

MANUAL DE LEITURA

O BALCÃO

CHANTAL: Eles só sabem lutar e tu só sabes amar-me. É o papel que aprendeste a interpretar. Mas comigo é diferente. Para alguma coisa o bordel me serviu, pois que me ensinou a arte de representar e de fingir. Tive de interpretar tantos papéis que os conheço quase todos. E tive tantos *partenaires*...

ROGER: Chantal!

CHANTAL: E alguns tão sabidos e tão retorcidos, tão eloquentes, que a minha ciência, a minha manha, a minha eloquência são incomparáveis. Posso tratar por tu a Rainha, o Herói, o Juiz, o Bispo, o General, a Tropa heróica... e enganá-los.

ROGER: Conheces todos os papéis, não conheces?

ESTREIA

O BALCÃO (1956)

DE JEAN GENET TRAD. REGINA GUIMARÃES

ENCENAÇÃO

NUNO CARDOSO

DRAMATURGIA

NUNO CARDOSO

RICARDO BRAUN

CENOGRAFIA

F. RIBEIRO

GUARDA-ROUPA

TNSJ

DESENHO DE LUZ

FILIPE PINHEIRO

SONOPLASTIA

JOÃO OLIVEIRA

VÍDEO

FERNANDO COSTA

VOZ

CARLOS MEIRELES

MOVIMENTO

ELISABETE MAGALHÃES

ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO

RICARDO BRAUN

COM

AFONSO SANTOS *O CARRASCO; ARTHUR; ROGER; O SEGUNDO FOTÓGRAFO*

ANA BRANDÃO *A MULHER; CARMEN; O TERCEIRO FOTÓGRAFO*

ANTÓNIO AFONSO PARRA *A GENERAL*

JOANA CARVALHO IRMA *A RAINHA*

JOÃO MELO *O CHEFE DA POLÍCIA*

MARGARIDA CARVALHO *A LADRA;*

A RUIVA; CHANTAL

MARIA LEITE *A RAPARIGA; O ENVIADO*

MÁRIO SANTOS *O JUIZ*

RODRIGO SANTOS *O BISPO*

SÉRGIO SÁ CUNHA *O VELHO; O MENDIGO;*

O ESCRAVO; O PRIMEIRO FOTÓGRAFO

PRODUÇÃO

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

DUR. APROX.

2:30 SEM INTERVALO

M/12 ANOS

ESPETÁCULO EM LÍNGUA PORTUGUESA,

LEGENDADO EM INGLÊS.

A BANDA SONORA INCLUI OS SEGUINTE TEMAS, TRATADOS A PARTIR DOS ORIGINAIS:

QUATTRO PEZZI (SU UNA NOTA SOLA)

DE GIACINTO SCELSI

INTERPRETAÇÃO RADIO-SYMPHONIEORCHESTER

WIEN & PETER RUNDEL

LA YUMBA

DE/INTERPRETAÇÃO OSVALDO PUGLIESE

AT THE JAZZ BAND BALL

DE/INTERPRETAÇÃO BIX BEIDERBECKE

MESSIAH: HALLELUJAH

DE GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

SYMPHONY N.º 9: IV ADAGIO

DE GUSTAV MAHLER

INTERPRETAÇÃO CONCERTGEBOUW ORCHESTRA

OF AMSTERDAM & LEONARD BERNSTEIN

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

17-21 NOVEMBRO 2020

TER-SEX 19:00 SÁB 10:00

LÍNGUA GESTUAL PORTUGUESA

21 NOV SÁB 10:00

CONVERSA COM O JORGE

20 NOV

CENTRO CULTURAL DE BELÉM (LISBOA)

[DATAS A ANUNCIAR]



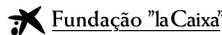
O TNSJ É MEMBRO



OPERAÇÃO CENTENÁRIO



MECENAS DO CENTENÁRIO





ÍNDICE

- 5 Coimbra. Marraquexe. Porto. NUNO CARDOSO
- 9 Especulografia REGINA GUIMARÃES
- 17 “Reconheço a imunda fraternidade dos jacarés sorridentes”
JEAN GENET
- 19 Jean Genet, teatro político OLIVIER NEVEUX
- 25 Como representar *A Varanda?* JEAN GENET
- 29 O grande bordel do mundo
conversa entre REGINA GUIMARÃES e NUNO CARDOSO
- 37 Notas sobre Sexo e Poder EMERSON PESSOA
- 43 “E também isto é ilusão” FREI BENTO DOMINGUES, O.P.
- 47 Cheira mal, cheira a *Saint Genet*... ANTÓNIO BENTO
- 55 “Jean, o pescador do Suquet” AL BERTO
- 57 “Tudo aqui é falso, e tudo deve ser tratado com extrema delicadeza”
EDMUND WHITE
- 69 “Acumulo imprudências” JEAN GENET
- 71 “A minha vitória é verbal” ANÍBAL FERNANDES
- 77 “Três pedras para Jean Genet” PATTI SMITH
- 81 Jean Genet: Cronologia
- 87 Notas biográficas

Coimbra. Marraquexe. Porto.

1.

Durante algum tempo da minha pífia frequência da Universidade de Coimbra vivi numa República de estudantes.

Nesta República, em particular, dedicávamo-nos a uma incessante procura do “Homem Novo”, o Graal de todo o jovem estudante de esquerda, acabado de chegar da província e já a braços com uma congestão, provocada pela difícil digestão de *O Capital*, como prato principal, e de *O Manifesto Comunista*, como sobremesa. Conheço muitos colegas que tomaram *O Pequeno Livro Vermelho* como digestivo, sucumbiram ao mal-estar e deram em neoliberais. Felizmente, safei-me.

Para encontrarmos o dito “Homem”, passávamos um tempo infinito a ver futebol na sala e a ler livros que nos afastavam das matérias recomendadas, num alegre e pouco recomendável pousio no estudo, razão afinal para a qual ali estávamos.

Ora, um dia em que fazíamos afincadamente pesquisa a um *derby* Porto-Benfica, um colega lia o *Jornal do Ladrão* do Genet num sofá ao lado. Ao intervalo, levantou-se e disse: “Sabiam que o Genet foi enterrado em Marrocos, em Fez, em frente ao mar?” A frase pareceu-nos sibilina, e sugeriu a próxima etapa da nossa demanda. Duas horas depois, entalados numa 4L, estávamos a caminho da campa do Sr. Genet e quatro dias depois o nosso colega Sibila voltou a falar: “Eh pá, Fez não é ao pé do mar, afinal não deve ser aqui.” De facto, nem Fez era ao pé do mar, nem a campa do Genet era ali, nem sabíamos como lá chegar, não havia Google Maps na altura. Seguimos para Sul a caminho de Marraquexe, a minha cidade favorita, fora o Porto e Canas de Senhorim.

Conto-vos isto para perceberem que o meu primeiro encontro com Genet foi um equívoco que resultou num engano de 1300 km e na descoberta de uma cidade.

Poucos anos depois, Genet levou-me a outra viagem, desta vez ao Porto, onde aterrei para começar esta vida de palcos, no Teatro Sá da Bandeira. Aí, estreei-me profissionalmente como ator em *As Criadas*, a fazer planos e esquemas com a minha irmã Solange, a fim de limpar o sebo à Madame. Foi uma grande aventura, em frente a um público hostil, que não via com bons olhos uns maçaricos chegados de Coimbra a assentar arraiais na sua cidade. Ou, então, esse público percebeu que *As Criadas* não faziam parte da programação típica do Sá da Bandeira, mais picante, digamos, e ficou perplexo com três marmanjos acabadinhos de sair do teatro universitário, vestidos de mulher e de cabeça rapada, a vomitar enormidades que não percebiam muito bem. O título era sugestivo, mas não era a sessão porno esperada. Ainda assim encontrei o meu lar.

Jean Genet foi e é na minha vida um impulso sem explicação. Um arauto de equívocos que me leva à surpresa da descoberta de alguma coisa fundamental que eu não sabia que precisava.

Hoje, estou outra vez perdido em Genet. Sinto-me aturdido desde a primeira leitura deste texto, no meio da praça Djemaa El-Fna, avassalado pela enxurrada de sons, cores e cheiros que convoca. Paralisado por frases e ideias que passam supersónicas e me desnor-teiam, como os encantadores de serpentes, os acrobatas e os vendedores de

Marraquexe. Sinto-me aterrado pela ideia de um público hostil, que ultrapasse a excelência dos atores e do Teatro Nacional São João, para me confrontar com a arrogância de ter tentado digerir o que talvez os meus olhos querem, mas a minha barriga não aguenta.

O Balcão é um texto disparado à velocidade de uma rajada de metralhadora. Ideias, imagens e palavras que se atropelam e repetem, construindo uma alegoria de dentes arreganhados, um delírio místico da mais refinada escatologia, uma farsa risível, mas plena de raiva e repulsa. Escrito na ressaca da Segunda Guerra Mundial, é um ajuste de contas sem tréguas com uma sociedade que se reconstruiu republicana, democrática, e que varreu para debaixo do tapete o colaboracionismo, à força do Plano Marshall e a caminho do Benelux, com a guerra da Argélia no horizonte.

O Balcão seria meramente museológico se este bordel – feito de máscaras grotescas – não fosse vizinho do momento fundacional desta nossa Europa Comum, essa Máscara tão bela. Se não fosse tão ameaçadora a sua leitura nos dias de hoje, feitos de revoluções e contrarrevoluções que fazem crescer discursos que empalidecem o Chefe da Polícia, de atentados que fazem da crueldade do Bispo uma simpatia, de porta-vozes de governos por esse mundo fora que fazem o Enviado parecer uma criatura afável.

O Balcão, lido ao ritmo desta nossa sociedade feita de imagens, redes sociais e *tweets*, em que a realidade perde expressão face à invenção, em que o jogo da falácia é a primeira pedra do sistema político e em que palhaços com maquilhagem cor de laranja e coelhinhos fofos se dizem líderes, enquanto nos sentimos acossados e isolados pela dor e angústia que um minúsculo vírus nos provoca. “O Grande Balcão é conhecido no mundo inteiro. É a mais sábia, mas também a mais honesta casa de ilusões...”

De repente, pergunto-me se até Genet não está aquém deste bordel.

2.

Uma última nota. Este espetáculo é um espelho dos dias de hoje. Espelho de uma sociedade aturdida com o que lhe está a acontecer, dividida entre a angústia e a esperança. A lutar com unhas e dentes pela sua existência, pela memória de melhores dias. Aconteceu-nos de tudo, do pequeno-almoço ao jantar, durante os dias em que ensaiámos *O Balcão*. Paragens, substituições, recomeços, surpresas boas e más. A bem ou a mal chegámos aqui, ao sítio para onde corremos, todos nós, fazedores de teatro, o dia em que o íntimo é revelado aos olhos de outros, o dia em que, felizmente e responsabilmente distanciados, estamos juntos para fazermos do teatro comunidade e cidadania.

Por tudo isto, com todos os defeitos, que só a mim devem ser atribuídos, resta-me agradecer as virtudes deste *Balcão* a todos os que, de uma forma ou de outra, não o deixaram desvanecer.

À equipa do São João, que não quebra. Aos atores, que não desistem. Aos criativos, que descobrem sempre uma forma. À administração, que tudo aguenta. Ao público, que não nos abandona. A todos os que aqui, todos os dias, inventam um futuro em que vale a pena acreditar.

Finalmente, e porque sim, e porque não o faço o suficiente, agradeço à minha mulher, princípio, meio e fim de tudo: “Tu envolves-me e eu contendo-te.”

Nuno Cardoso

Diretor Artístico do Teatro Nacional São João



Especulografia

REGINA GUIMARÃES

Hell's Ditch

*Life's a bitch, then you die
Black Hell
Hell's ditch – naked howling freedom
The killer's hands are bound with chains
At six o'clock it starts to rain
He'll never see the dawn again
Our lady of the flowers*

*Genet's feeling Ramon's dick
The guy in the bunk above gets sick
In the cell next door the lunatic
Starts screaming for his mother*

*Black dildo, black hell,
As the Spanish cops ridiculed my gel
A mugshot I remember well
Little man how you have suffered*

*I could hear the screams from up above
If it ain't a fist it isn't love
As for our lady she kneels down
Her neck is bent, the blade comes down
Doing! There goes the breakfast bell
Back from heaven, back to hell
Naked howling freedom – Hell's Ditch*

The Pogues

The Jean Genie

*A small Jean Genie snuck off to the city
Strung out on lasers and slash back blazers
Ate all your razors while pulling the waiters
Talking 'bout Monroe and walking on Snow White
New York's a go-go and everything tastes right
Poor little Greenie, ooh-ooh*

*Keep her comin'
The Jean Genie lives on his back
The Jean Genie loves chimney stacks*

*He's outrageous, he screams and he bawls
Jean Genie, let yourself go, whoa-oh*

*Sits like a man but he smiles like a reptile
She loves him, she loves him but just for a short while
She'll scratch in the sand, won't let go his hand
He says he's a beautician and sells you nutrition
And keeps all your dead hair for making up underwear
Poor little Greenie, ooh-oo*

*The Jean Genie lives on his back
The Jean Genie loves chimney stacks
He's outrageous, he screams and he bawls
Jean Genie, let yourself go, whoa-oh*

*He's so simple minded, he can't drive his module
He bites on the neon and sleeps in a capsule
Loves to be loved, loves to be loved*

*The Jean Genie lives on his back
The Jean Genie loves chimney stacks
He's outrageous, he screams and he bawls
Jean Genie, let yourself go, whoa-oh*

*The Jean Genie lives on his back
The Jean Genie loves chimney stacks
He's outrageous, he screams and he bawls
Jean Genie, let yourself go, whoa-oh*

David Bowie

Segundo balcão

A literatura, como o bordel – melhor dizendo, a linguagem literária como a liturgia do bordel –, é um objecto sobre o qual é deliciosamente tentador alimentar e desenvolver preconceitos grosseiros ou sofisticados.

