

TEATRO
NACIONAL
S. JOÃO



**O que é
o amor
senão uma
forma de
crueldade?**

TEATRO CARLOS ALBERTO
11—14 SET

ESTREIA

Homens Hediondos

a partir de *Breves Entrevistas com Homens Hediondos*

de David Foster Wallace

tradução, dramaturgia, encenação, vídeo, figurinos e cenografia

Patrícia Portela

interpretação

Nuno Cardoso

qua+qui—19:00
sex—21:00
sáb— 19:00+21:30

desenho de luz
Cárin Geada

desenho de som
Miguel Abras

pós-produção vídeo
Irmã Lúcia a partir de imagens
de Leonardo Simões

assistência de encenação
Pedro Nunes

participação especial no vídeo
Eduardo André Abreu

produção
Teatro Nacional São João

A banda sonora inclui excertos
dos seguintes temas:
Blame It On My Youth
Keith Jarrett
Freed From Desire
Gala
Can't Stop The Feeling!
Justin Timberlake

Dois reis em xeque

PATRÍCIA PORTELA

Quando fomos apresentados, eu fiz uma piada na tentativa de te impressionar logo na primeira conversa. Tu riste-te exageradamente, na esperança de seres apreciada também.

Nesse dia, regressámos os dois a casa sozinhos, cada um a olhar o vazio à sua maneira, ambos com a mesma expressão torcida na cara.

Quem nos apresentou não gostava de nenhum de nós, embora agisse como se gostasse, só para manter as boas relações conosco.

Nunca se sabe, afinal, se a vida agora vai ser assim, ou vai ser assim, ou vai ser assim, ou vai ser assim...

In *Breves Entrevistas com Homens Hediondos*

Um encenador e uma encenadora que se admiram mutuamente convidam-se para um desafio que, sabem, não poderão cumprir: falar sobre o pior de si próprios e, com isso, exibir o seu melhor.

O teatro permite estas contradições. Para além de poder ser um lugar de denúncia, de rebeldia, de reflexão, de acusação ou de entretenimento, pode ser o lugar onde nos atrevemos a colocar-nos a nós próprios em xeque. E morrer!

Pegar na obra *Breves Entrevistas com Homens Hediondos* e construir, em cena, um super-homem hediondo que ninguém consiga inteiramente detestar, que nenhum espectador consiga inteiramente compreender, mas que todos os presentes reconheçam ou revejam nele a sua história: foi esse o nosso desafio. Construir o percurso que um homem faz sozinho a caminho da sua lucidez. A iluminação extrema leva-o à confirmação da violência da sua mediocridade e consequente falibilidade do seu raciocínio.

Quem somos nós? Quem são estes “homens hediondos” que retratamos aqui? São criaturas repugnantes? Ou pessoas banais com quem nos relacionamos diariamente, no trabalho, nos transportes, nos cafés, em casa? Quantas

vezes não nos apanhamos a tolerar e até a sedimentar um sistema que tão ativamente condenamos?

David Foster Wallace permitiu-nos encontrar esse lugar onde se fala na primeira pessoa sobre aquilo que pode assolar qualquer espectador e, com esse questionamento interno, tão sincero quanto debochado, quase obsceno porque em voz alta, convocar os presentes a posicionarem-se em relação a tudo o que é dito.

Que parte desta bagunça imensa é da nossa responsabilidade? E se eu não sei sair desta porcaria de homem em que me tornei? E se eu acho que sei muito bem o que se passa de errado com a sociedade, mas sou incapaz de fazer o que quer que seja para mudar tudo aquilo que repudio?

A lucidez não traz soluções. Aguentar o absurdo e a crueldade não nos devolve nem mais ética nem mais brio e mais depressa nos transforma em tolos do que em heróis. O entendimento profundo de uma crise não evita a catástrofe.

Os problemas, se calhar, não se dissolvem, como gostaria Wittgenstein (por certo, um filósofo eleito de Wallace). Os problemas persistem, e persistem, e persistem, após o seu diagnóstico, após a sua denúncia, após qualquer tentativa de uma cura que mais facilmente mata, como se queixou Hemingway, nos seus últimos meses de vida, dos tratamentos com choques eléctricos que recebeu e que lhe dilaceraram a memória. “The cure was great, but it killed the patient”, diria Ernest à sua mulher.

Wallace há muito que se tornou na confirmação literária de que a lucidez extrema sobre o que somos não nos torna nem melhores pessoas nem nos oferece soluções racionais para problemas afectivos.

Não há fórmulas para sair deste fiasco de ser humano em que nos tornamos. Não há notícia de grandes desenvolvimentos civilizacionais que nos orientem para um lugar mais ameno, mais cuidadoso, mais desprendido dos imbróglios do poder, da sedução, dos múltiplos complexos de inferioridade, da inveja, do ciúme, da traição mesquinha, gigante, impensável.

dur. aprox. 1:30
M/16 anos

Espectáculo legendado
em inglês.

Conversa com a
Constança
12 SET

É como colocar todas as peças de xadrez sobre um tabuleiro, saber de cor as melhores jogadas de sempre, e isso não nos livrar de um xeque-mate:

E se a civilidade perante a companhia que se ama for só uma mentira que encenamos todos os dias, sem nada de estima, de devoção, de paixão, de cumplicidade? Quem nunca desejou secretamente bater nos filhos?

Lev Milman vs. Joseph Fang, 2005: três peças simples capturam a dama e o bispo do oponente, que acaba apenas com uma torre, um cavalo e um peão, os quais, juntos, executam um xeque-mate:

O que é amar? O que é ser um Grande Amante? A maioria dos gajos vai sempre dizer que sabem como é, mas não fazem a mínima ideia de como dar prazer a uma gaja. Muitos deles nem sequer se ralam com isso. São do tipo porco básico, gajos cheios de horas no ginásio mas nada no cérebro. Este tipo de gajo, o porco básico, quando faz amor é por puro egoísmo. Ele quer tudo o que puder e a que tem direito e, desde que o consiga, tudo o resto, incluindo a gaja, não lhe interessa para nada. É o tipo de homem que se atira para cima delas para as comer e, mal se vem, vira-se para o outro lado a roncar. Ele vem-se e isso é que conta. Mas não é desses tipos que estou a falar. Eu estou a falar do gajo que pensa que é um Grande Amante. Do gajo que ocupa uma grande parte do seu tempo a pensar como pode dar prazer às gajas.

L. Engels vs. R. Cardoso, 2016: surgem tantos xeques-mate, e em tantas direcções, que o jogo termina com quase todas as peças ainda no tabuleiro, impotentes, a testemunhar a morte do rei:

O meu pai, coitado... enfim... o meu pai, pode dizer-se, era um homem com propensão natural para... o meu pai era... o meu pai não era um homem bom. Era um filho da puta e, no entanto, passou a vida toda a tentar ser um homem bom, e tentou, e tentou, e

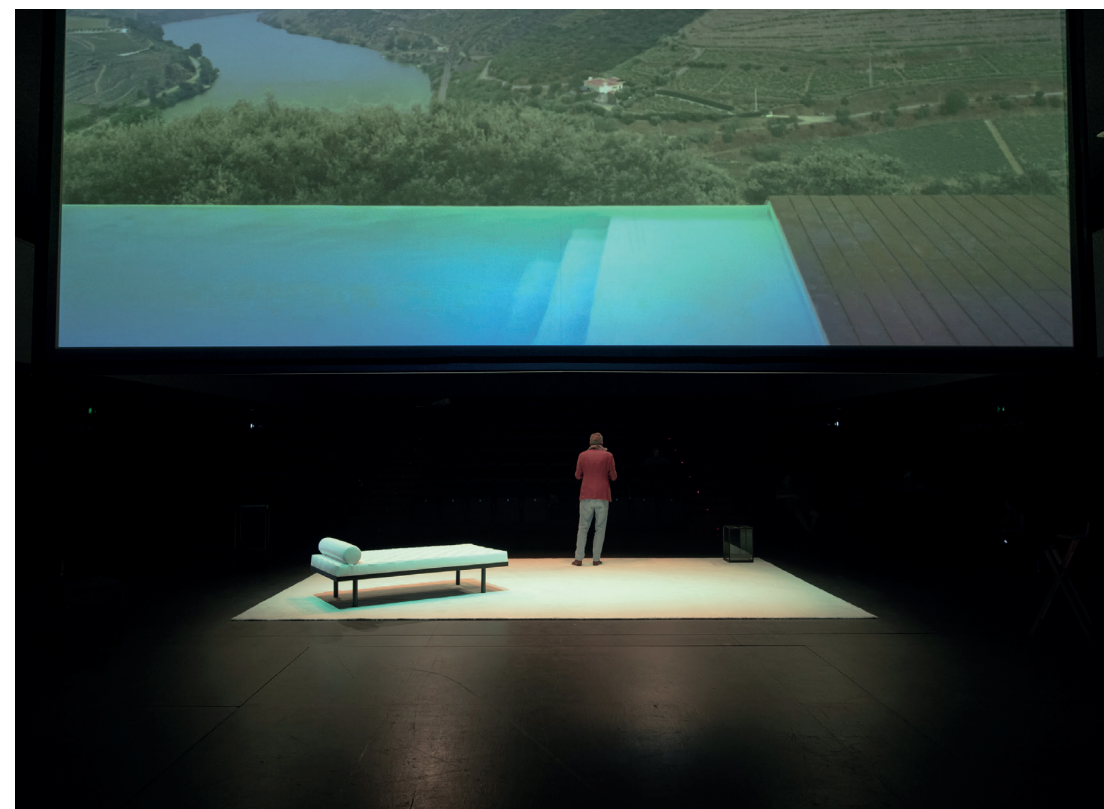
tentou, e tentou... Ele percebia o óbvio... mas a tendência do meu pai para a raiva e para a violência era maior. Isto não interessa a ninguém que não tenha vivido com ele, como eu, e no entanto explica, com particular clareza, porque nunca ninguém viu nada desarrumado ou fora do sítio em minha casa...

Como numa jogada de Kasparyan, com tanto de brutal nos lances preparatórios como de movimentos silenciosos e fatais. Este homem hediondo que criámos sabe que pode evitar o xeque sacrificando o bispo, mas também sabe que o jogo acaba empatado se o fizer. E então joga com mais fúria. Come uma peça, e outra, e mais outra, até termos no tabuleiro apenas os dois reis, frente a frente, nus, claro. Um no palco, outro na plateia.

