheres da rua, é simplesmente ter as coisas muito claras aqui (*toca na testa*) e tentar dar-lhes voz.

Paulo Eduardo Carvalho
Tradução

Porto, 1964. Docente da Faculdade de Letras do Porto e investigador (Centro de Estudos de Teatro/FLUL; Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa/FLUP), tem-se dedicado ao estudo da literatura, e particularmente do teatro, de expressão inglesa, aos estudos de tradução e ao estudo do teatro português, do que tem resultado a sua participação em congressos, seminários, acções de formação e diversas publicações. Em colaboração com diferentes companhias de teatro e encenadores, traduziu, entre outros, textos de Brian Friel, Caryl Churchill, Martin Crimp, Howard Barker, Harold Pinter, Wallace Shawn, Edward Bond, Mark Ravenhill, Alan Ayckbourn, Israel Horowitz, Raimondo Cortese, Marie Laberge, Luigi Lunari e Carlo Goldoni.

João Cardoso
Devlin

Nasceu no Porto em 1956. Trabalhou com os encenadores Moncho Rodrigues, Fernanda Lapa, João Paulo Costa, Peter Field, Rogério de Carvalho, Laurene Bonswell, Silviu Purcarete, Jorge Silva Melo, António Durães, Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas, entre outros, e com o realizador Paulo Rocha. Fundador, director, encenador e actor da ASSÉDIO, encenou *O falcão*, de Marie Laberge, Belo?, de Gerardjan Rijnders, e *Três num baloiço*, de Luigi Lunari, e participou como intérprete nos espectáculos *O falcão*, *Sexto sentido*, *Supernova*, *Peça com repetições*, *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro, (A)tentados, Três num baloiço e Tia Dan e Limão.* Encenou ainda *No reino da bicharada*, de Manuel António Pina (TEP/1996) e *Comédia de bastidores*, de Alan Ayckbourn (TEP/1997)

Rosa Quiroga
Rebbeca

Nasceu em Caracas, Venezuela, em 1957. Trabalhou, entre outros, com os encenadores Moncho Rodrigues, Fernanda Lapa, João Paulo Costa, Peter Field, Rogério de Carvalho, Ulysses Cruz, João Cardoso, António Durães, Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas, e com o realizador José Fonseca e Costa. Foi membro do TUP, sócia-fundadora de Os Comediantes e da ACE, trabalhou no TEP, TEAR, Seiva-Trupe e TNSJ. Fundadora, directora de produção e actriz da ASSÉDIO, participou nos espectáculos *O falcão, Belo?, Sexto sentido, Supernova, Peça com repetições e O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro, (A)tentados, Três num baloiço e Tia Dan e Limão.*

Cristina Costa
Espaço Cénico

Nasceu no Porto em 1960. Licenciada em História da Arte pela FLUP. Trabalhou com os encenadores João Paulo Costa, Fernanda Lapa, Peter Field, Ulysses Cruz, Júlio Cardoso, João Grosso, João Cardoso, entre outros, e com os realizadores Fernando Ávila e Francisco Manso. Criou figurinos para espectáculos de teatro como *Nó Cego, Abeliomonstro, Jogo do Amor e do Acaso*, de Marivaux, *Pássaro verde*, de Carlo Gozzi, *Possessos de amor*, de Sam Shepard, *Reigen-Dança de Roda*, de Schnitzler, *Henrique IV*, de Pirandello, *As Criadas*, de Jean Genet, *Para tão longo amor*, de Maria Luís Amaral, *Chá e Simpatia*, Audição, de Michel Deutsch, *Depois do Ensaio*, de Bergman, e para as óperas *Carmina Burana*, *O Cábula, Madame Butterfly* e *Dido e Eneias*. Fez a direcção plástica, criação de figurinos e cenários para os filmes *Corações Periféricos*, *Saudade* e *Na mão de Deus*. Trabalhou, entre outros, com o Realejo, Seiva Trupe, Círculo Portuense de Ópera e Ensemble; foi sócia-fundadora de Os Comediantes. Fundadora da ASSéDIO, criou a cenografia e figurinos de *O falcão*, a cenografia de *Belo?*, os figurinos de *Dorme devagar* e *Tia Dan e Limão* e assegurou a direcção plástica de *Doze nocturnos em teu nome*.