Emparelhando ambas as fontes de preconceito, é possível produzir um bizarro protótipo. Por exemplo: um texto escrito numa língua devedora dum quase tirânico bem escrever que nos faz *voyeurs*, em segundo grau, dum vetusto teatro de desejos em segunda mão.

Esta pode ser a primeira impressão que causa a leitura de *O Balcão*. Um rastilho de verborreia venenosa, sob auto ou hétero vigilância, quer se trate das situações de interacção erótica, das confidências contabilísticas de bastidor ou dum desbragado extravasar das ambições humanas. De baixeza em baixeza, rumo à redenção irrisória, se cumpre uma geografia asfixiante. Um lupanar florescendo à sombra dum castelo cuja rainha de xadrez deve a manutenção do seu prestígio reinante ao sábio contrapoder cultivado pela mãe de todas as putas. Uma monarca-monja

cumpridora de silêncios e mantras por oposição ao verbo farto que, muito mais do que a fraca carne, pontua a vida do prostíbulo, isto é, do mundo em miniatura.

Frentes de casa

Estamos muito longe das estudadas rarefações musicais de Samuel Beckett, das razias pela exaustão de Thomas Bernhard, dos paroxismos e paradoxos de Edward Bond, por onde os olhos das minhas mãos passaram. E, pese embora a inscrição numa tradição literária (surpreendentemente parte assaz “escolar”, sublinhe-se, em termos estilísticos), também estamos num lugar bem diverso daquele que Bernard-Marie Koltès atribuía à palavra tão liricamente caótica quanto sustentada pela solidez da retórica. Ao contrário de Koltès, Genet não pretende injectar a palavra de rei na boca do mendigo, a palavra de rainha nos lábios da rameira. A sua paleta linguística lança um desafio ao tradutor cujos termos não são fáceis de definir, já que nem estamos perante um linguajar da rua, nem propriamente diante dum modelo conversacional burguês. É como se houvesse que compor uma panóplia verbal de faz-de-conta dotada dum espectro suficientemente largo para que, num tom amiúde impositivo, o palco se torne esmagador – sobretudo porque constantemente varrido pela irrisão. Não por acaso, é do pouco poético Jean-Paul Sartre que a pena de Genet aqui mais concretamente se aproxima.

Os alvos que Genet coloca na sua mira são, explicitamente, a igreja, a justiça e o exército, mas não menos os respectivos modos de representação – dos quais o exercício do poder é tão-só um aspecto. Ora, a manifestação mais eloquente da necrose dessas instituições é o modo como a palavra sumptuosamente compõe os seus reconhecíveis rituais (e um vento brechtiano passou por aí...) e também é por eles pobremente construída. Corpos e fachadas, espíritos e traseiras são feitos de palavras. E se nesse jogo de figuras e fundos há palavras de papelão, então todas elas potencialmente o são. Donde a acidez corrosiva dum texto teatral que, fazendo das fragilidades estilísticas força demolidora, sepulta o mundo num bordel, promovendo o bordel a arquétipo do teatro.

Na verdade, o “mundo” transborda necessariamente, produzindo pequenas rebeliões inconsequentes e guerras impensavelmente mortíferas, enquanto os “teatros”, apesar de espaços fechados, contêm vários mundos. Eis o paradoxo do cárcere, do convento, do quartel – e da cena.

Subtextos e subpalcos

Reza a história que a origem do kabuki remonta aos espectáculos religiosos organizados em 1603 por uma sacerdotisa chamada Okuni. Nessas representações, uma sequência apresentava a dita sacerdotisa disfarçada de homem, entregue às diversões próprias dum bairro de má vida. Escandalosas, elas foram rapidamente interrompidas e vieram a renascer sob a forma de espectáculos encarnados por prostitutas no leito seco dos rios. Esse “yujo kabuki” (literalmente, “kabuki das prostitutas”) tornou-se muito popular, em parte por causa da sua função de promoção das trabalhadoras do sexo, que deliberadamente conferiam às suas danças uma forte componente erótica. A partir de 1612, a pretexto de serem evitados os distúrbios da ordem pública, as trupes femininas (“onna kabuki”) assistiram ao surgimento da competição de um kabuki masculino (“wakashu kabuki”)...

Qualquer semelhança entre esta evocação e a matriz de *O Balcão* – entre o primado da desordem e o restabelecimento da ordem – não será pura coincidência, sabendo-se que Jean Genet se torna mais do que episódico dramaturgo depois de, introduzido por Cocteau e Sartre, ter integrado o meio intelectual parisiense, no seio do qual fazia figura de autor maldito e viva prova de que as vanguardas vindouras conseguiriam abolir a falsa antinomia inocência / culpa.

Curiosamente, o artista Tatsumi Hijikata (Kunio Motofuji Yoneyama de seu nome de nascença), criador japonês do movimento de dança butô, escolheu como pseudônimo o nome do poeta dramaturgo francês, de quem descobrira a obra lírica no final da ocupação americana – “Hijikata”, em língua japonesa, significa “genet”, ou seja: ginete (cavalicoque de raça hispânica)... Mas basta um chapeuzinho no segundo “e” para obtermos vocábulo homófono que significa “giesta” e designa as belas maias com que durante séculos se fabricaram vassouras... Genet, com ou sem o acento que marca a queda do “s”, terá confessado, em carta dirigida ao editor Jean-Jacques Pauvert, que não gostava do teatro ocidental; nessa mesma missiva, sugeria também: “Um teatro clandestino, a que se viria em segredo e com máscaras, um teatro nas catacumbas seria ainda possível”...

O certo é que a palavra – as palavras com que cavalgamos e varremos – foi perdendo rua, na seqüência das grandes encenações bélicas e da guerra de classes. Num mundo sociopoliticamente inabitável, proibição e permissividade, provocação ou preito misturam-se no mesmo caudal de sofrimento aprisionado entre as três paredes acrescidas da quarta.

Not in my backyard

A prostituição não é o mais antigo ofício, visto que pressupõe o comércio e uma organização social afim, mas a “antiguidade” da venda de favores sexuais encaixa bem num conceito de sociedade em que, em nome da tradição, se dá uma no cravo do serviço público e outra na ferradura do empreendedorismo. Donde a perfeita colagem da “maison close” ao retrato político que Genet se propõe fazer dum mundo alimentado pela ebulição da rebeldia inconsequente, cujo funcionamento assenta na simetria entre o grande balcão e o grande túmulo e nos jogos de espelho, pois que nada escapa à vigilância da grande encenadora Irma. Sorrir amarelo e sumir a negro é o esgar que se oferece à plateia.

Por detrás deste dispositivo conceptual, desenha-se a Espanha das varandas sobranceiras e do vale dos caídos, dos *corrales* de comédias e da vitória do franquismo. Mas o pano de fundo em que as várias versões de *O Balcão* foram escritas é o fecho, por via da lei Marthe Richard, de todas as “maisons closes”, no âmbito do combate protagonizado pela ex-prostituta homônima contra o deboche organizado e patenteado e contra a máfia que dele tira proveito. Esta investida legal de carácter abolicionista, que data de 13 de Abril de 1946, acontece no encaço da “Libération”, período durante o qual a inflação de revanchismos de natureza vária de algum modo reflecte a má consciência duma França maioritariamente colaboracionista. O mais marcante desses movimentos “justiceiros” (por paradoxo inspirados no falangismo espanhol...) teve como medievo propósito despojar de suas cabeleiras as cidadãs francesas suspeitas de relações íntimas com o inimigo. Note-se que as chamadas “colaboracionistas na horizontal” que os viris vingadores entenderam

castigar, pública e exemplarmente, eram, em importante parte, meretrizes de profissão ou mulheres que a guerra colocou em situação de abandono. Tratava-se de apagar simbolicamente a nódoa da submissão mais ou menos voluntária ao ocupante, de a substituir pela aura dum mitológico exército de resistentes.

Compreende-se pois, em certa medida, o ódio que o órfão Genet nutria por uma França burguesa e bem-pensante que, hipócrita, virou violentamente anti-alemã para salvar a pele. Compreende-se que o “natural” corolário dessa abominação fosse uma provocatória preferência pela figura do anónimo soldado alemão, encarnação virginal e bárbara do mal...

Cena giratória

O fascínio pelos elementos arquitectónicos, vocábulos soltos dum neoclassicismo com vista directa para a carne presente, é uma constante da lírica de Genet. Também neste domínio, o poeta da cena se mostra cativo duma certa ordem plástica do mundo, moldada por um cânone académico que é preciso piratear, palmar aos que agem e dela dispõem como seus proprietários. No caso de *O Balcão*, a variedade delirante de cenários parece convidar ao palco giratório. Templo dos mil teatros (ou teatro de mil templos), a cargo de Irma, a sacerdotisa-mor, cuja actividade escava, lentamente, uma entrada para um Túmulo.

Ora, o cerne do que se joga nos salões do prostíbulo não é tanto a vertigem do desejo lúbrico – pelo menos nesta peça em que pouco se discorre sobre sexo – mas a espiral da vontade de poder e de exibição dos respectivos atributos. O facto de o lupanar se apresentar como uma ilha rodeada de perigosos insurgentes por todos os lados acrescenta picante às práticas constantes do cardápio. A ordem e suas exigências de domesticação e domesticidade poderiam, por hipótese de súbito não remota, constituir um quadro mais *sexy* do que a desordem...

Nos bastidores dos palcos de Madame Irma descobrimos a intimidade da patroa com a sua cortesã favorita, Carmen de seu nome, a quem estão confiadas as esdrúxulas contas da casa. Arthur, carrasco em cena e chulo na vida, não parece possuir nenhum ascendente sobre Irma, ao contrário do Chefe da Polícia (que, de todas as figuras que a peça convoca, é, juntamente com o Insurgente Roger, a mais exigente do ponto de vista emocional). Mas, no plano da volúpia, do mesmo modo que o *storytelling* faz as vezes de estímulo da lascívia nos salões, fora de cena é o dinheiro que substitui a relação sexual: mexer nas contas e nos carcanhóis de Madame Irma é como mexer nas suas carnes e charmes. A isso só está autorizada uma fêmea de confiança que lhe dá tanta mais pica quanto se encontra “profissionalmente” privada de ser mulher-mãe, como terá sido, mais coisa menos coisa, a situação de Camille Gabrielle Genet (1888-1919), mãe do órfão Jean, obrigada a confiar o seu bebé de sete meses à Assistance Publique...

Cauterizar, Condenar, Cavalgar

O Balcão escrito e reescrito ao longo de mais de uma década. Encenado e reen cenado pelos Piscator, Blin, Strehler e Brook deste mundo. Dir-se-ia que o teatro artaudiano do extremo e sua dança de anatomias (e a sua capacidade de delirar o mundo em vez de delirar paizinho e mãezinha, como sugeria Deleuze) pôde casar-se, em regime de comunhão de bens e males, com o teatro épico brechtiano

(embora Genet odiasse Brecht) e seu justo estropiamento dos sentidos. Nesta perspectiva, veja-se a ênfase com que o dramaturgo distingue inventar e contar; ele argumenta que o estilo pretensioso, caricatural, cujos donaires de bom grado reconhece na sua peça, resulta duma consciente decisão de se afastar de mitologias ou temáticas bem-comportadas.

E contudo, *O Balcão*, revisto e corrigido, levado à e trazido de cena, inventa-nos histórias que todas elas soam a *déjà-vu*, já contado e ouvido. É aliás graças a essa continuidade narrativa (e à duplicidade especular) que três personagens de clientes do bordel passam sem grandes solavancos dos papéis de bispo, juiz e general fetichistas para os cargos de prelado, magistrado e militar de papelão, os três muito aplaudidos pela multidão e, sobretudo, rapidamente imbuídos da função cimeira de que são investidos por uma eminência parda, uma patroa de bordel e três fotógrafos.

O sumptuoso, o pomposo, o aparatoso, o espantoso, ainda que coçados e puídos pelo tempo e pelo uso, servem de suporte ao espelho que reflecte, à memória que ecoa, à máquina desejanter que copia e repete. No tratamento dos ingredientes cénicos e dramaturgicos, tal como na relação com a cozinha da escrita, Genet (com ou sem acento circunflexo) deixa-se deslumbrar pela paleta de aparência da estética burguesa e serve-se dela como arma de arremesso. Basta pensarmos que a esmagadora maioria dos espectadores de teatro são oriundos das classes abastadas que Genet fustiga para, duma assentada, ficarmos inteirados acerca da substancial fatia da sua arte poética. E se acaso duvidarmos do apego com que considera, pese embora a capacidade de auto-irrisão, a letra e o espírito dos seus textos dramáticos enquanto repositórios exclusivos do potencial jogo teatral, recordemos o escândalo provocado pelo autor nos derradeiros ensaios e na estreia de *O Balcão*, encenado por Peter Zadek em 1957, tendo o seu autor ido até à exigência de cancelamento da representação. Qualquer abordagem do teatro de Genet, por íntegra que seja – porventura quanto mais íntegra for –, corre, virtualmente, o risco de se afastar das zonas que a sua arte especular se propôs escurecer e iluminar.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



“Reconheço a imunda fraternidade dos jacarés sorridentes”

JEAN GENET*

Nasci em Paris a 19 de dezembro de 1910. Pupilo da Assistência Pública, foi-me impossível saber mais sobre o meu estado civil. Aos 21 anos obtive uma certidão de nascimento. A minha mãe chamava-se Gabrielle Genet. O meu pai permanece incógnito. Vim ao mundo no número 22 da rue d’Assas.