Um mata o outro, e ninguém sobrevive. Não é habitual vermos um rei sujar as suas próprias mãos e aceitar a tarefa de desferir o último golpe. Há que admirar aquele que repudiamos, que não teme o indecoro dos seus dilemas.

Encenar Nuno Cardoso com palavras de Wallace é como fazer um piquenique com os melhores acepipes no cimo de um fiorde onde nos largaram aos dois de helicóptero, e de repente perceber que ninguém chegará para nos levar de volta a um lugar mais seguro quando acabar a comida, e nós não fazemos ideia de como sair dali.

Em *Homens Hediondos*, eu e o Nuno Cardoso trocámos de papéis. Eu não escrevi, ele não dirigiu. Mas ambos aceitámos o compromisso de ocupar o palco sem medos, a fim de criarmos uma peça que não oferecesse uma saída para este desastre em que nos tornamos e que teimamos em não definir, em não revelar, escondendo as falhas atrás do gesto da criação que ainda julgamos nobre. Jogamos o jogo como quem constrói um labirinto para aprisionar o lado monstruoso que carregamos, ignorando que já matámos os Teseus. E já traímos as Ariadnes. E já perdemos (intencionalmente?) a espada de Egeu. Esbanjámos, conscientemente, todas as oportunidades de salvação, e agora, sendo Minotauros, não podemos senão alimentar,



ou alimentarmo-nos, de outros seres humanos, de outros monstros, de outros seres hediondos.

Com este espectáculo, procuramos condensar numa só noite e num só monólogo todas as angústias e toda a desolação da humanidade. E, com isso, num gesto suicida, acreditar com toda a convicção que, se nós derem uma outra oportunidade, seremos melhores. Ou repetiremos, de forma insensata, tudo outra vez.

Esperemos que gostem.

E que se aflijam por nós e por tudo aquilo que sabem e não sabem sobre aqueles que vos rodeiam.

E depois saiam do teatro, convidem alguém para jantar frango assado (mesmo que não gostem), acabem a noite sendo Grandes Amantes, ou descansem apenas naquela *chaise-longue* que imita tão bem aquele *design* que ninguém pode comprar; ponham um CD ou um vinil da vossa preferência a tocar (se não mesmo o telefone), e sorriam, tristes, enquanto pensam:

– Gostam de mim?

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

Uma história radicalmente condensada do que sabemos sobre David Foster Wallace

ROGÉRIO CASANOVA*

O que é *necessário* saber sobre David Foster Wallace? Como se distingue o que é necessário do que não é? Qual a estratégia otimizada para apresentar um escritor a um grupo de leitores – um grupo cujo conhecimento prévio sobre esse escritor se desconhece? A reiteração de alguns factos mais óbvios pode tornar-se aborrecida para quem já os sabe? Saltar essa etapa preliminar pode hostilizar quem sentir que dela precisava? E o que é que “necessário” quer dizer, exactamente, neste contexto, quando se fala de um escritor, ou de uma obra literária? Qual o risco de o termo “necessário” ser mal interpretado, ao ponto de se justificar uma definição preliminar? Manobras de hesitação retórica, como esta, ou subsequentes confissões tácticas dessas manobras (como *esta*), serão vistas como gestos charmosamente autodepreciativos, suficientes para apaziguar as possíveis desconfianças de quem lê sobre a qualificação de quem escreve? Vão parecer apenas um exercício fútil e entediante, ou, pior ainda, algo concebido para dissimular uma ausência de conteúdo? Podemos arriscar um programa de sala com 1079 páginas e 388 notas de rodapé?

Não são ansiedades propriamente olímpicas, mas a forma será reconhecível – estamos no mundo interior das personagens de Foster Wallace, onde cada interacção é um campo minado, cada perigo potencial ferozmente escrutinado antes de cada passo hesitante, cada reposicionamento da questão forçando um novo reposicionamento para seduzir, para se ilibar, para se auto-justificar: um nevoeiro de ofuscações jurídicas.

Uma solução para o dilema seria confiar nos mecanismos tradicionais, ensaiar uma breve e formal resenha biográfica, mas também aí Wallace chegou primeiro, e fechou a porta. Um dos primeiros contos de *Breves Entrevistas com Homens Hediondos*, “Death is Not the End”, parodia o modo como uma reputação costuma ser traduzida para os dialectos do jornalês, do prefácio profissional, da divulgação

cultural: um poeta “famoso” vai sendo enunciado numa mistura de dados físicos aleatórios (“um metro e setenta e dois, oitenta quilos”), currículo (“vencedor de dois National Book Awards, um Prix de Rome, uma bolsa da Fundação Lannan”) e clichés sintéticos de outros exercícios semelhantes (“referido muitas vezes como O Poeta dos Poetas, ou simplesmente O Poeta... alguém que duas gerações sucessivas aclamaram como a voz da sua geração”).

A posteridade costumava processar legados literários com meia dúzia de micro-debates incendiários num punhado de publicações periódicas e cartas ao editor, sempre que havia uma efeméride, ou uma nova biografia, ou qualquer outro pretexto para revisionismos. Esses ciclos são mais frequentes hoje; mais distribuídos e erráticos também: as reavaliações, reabilitações ou retaliações mais precárias, menos convincentes.

Essas formas *ad hoc* têm reduzido Wallace a várias sinopses (ou sinédques). Antes de morrer, era apenas o homem muito esperto que escrevera um livro muito grande, e aparecia em público com um lenço na cabeça. O suicídio (des)promoveu-o a duas declinações: 1) o arquétipo do artista torturado na linha de Plath/Cobain, com uma sensibilidade tão hipertrófica que se tornou incapaz de lidar com o mundo; 2) o guru póstumo da auto-ajuda, responsável por um discurso inspirador, qualquer coisa sobre peixes e água e empatia, na linha da vítima de cancro que grava um YouTube na cama de hospital, incentivando o espectador a “aproveitar a vida”. Mais recentemente, a Internet metabolizou-o como um improvável emblema da masculinidade tóxica, os relatos sobre comportamentos abusivos com uma ex-namorada apensos ao *dossier* onde já constava o seu maximalismo incontinente (como se ninguém escrevesse livros tão volumosos se não tencionasse submeter subliminarmente os leitores – as leitoras – a *bullying*).

Nada disto é *necessário*, ou sequer muito interessante, mas uma das lições da ficção de Wallace é que passar pelo desnecessário e pelo desinteressante pode ser crucial para chegar ao outro lado. E questões de puro tamanho não são totalmente espúrias. Não será acidental que depois das 1079 páginas e 388 notas

de rodapé de *Infinite Jest* (*A Piada Infinita*), o seu livro seguinte tenha sido uma coleção de contos com a palavra “Breves” no título – em que o primeiro se chamava “Uma História Radicalmente Condensada da Vida Pós-Industrial”.

Entre algumas vinhetas, esboços e contos ferozmente experimentais, quase metade do livro era dedicada a dezoito “transcrições”, com tamanhos que variavam entre o parágrafo curto e as vinte e poucas páginas, de conversas com homens que, não sendo sempre hediondos, são consistentemente desagradáveis. Duas das entrevistas são diálogos ouvidos de passagem, as restantes são praticamente monólogos em resposta a perguntas, que nunca lemos, de uma mulher identificada apenas pela letra “Q”. Quase todas são sobre relações disfuncionais entre homens e mulheres (algumas são sobre relações entre pais e filhos).

O princípio operativo não é tanto a “misoginia”, mas, como em tudo o que Wallace escreveu, a solidão e o medo, duas manifestações muito específicas que ele situava na incapacidade de encontrar um escape para o solipsismo. A tarefa que se auto-impôs foi a de contar histórias sobre ou à volta dessa impossibilidade que fizessem mais do que enunciar o problema, registando-o através das ferramentas sacramentais da tradição realista, procurando o tipo de comunhão com o leitor que consiste em criar as condições para ambos abanarem a cabeça ao mesmo tempo, lamentando o estado do mundo. Vejam esta personagem deprimida – não é triste? Vejam esta personagem misógina – não é revoltante?

Muitas delas já sabem que são tristes e revoltantes. Essa é, aliás, a sua principal característica: um conhecimento rigoroso das suas principais características. Os declamadores das entrevistas interrompem-se múltiplas vezes para esclarecerem que sabem perfeitamente que aquilo que estão a dizer, ou vão dizer a seguir, pode ser interpretado como “irritante”, ou “pretensioso”, ou “banal”. A dada altura, um deles diz à entrevistadora: “Vou fazer-te o elogioso favor de não fingir que estou preocupado com a possibilidade de tu não compreenderes aquilo a que me refiro sobre a dificuldade de...” – mas não vale a

pena citar o resto; cada confissão preventiva nas ficções de Wallace serve para tudo menos para confessar. O modo discursivo básico – o “truque” que quase patenteou – é o itinerário semântico que se vai recontextualizando obsessivamente a si próprio em tempo real, não só porque o emissor sabe que o que está a dizer não é o que está a *tentar* dizer, mas também porque já sabe aquilo que o receptor vai pensar sobre alguém que parece estar a tentar dizer o que... etc., etc. Habitados (pela televisão, pela publicidade) a verem-se como o centro de um drama privado, estas figuras são incapazes de usar a linguagem para sair dele: as palavras que têm só servem para envenenar cada acto de consciência ou organização mental, tornando o “Eu” simultaneamente repelente e inescapável e cada possível conversa com outra pessoa numa coreografia exausta antes sequer de começar.

