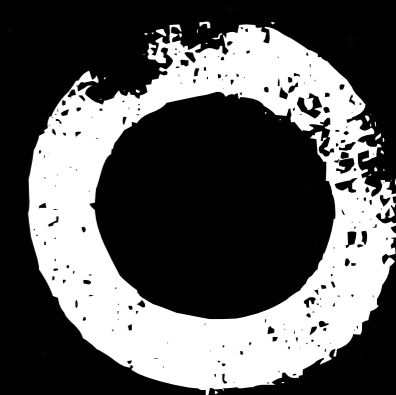


PONTO TEATRO
apresenta

tradução
HELENA TOPA
dramaturgia / encenação
dispositivo cénico
desenho de luz e vídeo
EMANUEL DE SOUSA
fotografia de cena
HUGO MARTINS

interpretação
DANIELA GONÇALVES
EMANUEL DE SOUSA
OLINDA FAVAS
PEDRO DIAS
RITA VIEIRA



DIE KONTRAKTE DES KAUFMANNS EINE WIRTSCHAFTSKOMÖDIE
de ELFRIEDE JELINEK
CAPITAL FUCK

ESTREIA NACIONAL

INFO / RESERVAS +351 968 255 331 / WWW.PONTOTEATRO.COM

PONTO TEATRO
PNTeatro
Associação Cultural
+351 968 255 331
www.pontoteatro.com
ponto@pontoteatro.com

parcerias institucionais

Embaixada da Áustria
Lisboa



<i>Die Kontrakte des Kaufmanns</i> <p><i>Eine Wirtschaftskomödie</i> (2008)</p>	<i>Os Contratos do Comerciante</i> <p><i>Uma comédia Bancocrática</i></p>
<div> <div>texto</div> <div>ELFRIEDE JELINEK</div> <div>tradução</div> <div>HELENA TOPA</div> <div> direcção artística, dramaturgia, encenação, dispositivo cénico, desenho de luz e vídeo</div> <div>EMANUEL DE SOUSA</div> </div>	

DESPIDOS DE TUDO, NÓS, OS PEQUENOS INVESTIDORES, PROTEGEMOS ESTE LUGAR, ONDE PERDEMOS OS FUNDOS PARA ARRANJARMOS COMIDA, BEBIDA ROUPA E ELECTRODOMÉSTICOS E CASA PRÓPRIA, TANTO A LESTE COMO A OESTE, MAIS A LESTE, LÁ AINDA SE CONSEGUE ARRANJAR QUALQUER COISA

FUCK CAPITAL

SIM, MAS DEPOIS ERA CAPAZ DE ME FALTAR QUALQUER COISA

<i>Os contratos do comerciante.</i> <p><i>Uma comédia bancocrática.</i> Assim se poderia traduzir, livremente, o título e o subtítulo, <i>Die Kontrakte des Kaufmanns Eine Wirtschaftskomödie</i>, da peça de Elfriede Jelinek, escrita em 2008 como reacção a dois grandes escândalos financeiros na Áustria.</p>

Um banco tinha lesado os seus pequenos investidores com especulações em *offshores*; um outro banco, fundado por sindicatos e considerado 'o banco dos trabalhadores', tinha sido vendido a um consórcio americano para evitar a bancarrota, por especulação e gestão danosa. Jelinek escreveu sobre assuntos austríacos, mas em breve estaria a crise dos mercados financeiros e poria a nu a desregulação do sistema capitalista a nível global. Os processos instaurados não foram levados até às últimas consequências, os responsáveis nunca foram punidos em toda a extensão da lei. Tudo isto nos soa hoje estranhamente comum e familiar. Seria este um texto visionário? Jelinek afirma que não, numa entrevista. Respondeu a uma pergunta acerca do teor político da sua peça, a autora toca num aspeto fundamental acerca do lugar da literatura: será ela capaz de mudar o mundo? Jelinek diz que já há