– Descobrirei algo mais sobre as minhas origens – disse para comigo, e dirigi-me à rue d’Assas. O número 22 era ocupado pela Maternidade. Recusaram-se a fornecer-me quaisquer informações. Fui criado no Morvan por camponeses. Quando encontro flores de giesta [*genêt*] na charneca – e em especial ao crepúsculo, no regresso de uma visita às ruínas de Tiffauges, onde viveu Gilles de Rais¹ –, sinto por elas uma profunda simpatia. Contemplo-as gravemente, com ternura. A minha inquietação parece ser comandada por toda a natureza. Estou sozinho no mundo, e não tenho a certeza de não ser o rei – ou talvez a fada – dessas flores. Prestam-me homenagem quando por elas passo, inclinam-se sem se inclinar, mas reconhecem-me. Sabem que sou o seu representante vivo, móvel, ágil, conquistador do vento. São o meu emblema natural, mas através delas tenho raízes nesse solo francês nutrido pelos ossos moídos das crianças, dos adolescentes trespassados, massacrados, queimados por Gilles de Rais.

Por meio dessa planta espinhosa das Cevenas,² é nas aventuras criminosas de Vacher³ que participo. Assim, graças a ela, que me deu o nome, o mundo vegetal é-me familiar. Posso considerar sem piedade todas as flores; elas pertencem à minha família. Se por elas desço aos domínios inferiores – mas é aos fetos arbórescentes e aos seus pântanos, às algas, que gostaria de descer –, mais me afasto dos homens.⁴

Diz-se que a atmosfera do planeta Úrano é tão pesada que os fetos são aí plantas rasteiras; os animais rastejam, esmagados sob o peso dos gases. É com essas criaturas humilhadas, sempre de barriga para baixo, que quero misturar-me. Se a metempsicose me conceder uma nova morada, escolho esse planeta maldito, habito-o com os condenados da minha raça. Entre répteis medonhos, persigo uma morte eterna, miserável, numa treva onde as folhas serão negras, a água dos pântanos espessa e fria. Ser-me-á negado o sono. Pelo contrário, cada vez mais lúcido, reconheço a imunda fraternidade dos jacarés sorridentes.

1 Gilles de Rais (1405-1440), nobre francês e companheiro de armas de Joana d'Arc, foi julgado e condenado por assassinar rapazes que torturava no seu castelo. É hoje classificado como um dos primeiros assassinos em série da história. [Nota do editor]

2 No mesmo dia em que me conheceu, Jean Cocteau chamou-me a sua “giesta de Espanha” [*genêt d'Espagne*]. Ele não sabia o que esse país me fez. [Nota do autor]

3 Joseph Vacher (1869-1898), *serial killer* francês também conhecido como “O Estripador Francês” ou o “Estripador do Sudeste”. [Nota do editor]

4 Os botânicos conhecem uma variedade de giesta a que chamam “giesta alada” [*genêt ailé*]. [Nota do autor]

* Excerto de *Journal du voleur*. Paris: Gallimard, 1983. p. 48-50.

Trad. **Rui Pires Cabral**.

Jean Genet, teatro político

OLIVIER NEVEUX*

A situação é incômoda: Jean Genet é um dramaturgo político e não sabemos ao certo porquê. Detenhamo-nos um pouco sobre esta asserção. Porque é que o teatro de Jean Genet é político? Porque toda a gente o diz! A resposta é superficial, mas não deverá ser desconsiderada: não podemos ir contra a convicção de todos. Além disso, neste caso concreto, desejaríamos fazê-lo? Pois se tivéssemos de responder, espontaneamente, à pergunta: “O teatro de Jean Genet é político?”, responderíamos que sim, prontamente e sem hesitações.

Mas como se explica isto? A biografia de Genet apresenta, é certo, uma atração pela revolta – se bem que ambivalente – que tende a orientar a leitura da sua obra. O elogio de Sartre conferiu-lhe um lugar no panteão das obras “comprometidas” – muito embora o próprio Sartre não estabeleça tal associação. De modo mais ténue, Roger Blin, que encenou as suas peças em França, associado ao Groupe Octobre e posteriormente à esquerda revolucionária anti-estalinista, pôde exercer também a sua influência – mas nem por isso Beckett, igualmente encenado por Blin, foi jamais associado ao “teatro político”. Em 1966, o escândalo da receção de *Os Biombos*, que alegremente vexou a extrema direita francesa, parece confirmar o carácter político da obra – ainda que Genet viesse a escrever, maliciosamente, que esses imbecis não tinham compreendido nada. Além disso, numerosas foram as encenações que tentaram arrastá-lo, a torto e a direito, para a contestação e a crítica – que dir-se-iam ser, sistematicamente, o resultado das políticas teatrais emancipadoras.

Temos, com efeito, as obras e os seus “temas”: a peça *As Criadas* não será, afinal, uma dramatização da luta de classes? E *Os Negros* uma denúncia do racismo? E *O Balcão* uma crítica ao “Poder” e à burguesia? E *Os Biombos* ao colonialismo? Este tipo de questões revela o modo como a presença da política parece, muito frequentemente, converter-se num tema – como se a política estivesse aí, estática, ligada a grandes questões e alheia a outras; como se ela não resultasse, antes de mais, de uma operação: a da politização, que traduz esta ou aquela interrogação nos ritmos e nas implicações da política.

As advertências de Genet, múltiplas e reiteradas, em nada alteram a situação.

A coisa parece ser autoevidente: Genet é um autor político, um contestatário, um defensor das grandes causas progressistas. Ponto final, parágrafo. Perante uma tal constatação, as posições são diversas. A primeira é a de aceitar prontamente a afirmação sem procurar sustentá-la melhor (não é assim tão difícil encontrar indícios que a atestem, se pusermos de lado qualquer exigência) e de recorrer ao rótulo conveniente e valoroso da radicalidade – em detrimento, porém, do persistente enigma das peças.

A segunda posição é a de reassegurar, com satisfação, que nada no teatro poderia ser inteiramente estranho à política. É uma forma confortável de dar por concluída a investigação: 1) todo o teatro é político; 2) Genet

* Professor de História e Estética do Teatro na École Normale Supérieure de Lyon e diretor da revista *Théâtre/Public*. Entre os livros que publicou destacam-se *Le Théâtre de Jean Genet* (Ides et Calendes, 2016) e *Contre le théâtre politique* (La Fabrique, 2019).

escreve teatro; 3) o teatro de Genet é político. O silogismo permite, de seguida, tecer uma série de cativantes demonstrações sobre a subversividade presente na obra.

Existe, contudo, uma terceira possibilidade: sustentar intuitivamente que este teatro envolve a política e – sem saber bem como, ou onde – tentar encontrá-la. Como uma questão incessantemente reaberta, de respostas sucessivas e sempre insatisfatórias, propensas a suscitar hipóteses impossíveis ou fantasiosas (lembramos que o próprio autor, nos seus “Comentários ao Décimo Quadro” de *Os Biombos*, admitiu: “Nesta peça – mas não a renego, não senhor! – muito terei eu disparatado”), mas que ainda assim têm de ser formuladas, quanto mais não seja para as pormos de lado. Procuremos, pois, reafirmar esta certeza: sim, o teatro de Genet tem qualquer coisa a ver com a política – se não tivesse, não seria menos precioso ou decisivo, mas tudo indica que se prende de algum modo com a política e com a história dos laços que a unem a essa arte.

A este respeito, contudo, a leitura da própria obra bem depressa se revela deceitosa. Quando nos dispomos a estudar as peças no intuito de detetar aí alguns dos aspetos confirmados do teatro político, não podemos senão ficar desconcertados. Com efeito, nada encontramos que se assemelhe ao “teatro político” propriamente dito, por muito lato e heterogéneo que seja o género. E este facto é, pensando bem, absolutamente espantoso, sobretudo se tivermos em conta textos posteriores, como, por exemplo, os que compõem o volume *L'Ennemi déclaré*.¹ Iguamente espantosa é a ausência, nesse mesmo teatro, de qualquer equivalente a um “assassino tão belo que faz empalidecer o dia”, à “translúcida palidez de um ombro nu”, aos “redondos, loiros colhões”.

Na obra de Jean Genet, efetivamente, o teatro constitui-se em certa medida como um corpo à parte. Não pode ser assimilado pelo resto sem se revelar inteiramente estranho ao mesmo. Poderemos, ou deveremos, explicar este facto por recurso à biografia? Não seria preferível supor que Genet considerava o teatro como uma arte de parte inteira? Com aquilo que só ele permite e só ele introduz: “Que perderíamos nós, se perdêssemos o teatro?”² E que Genet cultivou, pois, em função disso, sedento de explorar e de ousar o que só o teatro possibilita?

Convenhamos, portanto, que as peças de Jean Genet dificilmente encontram o seu lugar na história das formas do teatro político. Dizê-lo em nada as deslegitima. Desconfie-se da crítica que só admira a arte política alusiva, aquela que jamais cita “um nome próprio” e que só ataca adversários abstratos ou metafísicos. Em francês, desde há algum tempo, quando se trata da ligação entre teatro e política, e quando ouvimos defender esta ou aquela obra, é comum qualificar-se a sua “política” com adjetivos ou advérbios que exprimem mérito. Tal peça será, pois, “eminentemente” política, como se fossem necessárias determinadas precauções para a salvar das águas sujas do militantismo. Desde logo, a política não terá valor se não for ideal ou nobre, se não assentar no “estar-junto” e na comunidade. É uma política elegante que não se perde na impureza da sua prática: a das alianças e dos anonimatos, das retificações pela história e dos reconhecimentos diferidos.

Mas seria realmente lamentável que a defesa de Genet passasse por um ataque a esse tipo de teatro – o qual, há que dizê-lo, não perdeu os seus méritos. O que seria da arte do teatro sem os contributos dos bolcheviques, de Meyerhold e de Brecht, de Asja Lâcis e de Helene Weigel? O que seria da escrita dramática sem as obras de

Peter Weiss, Aimé Césaire e Armand Gatti? Se, na obra de Genet, a questão política não se coloca nos termos de um “teatro comprometido”, isto não constitui um alívio, mas uma simples constatação. Em Genet, a questão política nunca se alia – bem longe disso, e ainda bem – às denúncias, convencionais e “em voga”, do capitalismo, do racismo e do patriarcado, por muito detestáveis que estes sejam e por muito invejável que fosse o mundo que lograsse erradicá-los. A questão permanece inteiramente em aberto: mas então, e a política?

Poderemos falar somente de teatro “comprometido”? Sartre pode ajudar-nos a responder, não tanto pelo que escreveu sobre Genet – nesse livro [*Saint Genet, comédien et martyr*], a questão teatral ocupa um lugar muito secundário –, mas pela sua definição, discutível e datada, do conceito de compromisso. No início desse célebre texto de 1948 [*Qu’est-ce que la littérature?*], o filósofo tem o cuidado de diferenciar entre literatura e poesia. “O escritor [...] lida com significados. Há que distinguir, uma vez mais: a prosa é o império dos signos; a poesia está do lado da pintura, da escultura, da música.”³ E ainda: “De facto, o poeta retirou-se de um só golpe da linguagem-instrumento; escolheu definitivamente a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos.”⁴ E, por fim:

O prosador escreve, é verdade, e o poeta escreve também. Mas entre esses dois atos de escrita nada existe em comum além do movimento da mão que traça as letras. Quanto ao resto, os seus universos permanecem incomunicáveis, e o que é válido para o primeiro não o é para o segundo. A prosa é, por essência, utilitária; definiria de bom grado o prosador como um homem que *se serve* das palavras. *Monsieur Jourdain* escrevia prosa para pedir que lhe levassem as pantufas, e Hitler para declarar guerra à Polónia. O escritor é um falador: designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua. Se o faz no vazio, nem por isso se torna poeta: é um prosador que fala para não dizer nada.⁵

Nos termos desta oposição, podemos conceber e sustentar que Genet tomou o partido do poeta: suspendeu o utilitarismo da escrita, subverteu o seu destino de significação, entregando às palavras um papel diferente do que lhes é habitualmente pedido. Turvar a evidência do que é declarado. Comprometido? Sim, dá provas de um teatro “comprometido”, mas Genet é um rufia, não chega realmente a dá-las, o ouro é pechisbeque, moeda falsa e verdadeira diabrura. Pois ele rejeita o mundo dos significados da prosa em favor do mundo da poesia, que significa de outro modo e outra coisa, embora utilize armas similares, que podemos tomar por uma coisa mesmo quando trabalham em prol de outra. Jogo duplo das palavras, que não cumprem plenamente a tarefa que parecem desempenhar. Genet sabota a insaciável necessidade de significado, bem difícil de satisfazer, que aspira a ângulos retos e a alinhamentos ordenados. E este teatro, por meio de todos os seus temas e das suas situações, não cessa de indiciar que a política está aí, nesse lugar, instalada na convocação retorcida de uma grande temática denunciada. E, ao mesmo tempo, não está.

Refram-se, então, alguns factos. Como é por demais evidente, esta obra não integra as fileiras do realismo pelo qual o mundo é descrito e desconstruído. Permanece

extremamente opaca, menos banhada pelas luzes do *Aufklärung* [Iluminismo] do que mergulhada na sombra – a sombra dos espaços onde se seduz e se reúnem armas para perpetrar malfetorias. É uma obra inquietante. Assim sendo, porque não entender Genet como um Brecht (que ele desprezava) – não já um Brecht que, ao modo de uma janela, oferece uma visão sobre um mundo transformável, mas sim sobre o vazio, vertiginoso e demencial? E que, à semelhança do dramaturgo marxista que constringe o drama ao horizonte épico, teria sujeitado o teatro radical a uma espécie de torção – nomeadamente, a que lhe é imposta pelo lirismo? E que imobilizaria o *Aufhebung* [Suprassunção, superação dialética que procura algo do que foi suprimido] num eterno negativo? Exceto que este jogo de oposição comparativa se revela bastante incidental.