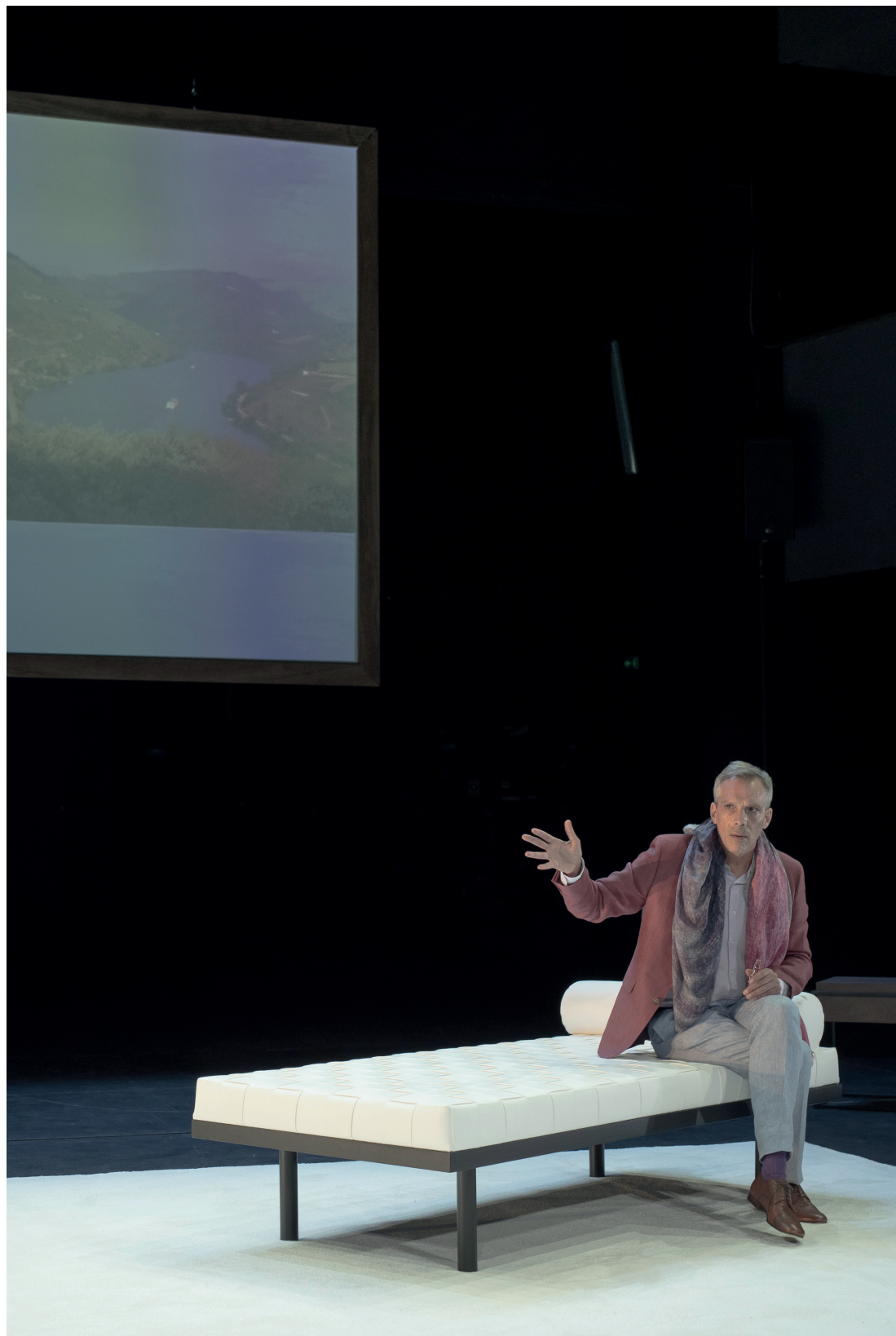
A “postura pós-moderna” identificada por Umberto Eco procede de uma versão cultural da mesma ansiedade: uma certa ideia de exaustão com convenções e lugares-comuns, a suspeita de que certos elementos, por serem tão familiares, não podem ser usados da mesma maneira (o exemplo ilustrativo que dava era o casal que já não pode dizer “amo-te loucamente” com autenticidade por causa de todo o lastro de ficções em que personagens e actores simulam essa frase). A solução da geração de ficcionistas que precedeu e influenciou Wallace foi simplesmente a de pôr as cartas na mesa: aceitar que o passado, não podendo ser destruído, deve ser revisitado não com falsa inocência, mas com ironia.

O seu método era começar muitas vezes por aí: o adiantamento retórico, a meta-pedinchice, os escrúpulos apresentados preventivamente perante o leitor, como uma espécie de depósito. Mas o procedimento, quando registado na sua prosa, mostra várias coisas: quão fácil é uma autoconsciência suficientemente desenvolvida transformar-se em arma; quão parecidos são os recursos da extrema lucidez – quando aplicada silenciosamente, em qualquer contexto social – com os sintomas debilitantes de uma patologia; e quão parecidos são também com os mecanismos da comédia de observação.

A geração que mais acolheu e exaltou a sua obra, e sobre a qual um texto como *A Piada Infinita* possui uma incontroversa autoridade sociológica, foi também educada (por *Seinfeld*, pelos *Simpsons*) para se divertir com o excesso de análise: por exemplo, dos protocolos sociais tácitos (a pessoa que fica demasiado próxima da nossa cara quando conversa, ou a que mergulha uma batata frita previamente trincada na tigela colectiva de molho). A obra de Wallace treinou-a para analisar mais coisas, durante mais tempo, com ainda mais paralisante atenção, sabendo que a mera autodepreciação ou o distanciamento irónico não são suficientes, que é preciso ir mais longe, não largar o osso, arriscar o embaraço para lá do ponto onde o embaraço pode permanecer estrategicamente útil, até mesmo a insistência de retroiluminar as vésperas de cada momento, revelando que o cómico e o terrível e o comovente e o constrangedor e o hediondo já lá estavam presentes, misturados em diferentes proporções. Muitas pessoas não-hediondas fazem o mesmo que estes homens hediondos, inescapavelmente, e saber que o fazem não ajuda a não fazer, da mesma maneira que ler estas histórias (ou ver esta peça) não é um veículo para fazer alguém chegar ao lado certo: pode até ser mais um obstáculo a ultrapassar.

* Cronista, autor, tradutor e professor.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.



Acerca de homens hediondos

RAQUEL S.*

1.

O que fazemos com os homens hediondos?

- a) Cancelamo-los. (Confesso que não sei bem o que é “cancelar” alguém.)
- b) Ignoramo-los. Deixamo-los existir e convencemo-nos de que estas palavras, estas crenças, estas formas de falar não vão ter nenhum efeito na nossa vida, no nosso corpo, no espaço que temos para existir. Sabemos que estes homens existem, mas tentamos que desapareçam. Mas lá estão eles, em paragens de autocarro, em cafés, em reuniões; vestem calções, fatos, calças de ganga; conduzem carros, trotinetas; bebem água alcalina, cerveja, *whisky*, iogurte proteico.
- c) Todos os dias saímos de casa em fúria.
- d) Acomodamo-los, coitados: eles são assim por alguma razão. Também nós contribuímos para que eles sejam assim. Nasceram neste lugar, aprenderam assim.
- e)
- f)

2.

David Foster Wallace fala para os alunos da turma de 2005 do Kenyon College, onde tinha estudado vinte anos antes. A voz treme, suave e quase frágil, como sempre. Os óculos pequenos, o cabelo comprido, o ar nervoso. Assume, logo à partida, que vai suar: ele é um de nós.

Só que depois conta a história dos peixes: um peixe mais velho pergunta a peixes novos: “Como está a água?”; os peixes novos respondem: “O que é a água?” Fala com estes alunos-quase-ex-alunos e frisa que quer que o seu discurso seja útil, honesto, real, verdadeiro. Expõe a estrutura dos discursos de graduação: os *alumni* transmitem conhecimento aos jovens prontos para começar a vida adulta. David Foster Wallace não é o orador típico. Começa por denunciar a estrutura e logo a seguir cumpre-a: ele vê a estrutura, critica-a, mas cumpre-a, como se fosse destino. Conta uma história, depois outra, extrai uma lição que é iluminada pelas histórias anteriores.

Ninguém nos vai dizer o que ele diz sobre a vida adulta. Ele é verdadeiro. Avisa: pensar aprende-se. Estamos mergulhados nas nossas crenças, estamos programados para pensar, sentir, reagir de uma certa forma; aprender a pensar é tornar-se consciente, destrinçar o viés, não aceitar a falta de generosidade pelo outro que o mundo nos ensina. Isto é: tornar-se consciente de modos de pensamento aprendidos quase compulsivamente, formas de decisão não declarativas que conduzem gestos, opções e vontades de todos os dias. E acrescenta que o que idolatramos vai comer-nos vivos.

David Foster Wallace diz que não é o peixe mais velho e sábio. Mas também diz: *Isto é água.*

3.

Nunca dei atenção a David Foster Wallace. Para escrever este texto, fui ler *Brief Interviews with Hideous Men* (*Breves Entrevistas com Homens Hediondos*). Ao ler, entre embaraço, frustração, impaciência e alguma irritação, ia pensando, como num mantra: *Para quê? Para quem?*

4.

Li artigos. Ouvi e li o famoso discurso. Ouvi *podcasts* sobre David Foster Wallace. Com David Foster Wallace. Pós-David Foster Wallace. Numa entrevista¹ por telefone sobre *Breves Entrevistas com Homens Hediondos*, o autor fala de um fragmento em que conta a história de uma mãe que quer ser perfeita e de um filho que se suicida. Foster Wallace diz que está interessado no *double bind*, uma espécie de dilema, de “dupla vinculação”, em que, seja qual for a resposta, estamos perdidos. Diz que lhe parece que é assim que as coisas são. Refere a história contada por uma personagem de *Sheppey*, peça de Somerset Maugham. Um mercador de Bagdade vê um empregado que tinha ido ao mercado voltar cheio de medo. O empregado conta-lhe que uma mulher lhe disse que a morte vinha ter com ele, e pede um cavalo emprestado para fugir para Samarra. O mercador, depois de aceder ao pedido, vai ao mercado e pergunta à mulher porque

ameaçou o seu empregado. Ela responde que não o ameaçou: só ficou admirada por vê-lo ali, em Bagdade, quando tinham um encontro marcado para essa noite em Samarra.

- a) O homem podia não ter fugido?
- b) O homem tinha de morrer?
- c) Édipo podia não ter ido para a cama com a mãe, ou estava escrito assim?
- d) O filho vai suicidar-se, independentemente do que a mãe faça?

O destino destinará por cima de nós como sempre, desde sempre e para sempre? De que me serve saber que *isto é água*?

5.

Só haverá duas opções mesmo? Só há duas?
A dramaturgia batalha com o texto. E é aí que o texto é vivo, de novo: como é que lidamos com este texto se não lhe fizermos perguntas? Como é que lemos isto outra vez, como é que olhamos para este autor já canónico sem levantar questões?
A dramaturgia duvida.
Eu gostei de que duvidasse.

6.

Devemos cancelar David Foster Wallace?
Ou, pelo menos, este livro?
Qual é a diferença entre apontar e ferir com o mesmo dedo que aponta?
Quem é que aponta?
David Foster Wallace suicidou-se e eu tenho isso em conta.

6.1.

