

Imaginar o impensável

José Alberto Ferreira

>
O crime do século XXI,
 de Edward Bond,
 enc. Luís Varela,
 Cendrev, 2005
 (Celino Penderlico e
 Maria Marrafa),
 fot. Paulo Nuno Silva.



Título: O crime do século XXI. Autor: Edward Bond. Tradução: António Henrique Conde. Encenação: Luís Varela. Assistente de encenação: Ana Margarida Pereira. Cenografia e figurinos: Inês Lobo e Júlia Varela, com a colaboração plástica de Gilberto Reis e Pedro Cabral. Desenho de luzes: João Carlos Marques. Sonoplastia: João Bacelar. Maquilhagem e efeitos: Helena Baptista. Interpretação: Ana Meira, Celino Penderlico, Jorge Baião e Maria Marrafa. Produção: CENDREV. Local e data de estreia: Teatro Garcia de Resende, Évora, 3 de Março de 2005.

¹ *O crime do século XXI* teve a sua estreia no Théâtre National de la Colline, encenado por Alain Françon, em 9 de Janeiro de 2001. As notas do autor para essa encenação foram publicadas em Bond 2000: 188-192.

² Fez antes *Na companhia dos homens* (1996), também no Cendrev, e *À beira do mar interior* (2000), na SOIR, Évora.

À entrada, no foyer do Teatro Garcia de Resende, em Évora, ouvem-se estranhas vozes a cantar em alemão. São os Rammsteinn, *hard-core* e *punk rock* que institui, desde logo, um território de crise e de conflito. Antes do foyer, na bilheteira, o espectador já se confrontava com outros sinais de crise: corriam no ecrã de um televisor as palavras de *O lugar*, um longo texto de Edward Bond, onde se enunciam as dimensões programática e ideológica do seu teatro, entre a razão e a imaginação, a fome e a liberdade, a justiça e a opressão. O mesmo texto, juntamente com uma autobiografia poética e as notas do autor para a primeira apresentação¹ podia ser lido no programa de *O crime do*

Um ditador não seria capaz de criar o mundo descrito em O crime do século XXI. Haveria uma contra-revolução. Mas, pouco a pouco, a democracia, ela sim, é capaz de (...) criar [este] mundo (...) impensável.

Edward Bond

século XXI (daqui em diante *CS21*), terceira incursão de Luís Varela no teatro de Edward Bond², ele que é também habitado pelas dramaturgias de Brecht, de Turrini ou de Vínaver, no que configura um território de óbvias afinidades electivas.

O palco aberto é dominado pelo cenário de Inês Lobo, uma estrutura de volumetria arquitectónica que rasga o palco de lado a lado, com uma brancura que "faz chorar", dirá depois Grig, uma das quatro personagens de *CS21*. Baixa, incisivamente a (de)limitar o horizonte, a estrutura é o lugar onde se joga aquela "separação" que faz, como diz Bond, da "periferia do humano" o "centro da peça" (Bond



2001). É esse lugar separado que polariza a semântica do isolamento, da periferia, do limite, da ruína. Se, dramaturgicamente, o lugar da acção é um vasto “deserto de ruínas”³, um território arrasado para desencorajar os que ali quisessem reinstalar-se, a cenografia da ruína não cede à tentação de a colocar no centro (e, portanto, de a representar), antes a toma como evidência do lugar, com o muro, a cela, o monte de entulho e a rampa, reiterando o sentido da separação (o muro separa o espaço do campo em ruínas; a cela oculta e protege os seus ocupantes, como o entulho esconde Grig quando chega ao lugar).