Tudo isto é desanimador. O risco de se contentar em ser um *joker* “formalista” torna-se considerável: aquele que arranja sempre maneira de encontrar matéria de transgressão numa frase, na junção de um punhado de palavras, na sua enunciação. Desconfiemos dessa atitude, não que as questões formais não sejam essenciais – são-no, já que uma obra não é nem uma intenção nem uma função –, mas porque facilmente redundam em interessantes bordados, sofisticados, perniciosos e brilhantes, que nada poderia invalidar ou (o que vai dar ao mesmo) tudo poderia contestar. Onde procurar a resposta? E como?

É no confronto com o obstáculo, contudo, que a intuição se aguça. Uma hipótese: o teatro de Genet vive com a política algumas dificuldades que, mais seguramente do que as claras cumplicidades, comprovam o seu encontro. De facto, Genet delinea o “negativo” do militantismo, o qual não será tanto o contrário deste – o negativo de uma fotografia não é o seu contrário –, mas sim uma das suas dimensões insanas, que vem turvar a evidência da sua necessidade. Literalmente, “os valores de luminância e de crominância” são invertidos relativamente ao seu suporte original. Genericamente, o militantismo funciona, em maior ou menor grau, segundo uma perspectiva estratégica. Não é um fim em si mesmo – muito embora o fetichismo dos aparelhos tenda, com frequência, a minar essa estratégia. Em todo o caso, o militantismo é sempre virtuoso – sejam quais forem as causas da sua virtude, disputáveis e contestáveis, e a sua forte relatividade. O teatro de Genet é negativo no sentido em que, de modo sistemático, parece forçar a energia militante a ir mais além do que seria desejável, levando-a a extraviar-se ou a voltar-se contra si mesma, a isolar-se e a trair-se. Genet suspende toda a lógica pedagógica, movendo-lhe uma guerra implacável, sendo ela tão presente em toda a parte, incluindo no teatro que pretende recusá-la. Fazer guerra ao desejo de instruir, à vontade de dizer e convencer. Não se trata aqui, simplesmente, de levantar algumas reservas ao teatro didático (no fim de contas, esse teatro soube – e tantas vezes – inventar formas e criar obras), mas de pôr em evidência o pendor didático ou “modelizador” que o teatro, na maioria dos casos, não consegue deixar de ter, por mais que o negue.

Assim, podemos aproximar esta hipótese da leitura brilhante, incômoda e discutível que Leo Bersani faz do seu muito escandaloso romance *Pompes funèbres* (entrelaçada, no mesmo estudo, com uma análise da peça *As Criadas*). Há que ir ao essencial e, para tanto, *hélas*, negligenciar os meandros da demonstração que se empenham em descobrir nas atrações eróticas de Genet – as que ele desenvolve no romance, como um anilinguagem ou a cena em que Erik “beija” Riton num edifício

abandonado – motivo para concluir que “ele recusa participar em qualquer forma de socialidade”.⁶

No final da sua análise, Bersani nota: “Não se trata aqui de um programa político [...]. *Pompes funèbres* nada mais faz – mas penso que é já muito – do que propor as condições das possibilidades fantasmáticas de um tal acontecimento.”⁷ O autor recorda, além disso, que o “radicalismo político de Genet surge associado a uma indiferença declarada em relação à vida humana e a uma propensão para trair qualquer laço de confiança entre os seres humanos”.⁸

Para já, infelizmente, teremos de ficar por aqui, mas retomemos alguns dos pontos que parecem destacar-se. A política de Genet prende-se precisamente com a supressão dos pressupostos da própria política (a relação, a preocupação com o coletivo, a perspetiva do futuro, o reconhecimento da realidade; o conflito é ainda interno a esse mundo e, desse modo, transcende-o). Esta política é fantasmática. É desagradável. Está relacionada com a mais radical das solidões – noutras circunstâncias que não teatrais, Genet admite aspirar à “solidão moral” dos traidores.⁹ É esta antipolítica, no sentido em que a sua supressão determina a possibilidade de outra coisa, que atua sobre o que poderá ser o seu teatro. O embate é violento e contranatura: o teatro vê-se negado nas suas exigências de comunidade, de afabilidade, de socialidade. E isto implica, sem dúvida, uma grande precisão de pirotecnia, uma espécie de ascese, pois é grande o risco de cair, por distração, no atoleiro da santidade.¹⁰

Diríamos, pois, provisoriamente, que este teatro é político justamente no modo como trai a política e tudo o que ela almeja significar, tudo o que ela precisa de significar. O teatro de Genet vem romper todas as correntes e deixar aí, em suspenso, ridículo e inexplorado, o irrealizável desejo de transmissão.

1 J. Genet, *L'Ennemi déclaré. Textes et entretiens*, edição fixada e anotada por A. Dichy, Paris, Éditions Gallimard, 1991.

2 J. Genet, “L'étrange mot d'...”, *Théâtre complet*, edição apresentada, fixada e anotada por M. Corvin e A. Dichy, Paris, Éditions Gallimard (“Bibliothèque de la Pléiade”), 2002, p. 886.

3 J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard (“Folio”), 1948, pp. 17-18.

4 *Idem*, pp. 18 e 19.

5 *Ibid.*, p. 25.

6 L. Bersani, *Homos: Repenser l'identité*, tradução francesa de C. Marouby, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, p. 192.

7 *Idem*, p. 195.

8 *Ibid.*, p. 196.

9 J. Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard (“Folio”), 1949, p. 50.

10 “Jean était un homme engagé et un grand provocateur, mais quand il était distrait, il était un saint. J'ai vu des moments de sainteté dans la vie de Genet, mais c'était par pure distraction chez lui [...]” [Jean era um homem comprometido e um grande provocador, mas, quando se distraía, era um santo. Assisti a momentos de santidade na vida de Genet, mas, no caso dele, isso ocorria por simples distração]. E. Sanbar, *Le Bien des absents*, Arles, Actes Sud (“Babel”), 2001, p. 71.

Trad. Rui Pires Cabral.

Como representar *A Varanda*?

JEAN GENET*

Em Londres, no Arts Theatre, vi representarem *A Varanda* [*O Balcão*] bastante mal. O mesmo aconteceu em Nova Iorque, em Berlim e em Paris, segundo me disseram. Em Londres, o encenador tinha a intenção de gozar com a monarquia inglesa, sobretudo com a rainha, e na cena do General e do Cavalo, procurou satirizar a guerra: o cenário era de arame farpado.

Arame farpado num bordel de luxo!

Em Nova Iorque, o encenador omitiu pura e simplesmente tudo o que se referia à revolução.

Em Berlim: um primeiro encenador, um refinado prussiano, tinha tido a ideia de transformar o aparelho que permite a Madame Irma ver e ouvir o que se passa em cada um dos seus salões numa espécie de televisor, a cores, onde os espectadores podiam ver o que Madame Irma descrevia. Outra ideia do indivíduo, também germânica: vestuário 1900 para toda a gente!

Em Paris: O General é almirante ou membro do Instituto. Madame Irma, ou melhor a atriz encarregada do papel, recusa-se a aparecer quando o pano sobe e exige que nas primeiras cenas seja Carmen a falar. As atrizes substituem palavras e o encenador corta o texto.

Em Viena, em Basileia, já nem sei, ou nunca cheguei a saber.

*

O palco rotativo, em Paris, era uma parvoíce. O que eu quero é que os quadros se sucedam, que os cenários se desloquem da esquerda para a direita, como se fossem encaixar-se uns nos outros, à vista do espectador. A minha ideia é, portanto, bastante clara.

*

Nas quatro cenas do início, quase tudo deve ser representado exageradamente; no entanto, há algumas passagens em que o tom deve ser o mais natural possível a fim de que o exagero seja ainda mais evidente. Em suma, nada de equívocos, trata-se apenas de dois tons que se opõem.

Mas a partir da cena de Irma com Carmen, pelo contrário, e até ao fim, deverá encontrar-se um tom de dicção *permanentemente* equívoco, permanentemente falseado.

Os sentimentos dos protagonistas, inspirados pela situação, são fingidos ou são reais? O ódio que, no fim da peça, o Chefe da Polícia tem às Três Figuras é fingido ou real? A existência dos revoltosos é *dentro* ou fora do bordel? É preciso manter o equívoco até ao fim.

*

O autor da peça – justamente a propósito da última cena – gostaria que não se cortasse ou se abreviasse qualquer explicação a pretexto de se ser mais rápido, de se ser mais claro, ou de que tudo já foi dito antes, ou de que o público já compreendeu ou pode aborrecer-se.

*

As atrizes não devem substituir as palavras do texto por outras mais suaves. Podem muito bem recusar-se a representar a minha peça – serão substituídas por homens. Se não querem dizer o meu texto, ao menos digam as palavras ao contrário.

*

Procurar fazer com que seja sensível a rivalidade que parece existir entre Irma e Carmen. Quero dizer: quem dirige – a casa e a peça? Carmen ou Irma?

*

Tive a ideia de fazer com que as Três Figuras fundamentais se movessem sobre altos coturnos. Mas como é que os atores vão conseguir andar sem partir o nariz e sem pisar as fraldas e rendas das vestimentas? Eles que se arranjam!

*

O fato de Irma deve ser, no início da peça, muito severo. Poderá até ser um fato de luto. Só na cena com Carmen é que ela se enfeitará para passar a usar esse vestido comprido que, na cena da Varanda, se transformará, graças a alguns adereços, no vestido da Rainha.

*

Ao contrário do que sucedeu em Paris, as Três Figuras (Bispo, Juiz, General) devem trazer uniformes e vestimentas que usam nos países onde a peça for representada. Os trajos podem ser excessivos, mas não devem ser irreconhecíveis.

*

Mas não direi sempre mal: assim, em Londres, o encenador teve uma ideia: a atriz que fazia de cavalo desenhava, com todo o carinho, uns bigodes no General, enquanto ia falando.

*

Os fotógrafos (do último quadro) devem ter o aspeto e as maneiras da malta jovem e mais rebelde que existe no país e na época em que a peça for representada.

*

Será necessário inventar um tipo revolucionário, em seguida pintá-lo ou modelá-lo numa máscara, porque não vejo ninguém, nem mesmo entre os protestantes lioneses, que têm a cara bastante comprida, triste e selvagem, que possa desempenhar o papel. A fixidez das máscaras talvez não seja má ideia. Mas nada mais deve ser alterado nesta cena.

*

Irma e o Chefe da Polícia, nos breves instantes em que estão sós, devem revelar uma velha ternura. Porquê, não sei.

*

O que acabo de escrever não se destina, evidentemente, aos encenadores inteligentes. Esses sabem o que devem fazer. Mas, e os outros?

*

Outra coisa ainda: esta peça não deve ser representada como se fosse uma sátira a isto ou àquilo. Esta peça é – e assim deve ser representada – a glorificação da Imagem e do Reflexo. O seu significado – satírico ou não – só neste caso poderá compreender-se.

* In *A Varanda*, de Jean Genet. Trad. Armando Silva Carvalho. Lisboa: Editorial Presença, 1976. p. 9-13.



O grande bordel do mundo

Conversa entre REGINA GUIMARÃES E NUNO CARDOSO.

Editada por RICARDO BRAUN.

REGINA GUIMARÃES Cada texto procura o seu tradutor. Quero eu dizer com isto que para cada texto o tradutor tem, de certo modo, de nascer de novo porque entra num sistema de pensamento, numa constelação de formas que, por norma, é sempre radicalmente diferente daquela que correspondia à última tradução que se fez. No caso deste texto, é evidente que não chego a ele completamente virgem de conhecimento do Genet nem virgem de alguns preconceitos, porque todos temos preconceitos, uma vida inteira não chega para os desfazer a todos. Quando tu, já não sei há quanto tempo, à porta do Teatro Nacional, me disseste que ias fazer este texto do Genet e que, eventualmente, me ias pedir uma tradução, disseste logo, “mas, olhe, é *O Balcão*, não é *A Varanda!*”. Lembro-me perfeitamente desta conversa. E o assunto ficou por aí, porque era o intervalo de uma representação e havia que voltar para dentro. Eu, obviamente, respeitei essa escolha, mas tu podes dizer qualquer coisa sobre isso.

NUNO CARDOSO Antes de mais, a palavra *balcão* faz parte do léxico teatral, e remete-me para a ideia de exibição que acontece nos balcões do teatro. As pessoas sentam-se no balcão de um teatro para ver um espetáculo, mas também para se exibirem. Chamar-lhe *A Varanda* tira-lhe o carácter ambíguo, e eu sempre quis que o título tivesse essa ambiguidade, essa carga, porque acho que a peça é extremamente teatral. Teatral no sentido de que chega quase a ser uma farsa.

RG De facto, a palavra *balcão* é mais polissémica, permite uma leitura mais densa, neste contexto do teatro. Por causa dessa

questão de *ver e ser visto*, que é fundamental no teatro e que é muito importante na peça. É importante, por exemplo, que a Dona Irma vigie aquelas criaturas, mas a ideia que aqueles frequentadores têm de que, porventura, estão a ser vistos também é importante. Acho que não é por acaso que há todas essas figuras dos espelhos e das observações, porque o observador nunca observa de todos os pontos de vista, e aquilo que o espelho te reenvia é uma imagem que, não sendo totalmente falsa, não é totalmente verdadeira. Aquilo que na poesia do Genet me toca profundamente é o seu lado profuso, que tem a ver, em primeiro lugar, com generosidade e, em segundo lugar, com a impossibilidade de dizer o amor e o desamor e, sobretudo, o desejo. Esse lado da obra do Genet, de que gosto muito, tem um lugar relativamente discreto no *Balcão*. Mas está lá, por vezes está lá. Por exemplo, nas palavras do Enviado sobre a Rainha, que existe e não existe. Há momentos que são completamente inexplicáveis a não ser por essa necessidade de criar ali um parêntese de poesia. Não são absolutamente nada necessários ao desenrolar da ação nem ao entendimento do que se está ali a passar. Pelo contrário, baralham um bocado. E isso de baralhar também tem a sua importância. Porque o Genet faz muito para que as coisas sejam relativamente claras, mas também faz muito para nos enganar. Para nos dar a perceber que só estamos a ver um lado. E essa questão de qualquer coisa que fica entre o incompletamente falso e o incompletamente verdadeiro é muito importante para haver teatro, e para haver teatro nesta concreta situação do *Balcão*, do bordel.