Se David Foster Wallace tivesse sobrevivido ao seu terrível patrão, onde estaria hoje? Seria um guru pós-budista, seguido por homens brancos escanzelados com máquinas de escrever *vintage*, hipnotizados pela suavidade magnífica da sua voz? Seria um inspirado, capaz de nos mostrar a *view from nowhere*,² esse ponto de vista de lugar nenhum? David, com a sua bandana, a caminhar pelo deserto, seguido por um grupo de pessoas com *t-shirts* de bandas *alt-rock* dos anos 90 e óculos de sol minúsculos; ele, cansado – mas vivo! –, a apontar para coisas e a dizer: *Isto é água. Isto é água. Isto é água.*

7.

Bruce Lee, numa entrevista, um pouco canastrão mas icónico, como Bruce Lee sabe ser, diz: “Esvazia a tua mente. Sê informe, amorfo. Como água. Se pões água num copo, ela transforma-se no copo. Se pões água numa garrafa, ela transforma-se na garrafa. Se pões água num bule, ela transforma-se no bule. A água pode fluir e pode embater.” (Traduzi por “embater”. Não tenho a certeza. “Despensar?”) *Now water can flow and it can crash. Be water, my friend.* (“Sê água, meu amigo.”)

8.

Em *Breves Entrevistas com Homens Hediondos*, o homem que fala sobre o Grande Amante sabe o segredo. Tem a resposta. E nós sabemos que não é um homem hediondo, porque ele descreve homens hediondos: o Grande Amante e o Porco Básico. Ele sabe o que é ser, realmente, um grande amante. Ele explica. Ele diz. *O segredo é*. É descrito: o escritor transforma-se na coisa amada – perdão – no Grande Amante, que denuncia o falso Grande Amante, e dá lições. Alguém escreve estas lições. Ou são extraídas das ideias divinas, em modo platónico pós-moderno?
O Grande Amante declina para o Grande Guru. E vice-versa.

9.

Eu sei como isto soa
Não há mulher nenhuma que não queira ser
Eu conheço o teu tipo e sei o que vais perguntar
O segredo é
Estes são aqueles que vocês consideram o
homem sensível

Vocês quem?

Estás a falar comigo?

10.

Na entrevista, Bruce Lee cita o texto de um episódio da série *Longstreet*. A personagem dele ensina um homem cego a lutar, e diz-lhe que tem de sobreviver. *Morde! Morde! Não somos nós animais?*³ O famoso discurso de Bruce Lee – esse mesmo, que nos habituámos a pensar que ele fez nascer do nada, como o génio da lâmpada – foi escrito por Stirling Silliphant, aluno dele.

Isto é água.

Bruce Lee diz palavras escritas.
Ainda assim, é icónico.

11.

Os homens hediondos são David Foster Wallace a ser como água. Do outro lado, há espelhos terríveis, muitas vezes mulheres, olhos que os homens hediondos sentem. Adivinham. Prevêem. Rejeitam.
As interlocutoras do livro são sempre radicalmente outras, ontologicamente outras. A interlocutora é um espelho que está sempre a dizer: És água. Tu és água. Tu és água.

Deixo de ser água porque:

- a) A minha mãe era uma megera.
- b) Estou a dizer a verdade sobre o que sinto.
- c) Ser vulnerável chega.
- d) *Pelo menos, o porco básico é honesto.*
- e) Deixo de ser água porque, no fundo, no fundo, tu estás a julgar-me e achas que o que eu penso está errado. E és tu que não tens empatia, generosidade. És tu que não compreendes a minha angústia.

12.

Não consigo deixar de pensar: será que, para nos mostrar a água, o escritor se transforma no copo, no bule, na garrafa?
A água é tempo acumulado sobre formas de pensar, sobre crenças velhas: devem os agarrados sobreviver? Os homens já estão mortos antes de premir o gatilho?
Ao mostrar-nos como está a água, o autor afunda-se, afoga-se.

Porque é que eu quero ler isto? Porquê perdoar estas coisas a estas pessoas e não a outras? Em que boca aparecem estes pensamentos para serem tolerados, considerados uma crítica à sociedade contemporânea? Quem deve falar para nos mostrar estas coisas, como se nós não as víssemos?

Às vezes, os dispositivos de discurso fazem a água vaporizar-se: parece ar, finíssima, leve como um gás.
Pensei várias vezes na palavra *gaslighting*. (Mas, esta palavra, eu não sei mesmo como traduzir.)

13.

Ler pode ser colocar questões, não ter certezas, discordar profundamente. As leituras que criticam, ainda assim, lêem.
Há muito medo de que se “cancelem” – este verbo-mistério – autores: Camões, Nabokov, Eça, Philip Roth, até J.K. Rowling.
Pergunto: o que é ler? São pessoas que fazem os livros que nos comovem, nos estimulam, nos entretêm, nos irritam. E se, por um lado, o livro no mundo se separa de quem o escreveu, por outro, o livro foi escrito por alguém, e essa pessoa muitas vezes falha, falta, mente e sucumbe a ideias falsas, à idolatria, a preconceitos.

Ler pode dizer: *Isto é água.*

David Foster Wallace a brincar aos homens hediondos é água.
Philip Roth, água.
Eça, água.

Parece que estamos a perder uma batalha naval, mas é só ler outra vez. Os autores não estão no céu a ver-nos de cima, desse ponto de vista de lado nenhum que não existe.

14.

David Foster Wallace optou por escrever aquela *hippie* que tinha um foco tão intenso que acaba por consolar o violador, que chora porque só concebe a violência como única forma de ligação.

Breves Entrevistas com Homens Hediondos não é para mim.
No que toca a homens hediondos, há muitas de nós fartas de ver a água.
Nadamos nela.

1 Entrevistado por Michael Silverblatt na série *Our heartbreaking group of staggering geniuses*, KCRW, 2000.

2 Tal como descrito em *The view from nowhere*, de Thomas Nagel, em 1986.

3 “The way of the intercepting fist”, *Longstreet*, episódio 1 da 1.ª temporada.

* Dramaturga, encenadora e directora da Noitarder.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.



Pela mó da linguagem

MIGUEL CARDOSO*

Proponho aqui algumas incursões, breves e necessariamente parciais, em *Brief Interviews with Hideous Men* (*Breves Entrevistas*), de David Foster Wallace (DFW). Proponho igualmente que estes contos, na sua abordagem ao “hediondo”, sejam lidos como uma variação excêntrica do naturalismo, o ímpeto literário de olhar à lupa as *criaturas* humanas no seu *meio*. Mais amplamente, que *Breves Entrevistas* seja lido no quadro do desejo duplo que animou o romance moderno – e, por extensão, o conto – desde os seus primórdios: a atenção a destinos particulares na sua relação com o destino coletivo, o tecido social. Por outras palavras, a consciência de que a História se intromete na trama e textura das vidas singulares.

Daí decorre a ambivalência que marca a “fealdade” das personagens de *Breves Entrevistas*, o facto de estes homens serem classificados, de antemão, como “hediondos”. As perguntas que isto suscita podem ser formuladas assim: até que ponto este conjunto de contos e, em particular, as “entrevistas” que lhe dão nome (na primeira pessoa, silenciando o outro feminino) servem de chave para o todo de uma teia de relações sociais – apesar, ou precisamente em virtude, da sua estreiteza de vistas? Até que ponto, e de que modo, isto enuncia um diagnóstico que não pode ser reduzido a um atributo das personagens do livro, um traço psicológico individual? Serão estes homens aberrantes ou, pelo contrário, exemplares? Pensando no estilo de DFW, na sua mímica do hediondo, homem a homem, passo a passo, frase a frase, até que ponto a sua crueldade – o naturalismo é sempre cruel na sua análise, dizia Zola – se configura como gesto crítico?

Torção

Começemos pelo começo. *Breves Entrevistas* abre com “Uma História Radicalmente Condensada da Vida Pós-Industrial”. Sendo sucinta, e por servir de brevíário esfíngico de coordenadas centrais da obra, cito-a integralmente:

Quando foram apresentados, ele fez um gracejo, na esperança de que ela gostasse dele. Ela riu-se muito, na esperança de que ele gostasse dela. Depois, cada um deles voltou para casa, sozinhos no seu carro, de olhar fixo em frente, com a mesma torção no rosto. O homem que os apresentou não gostava muito de nenhum deles, embora agisse como se gostasse, ansioso como estava por manter sempre boas relações. Afinal de contas, nunca se sabe, não é verdade não é verdade não é verdade.

Note-se como, na aparente distância do narrador face ao episódio, se intrometem frases feitas, aparentemente inanes, que condensam anseios e ecoam, teimosamente, como ansiedades. No original, DFW usa a mesma formulação para descrever o estado de espírito do homem e da mulher: *hoping to be liked*. A frase seguinte sublinha essa simetria quando, a caminho de casa, no teatro privado dos seus automóveis, cada um deles tem *the very same twist to their faces*. Será esta torção uma expressão dos seus sentimentos, ou antes o sorriso convivial convertido em máscara, que os acompanha até casa? A torção é um signo profundo e revelador precisamente pela sua superficialidade. Noutros contos deste livro encontramos, aliás, variações deste rictus: em “Think”, por exemplo, o semblante de uma rapariga é descrito, do ponto de vista de um homem mais velho com quem enceta um jogo de sedução, como “saído da página 18 do catálogo da *Victoria’s Secret*”.

A torção é um esgar vago que não se dirige a ninguém e, por isso, uma figura condensada da história que o conto condensa: a expressão não de sentimentos, propriamente, mas de uma tonalidade afetiva que *Breves Entrevistas* desdobra. Essa tonalidade é a da empatia e comunicação (o sorriso) convertidas em algo insensível (a torção). O que aqui se dá nas caras tem lugar, ao longo do livro, na própria linguagem. O que na aparência sinaliza uma vontade de diálogo, como o final do conto – “não é verdade não é verdade não é verdade” (*now did one now did one now did one*) –, funciona em seco.