muito deixou de acreditar na literatura como ação ou no teatro como revolução, pelo menos desde 1968. O que a a literatura poderia fazer nesse capítulo seria, quando muito, dar a ver as coisas de uma forma diferente, a uma nova luz. E fazer com que o riso ficasse entalado na garganta quando se torna claro de que nos estamos a rir. Um humor negro, corrosivo, bem entendido, que atravessa a escrita de Jelinek desde sempre. O texto de Jelinek desmonta, através de um autêntico massacre verbal, todo um sistema de valores, financeiros também, mas sobretudo morais e civilizacionais: a justiça é uma trama invisível e inacessível ao comum dos mortais, o Estado é um conceito vago, caricato e manipulável, a Europa uma feira onde se vende a banha da cobra. Nesta ordem, alguns grupos de cidadãos (ou consmuidores?) participam, mais ou menos impotentes, no desmoronamento de um

sistema (o democrático), como peças de uma engrenagem que já os prevê e integra na sua lógica: os indignados, os 'ocupas', em tantos movimentos quanto tentativas de demonizar o capitalismo, mas sem encontrarem verdadeiramente uma resposta ou alternativa. A palavra de ordem é: *Fuck capital!* Logo seguida, em surdina, de: *Sim, mas depois era capaz de me faltar qualquer coisa...* Elfriede Jelinek percebe bem este estado de coisas e insurge-se tanto contra uns (capitalistas, os algoszes) e outros (pequenos investidores, capitalistas, pois claro, ou vítimas), impiedosamente. Os discursos torrencial de Jelinek é demolidor e desmascara os vícios do sistema capitalista através da linguagem que, suportando todo o nosso universo de sentido, o suporta também a ele, ao sistema capitalista: é fá-lo, como é seu hábito, de forma radical e obsessiva, isto é, indo à raiz das palavras: os jogos e

produção
 PONTO TEATRO apoios
EMBAIXADA DA ÁUSTRIA
GOETHE-INSTITUT PORTUGAL
CACE CULTURAL DO PORTO – IEFP
FÁBRICA RUA DA ALEGRIA
PANMIXIA, TENDA DE SAIAS
ESTACA ZERO TEATRO, MASCARILHA
LIDERGRAF, ARTES GRÁFICAS, SA

classificação etària

M / 16 anos

duação aproximada

120 min

estrela nacional
13 Junho 2012
PANMIXIA
CACE Cultural do Porto

A produção inclui extractos áudio de 'Love's Theme' de Barry White e Aaron Schroeder, interpretada pela Barry White Love Unlimited Orchestra ('Sweet Sensation', 1973); de 'The Love Boat' de Charles Fox, originalmente interpretada por Jack Jones ('The Love Boat', ABC Television Network, 1977); de 'Personal Jesus' de Martin Gore, interpretada originalmente por Depeche Mode ('Vibeator', 1989), bem como as covers por Johnny Cash com versão acústica de John Fruscella ('Demons IV', 2002) e por Marilyn Manson com arranjo de Tim Skold ('Lust me Forget: Best of', 2004), e de manifestações cívicas em Atenas, Grécia, 2012. A produção inclui ainda extractos vídeo e imagens de arquivos de C-SPAN Archives (Sen. Carl Levin, D-MI Governmental Affairs Sub-Committee, interrogando VBS, Daniel Spahr, Former Mortgage Department Head na Goldman Sachs, 2008, 2008), David Weiss, Executive Vice President & CFO na Goldman Sachs; Lloyd Blankfein, Chairman & CEO na Goldman Sachs bem como as intervenções do Sen. Tom Coburn, R-OK Homeland Securities & Governmental Affairs e do Sen. Tom Coburn, R-OK Governmental Affairs Sub-Committee, Abril 2010), Bloomberg News Archive, NDR (nórdico: National Broadcasting Television Service e extractos de 'Inside Job' de Charles Ferguson, Economic Crisis Film LLC, 2010.