Bernardo Monteiro
Figurinista

Formado em *design* de moda pelo CITEX, Porto. Trabalhou em vários projectos, sendo *designer* de marcas como Silva & Sistelo, Paulina Figueiredo, Obsessão, Gianonne e Garros entre outros. Concebeu os figurinos de *(A)tentados*, de Martin Crimp, encenação de João Pedro Vaz (ASSéDIO/2000) e *Três num baloiço*, de Luigi Lunari, encenação de João Cardoso (ASSéDIO/2001).

Francisco Leal
Sonoplastia

Nasceu em Lisboa, em 1965. É responsável pelo Departamento de Som do Teatro Nacional S. João, Porto. Efectuou estudos de música na Academia de Amadores de Música e na Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal, em Lisboa.
Iniciou a sua actividade profissional em teatro, como sonoplasta, em 1988. Em 1989, ingressou no Angel Studio, onde aprendeu técnicas de captação e gravação de som. Desde então a sua actividade tem-se dividido entre espectáculos de teatro, dança, música e a gravação e edição de som.
No desenho de som e sonoplastia, as suas colaborações mais recentes foram com o Teatro da Garagem (*Migalhas De Um Deus Intratável, As Filhas do Marajá, O Gato Lucas e a Tia Zizi, Adélias...*), ASSéDIO (*Dorme devagar e Tia Dan e Limão*), Ensemble (*Dama d'Água*), TNSJ (*Compact Disconcert*, de Nuno Rebelo, *Coiso*, de Albrecht Loops e *Frei Luís de Sousa*), Academia Contemporânea do Espectáculo (*Ponte de Sonhos*) e CENDREV (*Ambulância).*

Nuno Meira
Desenho de Luz

Nasceu em 1967. Trabalhou, entre outros, com os encenadores António Durães, António Fonseca, António Lago, Afonso Fonseca, Fernando Candeias, Fernando Moreira, João Cardoso, João Pedro Vaz, Manuel Sardinha, Nicolau Pais, Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso, e com o coreógrafo Paulo Ribeiro. Foi sócio fundador do Teatro Só: e pertenceu à equipa de luz do TNSJ. Desenhou a luz dos seguintes espectáculos do Teatro Só *India Song* e *Doença da Morte*, de Marguerite Duras, *Máquina Hamlet* e *Material Müller*, de Heiner Müller, *Credo*, de Enzo Corman, Roberto Zucco e na *Solidão dos Campos de Algodão*, de Koltès, *A Força do Hábito*, de Thomas Bernhard. Outros trabalhos de desenho de luz incluem: *Tristes Europeus* (CPR), *1 Inferno*, de Steven Berkoff (CTB), *Invenção do Amor*, de Daniel Filipe, *Despertar da Primavera*, de Wedekind (TSM, Braga), *A Dor*, de Marguerite Duras (sem.teia), *O espantalho teso*, de Jorge Louraço Figueira (T-Zero). Sócio Fundador de "O Cão Danado e Cª." onde desenhou a luz de *Psychosis*, de vários autores. Colaborador regular da ASSéDIO, assegurou os desenhos de luz de todos os seus espectáculos: *O falcão*, de Marie Laberge, *Belo?*, de Gerardjan Rijnders, *Peça com repetições* e *(A)tentados*, de Martin Crimp, *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*, de Brian Friel, *Três num baloiço*, de Luigi Lunari, *Dorme devagar*, de João Tuna, *Doze nocturnos em teu nome*, de Maria Gabriela Llansol (textos) e Amílcar Vasques Dias (música) e *Tia Dan e Limão*, de Wallace Shawn.