Este conto é um *cliché* da ligação dos destinos individuais e coletivos: o indivíduo

ao volante, sozinho, como microcosmos da sociedade (norte-americana) atomizada e das suas disposições afetivas. O termo “vida pós-industrial” designa, sucintamente, a passagem de uma economia assente na produção de bens para uma que assenta na provisão de serviços. Desta mudança decorre a erosão da estabilidade no emprego e, num segundo plano, a porosidade das fronteiras entre vida e trabalho e a inunção de um investimento e desenvolvimento pessoal em todas as esferas da vida. A *esperança de que gostem de nós* e a ansiedade de *manter boas relações* são inseguranças e investimentos. Do mesmo modo, o *nunca se sabe* exprime menos uma incerteza existencial quanto à indefinição do futuro do que um deve e haver. Esta é a paisagem moral (ou amoral) em que se movem as personagens de *Breves Entrevistas*. Não é, claro, um mero pano de fundo: molda-as, atravessa-as, torce-as. Deste modo, o fortuito e o *fait-divers*, o singular e o bizarro se tornam, mais do que circunstância, condição, ambiente, destino.

O título deste primeiro conto aponta, precisamente, para a sua exemplaridade. Nele, vemos as personagens de relance, como que de longe, sem traços individuais. Mas nos retratos, em plano aproximado, das entrevistas, onde aos “homens hediondos” é dado um palco para se apresentarem, as idiosincrasias, ao passarem pela mó da linguagem, convertem-se em impessoalidade, a empatia na sua máscara mortuária.

O ínfimo e o infame

Em *The Rise of the Novel*, Ian Watt notava, a propósito dos fundadores do género, que “o ‘realismo’ dos romances de [Daniel] Defoe, [Samuel] Richardson e [Henry] Fielding está intimamente ligado ao facto de Moll Flanders ser uma ladra, Pamela uma hipócrita, e Tom Jones um fornicador”. As imperfeições e vilanias sempre foram terreno fértil para a literatura. Há uma longa tradição de vasculhar os locais sujos e alistar um cortejo de infames, indignos ou ignominiosos. A partir do século XVIII, diz Foucault, obedecendo a uma inunção de trazer à luz os elementos mais sonogados e mais rotineiros

da existência, a literatura trata precisamente do *l’infime et l’infame*, mais do que daquilo que merece a glória ou a celebração.

A literatura seria assim “o discurso da infâmia”: “Tem a obrigação de dizer o que mais resiste a ser dito – o pior, o mais secreto, o mais insuportável, o desavergonhado.” Flaubert, mais prosaica e apropriadamente, dizia que, na descrição do sujeito burguês, “a *fealdade* deve tomar o lugar do *trágico* que lhe é incompatível”.

Não é por acaso, como sublinhei, que *Breves Entrevistas* começa com um aceno à totalidade, ao ímpeto naturalista do diagnóstico. O título é aliás remanescente do ciclo de *Os Rougon-Macquart*, de Zola – “Uma História Natural e Social de uma Família no Segundo Império”. Onde Zola escreveu vinte romances, DFW escreve dois parágrafos. Dezoito anos num caso, um par de horas no outro. Dir-se-á que este eco, intencional ou não, não pode ser senão irónico. Ora, a ironia não anula o desejo, numa fatia estreita da realidade, de sondar a intrusão do todo nas vidas individuais. Seria preciso esmiuçar a relojoaria desta ironia, mas ela é, em *Breves Entrevistas*, a inflexão particular desse gesto realista. A realidade distanciou-se de si mesma, fez-se à imagem e semelhança dessa distância. A ironia é, pois, o alvo e o método de DFW – o seu risco, na medida em que, para revelar a hediondez, se faz hediondo: egocêntrico, obsessivo, dissimulado, cruel. Talvez não seja descabido chamar-lhe uma tragédia.

Podemos apelidar de *realista* o impulso, a cada passo renovado e reinventado, de romper os véus idealizantes que vão cobrindo os mecanismos e as máculas do mundo. Como sugeria Bataille, contra a beleza fácil das flores, desfolhá-las: “Isso põe à mostra os órgãos sexuais da flor, que são peludos, logo feios.” Num certo sentido, a escrita de DFW está no polo oposto: carregada de filtros, apartes e paratextos que nos deslocam para fora de qualquer olhar clínico ou ingénua ilusão do real. Mas essa distância sinaliza uma deslocação do terreno onde se manifestam os sintomas do mal social, onde o ínfimo pode ser lido como infame: ao centro, sob o microscópio, a linguagem.

A fissura e a máquina

O conto, por oposição ao romance, tem maior soltura da História, demitindo-se conscientemente, pela sua brevidade, do ímpeto enciclopédico, do fundo contextual, da trama extensa e entrelaçada das vidas. Faz virtude da sua parcialidade, deixando um fosso mais amplo entre a parte e o todo. Em vez do *milieu*, o meio desagregado, a ilha isolada. Assim é, em parte, nas *Breves Entrevistas*. Porém, elas constituem um arquipélago: vários fios, linguísticos e temáticos, as unem. É, algo paradoxalmente, um arquipélago de solipsismos.

O conto “The Depressed Person” é um retrato impiedoso, senão mesmo misógino, do egocentrismo de uma mulher a quem o narrador se refere sempre como “pessoa deprimida”. No centro, há uma falha. Esta não corre – como a *fêlure* hereditária que serve de *leitmotiv* ao naturalismo de Zola – nos canais ocultos do sangue, mas é deslocada para o teatro da família e para a rede de relações da personagem. Passa depois pela malha da psicanálise, como patologia e trauma, que, como lhe é próprio, se repete e reencena. São-nos dados alguns dos episódios e elementos que explicariam a condição clínica da “pessoa deprimida”, mas aquilo que sobressai é a malha cerrada das suas explicações e justificações. A depressão e a sua etiologia, as engrenagens do discurso terapêutico, são não só o tema explícito do conto, mas o seu princípio organizador, o motor da própria escrita. O dano e a dor da “pessoa deprimida” são a um tempo inexprimíveis e produtores inesgotáveis de discurso. E são, crucial e sintomaticamente, onde a sensibilidade se faz insensível. Num primeiro nível, isto caracteriza a própria “pessoa deprimida”: “angustiantemente sensível” e “hipervigilante”, sempre em busca de identificar os indícios e as causas da sua condição, os momentos mais significativos. Fá-lo de uma forma que a enclausura num círculo obsessivo, pelo que a sua extrema suscetibilidade resulta, em última instância, numa indiferença aos outros: as pessoas que a rodeiam, a quem telefona para “processar” as suas dificuldades e desgostos, são, por isso,

não amigas, mas um “sistema de suporte”. Esta é a arte poética do conto, que, num segundo nível, opera enquanto reflexão sobre a linguagem e a interpretação, como elas ganham vida própria, perdendo o contacto com o outro e com o real vivido.

“Forever Overhead” será o mais conhecido conto de *Breves Entrevistas*, porventura o mais redentor, por menos cínico ou metaficcional. Nele, encontramos não só um tom terno e lírico, mas também uma acuidade sensorial, uma atenção aos pormenores sensíveis que parece salvar-nos da claustrofobia neurótica e da aridez palavrosa de muitos dos outros textos. Ainda assim, há nele uma atenção, a par do universo sensível do adolescente, a uma dimensão social – a dimensão pública e relacional do dia do décimo terceiro aniversário, passado na piscina, reverbera no seu interior. Uma das imagens que dominam a descrição da espera para o salto da prancha, eixo central do conto, é a da máquina. Mais, da sua cegueira: a fila tem “um certo ritmo. Como respirar. Como uma máquina”; “O ritmo parece cego. Como formigas. Como uma máquina.” No parágrafo seguinte, com maior subtilidade, lê-se: “A dada altura, os *desalinhos* empilharam-se, cegamente.” (*At some point the wrongnesses have piled up blind.*) A gradual acumulação de pequenos erros desemboca num destino implacável. O hediondo aqui é não o “repulsivo” (usando o termo da tradução espanhola, *hombres repulsivos*), mas o mecânico: “É uma máquina que só se move para diante.” No cerne do hediondo, por mais que envolto nas roupagens enoveladas do psicológico, está um automatismo.

Para ser sincero

Em que máquinas se enredam os homens hediondos? A versão lapidar de “Uma História Radicalmente Condensada...”, na terceira pessoa, dá lugar, no conjunto de “entrevistas” que dá nome à coleção, à verbosidade do discurso na primeira pessoa – um traço que atravessa, aliás, boa parte da ficção de DFW. Não só se elide o entorno, como é próprio da entrevista, mas as perguntas são silenciadas. Ouvimos apenas uma voz, a do sujeito

masculino que faz do outro (ou melhor, da outra, a mulher) o seu objeto. Esta é, claro, uma história vasta, aqui *condensada* e isolada. O todo, porém, está sempre em jogo.

Ao centro do tabuleiro, a sinceridade, questão definidora e intrincada da escrita de DFW. Apesar do seu amplo uso de dispositivos metaficcioneis, apelou famosamente a uma “nova sinceridade”, ou seja, a formas de franqueza, senão mesmo de inocência, que contrariassem a ironia autoconsciente da ficção americana do seu tempo. Em *Breves Entrevistas*, a sinceridade é, ao mesmo tempo, omnipresente e esquivada, reduzida a maneirismo ou manha de um discurso cínico, manipulador e predatório. “Para ser sincero” é não só uma bengala discursiva corrente, mas ganha também, neste contexto, uma amarga carga de ironia. Estamos sob o signo da sinceridade, no sentido em que os discursos se regem por uma noção de autoexame, de segredo revelado, de confissão. Tanto podemos dizer que reina o oposto da sinceridade como que a própria oposição perdeu sentido.

Tomemos “B.I. #2” como exemplo. Um homem conversa com a sua namorada e procura, usando a retórica da franqueza, pôr fim à relação: “Quase todas as minhas relações íntimas com mulheres acabam com elas magoadas, de alguma maneira. Para ser sincero, às vezes aflige-me pensar que eu talvez seja um daqueles tipos que usam as pessoas, as mulheres.” Analisando as suas ações e “padrões”, num aparente exercício de autoanálise que deixaria “tudo às claras”, “avisa” a namorada, se o levarmos à letra, para lhe poupar o sofrimento que se adivinha: “Não vês que estou a tentar *respeitar-te*, avisando-te sobre mim, de certo modo? Que estou a tentar ser honesto, em vez de desonesto?” Com a verdade me enganas. Mas com o engano se diz também, em última instância, a verdade desta economia afetiva.