A PONTO TEATRO agradece o apoio concedido por parte de Alexander Benedikt, André Grabow, Bárbara e Helena, Condição Albergueiros, Fernanda Rocha, Fernando Gomes, Helena Topa, Joachim Bernauer, José Carras, José Costa Vieira, João Sousa, Maria Clara Sousa, Maria Zódzio, Margarida Vellankamp, Paulo Gomes, Patrícia Sousa, Paulo Inês Cabral, Serafim Dias, Sílvia Dinis, Xana Miranda, Vasco Gomes, Vera San Payo de Lemos e a todos os criativos envolvidos na produção que generosamente ofereceram a sua arte.

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar o espectáculo. O uso de telemóveis, pagers, rádios ou outros aparelhos com sinal sonoro é interdito para os intérpretes como para os espectadores.

ENTRE A LUZ E TREVAS

VARIAÇÕES SOBRE A MORTE E A DONZELA DE ELFRIEDE JELINEK

VERA SAN PAYO DE LEMOS	Desde o seu primeiro texto para teatro, <i>O que aconteceu a Nora depois de ter deixado o marido ou Pilares da sociedade</i> (1979), uma seqüela de <i>Casa de boneca</i> de Ibsen, ao mais recente, <i>Os contratos do comerciante</i> (2009), uma reflexão sobre os meandros da crise económica e financeira do momento, Elfriede Jelinek tem vindo a desenvolver uma estética teatral muito própria que se caracteriza pela desconstrução cada vez mais radical das convenções do drama (tempo, lugar, acção, fábula, personagens, diálogo) e pela eleição da linguagem, trabalhada para ser dita e ouvida, como elemento fundamental. Tal como explica numa série de entrevistas concedida depois da atribuição do Prémio Nobel, o seu teatro nasceu da escrita de peças radiofónicas, um género em que pôde explorar uma forma de teatro que repousa apenas na linguagem que se escuta. Embora a mancha gráfica de muitos dos seus textos de teatro, sem os habituais itálicos das didascálias e as máisculas das personagens em diálogo, se assemelhe à dos textos em prosa, Jelinek distingue-os de forma clara: ‘Os meus textos de teatro não são mais do que superfícies de linguagem falada, textos ditos, não escritos, ao contrário dos meus textos em prosa’ (Jelinek / Leckerf, 2007: 50). Essas superfícies de linguagem ou superfícies de texto, termos cunhados pela autora como elementos característicos da sua estética teatral, são tecidas com base na intertextualidade, na montagem de citações de textos de vários autores e várias proveniências, da cultura erudita e popular, do sublime ao trivial, retiradas da publicidade, política, filosofia, música, literatura, fotografia, televisão e internet e depois reelaboradas em jogos de linguagem, de ritmos e de sonoridades, associações de palavras, inversão de sílabas, num processo musical, semelhante ao de uma composição polifónica. Embora tenha composto algumas
Quando a autora austríaca Elfriede Jelinek, conhecida sobretudo pelo seu romance autobiográfico <i>A pianista</i> (1983), foi distinguida com o Prémio Nobel da Literatura em 2004, a Academia louvou a sua obra pelo ‘fluir musical de vozes e contra-vozes em romances e dramas que desmascaram com uma paixão linguística singular o carácter absurdo e o poder coercivo dos clichés sociais’. A formação musical, de Órgão, Piano, Flauta Transversal e Composição, feita no Conservatório de Viena, reflecte-se em todos os textos que tem escrito: não apenas nos libretos e montagens de textos para composições musicais de Hans Werner Henze, Patricia Jünger ou Olga Neuwirth, mas também nos romances e, particularmente, nos textos para teatro a que prefere não chamar nem dramas nem peças.	