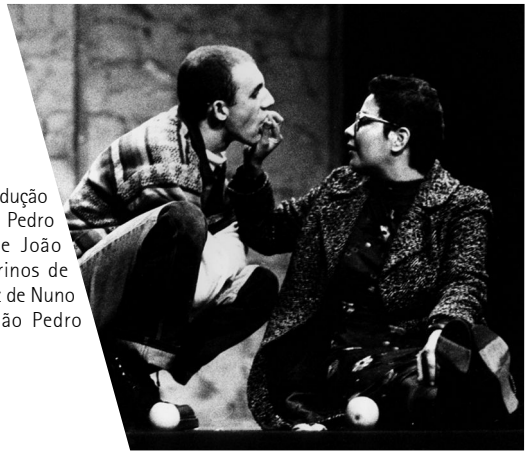
Paulo Freixinho
Assistente de Encenação

Nasceu em Coimbra, 1972. Fez o curso de Teatro/Interpretação da ACE. Foi co-fundador do Teatro Bruto. Trabalhou com os encenadores Silvio Purcarete, Filipe Crawford, José Caldas, João Garcia Miguel, Alexandru Dabija, António Capelo, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, José Carretas, José Wallenstein, Rogério de Carvalho, Francisco Alves.
Participou em espectáculos como *As Cadeiras* (CNP), *O Vendedor de Milagres* (Seiva Trupe), *Tristerra, Auto do Boi, Abraça-me, Terra e Sangue, La Dinamica dell' Acqua, AR – do Vinho, Mais Vale Só Que, Encarnado, Caleidoscópio* (Teatro Bruto), Camino Real (ACE), *A Tempestade, A Tragicomédia* de Dom Duardos, a hora em que não sabíamos nada uns dos outros (TNSJ), *Arranha Céus* (Teatro Bruto/TNSJ/Dramat), *L'Amore Industrioso* (Porto 2001), *Uriel Acosta* (As Boas Raparigas), *Depois do Paraíso* (Teatro Plástico).
Foi co-responsável pela encenação e argumento de *Mais Vale Só Que, Encarnado* e *Caleidoscópio* (Teatro Bruto). Foi assistente de Encenação de *Três num baloiço*, encenação de João Cardoso (ASSéDIO).

ASSéDIO
(ASSOCIAÇÃO DE IDEIAS OBSCURAS)

Breve historial

Para informações mais detalhadas, consulte:
http://pagina.de/assedio



© Paulo Moura

O falcão
1998, 22 Outubro-11 Novembro, ANCA, Porto
1999, 8-13 de Setembro, CCB, Sala de Ensaio, Lisboa

1998
1999
O falcão, de Marie Laberge, tradução de Paulo Eduardo Carvalho e Pedro Feijó Cunha, encenação de João Cardoso, cenografia e figurinos de Cristina Costa, desenho de luz de Nuno Meira, interpretação de João Pedro João Cardoso e Rosa Quiroga

leituras. garrett
1999, 25 Fevereiro, Arquivo Distrital de Vila Real

1999
leituras. garrett, leitura encenada de textos de Almeida Garrett, concepção e leitura de João Pedro Vaz, música de Pedro Cabral e Rui Capitão em co-produção com a Delegação Regional da Cultura do Norte

A poesia está na rua
1999, 23 Abril, ruas do Porto

1999
A poesia está na rua, coordenação de uma iniciativa do Inatel e da Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, com a colaboração de diversas companhias, actores e outras pessoas da cidade

Sexto sentido
1999, 30 Junho-3 Julho, Balleteatro Auditório, Porto

1999
Sexto sentido, exercício teatral escrito a quatro mãos (Abel Neves, António Cabrita, Francisco Duarte Mangas e Regina Guimarães), direcção cénica de Fernando Mora Ramos e Nuno Cardoso, interpretação de Ângela Marques, João Cardoso, João Pedro Vaz, Paulo Moura Lopes, Rosa Quiroga e Rute Pimenta uma iniciativa do DRAMAT/TNSJ, a pretexto de Almeida Garrett

1999
2001
Belo?, de Gerardjan Rijnders, tradução de Maria Clarinda Moreira, encenação de João Cardoso, cenografia de Cristina Costa, figurinos de Manuela Ferreira, desenho de luz de Nuno Meira, interpretação de Anabela Fernandes, João Pedro Vaz e Rosa Quiroga
em co-produção com o Centro Cultural de Belém, a Culturporto e Porto 2001

© João Tuna

Belo?