Nesta, como noutras entrevistas, os “homens hediondos” são sabidos nas convenções interpretativas. O que se disse da “sinceridade” aplica-se também, note-se, ao discurso feminista, que vários dos homens hediondos evocam, manipulando-

-o ao serviço da sua própria satisfação sexual. Para mais, eles são, como disse Marshall Boswell, “metaficcionalistas dos seus próprios sentimentos”, ou seja, tomam em mãos o costumeiro plano do narrador na terceira pessoa, que, atrás das costas das personagens, explica e analisa, questiona. Isso não os liberta das malhas e armadilhas do discurso. Pelo contrário. Há um constante ventriloquismo, não só no entulho de frases feitas, mas, em particular, no léxico e gramática da psicologia, convertidos muitas vezes numa ferramenta utilitária que confere vantagem no jogo das relações sentimentais e sexuais, na economia dos afetos – numa espécie de antecipação da retórica de figuras contemporâneas como Jordan Peterson ou Andrew Tate, de pseudoteorias como “o valor sexual de mercado”. Aquilo que é suposto servir de instrumento de análise é trazido para o terreno.

Mas que terreno? A entrevista, ao contrário do monólogo (interior), é desde logo vocativa e performativa, social. Mas não estamos, propriamente, no calor da batalha. A ação, num sentido mais estrito, já decorreu, ou não decorre. Estamos num palco, onde, à distância da experiência imediata, mesmo o interlocutor é empurrado para a sombra. A relação com o outro feminino, assim teatralizada, sem contraponto, torna-se claustrofóbica, sem uma brecha por onde pudesse correr uma aragem. A esta dimensão acresce, ao longo de todo o livro, uma constante vontade de classificação, uma obsessão de nomear. Muito sexo, pouca carne. Os corpos surgem emaranhados em discurso: mais do que o desejo e os seus ímpetos, é a produção de sentido ou a racionalização que são, aparentemente, *insaciáveis*. Uma vez mais, a honestidade não é um traço pessoal, uma atitude, mas antes uma tecnologia, uma engrenagem. A dimensão pragmática do *dating game* não se esgota na tática de cada jogada. Define o jogo que se joga.

Para lá dos lances e artimanhas individuais, o fundo que subjaz a cada uma das confidências e inconfidências é o da confissão, tal como a definiu Foucault: “Prazer na verdade do prazer, prazer em sabê-la, em

expô-la, em descobri-la, no fascínio por vê-la, em dizê-la, em cativar e capturar os outros por ela, em confiá-la em segredo, em detetá-la pela astúcia; prazer específico no discurso verdadeiro sobre o prazer.” Aquilo que se sonda nesta “confissão” não são as irregularidades e perturbações, mas uma perturbação maior. Por mais que se centre nos desvios da moral estabelecida, o que resulta destes retratos é uma perversa monotonia, uma norma que é bem resumida pela frase de [George Bernard] Shaw: “Não são as nossas desordens que são horríveis, mas a nossa ordem.”

Análise e sintoma

Logo no momento da sua publicação, *Breves Entrevistas* foi acolhido com muitas reservas. Uma recensão no *New York Times* (de Michiko Kakutani) dizia, por exemplo, que a coleção, sendo “um comentário sardónico à nossa era narcisista, terapêutica”, era tão “penosa e irritante” como o seu alvo. Estas questões têm vindo a ganhar maior eco e dimensão desde que vieram a lume alguns detalhes da vida privada de DFW, em particular atitudes misóginas e abusivas para com mulheres com quem teve relacionamentos amorosos. Ora, os contornos turvos deste jogo entre a sedução e a violência espelham-se na escrita deste livro. Como resumiu Adam Kelly, DFW é “um escritor que escreveu um livro que critica ‘homens hediondos’, cuja biografia revelou que ele próprio pode ser incluído nessa categoria, e cuja escrita procura explicitamente problematizar ortodoxias críticas estabelecidas sobre as relações entre escritor, autor e texto, e a sua relação com o leitor”.

Mesmo à margem da biografia do autor, está em causa, precisamente, a ligação e *mise en abîme* entre o tema ou alvo do livro (a atomização, o narcisismo, o solipsismo, a misoginia culta ou intelectualizada) e a forma como o livro lhe dá voz, frase a frase. As *Breves Entrevistas* falam a língua que criticam, oferecem pouco desafogo do cinismo, deixando pouco espaço, pouco ar, para que se respire fora dele. Por muito

que o façam com uma ironia que servirá de bisturi, examinam as relações entre homens e mulheres quase exclusivamente pelo prisma masculino. Por mais que o façam conscientemente, silenciam a voz das mulheres, colocando o feminino no lugar da alteridade objetificada.

O que é realmente hediondo nestes homens hediondos, então, escreve John Baskin, é a forma como a linguagem, ao enredar-se em explicações, justificações, teorizações, se arreda da empatia com o outro. Numa outra leitura aquando da sua publicação, A.O. Scott perguntava, agudamente, se o livro seria uma crítica à cultura do narcisismo ou um dos seus sintomas. A resposta é, como talvez se adivinhe: ambos.

Esta ambiguidade é insanável. E o hediondo, por mais que nomeado, imputado, localizado, não se deixa arrumar ou conter. Mesmo a voz mais singular, o traço de carácter mais escabroso, as vistas mais estreitas, são reflexões sobre a comunidade. A substância da hediondez (simplificando: da misoginia) está menos *encarnada* nestes homens do que distante da carne, na linguagem. Mas esta é excrescência ou precipitado de uma forma de sociabilidade. A confissão não confessa. A torção converte-se em “segunda natureza”. Também vivemos (aprisionados) na linguagem: ela é um dos nossos *milieux*.

Mas onde nos deixa isto? *Breves Entrevistas* oferece-nos algum vislumbre de uma paisagem para lá desta fantasmagoria? Será que o essencial sobre a realidade se encontra nas próprias “gaiolas de ferro”, nas grades que nos vedam o concreto? Há alguma saída da crueldade da análise? Há um antónimo da hediondez? Só se for um mero aceno, algo como a última frase (e último parágrafo) de “Forever Overhead”, na ponta da prancha: “Hello.” Depois de tanta conversa, ela ainda está por começar.

* Poeta, ensaísta, tradutor e professor.



“A voz que ouvimos na cabeça é muito diferente da que é produzida pela nossa laringe”

Breve entrevista de MARK SHECHNER com DAVID FOSTER WALLACE*

De um certo ponto de vista, o do puro virtuosismo mozartiano, poderíamos considerar Wallace, com toda a honestidade, o melhor entre os jovens escritores da América. A mordacidade, a estratégia performativa, a imprevisibilidade, a extrema contundência, o culto do risco pelo risco e a capacidade de improvisação distinguem-no dos seus contemporâneos. Com 38 anos – jovem pelos padrões habituais no domínio da escrita –, Wallace publicou até à data cinco livros: *The Broom of the System* (romance, 1987), *Girl with Curious Hair* (contos, 1989), *Infinite Jest (A Piada Infinita)*, um romance gigantesco (1996), *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again (Uma Coisa Supostamente Divertida Que Nunca Mais Vou Fazer)*, uma recolha de ensaios e artigos de viagem (1997) e *Brief Interviews with Hideous Men (Breves Entrevistas com Homens Hediondos)*, miscelânea de contos e entrevistas psiquiátricas (1999). Na minha recensão ao livro *A Piada Infinita*, em 1996, descrevi-o como “um romance-Godzilla, 1079 páginas de folclore sobre drogas e reabilitação, algazarra tecnológica, comédia social, alucinação, milenarismo profético, conspiração terrorista, simulação paramilitar, distúrbios psíquicos, desastres neurológicos e ténis”. *Breves Entrevistas com Homens Hediondos* é uma mescla de contos estranhos e aparentes transcrições de entrevistas, relatórios de vigilância sobre homens disfuncionais do ponto de vista amoroso, possivelmente sob cuidados psiquiátricos, custódia policial, ou em reclusão forçada.

Nascido em Ithaca, Nova Iorque, e criado em Champaign-Urbana, Illinois, Wallace é filho de académicos, sendo o pai professor de Filosofia na Universidade de Illinois. Escreveu algures que a sua infância decorreu sem incidentes e que chegou a ser um jovem tenista muito promissor. Contudo,

houve também alguns anos perdidos sobre os quais Wallace se recusa a falar, embora possam emergir na sua escrita através de um fascínio particular pelos temas do sofrimento existencial, da obsessão profunda, dos traumas neurológicos e da adição.

Ler qualquer um dos livros de Wallace é encontrar um corpo a corpo febril e joyceano com a linguagem, uma profunda penetração psicológica em estados mentais extremos, um conhecimento médico dos segredos da farmacologia, uma fina atenção a intrigas elaboradas, uma teorização sofisticada sobre o cinema, a televisão e o vídeo, e um escandaloso sentido de humor.

(Em *A Piada Infinita*, quando o pai da personagem principal se suicida enfiando a cabeça no forno, o filho mais velho comenta, ao entrar em casa: “Que cheirinho delicioso.”)

Conversei com Wallace por telefone e informei-o da regra de que falaríamos apenas de literatura, nada de assuntos pessoais, e que estivesse à vontade para dirigir o curso da conversa.

WALLACE Segundo a minha experiência, não é possível abordar ou responder a qualquer questão interessante neste tipo de entrevistas breves, e aquilo que costumo fazer, depois de cismar um bocado, é responder com divagações, dando depois ao entrevistador toda a liberdade para editar as minhas respostas como muito bem entender. A concisão não é o meu forte.

SHECHNER Um aspeto que admiro na tua escrita é a observação à queima-roupa, a atenção com que olhas e escutas. No ensaio “E Unibus Pluram” (sobre a televisão e o modo como cria a realidade, no livro *Uma Coisa Supostamente Divertida...*) escreves: “Os escritores de ficção costumam ser mirones. Costumam andar por aí à espreita, sempre atentos. São observadores natos. São esses passageiros do metro cujo olhar desinteressado esconde algo vagamente sinistro, quase predatório. E isto acontece porque as situações humanas são o alimento dos escritores. Os ficcionistas observam os seus semelhantes como aqueles curiosos que

desaceleram ao passar por um acidente na estrada: cultivam avidamente uma imagem de si mesmos como testemunhas.”

WALLACE Isso não é especialmente original. Há aquela anedota sobre os amigos de Jane Austen que evitavam falar na presença dela por medo de irem parar a um livro. Não sei exatamente como é que a poesia e a ficção funcionam, mas parte da questão é que nós reparamos em muito mais do que julgamos reparar. Uma das particularidades da ficção não é tanto fazer o papel de observador em benefício dos outros, mas despertar nos leitores a consciência das suas próprias capacidades de observação. Por isso, enquanto leitor, muitas das descrições ou das digressões que me interessam não são as que me parecem inteiramente novas, mas as que envolvem aquele inquietante “Meu Deus, eu também já tinha reparado nisto, mas nunca me dei ao trabalho de o pôr em palavras”.