canções, Jelinek considera-se demasiado impaciente para se dedicar à composição de música. Como afirma numa outra entrevista, não consegue aguentar ‘a longa fase da abstracção da ideia à notação’ que a composição musical exige. A literatura possibilita-lhe uma expressão mais espontânea e imediata e levou-a a encontrar ‘uma forma mista, uma mistura de escrever e compor, um processo, portanto, de lidar com a linguagem como uma composição’ (Basting, 1999: 22). Para a sua técnica de composição linguística, fundada numa ‘corrente de consciência’, num fluxo rápido de associações sucessivas, o computador surge como o instrumento que não só se adequa como estimula esta forma de escrita: ‘Essa velocidade de execução no teclado, que conheço muito bem e me lembra a técnica do piano, estimula a minha mania de escrever. Consiço dactilografar quase tão depressa como penso. O que é muito importante para a minha técnica de escrita que se baseia na associação, nos jogos de palavras e jogos de linguagem. [...] Faz-se tudo no mesmo fluxo, um pouco como no piano. No fundo, sou uma eterna pianista, no sentido em que trabalho com os dedos num teclado e os olhos numa página’ (Jelinek / Leckerf, 2007: 101).

As muitas vozes e contra-vozes que surgem nas superfícies de linguagem falada dos textos de teatro de Jelinek são moldáveis a qualquer forma de transposição para o palco que os criadores do espectáculo decidam escolher. Dispensados de interpretar personagens ou contar histórias, os actores entram em cena como instrumentos, porta-vozes dessa pluralidade de vozes que ele o espaço do teatro para se fazer ouvir. Os temas dominantes destas composições linguísticas são diversos assuntos da política, entre os quais se destaca, de um modo obsessivamente recorrente, o passado nazi da Áustria, cujas fantasmas permanecem vivos, e a condição da mulher, oprimida na

sociedade patriarcal que persiste em lhe negar o estatuto de sujeito. Para Jelinek, de ascendência judaica, com muitos familiares mortos nos campos de concentração durante o nazismo, há que mostrar que os crimes inomináveis cometidos nesse período continuam por expiar e, do corporativismo, que define como ‘uma mistura de submissão e corporativismo’, reina de novo no país (ibidem: 22ss.). No que diz respeito à condição da mulher, as suas afirmações são igualmente incisivas: ‘A linguagem da mulher não existe. A única possibilidade que temos é de tornar ridícula essa linguagem masculina, de a revirar de uma maneira subversiva, de fazer troço dela. O único meio que resta a quem pertence à casta dos oprimidos é ridicularizar o amo, de o denunciar na sua tentativa desprezível de manter o poder’ (ibidem: 65).

Um dos textos de teatro de Jelinek em que o tema da condição da mulher surge tratado num contexto explicitamente musical, com diversos andamentos, variações, vozes e contra-vozes, e o humor, a ironia e o espírito crítico e subversivo que caracterizam a autora, é o ciclo dos cinco pequenos ‘dramas de princesas’, intitulado *A morte e a donzela I – V* (2003). As princesas, saldas dos contos maravilhosos, da música, da literatura e dos *media*, são Branca de Neve, A Bela Adormecida, Rosamunde (a princesa do filme do drama romântico de Helmina von Chézy, para o qual Franz Schubert compôs a música cénica em 1823), Jackie (Kennedy), no quinto e último drama, com o título *A parede*, as escritoras Inge (Ingeborg Bachmann) e Sýlvía (Plath). Para fechar o ciclo, ‘em vez de um epílogo’, surge ainda Diana de Gales.

De um modo sempre diferente, todas elas se confrontam e dialogam com a morte como a donzela da comédia *A morte e a donzela* (1817), com a poção de Matthias Claudius e música de Franz Schubert, cujo tema é