1999, 22-29 Julho, Rivoli Teatro Municipal, Pequeno Auditório, Porto
1-6 Setembro, CCB, Sala de Ensaio, Lisboa
2001, 25 Abril-3 Maio, Rivoli Teatro Municipal, Pequeno Auditório, Porto

© João Tuna

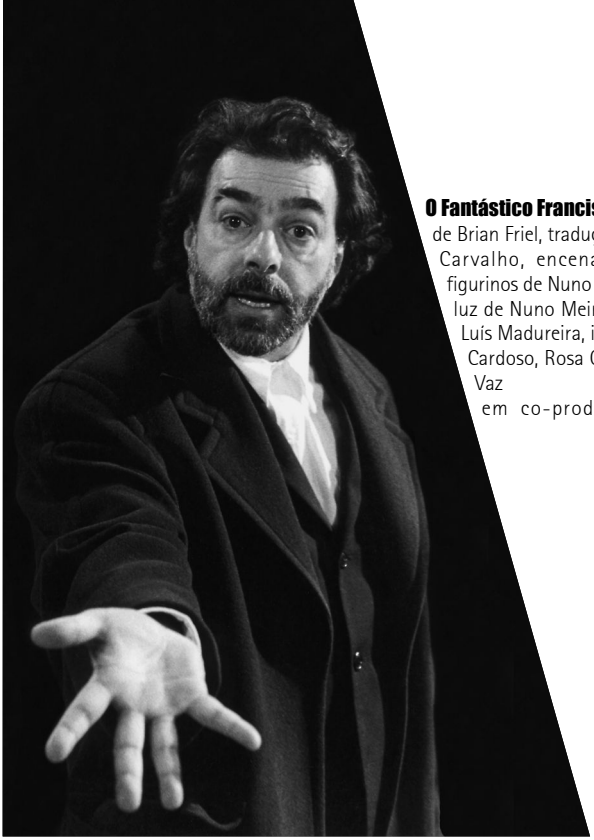
1999
2000
Peça com repetições, de Martin Crimp, tradução de Paulo Eduardo Carvalho, encenação de António Durães, cenografia de João Sotero, figurinos de Manuela Ferreira e Victor Gonçalves, desenho de luz de Nuno Meira, música de Pedro Trêpa, interpretação de João Cardoso, João Pedro Vaz, Paulo Moura Lopes, Rosa Quiroga e Rute Pimenta
em co-produção com o ANCA

Peça com repetições

1999, 11-28 Novembro, ANCA, Porto
2000, 11-14 Outubro, CCB, Pequeno Auditório, Lisboa

O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro

2000, 21-22 Março, Teatro Vila Velha, Salvador, Bahia, Brasil
28 Junho-9 Julho, Teatro Nacional S. João
2001, 15-18 Março, A Capital (Artistas Unidos), Lisboa
27 Março (Dia Mundial do Teatro), Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra



© Henrique Delgado

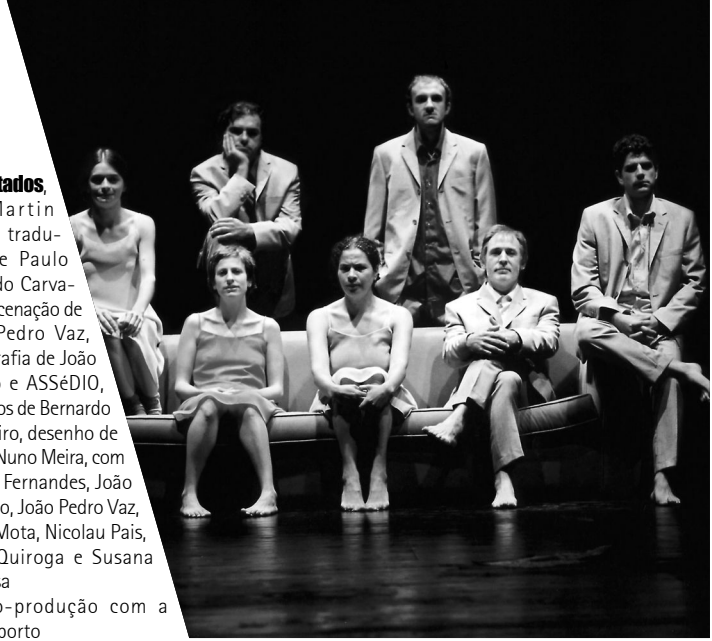
2000
2001
O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro, de Brian Friel, tradução de Paulo Eduardo Carvalho, encenação, cenografia e figurinos de Nuno Carinhas, desenho de luz de Nuno Meira, voz e elocução de Luís Madureira, interpretação de João Cardoso, Rosa Quiroga e João Pedro Vaz
em co-produção com o TNSJ