SHECHNER Isso faz-me pensar numa personagem de *The Book of Daniel*, de E.L. Doctorow, que se refere a si mesma como um “criminoso da perceção”, como se observar os outros fosse um ato de crueldade. Fizeste-me pensar nos grandes coscuvilheiros da literatura, como Vladimir Nabokov ou Saul Bellow. Achas que o teu modo de observar é cruel?

WALLACE Depende do grau de realidade e do propósito da observação. A partir de meados dos anos 70 e inícios dos 80, a cultura tornou-se muito mais consciente do fenómeno da observação e das cumplicidades que se estabelecem entre os que atuam e os que observam. Embora nada tenha mudado no ato de observar, julgo que o comportamento público está hoje muito mais consciente de ser observado, o que pôs fim aos últimos vestígios desse voyeurismo associado à contemplação estética.

SHECHNER Em vários dos teus livros, e sobretudo em *Breves Entrevistas com Homens Hediondos*, crias personagens enredadas em situações eróticas que ao mesmo tempo estão

a representar cenas de livros ou de filmes. Há aquela jovem mulher no conto “Think”. É uma cena de cama, e o homem imagina que a expressão dela é semelhante à de uma modelo do catálogo da *Victoria's Secret*. “Ela é, pensa ele, uma dessas mulheres que aceitariam não descalçar os sapatos de salto alto, se ele lhe pedisse. Mesmo que nunca tivesse feito semelhante coisa, lançar-lhe-ia um sorriso cúmplice e sensual, como a da página 18. [...] A lânguida meia-volta e o modo como empurra a porta estão cheios de um significado particular; ele apercebe-se de que ela está a reproduzir uma cena de um dos seus filmes preferidos.”

WALLACE Isso aí é complicado, porque o tipo está a observá-la e a interpretá-la com base em meras suposições, julgando que ela está a representar um papel, de modo que há aí um elemento particularmente sombrio. Todo o facto de observar/ser observado e exibir/assistir à exibição complica-se, e provavelmente as coisas tornam-se mais sinistras quando se está numa situação sexual. *Breves Entrevistas* é o único livro em que explorei esse tipo de sexualidade.

SHECHNER Em *Breves Entrevistas*, e não só, mostras um fascínio pela vida sintomática, a vida involuntária, como naquela cena em que uma das personagens, no momento do orgasmo, grita “Vitória às forças da Liberdade Democrática”, ou aquele homem que abandona a mulher para pôr um fim definitivo aos receios dela de que ele a abandone. Muitas destas coisas parecem extraídas do bloco de notas de um psicoterapeuta, ou são como se uma mosca pousada na parede do consultório de um psicanalista escutasse tudo e o fosse reportando como uma comédia da neurose. Como é que estas histórias se desenvolvem na tua cabeça?

WALLACE É difícil falar resumidamente desse ciclo de entrevistas, mas, para responder à tua pergunta, diria que os acontecimentos descritos não são factos, mas sim relatos dirigidos a um interlocutor

– e um interlocutor hostil, de facto –, pelo que não fica claro quanto disso é involuntário e quanto é simples retórica expositiva. Porque, pelo menos tanto quanto sei, a única coisa que a maioria desses homens tem em comum é um dom inconsciente para se apresentarem e defenderem a si mesmos. Tentam prever o modo como vão ser interpretados e procuram evitar essa interpretação, o que não é muito diferente, julgo eu, do discurso habitual nas relações entre os sexos.

SHECHNER Muitas pessoas comentaram a sombria autenticidade do conto “The Depressed Person”, sobre uma mulher que maça de tal maneira a sua terapeuta que esta acaba por se suicidar. Mas a história – ou melhor, a entrevista – que mais se destaca, na minha opinião, é a do homem de Peoria Heights, Illinois, cujo pai era empregado de WC num hotel de luxo e que passava ali seis dias por semana, “entre apliques rococó e lavatórios em forma de concha”, no meio de sons e cheiros horríveis, a distribuir toalhas com grande diligência e cortesia.

WALLACE Já não sei de onde me veio a ideia para esse texto, mas sei que um dia tentei lê-lo publicamente, coisa que nunca mais voltarei a fazer.

A conversa foca-se no romance *A Piada Infinita*. Digo a Wallace que o que me agrada no livro são as descrições de um mundo reconhecível: as reuniões dos Alcoólicos Anónimos de Boston, por exemplo, com várias personagens bem caracterizadas psicologicamente e que, embora inventadas, também nasceram de observações de pessoas reais. Refiro Kate Gompert, uma catatónica, e Tony Kraus, um epilético que a dada altura sofre um ataque visionário.

WALLACE A estranheza não te incomoda. Desde que esteja em curso um qualquer processo neurológico que apazigue os nossos temores de realismo, aceita-se a estranheza. Essa cena do ataque é realmente muito estranha e consiste em grande parte de alucinações. Recebo reações muito

diferentes por parte dos leitores. Alguns estão neurologicamente predispostos a gostar de coisas muito pós-modernas e vanguardistas – do tipo “isto agora é uma espécie de jogo” –, enquanto outros precisam que as coisas sejam mais sólidas e plausíveis, e assim que os convencemos da nossa capacidade para conseguir isso, podemos fazer praticamente tudo o que quisermos.

SHECHNER Em algumas entrevistas referiste uma relação dúplice com a questão da pós-modernidade e do vanguardismo narrativo dos anos 70. Por um lado, parecem ser uma fonte de influência, mas, por outro, dir-se-ia que manténs uma certa distância em relação a autores como [John] Barth, [Thomas] Pynchon, [Donald] Barthelme ou [William S.] Burroughs.

WALLACE Não estou certo quanto a essa distância. Sei que os meus pais liam muito e que eu próprio também li muito enquanto crescia, e aquilo de que gostava provavelmente não era muito diferente daquilo que tu gostavas. Gostamos que nos emocionem. Ainda assim, para quem tenta escrever ficção no ano 2000, as convenções do chamado realismo já não parecem ser assim tão reais, ou tão fáceis de engolir. Algumas coisas dos escritores que referiste parecem-me mais “reais” do que as de Dickens, ou de Anne Tyler, ou de qualquer outro realista à tua escolha. Por outro lado, algumas coisas rotuladas de pós-modernas podem ser tão opacas e autorreferenciais como um salão de espelhos, de tal maneira que o seu único atrativo é cerebral e intelectual. Não descarto a ideia de que possa haver nelas alguma coisa de valor; simplesmente, não é isso o que me entusiasma. Não me considero membro de um campo ou de outro, embora seja interessante ver membros de diferentes grupos a falar de mim e a deformar as coisas de modo a poderem apresentar-me como um aliado. [...]

Digo-lhe que aprecio a sua densidade verbal e que retiro do seu trabalho um raro prazer, frase a frase, o que normalmente só obtenho da música. Ele responde:

WALLACE Julgo que as pessoas escrevem tal como lhes soa a sua voz interior.

SHECHNER Sempre entendi a escrita como uma espécie de disciplina artificial, em que temos de escrever uma frase dez vezes antes que ela nos soe como a nossa voz natural.

WALLACE No entanto, é muito frequente que essas dez tentativas estejam ao serviço de uma espécie de mimese. Não acho que a ficção deva ser lida em voz alta. A ficção deve ser lida interiormente, deve acompanhar o ritmo dos nossos circuitos mentais. A voz que ouvimos na cabeça é muito diferente da que é produzida pela nossa laringe.

* Excerto de *Por Detrás dos Olhos Atentos do Escritor David Foster Wallace*, entrevista publicada originalmente no jornal *Buffalo News*, a 10 de setembro de 2000. In *Conversaciones con David Foster Wallace*, ed. Stephen J. Burn, Piolin, 2015.

Trad. **Rui Pires Cabral**.

“Ilha remota”

JONATHAN FRANZEN*

Quem não conhecia bem o David era tentado a falar sobre ele em termos virtuosos. O que torna este facto especialmente estranho é a ausência quase total na sua ficção de amor, *tout court*. Relações íntimas de amor, que para a maioria de nós são a fonte básica de sentido, não têm lugar no seu universo ficcional. Deparámo-nos, em vez disso, com personagens que mantêm segretas dos que amam as suas compulsões cruéis; personagens que planeiam *parecer* amáveis ou provar a si próprias que o que sentem como amor é na verdade apenas egoísmo disfarçado; ou, no máximo, personagens que endereçam um amor abstrato ou espiritual a alguém profundamente repelente – a esposa de *A Piada Infinita* que verte líquido cefalorraquidiano, o psicopata da última das *Breves Entrevistas com Homens Hediondos*. A ficção do David está povoada de dissimuladores, manipuladores e solitários emocionais; todavia, as pessoas que apenas tinham contacto formal ou fugaz com ele aceitavam as suas muito laboriosas hiper-consideração e sabedoria moral sem as questionar.

O facto curioso sobre a ficção do David, contudo, é o quão reconhecidos e confortados, quão *amados*, os seus mais devotos leitores se sentem quando a leem. Na medida em que cada um de nós vive desamparado na sua ilha existencial – e julgo ser correto dizer que os seus leitores mais plausíveis são aqueles familiarizados com os efeitos social e espiritualmente isoladores da adição, da compulsão ou da depressão –, agarrávamo-nos com gratidão a cada nova missiva saída dessa ilha remota que o David era. No que respeita ao conteúdo, ele deu-nos o pior de si: expôs, com uma intensidade de auto-escrutínio digna de Kafka, Kierkegaard e Dostoiévski, os extremos dos seus narcisismo, misoginia, compulsividade, autoilusão, moralismo desumanizador e teologizante, tão descrente na possibilidade do amor quanto prisioneiro de uma autoconsciência expressa em notas-de-rodapé-dentro-de-notas-de-rodapé. No que respeita à forma e à intenção, contudo, esta catalogação do desespero sobre a sua bondade verdadeira é recebida pelo leitor como uma autêntica dádiva: sentimos amor na verdade da sua arte e amamo-lo por isso.