retomado no segundo andamento do Quarteto de cordas nº 14 em ré menor (1824) e o tornou conhecido pelo mesmo nome. Para além das peças de Franz Schubert, compositor que Jelinek muito estima e cita na sua obra, o mote para os ‘dramas de princesas’ foi-lhe dado por outro autor austríaco de teatro, Werner Schwab, que designou um conjunto de peças que escreveu por ‘comédias régias’. A seu ver, um homem nunca escreveria ‘dramas de princesas’. A princesa é ‘um estádio prévio da feminilidade’: Maria Stuart representa o estádio real; as princesas são o estádio prévio, qualquer coisa que ainda não está estabelecida (Jelinek / Honegger, 2006:25). É nesse estádio não estabelecido, de incerteza, dúvida, procura, um estado intermédio, entre a luz e as trevas, a vida e a morte, que Jelinek coloca as suas princesas. Embora estes textos, com a designação de dramas, apresentem didascálias, personagens e diálogo (com excepção de *Jackie*, que é um monólogo), o modo como a autora utiliza estas convenções dramáticas não é convencional: as superfícies de linguagem falada são, também aqui, predominantemente, as personagens porta-vozes de um discurso filosófico, o fio de acção diminuto e as didascálias meras sugestões.

Em *Branca de Neve* (publicado primeiro em 1999, entre outros dois textos com títulos subvertbianos, *Rainha dos átomos* e *O viajante*, numa ‘pequena trilogia da morte’ chamada *Não faz mal*), a didascália inicial sugere: ‘Duas figuras gigantescas, semelhantes a fantoches, tricotasadas em lã e depois empalhadas, uma como Branca de Neve, outra como Caçador, com espingarda e chapéu, falam calmamente uma com a outra. As vozes –off soam ligeiramente distorcidas’ (TM I, 9). De volta à vida, depois de ter morrido a macha envenenada, Branca de Neve vagueia pela floresta, à procura das categorias platónicas da verdade, beleza e

bondade, e encontra o Caçador, figura emblemática da morte a que estão votados todos os seres da natureza. Será ele a dar-lhe a morte, mostrando-lhe que esta é o fim de toda a temporalidade e não a passagem para uma existência melhor. Também os sete anões, representantes das sete possibilidades aritméticas de chegar à verdade, comentam no fim, em forma de epílogo, que a bela e bondosa Branca de Neve andou pela floresta com o mapa ao contrário e não se soube orientar no tempo e no espaço. ‘O que a beleza julgar serem velhas, eram na realidade montanhas. Só a bondade é capaz de mover montanhas, às vezes a fé também consegue, mas a beleza não’ (TM I, 24). Em *A Bela Adormecida* (publicado primeiro em 2000, como o último de 3 pequenos dramas’ com o título genérico *O adeus*), a princesa começa por afirmar: ‘A minha existência é o sono’ (TM II, 27). Entre o medo e o desejo de acordar, deixa-se ficar nessa ‘eternidade intemporal’ (TM II, 33) até que o Príncipe, como o seu beijo, a ‘atira de repente para a temporalidade’ (TM II, 34). O que a aguarda não é a libertação, mas a submissão ao poder do Príncipe que se apresenta como o seu criador e senhor. No fim, é em uníssono que ambos se pronunciam sobre o conhecimento da vida e da morte: ‘Não chega falar sobre a morte. Seria preciso viver para falar sobre ela. Mas o que é que dizem todos esses pobres mortos? Não sabem que estão mortos e, no entanto, estão. Não sabemos que um dia vamos morrer e, no entanto, estamos vivos’ (TM II, 38).

Em *Rosamunde* (publicado primeiro em 2002, com ‘interlúdio’ de ‘três dramas’, sob o título conjunto *Nos Alpes*), Jelinek procura apreender a sua ‘existência enquanto escritora’. A descrição que faz desta princesa é a seguinte: ‘Uma princesa, que vive longe e solitária, e por isso se pode elevar facilmente acima de tudo, julgar tudo, entrega-se a