NC E talvez seja mais correto chamar-lhe *A Varanda*, mas sempre achei que as coisas que são mais corretas do que o correto são normalmente incorretas. Ou seja, quando somos mais papistas que o Papa normalmente fechamos o sentido às coisas. Portanto, quando nessa conversa eu lhe disse que era *O Balcão*, era também para lembrar da absoluta liberdade que temos de ter ao trabalhar um texto tão difícil, tão verborreico como este.

RG Sim. Há esse trabalho de encarar efetivamente o texto que tens pela frente, e não a ideia do texto que se pode ter gerado na tua cabeça porque sabes ou julgas saber determinadas coisas sobre aquele autor. Isso é o primeiro movimento, e é sobretudo possível graças ao trabalho, ou seja, o trabalho obriga a essa humildade, a essa aprendizagem. Depois também fui investigar se chamar-lhe *O Balcão* não era um contrassenso total. Quer dizer, apesar de tudo, não me chamo Mário Cesariny e não estou a chamar *Uma Cerveja no Inferno* a um texto do Rimbaud. Portanto, não posso exatamente dar-me ao luxo de *chamar coisas* às peças de teatro sem ver por onde é que isso passa. E, na verdade, *balcão* também quer dizer *varanda*. Só que, realmente, parece-me, e a ti também, que *balcão* é uma formulação mais hierática, e que esse lado hierático do teatro de marionetas, dum lugar da pompa e da irrisão, é muito importante na peça. Aliás, o momento-chave para se perceber o que é que se joga ali, entre o dentro e o fora, é a cena em que eles estão todos no balcão. É uma cena de entronização, mas que se passa nos dois sentidos, dum forma verdadeiramente 'patafísica. As figuras são sagradas pela presença do povoléu e o povoléu volta a existir como massa na presença daquelas criaturas que estão acima deles, acima da massa.

“Sinto uma relação quase erótica entre o público e o teatro”

RG Interessa-me saber o que é que tu vais buscar ao Genet. Eu sei que, há muitos anos, fizeste *As Criadas*. Aliás, acho que a primeira vez que te vi na minha vida foi a fazer *As Criadas*. Mas quando me falaste em levar à cena *O Balcão* estávamos numa determinada situação, e, de repente, a situação na cidade, no país e no mundo mudou imenso. É evidente que é diferente estar a fazer esta peça no atual contexto da pandemia, em que estamos todos na iminência de ficar, outra vez, mais ou menos fechados em casa. A minha pergunta é: como é que situas, aqui e agora, do ponto de vista dum paisagem ética e estética, o espetáculo? Houve algum movimento tectónico na maneira como encaras fazer o espetáculo, em razão dessa mudança de contexto? Porque, é engraçado, realmente... é aquela coisa a que os surrealistas chamavam o “caso objetivo”, os casos objetivam-se e ganham significados densos.

NC Quando escolhi *O Balcão*, o que me atraía, e que ainda me atrai, obviamente, era a ponte que eu estabelecia, no contexto em que estávamos, com a ideia de *fake news* e de uma realidade recriada à medida do poder ou à medida de quem se serve dela. Mas todos os sintomas que eu sentia e que me levaram a escolher *O Balcão* foram exacerbados com a pandemia. O negacionismo, as teorias da conspiração, a invenção de uma realidade paralela e a sua imposição pela força, o ressurgimento do discurso dos homens-fortes, os vícios privados, que são acicatados, a absoluta falta de solidariedade e o jogo que ela pressupõe, às vezes também disfarçado de solidariedade, o gorar das expectativas, tudo isso se tornou muito sublinhado. Portanto, a pandemia acabou por servir de *sublinhador* de um conjunto de sensações que a peça me dava. Por outro lado, com o confinamento, a ideia de que, porque algo de catastrófico está a acontecer lá fora, esta gente

não pode sair e que, portanto, mergulha cada vez mais nesse espaço fechado, ao ponto de ele se tornar, por um mecanismo de irrealidade ou de farsa, na própria realidade, ganhou bastante mais premência. Ajudou-me a perceber uma espécie de claustrofobia física, mas também, se quiser, de claustrofobia mental, que não nos deixa sair de um carrossel constante em que uma imitação se sucede a outra até à sua caducidade completa, até à sua inutilidade completa. Agora, e porque começámos a trabalhar no *Balcão* uns bons meses após o fim do confinamento, o esforço que existe ao trabalhá-lo não está ligado a uma transposição da pandemia ou a uma transposição das referências ou da simbologia da pandemia. Apesar de este texto ter uma passagem terrível, aos olhos de hoje, quando diz que a “revolta é uma epidemia. Possui o carácter fatal e sagrado da epidemia”. Por paralelismo, diria que a contrarrevolta possui o carácter fatal e sagrado de uma doença autoimune. Às vezes, vejo *O Balcão* e toda a maquinaria da farsa do poder como uma espécie de doença autoimune do próprio sistema, que se clona, se mata, se volta a clonar.

RG Eu sei que, obviamente, não estás a fazer uma transposição *ad hoc* para o contexto da pandemia, mas, ao mesmo tempo, a pandemia teve implicações para as salas de espetáculo, para os lugares ditos culturais, que são constrangimentos. E isso, sim, terá certamente tido alguma influência na maneira como vês a encenação.

NC Sim, sim. Em termos práticos, este espetáculo está a ser muito difícil de concretizar. Por toda esta situação, quer dizer, os ensaios são distanciados ou semidistanciados, temos de trabalhar com máscaras, o toque não é permitido ou é complicado. E as pessoas que acompanham as minhas encenações sabem que o corpo e o toque são muito importantes. Nesta, os atores raramente se tocam, e mesmo quando se tocam

não se tocam. Porque temos de seguir um conjunto de procedimentos que salvaguardam a equipa de criativos, mas que nos tornam o trabalho ponderoso. A encenação também se faz desse distanciamento. Ao mesmo tempo, como sabe, tivemos de parar várias vezes. Estivemos parados cerca de três semanas e tivemos de resolver a saída de um ator. Portanto, neste momento, apesar de termos tido um período de ensaios longo, já tivemos de adiar a peça. Por outro lado, a relação com o público está substancialmente diferente. Uma casa cheia, neste momento, é uma casa meio vazia. A relação de intensidade, de ligação, de jogo, tem de se trabalhar de outra maneira. Mas, como encenador, e apesar dessas dificuldades, não sinto que o jogo teatral, que a raiz da relação entre o público e o ator, tenha mudado substancialmente. O que eu sinto, mesmo estando acossado pela falta de tempo e por todos os sobressaltos que tivemos, é uma necessidade de acertar porque, se calhar, sou eu a fantasiar, há uma espécie de consciência das pessoas, quando vão ao teatro, de que aquilo é valioso. É uma exceção no meio de tanta proibição. E, por outro lado, têm consciência de que ir ver um espetáculo é, de certa maneira, um risco. Portanto, sinto uma relação quase erótica entre o público e o teatro. E isso também me faz sentir bastante pressionado para tentar descobrir uma linguagem que dê sentido a esta história nos dias de hoje.

RG Eu lembro-me de ter pensado que esta peça ganha toda a força se se evitar a tentação de criar cenas eróticas baratas. Porque, obviamente, o que está em questão é uma espécie de estranha substituição daquilo que seria o exercício do sexo pelo exercício do poder, mas de uma maneira irrisória, e uma erotização fácil dessas cenas equivale a destruí-las completamente. Neste caso, acho que essa questão da distância social joga a favor do espetáculo.

NC Também acho.

RG E, ainda por cima, encontra eco no que as pessoas estão a viver. Joga internamente e encontra um eco externo que remete para coisas que são, ao mesmo tempo, da mesma ordem e de ordem diferente, e isso é interessante. É como se fosse um raio de luz que muda de direção.

“É um gesto marcado pela brutalidade ou pela compaixão?”

RG A mim fascina-me a maneira como tu trabalhas as distribuições. Aliás, fascinam-me muitas outras coisas, mas isso fascina-me dum modo particular. E quando me disseste que tinha de haver uma adaptação no elenco, eu gostaria de ter sido rato para estar na tua cabeça nos momentos em que conduzes essa operação, que é fundamental para o sucesso do trabalho e que tu fazes duma maneira muito peculiar. A minha pergunta é: a distribuição de papéis no teatro – tal como no bordel, aliás – é um gesto marcado pela brutalidade ou pela compaixão?

NC Não penso nesses termos, para ser sincero. Penso em termos do que é a energia certa ou do que melhor traduz as palavras ou os corpos que as palavras evocam. Por exemplo, achei que o Enviado da Rainha seria mais bem servido por um ator no feminino. O que não significa que esteja a fazer de mulher.

RG É um ator no espectro do feminino.

NC Sim. Portanto, não penso assim, se é cruel ou não. É o que eu acho necessário. Às vezes, a distribuição também tem uma dimensão de profunda improvisação. Muito da raiz do trabalho tem a ver com a improvisação. E a improvisação está ligada, primeiro, a essa ideia de que, pronto, “tu agora és o polícia e tu és o ladrão” e, depois, à imaginação das pessoas. Portanto, a distribuição é sobretudo pensada em cima daquilo que eu presumo que seja a imaginação mais correta para o papel em questão. Obviamente que não trabalhamos

numa tradição de repertório que criou a possibilidade orçamental, nem para um Teatro Nacional, de trabalhar com elencos grandes, ou maiores, e tornei-me um especialista na distribuição de elencos desdobrados. A própria linguagem também ganhou esse aspeto, ou seja, ganhou uma ludicidade que, às vezes, se consubstanciou em forma, ou em fórmula, mas cuja origem é muito prática e vem da incapacidade de dispor de elencos do tamanho que a peça pediria. E isso faz com que as distribuições ganhem um cariz singular. Mas são opções marcadamente pensadas. Ou seja, não é só por isso que o Enviado da Rainha é uma mulher, não é só por isso que há quase uma inversão de idades entre a Irma e a Carmen. Eu lembro-me da conversa em que a Regina me disse que a Carmen é mais nova do que a Irma. E, de facto, é, mas já não é. Já está gasta no seu papel. Nesse sentido, é mais velha do que a Irma, que ainda não está gasta. Para mim. Provavelmente, o Genet vê-la-ia como uma *grande dame*, com um passado imenso.

RG Depois fui a pensar nisso para casa, e aquilo que eu sinto que é, digamos, milagroso no teatro – quando as coisas não são totalmente aleatórias, quando resultam de alguma densidade de trabalho – é que, a páginas tantas, os atores te dão leituras, que tu estás neste momento a justificar e que podem fazer todo o sentido, e que, *a priori*, não são o que nós lá vemos quando lemos a peça e ainda não temos os corpos a encarná-la. Mas porque não?

NC Há uma coisa na qual as pessoas raramente pensam e que é muito prática e muito simples. Quando falamos de uma peça e a comentamos, temos sempre uma vantagem em relação às pessoas com quem falamos. Porque nós conhecemos muito bem as peças. E de uma forma muito prática. Quer dizer, não há grandes teorias. Uma personagem diz uma coisa e eu tenho de saber porque é que ela diz o que diz e porque é que faz o que faz. E como repetimos várias vezes vamos criando

um imaginário. Quando as pessoas veem um espetáculo, e a maior parte das pessoas só vê um espetáculo uma ou duas vezes, ficam surpreendidas com esse imaginário, com o que lá está, ou com uma ideia que eu possa ter tido, e pensam que ela veio do nada. Não veio, nem veio só de mim, vem dos vários atores, e foi muito testada. Portanto, às vezes, a distribuição, os jogos que são criados, têm a ver com esse imenso tempo que passamos a ler o texto e a ensaiá-lo, que nos leva a encontrar o público com soluções, ou com a ausência delas, verdade seja dita, ou com leituras que parecem inusitadas, mas só porque o público não teve o privilégio, que nós tivemos, de estar horas a fio durante meses a fio a trabalhar numa coisa.

“As prisões são os lugares onde a liberdade se pode exercer da maneira mais implacável”

RG Num outro momento de conversa, falaste daquilo que sentias como sendo a misoginia do Genet. Gostava que me falasses disso, no sentido da atratividade e da repulsa que isso te pode inspirar. Atratividade no sentido de te espicaçar e repulsa no sentido de te desencorajar.

NC Da minha leitura do teatro do Genet, parece-me que ele tem uma ligação instrumental, distanciada, ao universo e ao imaginário femininos. Vendo bem, no caso do *Balcão*, não se trata de uma questão de género. De alguma forma, ele esvazia o género, cria arquétipos, fantoches. Mas, seja como for, acho a maneira como ele define o bordel um bocado misógina e chauvinista.

RG É evidente que ele está compulsivamente atraído pelos espaços fechados. A prisão, o bordel. Um bordel é uma prisão de mulheres. Trabalhos forçados e esforçados, que as criaturas vão executando de maneira mais ou menos penosa. Há um brio profissional, fala-se disso, mas isso não tira nada à condição de prisioneira daquelas criaturas.

Há sensibilidades artísticas para as quais a prisão é o lugar da mais alta liberdade. Se vires alguns filmes do Manoel de Oliveira, que é pouco suspeito de se parecer com o Genet, vê exatamente a mesma coisa. As prisões são os lugares onde a liberdade se pode exercer da maneira mais implacável.

NC Mas é só uma sensação, a de que o Genet é um bocado misógino e chauvinista, não a consigo justificar com uma tese.