O lugar separado é habitado. Por Hoxton (Ana Meira), primeiro, a mulher que deixou o passado para trás, isto é, também, a sua porção de humanidade. Segue-se Grig (Jorge Baião), um viandante das ruínas fugindo ao desgosto da morte da mulher. Chegam depois Sweden (uma interpretação notável de Celino Penderlico), um jovem *punk* fugido ao sistema, e Grace (Maria Marrafa), filha esquecida de Hoxton. A cada chegada, a cada encontro, é a ideia de humano que é posta em jogo. As posições de enunciação de cada personagem são sempre capazes de identificar a sua situação no jogo de forças. Os gestos contidos de Grig não se

confundirão com os de enérgica vitalidade de Sweden, ou os de neurose obsessiva de Grace.

O lugar separado impõe as suas regras. É um espaço fechado, com o ingresso a ser negociado de forma violenta e cruel. Grig chega e pede água ao mesmo tempo que garante não ser um assassino. Hoxton, entretanto, grita por ajuda (que sabe não poder vir) e despeja toda a água em frente ao recém-chegado (antes perdê-la que dá-la). Por fim cede, e fica com ele. Sweden, o *punk*, chega esgotado de sede e sono. É inspeccionado enquanto dorme e escapa por um triz a ser sufocado por Hoxton. Matar é uma regra do lugar separado. Quando chega, Grace tem logo a certeza de ter encontrado a mãe assassina, mas é recebida por esta como uma desconhecida (“esquecida”, dirá Hoxton, melhor assinalando que o esquecimento de si é a questão fundamental).

Sintoma da fragilidade do humano que aqui se faz lei — entre o esquecimento e a banalização da violência — são as narrativas de que as personagens são portadoras. Sublinho que narrar é a estratégia de organização da informação dramática mais continuada de *CS21*. É narrando que sabemos o passado de todos. Hoxton lembra as ocupações de casas e a da sua própria casa, e relata o destino que deu aos bebés que lhe tinham confiado para adopção. Grace narra, do seu ponto de vista, a busca que fez de uma mãe ausente e, ao menos na aparência, culpada de matar os seus próprios filhos, o que, explica ela, a levou a essa obstinada busca sem descanso. Grig narra o seu percurso de sobrevivência à morte da mulher, vítima de cancro. Sweden narra, sempre com um tom energético, entre o prazer e a raiva, as aventuras do *gangue* que incendiava *stands* de automóveis, ou o episódio regenerador em que se liberta da chapa de identificação, ou aqueles de que vamos testemunhando as consequências: o ser apanhado pela tropa que o cega da primeira vez, lhe mutila as pernas na seguinte.

<
O crime do século XXI,
de Edward Bond,
enc. Luís Varela,
Cendrev, 2005
(Celino Penderlico e
Maria Marrafa),
fot. Paulo Nuno Silva.

>
O crime do século XXI,
de Edward Bond,
enc. Luís Varela,
Cendrev, 2005
(Ana Meira,
Celino Penderlico e
Maria Marrafa),
fot. Paulo Nuno Silva.

<
O crime do século XXI,
de Edward Bond,
enc. Luís Varela,
Cendrev, 2005
(Jorge Baião e Ana Meira),
fot. Paulo Nuno Silva.

³ Todas as referências ao texto são relativas à tradução de A. H. Conde, gentilmente cedida pelo encenador.

>
O crime do século XXI,
 de Edward Bond,
 enc. Luís Varela,
 Cendrev, 2005
 (Maria Marrafa),
 fot. Paulo Nuno Silva.



Em todo o caso, dizer das narrativas é dizer que a representação se centra entre o passado que todos carregam e o presente deste lugar. Aqui, narrar é mostrar o que lhes resta(va) de humano, é portanto operar também aquela "separação" que antes indiquei: de narrativas plenas de humanidade vivida chega-se, por entre a ruína, a uma condição no limite do humano (o que permitiria dizer: o humano é o que se conta, como passado e como ausência; o presente é o que se mostra, e é por isso o lugar do inumano).