fantasias de grandiosidade na própria escrita, que procura subtrair a qualquer julgamento, porque cada julgamento é uma ofensa narcisista, e que depois acaba de certo modo por sobreviver’ (Jelinek, 2002:256 ss.). Rosamunde tem de lutar contra o seu amante Fulvio, que a pretende subjugar como mulher e silenciá-er enquanto escritora e pensadora, mas sabe que a sua existência de criadora está ameaçada de morte, quando resume no fim ‘A minha voz. A minha voz. A minha voz. A minha voz. Não diz nada’ (TM III, 61). Para o monólogo *Jackie*, Jelinek imagina a protagonista, marcada pela doença, a entrar em cena, arrastando todos os seus mortos, as crianças e os homens, pensamente atrás de si ‘como se puxasse uma corda. Ou um barqueiro do Volga o seu barco’ (TM IV, 65). Consciente de que vive como refém das imagens que os media foram criando dela, Jackie recorda momentos marcantes da sua existência ilusória, como pietá, segundo a cabeça do marido assassinado, ou como incena da moda. De tanto parecer ficou ser ser, sem corpo e sem identidade. Os vários hábitos deixaram-na desabitada: ‘Os vestidos estão absolutamente mortos apesar de em mim parecerem vivos. Ou será que eu só vivo através dos meus vestidos? Tanto faz. Em todo o caso, é uma característica muito especial. Só não sei se minha ou dos vestidos’ (TM IV, 79). Em *A parede*, as superfícies de linguagem que compõem o texto apresentam-se demarcadas em parágrafos, sendo a sua distribuição pelas duas princesas, as escritoras Inge e Sýlvía, aleatória. Segundo Jelinek, as personagens podem ser muitas mais uma vez que ‘ambas representam muitas outras’ (TM V, 103). Inge e Sýlvía começam por escurtarjar um carneiro como sacerdotisa num rito arcaico, sacrifício. O lugar onde se encontram assemelha-se à caverna de Plátão: as coisas verdadeiras, que estão no exterior, surgem na parede como meras sombras.

Embora queiram chegar ao exterior, Inge e Sýlvía permanecem a discernir sobre ‘a parede do conhecimento’ que se torna transparente, como no romance *A parede* (1969) de Marlen Haushofer, aqui referido, abrindo-lhes a possibilidade de subirem por ela acima e levar o sangue do sacrifício às sombras dos mortos. No entanto, o arco do pensamento à acção revela-se tão ineficaz como a sua escrita: o que julgavam poder ser um alimento redentor, não só não tem esse efeito como não é interpretado como tal. Em *A princesa no reino das mortos* (publicado originalmente no semanário *Die Zeit*, em 2 de Janeiro de 1998), Jelinek analisa a cerimónia do enterro da princesa Diana e as atitudes das pessoas durante o luto, indagando a que arquétipo poderia Diana pertencer, na sua capacidade de aliar o claro e o escuro, a ordem e a desordem, e possibilitar a cada um que julgavam poder ser um alimento redentor, não só não tem esse efeito como não é interpretado como tal. Em *A princesa no reino das mortos* (publicado originalmente no semanário *Die Zeit*, em 2 de Janeiro de 1998), Jelinek analisa a cerimónia do enterro da princesa Diana e as atitudes das pessoas durante o luto, indagando a que arquétipo poderia Diana pertencer, na sua capacidade de aliar o claro e o escuro, a ordem e a desordem, e possibilitar a cada um que julgavam poder ser um alimento redentor, não só não tem esse efeito como não é interpretado como tal. Em *A princesa no reino das mortos* (publicado originalmente no semanário *Die Zeit*, em 2 de Janeiro de 1998), Jelinek combinam a música com a literatura e desenvolvem, a partir do tema da condição da mulher, uma reflexão filosófica sobre a verdade, a arte, a política, a morte e a vida. Deambulando entre a luz e as trevas, as princesas deixam o rasto das questões que as levaram longe, ao confronto com a morte que sempre fez parte da vida. **O**