RG Há coisas em que isso é notório. Ele está relativamente defendido no processo de escrita da peça, porque obviamente que todas aquelas criaturas estão num perpétuo jogo e esse jogo é uma emanção do suposto desejo dos homens. Aquelas personagens e aquelas situações são uma emanção daquilo que os clientes, supostamente, têm na cabeça...

NC Sim, e os clientes são uma emanção do que o Genet tem na cabeça.

RG É certo. Mas ele também tem na cabeça um grande projeto de vingança em relação à moral burguesa e pequeno-burguesa, de uma forma geral.

NC Sim. O que me parece é que ele quase se coloca num sítio de nojo, de repulsa, para se libertar desses constrangimentos e os devolver, em todo o seu desenho, ao público burguês que ele imaginou que iria encontrar a sua peça no final dos anos 50, ou seja, o público de Vichy, as pessoas que diziam que não tinham sido colaboradores. E isso ainda se mantém agora, porque as pessoas de boa consciência, que dizem que não são racistas, que não são chauvinistas, as pessoas que dizem que são modernas, que estão de acordo com o espírito dos tempos, depois, por trás dessa carapaça, são profundamente pequeno-burguesas. E é essa raiva que o torna tão virulento e que torna as palavras dele tão intragáveis, mas, ao mesmo tempo, impossíveis de não ouvir.

RG Eu sinto nessa postura do Genet uma grande amargura em relação à “Libération”, ao fim da guerra, quando se deu a invenção de todos os mitos da Resistência. De repente, os resistentes multiplicaram-se como coelhos. Como os antifascistas em Portugal a seguir ao 25 de Abril. Está um país 48 anos debaixo de uma ditadura, com toda a gente caladinha que nem um rato, e, de uma hora para a outra, fica toda a gente freneticamente revolucionária. E a França precisou de construir o mito de ter resistido ao ocupante alemão, e com cenas bastante horríveis, como quando rapavam a cabeça às mulheres, e muitas delas eram, de facto, prostitutas, e as acusavam, e as faziam carregar a culpa de terem colaborado com o inimigo, quando se sabe que a França inteira colaborou com o inimigo. Com poucas exceções, os resistentes ativos seriam uns poucos milhares de pessoas num horizonte de milhões de criaturas. E essa hipocrisia, essa hipocrisia burguesa, mas que encontra sedimentação na rua, ou seja, a rua colabora na construção dessa mitologia, deve ter parecido ao Genet uma coisa verdadeiramente odiosa. Porque é difícil levar esta revolução a sério. Primeiro, não sabemos o que é que ela defende. Começa por aí. E depois, quando finalmente o foco se vira para as pessoas que a estão, digamos, a protagonizar, ela não se torna muito mais densa, do ponto de vista do que ali se joga. Aliás, a cena do Roger e da Chantal, em que temos a focalização na revolução, incomoda-me imenso, quase que me magoa, porque eu sou rapariga para acreditar que o mundo devia mudar. Quando vejo aquele casal, e vejo que o problema é que ela quer dar umas voltas e ele quer que ela seja só para ele, ou seja, quer uma revolução só para ele, só isso é, desde logo, uma coisa terrível. É uma cena terrível. E depois ele acaba por vendê-la. Acho essa cena absolutamente terrífica. E acho que não há nenhuma possibilidade de haver ingenuidade naquilo. Porque é a questão de quem é que é o dono do jogo e de que maneira esse dono do jogo se vê como tal quando está do outro lado da barricada.

NC Sim, ele diz que ela é dele. E começam a discutir por uma coisa que já não tem nada a ver com a revolução. Isto será, se quiser, a estocada de morte na ideia de revolução, na própria ideia da Revolução Francesa. E é um francês que a dá. Porque a tese do Genet, basicamente, é que todas as revoluções vencidas se tornam porta-estandartes do sistema. Para mim, uma revolução é uma fratura, é uma alteração sistémica, do mundo, da cultura. Que foi o que aconteceu com a Revolução Francesa, com a Revolução Soviética, e com o 25 de Abril, quer se queira quer não. O que o Genet faz, de alguma forma, é a emasculação dessa ideia, traduzida no fim pela emasculação do Roger, do revolucionário. Nesse sentido, é um texto quase niilista, de uma forma muito perversa, muito retorcida. Agora, o que podemos perguntar é se o Genet, ao escrever isto, através desta espécie de escatologia da revolução, pelo simples gesto de levar ao limite a farsa do sistema, não está a fazer um apelo às armas, um apelo à revolução. Não sei, mas é algo que me pergunto muitas vezes.

“Parece que temos essa capacidade de recomeçar tudo de novo, como no teatro”

RG Há na peça uma série de dispositivos e não sei como é que tu vais resolver essa questão dentro daquilo que eu julgo perceber que é a tua hipótese de trabalho em termos de espaço cénico. Estou a falar dos espelhos, dos *peep shows*. Neste momento, imagino a tua encenação como sendo extremamente minimalista, o que significa que tem de haver um trabalho de alto gabarito da imaginação para transpor todo esse aspeto da peça que está relacionado com o ver e ser visto e com o primado do visual sobre o táctil, de que já falámos há bocado.

NC Nós tínhamos um sistema de vídeo pensado, que passava pelo relacionamento das pessoas com o vídeo, e com a interação, mas

que vai ter, necessariamente, de ser mudado, devido aos constrangimentos de tempo de que falámos. Mas a ligação que fazemos ao espelho, e ao espreitar, ainda passa toda pelo uso da câmara, uma câmara *selfie*. O espelho dos dias de hoje são as *selfies*, não são?

RG Somos todos *selfie-made men*.

NC E os bordéis de hoje são as redes sociais. O único sítio onde, de facto, se usam avatares, como aqueles que eles vão escolher no bordel, é a internet, é o mundo digital. As pessoas têm avatares, têm relações com outras pessoas sem as verem, fingem, fazem pequenas cenas. E nunca se tocam. Portanto, quando trabalho o espelho, ou o voyeurismo, trabalho-o através desses códigos teatrais, através do vídeo, mas trabalho-o sobretudo na cabeça das pessoas que estão a assistir. A questão é: como encenar uma peça que, quando foi escrita, nem sequer se adivinhava, nem de perto nem de longe, uma virtualidade destas, e dentro da virtualidade, se quisermos, esta falta de higiene na convivência? Mas que, de alguma forma, é a alegoria perfeita disso. Para mim, o carácter quase hemorrágico do discurso do Genet encontra tradução na velocidade da internet.

RG Há também uma coisa que tem a ver com um certo *modus operandi* do Genet, e com a própria natureza do teatro. Acho que aquilo que, provavelmente, atraía o Genet era o lado brutal do teatro. Brutal mas, ao mesmo tempo, convulsivo, porque é carnal, porque é feito para ser carregado por corpos, por vozes, por contradições vivas. Ora, a peça é um ritual, mas depois há imensos rituais dentro do ritual. E isso é todo um discurso sobre o teatro, mas também é um discurso sobre as relações humanas, e sobre a necessidade, ou a voragem, de cristalizar coisas, de as necrosar. Essa ideia de ritualização, para ti, como encenador, para a tua sensibilidade, achas que é uma coisa que deve ser reforçada ou, digamos, desnudada?

NC Não, eu também acho que a peça é toda um ritual. Portanto, fugir ao ritual tira-lhe a força. Os rituais imaginados, ou as formas imaginadas, devem encontrar o seu paralelismo agora. Mas o carácter ritual, o carácter hierático da peça deve ser reforçado. Até porque, como a Regina me disse, esta peça é um frenesim, e é um frenesim ritual, tão ritual como *As Bacantes*, como uma festa dionisiaca. E sacrificial. Não é por acaso que a peça acaba da maneira que acaba, com o ato que acaba.

RG Que é bastante assustador, aliás, porque se imaginarmos que essa última ação da peça nos propulsa para uma ideia de futuro...

NC Mas e não será? A emasculação, ou a negação da fecundidade, não é para onde eventualmente poderemos ir?

RG Pois, como se fosse um prenúncio de pós-humanidade que ali está.

NC Ainda hoje uma jornalista me perguntou quais eram as lições que poderíamos tirar ou que tiraremos da pandemia. E eu disse, “olhe, não sei, sinceramente não sei”. Porque nós temos uma capacidade incrível de não tirar lições, e de nos esquecermos, do que nos acontece. Basta pensar na crise económica de 2008, de como ela deixou Portugal numa situação absolutamente horrível, e de como nos esquecemos disso tão rapidamente. Portanto, não sei: parece que temos essa capacidade de recomeçar tudo de novo, como no teatro. Só que não é bem como no teatro, pois não?



Notas sobre Sexo e Poder

EMERSON PESSOA*

Lembro-me da primeira vez que visualizei as palavras Sexo e Poder uma do lado da outra, no início da minha licenciatura em Ciências Sociais. Naquela altura, consegui perceber poucas relações entre estes dois aspectos da vida social, mas que hoje são cruciais para o modo como compreendo as sociedades contemporâneas. Algumas pessoas ainda acreditam que nada deve ser dito sobre o sexo, apenas segredo e silêncio. Poucas pessoas têm noção da importância dos saberes da “ciência do sexo” nas normatizações da sexualidade e na criação de dispositivos de poder para constituição das subjetividades capitalistas. Neste processo, o silêncio e o segredo tiveram e têm papéis fundamentais, e Jean Genet, como o transgressor que era, sabia disso.

Os estudos de Foucault¹ demonstram que, até final do século XVII, havia certa franqueza em relação à sexualidade. Os códigos morais eram mais tolerantes com o imoral, com o obsceno e com a indecência. Entretanto, foi no surgimento da burguesia que a sexualidade passou a ser assunto familiar. Seu principal intuito foi a (re)produção da vida biológica; e a alcova, o seu único espaço legítimo. Instituiu-se, então, a norma. As pessoas que se expõem foram denominadas como anormais e sancionadas às consequências do poder. No entanto, se for necessário dar lugar às desajustadas, que sejam reinscritas na (re)produção do lucro: os locais de trabalho do sexo, os clientes, o proxeneta, mas também o psiquiatra e a “sua” histérica. Assim, todas as pessoas com práticas sexuais dissidentes serão relegadas à clandestinidade. A repressão tem como pilar fundamental a constituição dos saberes sobre o sexo, com o poder que a medicina, a psicologia, a psiquiatria e a pedagogia construíram em torno dos desejos que emanam do corpo. Por um lado, a disciplina sobre a sexualidade acarreta uma produção de conhecimento. Por outro, exerce o seu poder e produz saber.

O rigor da repressão sobre a sexualidade coincide com a estruturação do capitalismo e da moral burguesa, tendo como principal justificação a sua incompatibilidade com a vida do trabalho. A pessoa como elemento central da (re)produção do capital não pode dissipar sua força de trabalho com os prazeres da carne, com exceção, claro, daqueles necessários para a (re)produção da vida biológica. Se, de um ponto de vista, não se fala sobre sexo, em contrapartida, a temática é encurralada por inúmeros discursos científicos que não permitem obscuridade nem sossego.

Paralelamente, a moral cristã exige não somente a confissão constante de todos os atos contra a lei, mas também a produção de discursos sobre os desejos humanos, desde que com a utilização de um vocabulário censurado para torná-lo aceitável moralmente e tecnicamente útil.

A administração da sexualidade visa resolver os problemas econômicos e políticos que emergiram com o surgimento das grandes populações. A biopolítica do Estado recai sobre a natalidade, a expectativa de vida, saúde, doença, entre outras. Assim, as condutas sexuais são analisadas,

* Prof. Dr. em Sociologia na Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Brasil. Suas pesquisas permeiam as relações entre corpo, gênero, sexualidades, biotecnologias e processos de subjetivação.

categorizadas e, novamente, normatizadas. O Estado deseja saber sobre a sexualidade dos cidadãos, “entre o Estado e o indivíduo o sexo tornou-se objeto de disputa, e disputa pública; toda uma teia de discursos, de saberes, de análise e de injunções o investiram.”²

Na tradição sociológica, a noção de poder centrava-se majoritariamente no Estado; com Foucault, ela o ultrapassa e o complementa. Salutar neste processo é a importância dos discursos de diferença sexual na constituição de legitimidade para as desigualdades relacionadas aos sexos, gêneros e sexualidades. Na medicina, por exemplo, até ao final do século XVIII imperava a concepção da existência de somente um sexo, o masculino. A vulva era compreendida como um “pênis interno” devido à falta de calor vital. O surgimento de dois sexos distintos e complementares teve sua “descoberta” somente após a Revolução Francesa, motivada pelas lutas de poder na esfera pública.³ Ou seja, no momento em que as diferenças entre os sexos foram fabricadas, elas já estavam profundamente demarcadas pelas representações de gênero – a mulher, afinal, era um homem com o sexo invertido. Neste sentido, a ciência produz conhecimento, determina, valida e institucionaliza as diferenças por meio do seu poder e autoridade.

De modo semelhante ocorreu com a categoria homossexual no século XIX e a criação das perversões sexuais. Se a “sodomia” era uma prática interdita e sancionada, a homossexualidade tornou-se o aspecto essencial da subjetividade e verdade do/sobre o sujeito. A pessoa homossexual terá sua vida determinada pelo seu passado, sua infância. Como consequência, seu caráter será afetado e sua anatomia distinta. O “sodomita” era um reincidente jurídico, o homossexual tornou-se uma “espécie” com características inscritas em sua face e corpo.