Supernova

2000, 25 Abril-13 Maio, Teatro Vilha Velha, Salvador, Bahia, Brasil
24-28 Maio, Rivoli Teatro Municipal, Grande Auditório, Porto
1-10 de Junho, Teatro Garcia de Resende, Évora
16-17 Junho, Teatro Viriato, Viseu

2000
Supernova, de Abel Neves, encenação de Fernando Mora Ramos, cenografia de Márcio Meireles, música de Carlos Alberto Augusto, movimento de Paulo Ribeiro, colaboração dramatúrgica de Paulo Eduardo Carvalho, com Chica Carelli, Cristina Dantas, Fernando Fulco, Gordo Neto, Gustavo Melo, Isabel Bilou, João Cardoso, João Pedro Vaz, José Russo, Karina de Faria, Rosa Quiroga uma iniciativa do Dramat/TNSJ, em co-produção com o CENDREV e o Teatro Vila Velha/Companhia de Teatro dos Novos, e a colaboração do CAEV de Viseu e da Cena Lusófona.

2000
(A)tentados, de Martin Crimp, tradução de Paulo Eduardo Carvalho, encenação de João Pedro Vaz, cenografia de João Sotero e ASSéDIO, figurinos de Bernardo Monteiro, desenho de luz de Nuno Meira, com Cecília Fernandes, João Cardoso, João Pedro Vaz, Jorge Mota, Nicolau Pais, Rosa Quiroga e Susana Barbosa
em co-produção com a Culturporto



© João Tuna

(A)tentados

2000, 22-24 Setembro, Rivoli Teatro Municipal, Grande Auditório, Porto
4-7 Outubro, CCB, Pequeno Auditório, Lisboa
20-Outubro, Teatro Sá de Miranda, Viana do Castelo

© João Tuna

2001
Três num baloiço, de Luigi Lunari, tradução de Paulo Eduardo Carvalho, encenação de João Cardoso, cenografia de Fernando Afonso, figurinos de Bernardo Monteiro, desenho de luz de Nuno Meira, interpretação de João Cardoso, João Pedro Vaz, Jorge Mota e Rosa Quiroga.
em co-produção com a Porto 2001/ Capital Europeia da Cultura

Apresentação de *Três num baloiço*, com a presença de Luigi Lunari, primeiro número da colecção **"assédio édissao"**

Três num baloiço

17-31 Maio, Balleteatro Auditório, Porto

19 Maio 2001, Balleteatro Auditório, Porto

Dorme devagar

2001, 29 Junho-3 Julho, Balleteatro Auditório, Porto

© João Tuna

2001
Dorme devagar, de João Tuna, encenação de Nicolau Pais, cenografia de Raul Constante Pereira, figurinos de Cristina Costa, desenho de luz de Nuno Meira, sonoplastia de Francisco Leal, interpretação de João Pedro Vaz e Rute Pimenta em co-produção com o TNSJ (no âmbito da Mostra de Dramaturgias Emergentes)

Doze nocturnos em teu nome

2001, 17-19 Julho, Rivoli Teatro Municipal, Pequeno Auditório, Porto
1 Outubro 2001, Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra

© João Tuna

2001
Doze nocturnos em teu nome de Maria Gabriela Llansol (textos) e Amílcar Vasques Dias (música), interpretação ao piano de Álvaro Teixeira Lopes, voz e direcção cénica de João Pedro Vaz, direcção plástica de Cristina Costa, desenho de luz de Nuno Meira.
com o apoio da Cultur-porto