COGITATIONE VERBO ET OPERE: MEA CULPA, MEA CULPA, MEA MAXIMA CULPA

EMANUEL DE SOUSA	As definições e significados associados à palavra <i>capital</i> que encontramos num dicionário de português contemporâneo continuam na sua versão singular masculina: ‘Quantia em moeda, mercadorias, imóveis, acções ou outros quaisquer valores ou direitos, que constitui o fundo de uma firma comercial ou industrial.’ / importância que põe a render juros; o principal de uma renda; a parte de uma dívida excluindo o juro. / Cabedal em dinheiro aplicado em qualquer empreendimento. / Produtos do trabalho, riqueza ou valores acumulados, destinados à produção de novos valores. / Património. / Numerário. / Dinheiro.’ E na sua versão singular feminina: ‘A cidade principal de algum reino, estado, província, ou circunscrição territorial, onde reside o poder político de uma nação.’
Capital, adj. 2 gén. (do lat. <i>capitale</i>-, riqueza, uso do substantivo neutro <i>capitalis</i>). Relativo à cabeça; relativo à vida. / Que diz respeito ao último suplício (pena) / De morte, de corte de cabeça. / Que não se extingue; fortíssimo (ódio). / Que procura a morte ou a ruína total do inimigo. / Cabidula (letra máiscula). / Gravíssimo, sem remédio (erro, pecado capital). / Tirada do ângulo da gola ao ângulo flancoado (linha capital de fortificação).	

especulação de banqueiros e pequenos investidores à volta de activos fictícios: o pecado capital pelo capital da capital de um qualquer nação perto de nós. A história recente provou que excessos de parte a parte levaram inevitavelmente a uma catástrofe, mas o capitalismo está longe de ter um fim: depois da crise, é igual à crise que, por sua vez, é igual a antes da crise. A realidade de escândalos financeiros consecutivos é apenas a rampa de lançamento para um jogo ardiloso de extravagante exacerbação e distorção melodramática. Do grito de ódio ao lamento trágico alternado pela catadupa de insultos à própria audácia, Jelinek verbaliza um verdadeiro estado de emergência linguístico escrutinando as contradições que estão já enraizadas semanticamente na nossa linguagem: Até que ponto uma corporação também serve o corpo político? Que tipo de mundo é este em que as pessoas negociam ‘dividas’ que nunca poderão ser pagas? Simultaneamente ensaio, análise, denúncia e caricatura assentes na epígrafe associativa

de palavras e trocadilhos verbais, o texto de Jelinek não é mais que uma reflexão sobre os sistemas bancário, imobiliário e de crédito, em última instância, sistemas fundados em valores sem valor. Um texto preciso, páfido e polémico em todas as direcções que nos faz pensar especialmente no modo como as ditas vítimas ao acusar os outros como responsáveis provam a sua própria culpa em primeiro lugar: ‘*Confiteor Deo omnipotenti, quia peccavi nimis cogitatione verbo, et opere: mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa.*’ Aqui ninguém é inocente! David Mamet no artigo ‘Hunting Instincts’ (Instintos de Caça) afirma que o ‘Homem é um predador’ pelo facto de que os nossos olhos se encontram na frente das nossas cabeças ajudando à perseguição enquanto que os olhos dos animais presa se encontram de lado, ajudando à localização dos predadores. No entanto, avança que se pode chegar à mesma conclusão ao ler as notícias. Nas histórias de caça, tal como na própria perseguição os nossos instintos mais

primitivos de procura são activados. A audiência é colocada na mesma posição do protagonista: ao espectador é dito qual é o objectivo (o esconderijo do especulador ou a causa da praga em ‘Tebas ou a localização de Godot ou a razão da crise) e, tal como o herói trabalha para determinar qual é a melhor coisa a fazer a seguir, o espectador imagina o que vai acontecer a seguir. Mas como é que podemos determinar qual será o melhor curso para alcançar o objectivo? Através da observação. E, espectador, observa o comportamento do herói e dos seus antagonistas e imagina o que acontecerá a seguir. Nesta prognosticação não activamos a mesma procura do cérebro que usamos na caça: a capacidade de espontaneamente processar e agir sobre informação sem sujeitar o processo a uma análise verbal (consciente). Segundo Mamet, a escrita dramática não é, mesmo que pareça ser, a comunicação de ideias mas sim a incalculação na audiência dos instintos de caça. Estes instintos precedem e, em tempos de stress,