Verificamos o mesmo processo com as pessoas de gêneros inconformes. Os saberes e discursos de verdade das ciências médicas a partir do início do século XX separaram as identidades gays e lésbicas das travestis/transsexuais. O intuito era produzir um saber específico de diagnóstico para a pessoa “transexual de verdade”, isto é, aquela que não apresenta nenhum problema biológico, mas está “presa em um corpo errado”.⁴

Em uma postura crítica, os Estudos de Gênero e Sexualidade contemporâneos afirmam que o sexo, o gênero e o desejo são ficções biopolíticas. Judith Butler⁵ diz que o sexo nunca foi uma instância “natural/biológica”, porque as interpretações que dele fazemos também são perpassadas por processos de (re)produção discursiva e cultural. O gênero seria uma estilização de regras, normas e práticas inerentes a uma estrutura reguladora, circunscrita no espaço e no tempo, para a construção de corpos genericados e discursos naturalizantes da heterossexualidade. O gênero e a sexualidade são encarnados por meio de uma determinada performatividade social na criação de inteligibilidades discursivas, corporais e de reconhecimento político. Portanto, a criação dos binários – masculino/feminino, homem/mulher, homossexual/heterossexual, transgênero/cisgênero – buscou consolidar a (re)produção do regime do poder patriarcal baseado na opressão masculina e na cisheterossexualidade naturalizada e compulsória. Dito em outras palavras, a cisheteronormatividade é um regime político que reifica as diferenças, (re)produzindo as desigualdades.

A perspectiva proposta por Paul Beatriz Preciado⁶ possibilitou um avanço para compreender o capitalismo no século XXI. Em sua compreensão, os dispositivos de

poder tornaram-se mais elaborados após a Segunda Guerra Mundial, com o desenvolvimento tecnocientífico e a possibilidade de inserção dos sistemas biopolíticos de controle no interior do corpo. Este período será denominado como “Era farmacopornográfica”. As biotecnologias acopladas ao corpo, as drogas, os hormônios, os procedimentos cirúrgicos e suas representações – internet, fotografia, cinema –, dentre outros, possibilitaram a criação de uma prótese política viva na (re)produção do capital e das espécies. O corpo tornou-se um maquinário tecnovivo.

A utilização do paradigma farmacopornográfico pode ser observada facilmente na contemporaneidade com a centralidade do sexo e da sexualidade na publicidade, organização, (re)produção e circulação do capital no contexto contemporâneo. A circulação de produtos funciona a partir da (re)produção do vício/prazer e a extração de mais-valia, no entanto, sem a utilização de discursos de criminalização e marginalização que estão relacionados com a indústria das drogas e do sexo. Nesta perspectiva, o trabalho do sexo demonstraria o tipo paradigmático de exploração que define hoje a economia farmacopornográfica: pessoas trabalhadoras sem direitos, não brancas, emigrantes não valorizadas no mercado de trabalho, transgêneras, corpos dedicados ao trabalho doméstico. Pessoas sem direito a cidadania plena.

Assim, por meio do trabalho do sexo com os processos de globalização e migração é possível perceber as lógicas neoliberais de apropriação das diversidades e (re)produção do capital. Corpos frequentemente marcados como femininos (independentemente do seu gênero) e violentamente racializados, não pelas suas características biológicas ou culturais, mas devido à sua facilidade de serem penetrados e utilizados para a (re)produção do capital. Corpos que possibilitam a ejaculação ao menor preço possível. Porém, tanto no liberalismo como no trabalho do sexo, o objetivo não é a produção infundável de prazer, mas o controle das subjetividades por meio da “satisfação frustrante”, ou seja, os processos de subjetivação do capitalismo relacionados ao consumo/desejo, satisfação e o regresso ao estado de frustração como técnica de (re)produção do capital.

Neste aspecto, minhas experiências como pessoa pesquisadora do trabalho do sexo em Portugal e no Brasil permitiram uma posição crítica perante a intensificação dos discursos de marginalização, do tráfico internacional de pessoas e da criminalização da prostituição.⁷ Mais do que perceber este processo, é urgente compreender suas relações com a necessidade dos Estados europeus em combater a exploração e criminalizar a migração de pessoas de países pobres. Nos dois países, o trabalho sexual não é regulado, não é regulamentado e também não é criminalizado desde que ocorra sem a ajuda de terceiros. Apesar da maior visibilidade e organização das pessoas trabalhadoras do sexo nas três últimas décadas, o modelo sueco – que criminaliza o cliente e intensifica a vulnerabilidade e precariedade na prestação dos serviços sexuais – tem sido apoiado por parte da sociedade civil e por feministas abolicionistas como uma solução em diversos países da União Europeia e no Brasil. Ainda que os movimentos organizados por pessoas trabalhadoras do sexo sejam contrários à sua implementação.

Durante a última década ocorreu uma proliferação dos discursos sobre o trabalho do sexo e a ideia de empoderamento. Embora concorde que há processos de agência e reflexividade no modo como pessoas trabalhadoras do sexo organizam a prestação de serviços sexuais, é extremamente contraditório que este tipo

de representação não ocorra com outros tipos de trabalhos compreendidos como feminizados e precários. Assim, prefiro pensar o trabalho do sexo como qualquer outro tipo de trabalho no contexto neoliberal: a utilização do desejo para (re)produção do capital. Os corpos e as subjetividades das pessoas trabalhadoras resultam de processos de especialização sexopolítica, ou seja, do modo de atuação da biopolítica capitalista que surgiu para regular a (re)produção do capital.

Assim, conforme retratado em *O Balcão*, o corpo da pessoa trabalhadora do sexo não é consumido pelo cliente, muito menos há um objeto resultante na prostituição. O que é comercializado neste contexto é uma performance, um teatro da sexualidade, que busca ativar os processos de satisfação frustrante. Não por acaso, as pessoas trabalhadoras do sexo que contatei durante as minhas pesquisas com maior poder nos territórios da prostituição são aquelas que detêm maiores *capitais*⁸ acumulados e estratégias de captação e fidelização de clientes. Por exemplo, advêm de famílias brancas e de classe média, conhecem outras línguas, possuem documentos que legitimam a mobilidade pelos diversos e desiguais territórios do trabalho do sexo e incorporaram conhecimento técnico, empírico e especializado sobre os serviços que prestam.

As estratégias do trabalho do sexo também são resultado da reflexividade. Assim, é por meio das experiências na prostituição que as pessoas trabalhadoras do sexo aprendem as relações entre sexo e poder, tal como as técnicas específicas de satisfação de cada cliente. Foucault⁹ afirma que o poder é difuso, o poder se exerce. Neste sentido, as pessoas mais bem posicionadas na indústria têm noção das vantagens que obtêm, em comparação com os pares em situações de maior vulnerabilidade e precariedade, e utilizam este conhecimento na obtenção de vantagens, dentre as quais estão a aquisição de agência, poder sobre os próprios clientes, escolha das pessoas que prestam os seus serviços, ou outras situações que contrapõem ao discurso simplista e ao senso comum da pessoa trabalhadora do sexo vulnerável.

Não há saber neutro, todo saber é político. Neste ínterim, uma das questões sobre as quais refleti durante a minha pesquisa de doutoramento sobre trabalhadoras do sexo trans e travestis brasileiras em mobilidade pela União Europeia¹⁰ estava relacionada com o impacto das trajetórias de vida e os marcadores sociais da diferença na obtenção de um local de poder nos territórios do trabalho do sexo. Grosso modo, posso afirmar que quanto maior a quantidade de recursos, competências e experiências adquiridas durante a trajetória de vida, maior a possibilidade de elaboração de estratégias do trabalho do sexo e sua conversão em capital econômico. As pessoas trabalhadoras do sexo em situação de vulnerabilidade e precariedade dificilmente comercializam performances sexuais mais elaboradas, as suas práticas sexuais normalmente ficam restritas ao sexo oral e à penetração. Sobre esta conclusão, indicadores como origem de classe, raça, nacionalidade e geração têm um papel preponderante na obtenção de sucesso.

Por outro lado, as pessoas trabalhadoras do sexo mais bem posicionadas são especialistas em tipos variados de performances sexuais. Se o “bordel” é o local da materialização das ilusões e dos desejos, devido às proibições e ao segredo que incidiram sobre a sexualidade, as trabalhadoras do sexo com autonomia e agência são especialistas na encarnação e direção das fantasias. As pessoas trabalhadoras do sexo detêm as técnicas corporais e performáticas para a obtenção/geração de

prazer. Neste sentido, encarnar o poder tem papel fundamental. A título de exemplo, as sessões especializadas de Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão e Sadomasoquismo (BDSM) são uma das “fatias” de mercado que possibilitam a maior acumulação de capital econômico. Entretanto, as “Vênus de peles” necessitam de uma infinidade de recursos, habilidades e competências teóricas e vividas que poucas dominam.

Por fim, Sexo e Poder relacionam-se essencialmente com a proibição de falar sobre sexo devido à necessidade de o colocar fora do alcance do poder. Daí advém o desejo em criar narrativas sobre o sexo: para transpor a ordem e ser subversivo. A persistência de muitas pessoas em falar sobre sexo está imbricada com a vontade de mudar a lei, isso também possibilita compreender o valor financeiro sobre tudo do que dele se diz direta ou indiretamente. Em tempos de conservadorismo exacerbado, avanço do fascismo e retrocesso em valores humanistas, nunca foi tão importante falar sobre sexo. As mulheres, pessoas LGBTQIA+ e trabalhadoras do sexo sabem da relevância de transpormos a proibição para avançarmos na obtenção de políticas públicas, cidadania e direitos, apesar dos inúmeros silenciamentos e violências orquestrados pelos dispositivos de poder patriarcal e cisheteronormativos. Afinal, como bem nos lembra Foucault: onde há uma relação de poder, também há possibilidade de resistência,¹¹ por exemplo, nas relações entre Sexo e Poder: “Poder que se deixa invadir pelo prazer que persegue e, diante dele, poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar ou resistir.”¹²

1 Michel Foucault, *História da Sexualidade*, vol. 1 – *A Vontade de Saber*, 21.ª edição, Graal, 2011.

2 *Ibidem*, p. 44.

3 Thomas Laqueur, *Inventando o Sexo: Corpo e Gênero dos Gregos a Freud*, Relume Dumará, 2001.

4 Berenice Bento, *A Reinvenção do Corpo: Gênero e Sexualidade na Experiência Transsexual*, Garamond, 2006.

5 Judith Butler, *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade*, Civilização Brasileira, 2010.

6 Paul Preciado, *Testo Junkie: Sexo, Drogas e Biopolítica na Era Farmacopornográfica*, N-1 edições, 2018.

7 Apesar de compreender o sexo pago como trabalho, utilizo a palavra “prostituição” em alguns momentos do texto para não o tornar repetitivo. Importante salientar que muitas pessoas trabalhadoras do sexo e organizações utilizam o termo “prostituição” para definir o trabalho que executam.

8 Penso os capitais baseado na Teoria da Prática de Pierre Bourdieu, ou seja, os recursos de ordem material, prática, simbólica, dentre outros, que podem ser investidos na obtenção de poder na vida social e/ou profissional. A título de exemplo, capitais corporal, cultural, social, econômico e simbólico.

9 Michel Foucault, *Microfísica do Poder*, 6.ª edição, Graal, 1986.

10 Emerson Pessoa, “Encarnando a europeia: Biografias corporais, (i)mobilidades e subjetividades de trabalhadoras do sexo trans e travestis em Lisboa”, tese de doutoramento, ICS-ULisboa, 2020.

11 Michel Foucault, 1986.

12 Michel Foucault, 2011, p. 45.



“E também isto é ilusão”

FREI BENTO DOMINGUES, O.P.

Ninguém pode ver na peça *O Balcão*, de Jean Genet, escrita em 1955, uma reportagem jornalística acerca do que se passa e se vive num bordel. Seria não entender nada de literatura. É uma obra de arte, uma metáfora. Para a própria dona do bordel (Irma), ele é um espelho do mundo e dos seus mecanismos de poder. Fica, assim, tudo dito e tudo por dizer. O que é repetido, nesta peça de teatro, é que tudo é máscara, disfarce, ilusão.

Muitos se referem a *O Balcão* como teatro do sem sentido, do *absurdo*, niilista. Antes de ir por aí, apetece-me recorrer a um pequeno livro bíblico muito curioso – *Eclesiastes* – que, apesar de supor a presença de Deus no teatro da vida, só vê ilusão das ilusões, tudo é ilusão. Transcrevo apenas algumas passagens:

Todas as palavras estão gastas, o homem não consegue já dizê-las. A vista não se sacia com o que vê, nem o ouvido se contenta com o que ouve. Aquilo que foi é aquilo que será; aquilo que foi feito, há-de voltar a fazer-se: e nada há de novo debaixo do Sol!

Continua no reino das ilusões: o sábio tem os olhos na testa, mas o insensato anda nas trevas. E reconheci também que a todos eles espera a mesma sorte. E eu disse em meu coração: A sorte do insensato tocar-me-á a mim também. Para que serve a minha sabedoria?

Então, decretei em meu coração que também isto é ilusão. Pois não há memória que dure sempre nem para o sábio nem para o insensato; antes, passado algum tempo, tudo igualmente se esquece. Mas então? Tanto morre o sábio como o insensato! Odiei a vida, pois é mau para mim quanto se faz debaixo do Sol. Tudo é ilusão e correr atrás do vento.

E odiei todos os esforços que suporrei debaixo do Sol, porque tudo hei-de deixar àquele que virá depois de mim. E quem sabe se esse será sábio ou insensato? Mas é ele quem será senhor de todo o fruto dos meus esforços que debaixo do Sol me custaram trabalho e sabedoria. Também isto é ilusão.

Desesperei em meu coração de todo o trabalho que suporrei debaixo do Sol. Porque há quem se esforce com sabedoria, conhecimento e bom êxito, para deixar o fruto do seu labor a outro que não se esforçou. Também isto é ilusão e grande mal. Pois que resta ao homem de todo o seu esforço, de toda a azáfama com que se afadigou debaixo do Sol? Todos os seus dias são apenas dor e todo o seu trabalho, apenas arrelia; mesmo durante a noite o seu coração não se aquieta. E também isto é ilusão. (Ecl 1-2)

O Eclesiastes não é niilista. Termina: “Deus pedirá contas, no dia do juízo, de tudo o que está oculto quer seja bom, quer seja mau.”