O David e eu tínhamos uma amizade feita de confrontação, contraste e (de forma fraterna) competição. Uns anos antes da sua morte, ele assinou os meus exemplares de dois dos seus mais recentes livros. Na página do título de um deles, encontrei o traço do contorno da sua mão; na do outro, o esboço de uma ereção tão grande que saía página fora, anotada com uma pequena flecha e um comentário: “Escala 100 %.” Ouvei-o uma vez descrever com entusiasmo a namorada de alguém como o seu “paradigma de feminilidade”, na presença da rapariga com quem ele namorava. Esta olhou-o duas vezes, de forma magnificamente lenta, e disse: “O quê?” Ao que o David, cujo vocabulário era tão amplo quanto o de qualquer um no hemisfério ocidental, respirando fundo, respondeu: “Apercebo-me de que na verdade nunca soube o que ‘paradigma’ quer dizer.”

Ele era adorável da mesma maneira que uma criança o é, capaz de retribuir amor com uma pureza infantil. Se, ainda assim, o amor está excluído do seu trabalho, é porque ele nunca realmente sentiu que o merecesse receber. Era um prisioneiro vitalício na ilha de si próprio. O que à distância pareciam dóceis contornos, eram afinal autênticas escarpas. Às vezes, apenas um pouco de si era louco, outras vezes quase tudo, mas, enquanto adulto, ele nunca foi completamente não louco. O que vislumbrara do seu *id*, à medida que tentava escapar à sua ilha-prisão por meio de drogas e álcool – apenas para depois se reconhecer ainda mais prisioneiro da adição –, parece nunca ter deixado de corroer a sua crença na capacidade de amar. Mesmo depois da desintoxicação, mesmo décadas após a tentativa de suicídio no final da adolescência, mesmo depois da lenta e heroica construção de uma vida para si próprio, ele sentia-se indigno de amor. E este sentimento estava enlaçado, ao ponto de serem indistinguíveis, na ideia de suicídio, que era a única forma certa de escapar à sua prisão; mais certa do que a adição, mais certa do que a ficção, e mais certa, afinal, do que o amor.

* Excerto de *Farther Away*, ensaio publicado na edição online de 11 de abril de 2011 da revista norte-americana *The New Yorker*.

Trad. Fátima Castro Silva.

David Foster Wallace

Uma cronologia*

1962 Nasce a 21 de fevereiro em Ithaca, Nova Iorque, filho de James D. Wallace e Sally Foster Wallace. Seis meses depois, a família transfere-se para Urbana, Illinois. Frequenta a Urbana High School.

1980 No outono, ingressa no Amherst College, partilhando um quarto com Mark Costello no dormitório do *campus*. Entre as suas experiências fundamentais enquanto estudante está a descoberta da escrita de Don DeLillo e de Manuel Puig (ambos recomendados pelo professor Andrew Parker). Uma pausa voluntária de dois semestres (primavera de 1982 e outono de 1983) atrasa em um ano a sua formatura. Preenche o hiato trabalhando como condutor de autocarro escolar e lendo vorazmente.

1985 Forma-se *summa cum laude* em Língua Inglesa e Filosofia. Seguindo o exemplo de Costello, que no ano anterior escrevera um romance como tese de licenciatura, submete como tese em Língua Inglesa, sob a orientação de Dale Peterson, uma primeira versão do romance *The Broom of the System*. A sua tese em Filosofia – *Richard Taylor’s Fatalism and the Semantics of Physical Modality* – vence o Gail Kennedy Memorial Prize, atribuído pelo departamento de Filosofia de Amherst. Ingressa num curso de mestrado em Belas-Artes na Universidade do Arizona.

1987 *The Broom of the System* é publicado em janeiro. Conclui o mestrado em agosto e é nomeado Professor Assistente do Ano pela Universidade do Arizona. Excluindo alguns textos que ele próprio considera juvenília, a sua primeira colaboração numa publicação periódica – “Lyndon” – surge na revista *Arrival* em abril de 1987. Depois de passar o verão na colónia artística de Yaddo graças a uma bolsa de residência, é contratado por Amherst como Professor Visitante.

1988 A publicação de *Girl with Curious Hair* é agendada para o outono de 1988,

mas o lançamento do livro atrasa-se, já que as referências a pessoas reais nesses contos dão origem a processos judiciais. O conto “Little Expressionless Animals” é distinguido com o John Traine Humor Prize da *Paris Review*. Publica o seu primeiro ensaio crítico – “Fictional Futures and the Conspicuously Young” – no número de outono da *Review of Contemporary Fiction*. Inicia correspondência com Jonathan Franzen.

1989 Depois de sucessivas revisões, *Girl with Curious Hair* é finalmente publicado em setembro. Recebe uma bolsa de criação literária do National Endowment for the Arts e obtém um prémio do Illinois Arts Council na categoria de Não Ficção. Muda-se para Somerville, Massachusetts, partilhando com Mark Costello o número 35 de Houghton Street, embora passe o mês de agosto em Yaddo. Matricula-se em Harvard com a intenção de obter um doutoramento em Filosofia, mas desiste depois de um internamento nos serviços médicos do *campus*. Adere aos Alcoólicos Anónimos em setembro.

1990 Embora inicialmente concebido como um breve ensaio, o livro *Signifying Rappers* (em coautoria com Mark Costello) é publicado em outubro de 1990 e nomeado para um prémio Pulitzer. O conto “Here and There” é selecionado para a antologia anual *O. Henry Prize Stories*. Passa seis meses no centro de reabilitação de Granada House em Brighton, Boston, e escreve a sua primeira recensão literária, publicada em abril na secção Book World do *Washington Post*. Leciona no Emerson College, em Boston. É convidado pela *Harper’s Magazine* a escrever um “artigo breve” sobre televisão e ficção, que dará origem ao seu célebre ensaio “E Unibus Pluram”, publicado em 1993 na *Review of Contemporary Fiction*.

1991 Após três falsas partidas para projetos similares entre 1986 e 1989, inicia finalmente a escrita do romance *Infinite Jest (A Piada Infinita)*.

1992 Muda-se para Syracuse, arrendando um apartamento situado na Miles Avenue. Inicia correspondência com Don DeLillo.

1993 A *Review of Contemporary Fiction* dedica-lhe um terço da sua edição especial sobre Jovens Escritores. É contratado pela Universidade Estadual de Illinois como Professor Associado. Finaliza o manuscrito de *A Piada Infinita*, embora o processo de edição se prolongue até meados de 1995.

1996 O seu ensaio sobre uma viagem num navio de cruzeiro, “Shipping Out”, sai no número de janeiro da *Harper’s Magazine*. Publicado em fevereiro, o romance *A Piada Infinita* recebe uma enorme aclamação, alcançando a sexta edição em inícios de março. As pesquisas para o romance *The Pale King (O Rei Pálido)* já estão em curso: no outono, assiste a aulas de contabilidade elementar, e nos anos seguintes recebe aulas mais avançadas, mantendo correspondência com consultores fiscais. É distinguido com o Lannan Literary Prize for Fiction e o Salon Book Prize.

1997 O volume de ensaios *A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again (Uma Coisa Supostamente Divertida Que Nunca Mais Vou Fazer)* é publicado em fevereiro. Recebe uma bolsa da Fundação MacArthur. “Brief Interviews with Hideous Men #6” vence o Aga Khan Prize da *Paris Review*, atribuído ao melhor conto publicado na revista durante esse ano.

1999 Publica *Brief Interviews with Hideous Men (Breves Entrevistas com Homens Hediondos)* em maio. O Amherst College atribui-lhe o grau de *Doctor Honoris Causa* em Letras. O conto “The Depressed Person” é selecionado para a publicação anual *O. Henry Prize Stories*.

2000 Recebe uma bolsa de residência literária da Fundação Lannan e passa parte do verão em Marfa, Texas. É convidado a escrever um livro sobre o matemático Georg Cantor para a coleção Great Discoveries da Atlas Books,

um projeto que espera concluir em quatro meses.

2002 O conto “Good Old Neon” é incluído na antologia *O. Henry Prize Stories*. Em finais de julho, muda-se para a Califórnia, obtendo o cargo de Professor de Escrita Criativa Roy E. Disney no Pomona College.

2003 O livro sobre Georg Cantor, *Everything and More*, é publicado em outubro.

2004 Publica *Oblivion: Stories* em junho. Casa com a artista plástica Karen Green em dezembro.

2005 A sua segunda coleção de ensaios, *Consider the Lobster*, é publicada em dezembro. Profere uma conferência perante a turma de formandos do Kenyon College, posteriormente publicada sob o título *This Is Water*.

2008 Em 12 de setembro, depois de um ano turbulento de tratamentos falhados, põe termo à própria vida.

2010 A sua tese de licenciatura em Filosofia é publicada em dezembro sob o título *Fate, Time and Language: An Essay on Free Will*.

2011 Publica-se *O Rei Pálido*, o seu romance póstumo.

* In *Conversaciones con David Foster Wallace*, ed. Stephen J. Burn, Piolin, 2015.

Trad. **Rui Pires Cabral**.

produção executiva
Inês Sousa
Mónica Rocha

direção de palco
Emanuel Pina

adjunto do diretor de palco
Filipe Silva

direção de cena
Cátia Esteves

luz
Filipe Pinheiro
coordenação
Adão Gonçalves
Alexandre Vieira
José Rodrigues
Marcelo Ribeiro
Nuno Gonçalves

maquinaria
Filipe Silva
coordenação
António Quaresma
Carlos Barbosa
Joel Santos
Jorge Silva
Nuno Guedes
Paulo Ferreira
Telma Moreira

som
Joel Azevedo
coordenação
Pedro Almeida
João Pedro Soares

vídeo
Fernando Costa

guarda-roupa e adereços
Elisabete Leão
coordenação

mestra-costureira
Nazaré Fernandes

costureira
Virgínia Pereira

aderecista de guarda-roupa
Isabel Pereira

aderecistas
Dora Pereira
Guilherme Monteiro

operação de legendagem
José António Cunha

APOIOS À DIVULGAÇÃO



AGRADECIMENTOS TNSJ

Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública
Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

AGRADECIMENTOS HOMENS HEDIONDOS

Quinta do Crasto, Pedro
Almeida, Andreia Freitas,
António Rosa, Eduardo André
Abreu, José André

APOIO ÀS FILMAGENS

Quinta do Crasto

Edição
Teatro Nacional
São João

coordenação
Fátima Castro Silva

documentação
Paula Braga

design gráfico
Pedro Nora

fotografia
João Tuna

impressão
Greca Artes Gráficas, Lda.

Não é permitido filmar,
gravar ou fotografar
durante o espetáculo.
O uso de telemóveis
e outros dispositivos
eletrónicos é incómodo,
tanto para o intérprete
como para os espectadores.