Mas não é apenas o lugar que é separado. O mundo teatral apresentado situa-se num tempo vagamente ficcional, vagamente futuro, onde o regime (Bond lembra que o regime é a economia, a administração e a tecnologia) é policial. A tropa, um gigantesco "eles" cuja sombra paira constantemente sobre todos, executa operações de segurança, limpeza, perseguição e punição exemplares dos que não cumprem as regras do regime. Neste mundo, as personagens encontram-se nas histórias e nas pequenas promessas de salvação que as relações entre si estabelecidas propiciam (Hoxton fica com Grig, depois com Sweden; Grace quer ficar com a mãe; Sweden quer ficar com mãe e filha). Em todo o caso, apenas um ponto de fuga contra o regime: um particular "lugar" onde seria possível viver "sossegado" (para Grig, seria um retorno ao passado e ao mundo da sua infância, para Sweden seria propriamente uma utopia). Ora este "lugar outro" é sempre um lugar "futuro", o que pode dizer-se também como promessa do (im)possível, e é nessa condição que ele anima as personagens em fuga, o que lhe dá contornos de significação ideológica evidentes, apontando para a parábola como figura de significação maior. Não é também assim legível o branco nas paredes da ruína?

Para Bond, o fazer teatral torna presente o impensável pela via da imaginação, e é por essa via que o teatro reencontra o seu poder: o de nos confrontar com o tempo e as condições em que esquecemos o humano, para desse confronto refazermos a imagem de humanidade que (ainda) há em nós. O espectador reage ao mundo proposto, tal como as personagens reagem — é por isso que Bond diz que actores e espectadores "são" as personagens da peça. É aí, no confronto com este mundo "separado e periférico", que se joga o poder do teatro. É por essa via que a representação da violência e de situações limite configura o "mal" frente

ao qual podemos temer o futuro (deste ponto de vista são muitas as linhas de contacto que podem traçar-se entre *CS21* e *Ruínas*, de Sarah Kane).

A história destes quatro seres na ruína branca é apresentada com recurso sobretudo à palavra (o elemento nuclear) e ao trabalho dos actores (Jorge Baião, por vezes desconstruído da personagem, penaliza um pouco o conjunto, de onde sobressai Celino Penderlico). Como já assinalai, é na dimensão narrativa que mais fortemente se concentram sinais do mal que (n)os toca e é assim na palavra e nos actores que tudo se joga. A encenação é dominada por uma rigorosa sobriedade: o sistema de som proposto sugeria, mais do que fazia ouvir, os cães ameaçadores nas ruínas; a luz operava com variações sobre o tema do branco dominante; figurinos e caracterização justos (próximos das determinações autorais), a caracterização da cegueira de Sweden muito eficazmente conseguida. Nas cenas das mortes de Hoxton e Grace, usa-se uma faca de lâmina retráctil e sangue artificial para garantir a evidência da morte e aprofundar a representação da violência (mesmo quando, à luz crua dos projectores, a cor do sangue se torna incrivelmente artificial). Não sendo, talvez, a melhor opção, até por romper com a sobriedade que antes assinalai, é ainda assim eficaz na contundência da violência representada e no solicitar ao espectador uma resposta que não esqueça o humano.

A cena final, a "dos sete uivos", coloca Grig em camisa, em figura de alienado, à boca de cena. Atrás, um espelho de duas folhas reflecte a sala, envolvendo o espectador na realidade representada. Grig, alheio ao mundo, lança ao ar sete uivos, enquanto nos olha como que perdido e percorre lentamente, num ir e vir sem destino, o espaço em frente ao espelho. Fecha-se a parábola: há um mundo lá fora (ou aqui) que caminha (onde caminhamos) para um fim assim. Há que temer o futuro (Bond). Imaginar o impensável é a solução.

Referências bibliográficas

- BOND, Edward, (2000), *The Hidden Plot*, Londres, Methuen.
 -- (2001) "Synopsis sur le théâtre", *Mouvement* (disponível desde 2003 em www.mouvement.net), Março de 2005.