sobrepõem-se ao verbal, sendo mais poderosos que a assimilação de uma ideia. A mera apresentação de uma ideia é denominada de *conférença* a qual induz no ouvinte aquele estado meditativo, crucial à comparação e avaliação de ideias, característico do homem civilizado – num claro amortecimento dos instintos predadores. Ao soldado, ao jogador, ao lutador só é preciso mostrar qualquer coisa uma única vez sem qualquer explicação. Uma vez mostrado algo que lhes custará o salvação a vida, eles lembrar-se-ão, tal como os animais predadores, porque as suas vidas dependem disso. Mas a passividade da conferência ou peça problema é a reacção do animal presa: ‘Sente-se quieto e ouça calado enquanto lhe dizem algo que já sabe e ainda por cima paga por isso. Não tenha medo, porque nada o excitará.’ No drama, tal como nas histórias de caça a volta da fogueira, não usamos uma parte distinta do nosso cérebro, participando activamente nas venturas e desventuras do herói, mesmo que espectador e intérprete

nunca estejam em risco de vida. No entanto, quando a suspensão da descrença não significa que nós aceitamos o implausível mas que antes suspendemos o processo racional de intelectualização, que é como dizer, *deixa como a razão de fundo* como a ideia. Esta suspensão da razão pode ser vista como uma acção essencialmente religiosa – uma rendição aos deuses (ou ao destino) e uma confissão de que a nossa prezada razão, e também a nossa própria humanidade, é fundamentalmente falhada e que somos pecadores, entre o mal e o bem, entre consciência e paixão, iludidos na exacerbação dos nossos próprios poderes. Por último, a nossa própria confiança é revelada como arrogância, a nossa razão como loucura, e, ao sermos humilhados, somos purificados – tal como na confissão ou em qualquer verdadeira apologia. É sempre a confissão da impotência do homem perante a vontade dos deuses – a falta na mais fácil das tarefas e o sucesso no mais difícil dos trabalhos – que como predadores, compreendemos a nossa vida

por inteiro e cada uma das suas partes como caçada (pela própria segurança, fama, felicidade, compensação, etc.). Na sua forma perturbadora e não filtrada, o drama nasce como a procura do indivíduo (o protagonista) tal que, na sua forma perfeita (a tragédia), o final da peça revela a loucura das pressunções do herói (e da audiência) sobre o mundo e sobre ele próprio: ‘A culpa é sua!’ **O**

 Emanuel Sousa escreveu de acordo com a amiga onírfogra. Nota: no texto de Vera San Payo de Lemos tal se refere à seguinte bibliografia: Basting, Barbara (1999), 'Strategies: Time', *Die Zeit*, No. 370, pp. 22-25; Jelinek, Elfriede (1999), *Alacht nicht*. Eine kleine Trilogie aus Tebas, Berlin bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag; Jelinek (2000), *Das Labwahl*. 3.1. Dresden, Berlin Verlag; Jelinek (2002), *In drei Akten*. Drei Dramen, Berlin Verlag; Jelinek (2003), *Der Tod und das Mädchen I.V.* Prothesenverdrängen, Berlin: Taschenbuch Verlag; Jelinek / Gita Honegger (2004), *Um a Telemetria de Langgagel*, Theater, 38/2, pp. 23-27, e *Jelilina / Christine Loeferl* (2007), *L'Espresso*, Paris, Éditions du Seuil.

As citações de 'Der Tod und das Mädchen (A morte e a donzela) de Elfriede Jelinek' foi originalmente publicado no CWG (NOR) em 20 de Novembro 2010, CDL, pp. 44-45. Vera San Payo de Lemos escreve de acordo com a didascália encontrada em em tradução inglesa na página de Elfriede Jelinek, www.elfriedejelinek.net