2001

Tia Dan e Limão, de Wallace Shawn, tradução de Paulo Eduardo Carvalho, encenação de Nuno Carinhas, cenografia de Ana Vaz e Nuno Carinhas, figurinos de Cristina Costa e Nuno Carinhas, desenho de luz de Nuno Meira, sonoplastia de Francisco Leal, interpretação de António Durães, Cecília Laranjeira, João Cardoso, Lígia Roque, Rosa Quiroga, Rute Pimenta e Sérgio Praia
em co-produção com o ANCA e TNSJ para o PONTI 2001

Edissão do segundo número da colecção **"assédio édissao"**, *Tia Dan e Limão*

© João Tuna

Tia Dan e Limão

2001, 8-14 Julho, Teatro do Campo Alegre

2002

Distante (*Far Away*)

de Caryl Churchill
Estreia prevista 5 de Julho no ANCA
co-produção ASSéDIO | ANCA

O triunfo do amor

de Marivaux
Estreia prevista 10 de Outubro no TNSJ
co-produção ASSéDIO | TNSJ

O outro que era eu

de Ruben A - *leituras*
Estreia prevista 15 de Novembro
co-produção ASSéDIO | Galeria do Palácio | Biblioteca Almeida Garrett

http://pagina.de/assedio

Agradecimentos

Andreia Miranda
Helena Pessoa
Isabel Santos
Jorge Azevedo
Paulo Marques
Rui Meireles
Sissa Afonso
Sr. Pires

Ana Margarida Vaz
Manuela Ferreira
Maria João Silva
João Pedro Vaz
Paulo Cardoso
Susana Menezes

Apoios

Empatias
Império dos sentidos
Jorge Lima
RDP
Tricana
Vidraria Pires

EMPATIAS

IMPÉRIO SENTIDOS Antiguidades Design séc.XX

Jorge Lima

RDP RADIODIFUSÃO PORTUGUESA SA

VIDRARIA PIRES

CARPETES PERSAS
E ORIENTAIS

Importadores
Exportadores
Armazenistas
Retalhistas

PORTO
LOJA. Rua da Alegria, 970-972. 4000-040 Porto
GALERIA. Rua da Alegria, 971. 4000-048
Tel. 225 506 042 Fax. 225 022 022 Telm. 917 272 531
E-mail. porto@tricana.pt

SEDE.
Av. Praia da Vitória, 48-A. 1050-184 Lisboa. Tel. 213 165 900 Fax. 213 526 355
Av. Casal Ribeiro, 21-C. 1000-090 Lisboa. Tel. 213 512 400 Fax. 213 512 409
Av. Casal Ribeiro, 15-B. 1000-090 Lisboa. Tel. 213 171 200 Fax. 213 171 206
Rua Garcia de Orta, 11-A. 2800-096 Almada. Tel. 212 723 259 Fax. 212 743 326
Travessa Visconde da Luz, 20, loja B/C. 2750-413 Cascais. Tel.214 848 052/3 Fax. 214 848 054
Rua da Alegria, 970-971. 4000-040 Porto. Tel. 225 506 042 Fax. 239 482 534
Campera Outlet Shopping, loja 0.03. Estrad Nac. nº3, Km 0,149. 2580 Carregado. Tel. 263 851 264
Av. Frei Bartolomeu dos Mártires, 88 (variante Sul). 4710-108 Braga. Tel. 253 218 835 Fax. 253 218 836
E.N. 125, Km 96,1. Torre. 8135-029 Almancil. Faro. Tel. 289 399 323 Fax. 289 399 324
Rua Alexandre Herculano, 3. 7040-029 Arraiolos. Tel. 266 499 031 Fax. 266 419 204
Rua Cabrestante, 9, Loja 4, Apartamentos Pôr do Sol. 9000-105 Funchal. Tel. 291 762 539 Fax. 291 762 873
Ccmadeirashopping, loja 0013. Caminho Sta. Quitéria. Santo António. 9000-283 Funchal

co-produção:

ARTISTAS UNIDOS n´a capital
Teatro Paulo Claro

associação de produção cultural

Mecenas 2000/2001

Novos Públicos para a Cultura

companhia subsidiada por:

assédio