O desencanto, manifestado nesta pequena obra, conduz à sabedoria do desprendimento. É um balde de água fria sobre as ilusões.

O verdadeiro sábio não vive para acumular riqueza ou requintada ciência e técnica para dominar o mundo. Recusa o espírito de ganância e de tudo fazer negócio.

O Grande Balcão é um negócio que procura ser bem gerido para ter cada vez mais clientela e, sobretudo, clientela dos poderes mundanos. As empregadas, prostitutas, andam a ganhar a vida com a ilusão de criarem ilusões. Vivem do disfarce de ter prazer, que não têm, ao provocarem a ilusão de requintes de prazer, triste remédio para as ilusões da vida.

É neste sentido que Jean Genet sugere, na metáfora *O Balcão*, o mundo como um grande bordel de ilusões.

A economia política devia ser para provocar vida e vida em abundância. Tudo devia estar orientado nessa direcção. Ficou célebre a expressão do contrário: *a economia que mata*, do Papa Francisco. Também ele tem gritado que estamos a viver numa guerra mundial aos pedaços. Essa guerra é comandada pelo grande bordel do comércio de armas e pessoas. O resultado dessa orgia do poder é a ilusão de que o mundo deve estar em boas e poucas mãos.

Isso significa o renascer contínuo da ilusão de que a guerra é um meio excelente para dominar o mundo.

O teatro de Jean Genet pode ser entendido como teatro do absurdo, do sem sentido da vida. Aquilo em que ele nos faz pensar é que o mundo em que colaboramos e alimentamos não tem sentido. Mesmo as grandes conquistas da ciência e da técnica estão a servir para a destruição. O que há de melhor no mundo actual – a ciência e a técnica – pode servir para o melhor e para o pior, porque não queremos saber, a nível mundial e local, para onde vamos, o que queremos. Preferimos viver de ilusões que nos levam, sob a aparência do contrário, para o desastre total.

No nosso imaginário ainda sobrevivia a ideia da regularidade sublinhada pelo livro do *Eclesiastes*: “Aquilo que foi é aquilo que será; aquilo que foi feito, há-de voltar a fazer-se: e nada há de novo debaixo do Sol!” A covid-19 revelou a fragilidade das nossas construções e certezas. Abalou o mundo da nossa modernidade. Neste momento, como diz o filósofo José Gil, deparamo-nos com um fundo de instabilidade que nega a regularidade cósmica, sazonal, estilha rotinas, saberes e ideologias, e o próprio solo sobre o qual se erguem as nossas certezas. Esse lugar é, agora, ocupado pelo caos, que atinge a saúde, o poder, o trabalho. O cenário actual parece um abalo sísmico da nossa fé no mundo, de que os populismos são a face visível, a par das catástrofes climáticas que põem em risco várias zonas do globo.

Despojados de certezas, os ambientalistas vão ter de evoluir imenso, é preciso mudar a nossa atitude moral e reformular a noção que temos da verdade.

Andamos de máscara para nos defendermos de um vírus que reproduz outros ainda piores: o isolamento recíproco, a solidão, a morte sem manifestações de afecto. Entretanto, os que se julgam e mascaram de poder mundial levantam muros, espalham guerras e destruição, provocam ondas de deslocados à procura de acolhimento, recusado em nome do bem-estar dos instalados, na ilusão de que podem escapar ao desastre geral, que apenas aceleram com o seu egoísmo.

É este nosso mundo o bordel das ilusões de quem não quer ver que a dominação económica, política e social não tem sentido. A fraternidade foi o grande ideal esquecido da trilogia da Revolução Francesa. Fora da amizade recíproca, alargada às dimensões da vida social e política, nem para a morte há consolo, porque supomos que não somos esperados por ninguém.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



Cheira mal, cheira a *Saint Genet*...

ANTÓNIO BENTO*

Os três Joões: o Cocteau, o Sartre, o Genet

Uma vez que o leitor vai travar conhecimento com as feéricas personagens de *O Balcão* (1956), peça cuja acção decorre num bordel de excelência, convém lembrar, talvez valha a pena começar por saber que Jean Cocteau, primeiro, e Jean-Paul Sartre, depois, foram tanto os distintos padrinhos do baptismo literário de Jean Genet quanto os seus mais proeminentes chulos. Sim, padrinhos e chulos. Evidentemente, cada um destes dois homens foi padrinho e proxeneta de Jean Genet à sua maneira e de acordo com as suas próprias necessidades e capacidades. O primeiro, Jean Cocteau, cedo se ofereceu para seu patrono e protector, pagando do seu próprio bolso a edição de *Nossa Senhora das Flores* (1944) e de *Querelle de Brest* (1947). Cocteau viu-se então na necessidade de interceder junto do tribunal para que a justiça francesa indultasse ao seu *enfant terrible* os sucessivos roubos de livros nos *bouquinistes* das margens do Sena. Se o marginal cadastrado que escrevera o poema *O Condenado à Morte* (1942) era um enérgico e reincidente amigo do alheio, tal só poderia dever-se, alega com snobe ironia o padrinho, à necessidade do autor de *Diário de um Ladrão* (1949) se alimentar, tanto no sentido material como no sentido espiritual do termo... E eis que o pedante Cocteau segreda ao ouvido do meritíssimo juiz os talentos do seu menino bonito: “Sabe, ele, Jean Genet... ele é Rimbaud, sabe. E não se pode condenar Rimbaud”, não é verdade?

Já o segundo tutor do nosso enjeitado pederasta, Jean-Paul Sartre, teve uma ideia diferente, mas uma ideia não menos ousada e decisiva nos seus efeitos que a do seu primeiro *souteneur*, que se decidiu, como acaba de se ver, a publicar-lhe e a ilustrar-lhe os romances pornográficos, introduzindo-o, no mesmo lance, no círculo daqueles admiradores de Cocteau que borboleteavam pelos *bistrots* e cafés do Palais-Royal. Mas, que fez então o famoso pensador existencialista francês? Sim, esse mesmo. O homem que o grande público em Portugal conhecerá mais como aquele zarolho célebre que aparece em fotografias antigas ao lado de uma esbelta e ativa mulher chamada Simone de Beauvoir do que pela leitura paciente da sua *chef-d’œuvre* filosófica *O Ser e o Nada*.

Pois bem, o seguinte: munido daquele impiedoso método de tortura visual a que se chama *striptease*, embora o próprio preferisse designá-lo com o obscuro título de “fenomenologia da existência”, Sartre consagrou-lhe um livro com quase 600 páginas. Aconteceu que aquilo que deveria ser um prefácio do filósofo predilecto da bem-pensante burguesia parisiense, e que fora inicialmente concebido como abertura e introdução às *Œuvres complètes* de Jean Genet na prestigiada editora Gallimard, se transformou subitamente num trampolim para a glória literária e a fama mundana, com um cheque bem gordo em direitos de autor a acompanhar uma sagração de Jean Genet que não poderia ser nem mais chique nem mais burguesa, nem, enfim, mais socializadora.

* Professor na
Universidade da Beira
Interior.

A este grosso volume de “psicanálise existencial” deu Sartre o beatíssimo título *Saint Genet, comédien et martyr* (1952).

No entanto, a imprevisível e volúvel “deusa-cadela”, que também conhecemos pelo nome de fama literária, mordeu o nosso escritor onde talvez este menos receasse ser mordido e onde certamente mais lhe doeu: na sua inspiração para escrever. Embora nunca possamos saber até que extremo poderia ir o masoquismo de Genet, o extraordinário contrato que o médico, pastor e psicanalista Jean-Paul Sartre conseguiu para o seu paciente e psicanalisado junto dos irmãos Gallimard terá prejudicado seriamente o escritor, isto se considerarmos que *São Genet*, depois de um curto período de entusiasmo com o teatro, de que *O Balcão* é talvez uma das mais conseguidas experiências, foi perdendo a pouco e pouco o desejo e a própria necessidade de escrever.

Com um nome já feito na praça – e que nome, senhores: “escritor maldito” –, Jean Genet aburguesou-se e acomodou-se a uma rotina bem paga, mais preocupado com os seus amantes do que com a sua carreira literária – um “crime perfeito”, em certa medida já completamente executado em 1962, quase vinte e cinco anos antes da sua morte em 1986. Em *Fragments...*, ele confessa-nos: “Apesar de a minha actividade de ladrão só ter sido a estilização visível de um tema erótico... como os meus amantes não podiam ser mais do que suportes de evidências, eram pormenores caprichosos sem valor prático, sem mais virtude do que inutilidade e luxo: os meus ladrões, os meus marinheiros, os meus soldados, os meus criminosos? Não: a sua *imagem*.”

Da ambígua eficácia da autópsia psicológica efectuada por Sartre sobre o criminoso Jean Genet deu muito boa conta o próprio Jean Cocteau, quando, com agudeza e tintes proféticos, observou: “Sartre mascarado de branco, com bata branca de médico, durante 573 páginas abre um Genet adormecido na mesa de operações. Desmonta a máquina. Volta a montá-la. Cose. E Genet respira, aliviado. Quando acordar não terá dores. Mas uma vez saído da mesa de operações outro Genet continuará nele para se levantar também. Genet terá de conformar-se com esse outro, ou fugir.”

Efectivamente. Cocteau viu a coisa com toda a nitidez. Genet resolveu fugir. Aquele que de bom grado reconhecia em si mesmo o que os outros queriam ver nele – o covarde, o traidor, o ladrão, o pederasta – e que a estas acusações dizia orgulhosamente ámen, para desse modo se poder transformar naquilo de que o acusavam, não poupou nas palavras, como veremos já a seguir. Em *Saint Genet, comédien et martyr*, o filósofo Jean-Paul Sartre – confessou finalmente o nosso autor – tinha-o despidido em público tal como um sargento despe um recruta na caserna: à bruta, sem maneiras, sem disfarces, sem preliminares mesmo. Tal como o Bispo em *O Balcão* será *despido* pela Rapariga e por Irma, e deste modo desapropriado da *função* e da *imagem* de Bispo, uma vez desabotoado o seu traje e lançados ao chão os seus paramentos, assim a abjecção e a monstruosidade com que Genet se adornara e mascarara foram subitamente desocultadas e explicadas por Sartre ao burguês culto que no *Quartier Latin* comprava devotamente as suas obras.

Em *São Genet, actor e mártir*, Sartre oferecia-se para ser o travesti filosófico voluntário do drama existencial de Jean Genet. O efeito do livro de Sartre sobre Jean Genet, pensado, como já se disse, para servir de introdução às *Œuvres complètes* do

autor de *As Criadas* (1947), seria a todos os títulos fulminante. Na verdade, ele foi uma autêntica bomba que partiu em duas a obra de Genet: antes de Sartre (a. S.) e depois de Sartre (d. S.). Dito de outro modo: se antes do livro de Sartre Genet escrevera sobretudo poesia, textos curtos, romances, depois de *São Genet, actor e mártir*, Genet largará de uma vez para sempre as antigas formas para passar a experimentar o teatro. É, pois, graças ao experimento fenomenológico de Sartre sobre Genet que devemos a existência do Genet dramaturgo dos anos cinquenta e sessenta do século XX. Quaisquer que tenham sido as suas intenções, não podemos dizer que não lhe estamos gratos.

Descobrimo-nos usado e manipulado como um rato numa experiência filosófica laboratorial e cruelmente despedido em público pelo sargento Sartre, o recruta Genet mergulha lentamente numa letargia profunda muito próxima do declínio e da esterilidade criativa, a qual subsistirá pelo espaço de seis longos e excruciantes anos. A esta intensa e interminável depressão nervosa, chamou Jean Genet a sua “deterioração psicológica”. Mas ouçamos antes o próprio animal Genet descrevendo a experiência anatómica de dissecação, uma vez recuperado do torpor da anestesia: “[...] senti como que uma espécie de náusea [um termo convenientemente sartriano...] por ver que tinha sido posto a nu por alguém que não eu. É verdade que me desvendo inteiramente em todos os meus livros, mas, ao mesmo tempo, recorro ao disfarce das palavras, das atitudes, das escolhas especiais. Utilizo uma certa magia, e assim trato de ter comigo algum cuidado. Ora, Sartre despiu-me sem cerimónias, à sargento... A minha primeira reacção foi ter vontade de queimar o livro; Sartre tinha-me dado o manuscrito para eu o ler. Depois, aceitei que o publicasse, porque sempre tive como preocupação principal assumir a responsabilidade dos meus actos. Precisei de tempo para me refazer da leitura desse livro. Fiquei quase impossibilitado de escrever. Poderia ter insistido em fabricar um certo tipo de romance, como um maquinismo. De igual modo, poderia ter tentado o romance pornográfico. O livro de Sartre criou em mim um vazio que funcionou como uma espécie de deterioração psicológica. Vivi nesse pavoroso estado durante seis anos. Seis anos desta imbecilidade que a vida quotidiana alimenta: abre-se uma porta, acende-se um cigarro. Uma vida de homem inclui alguns instantes de luz. O resto está votado às cinzas. No entanto, esse período de deterioração provocou um estado reflexivo que finalmente me levou ao teatro.”

O Teatro de São Genet

Entremos então no teatro de *São Genet*, o comediante e o mártir. O autor de *O Balcão* abominava, claro, o teatro do seu tempo, com as suas típicas convenções burguesas e o seu realismo postiço e indigente. Um realismo de merda, completamente impotente para “glorificar a imagem e o reflexo”, como ele queria, impotente, em suma, para afirmar em palco o poder do falso na vida. Numa conhecida *Carta a Jean-Jacques Pauvert*, Genet explica-se: o teatro ocidental moderno é um divertimento pueril. Funda-se no e vive do exibicionismo e narcisismo dos actores, mortos apenas por aparecerem nas primeiras páginas dos jornais e revistas. Incapaz de entrar em comunhão com os espectadores e com o autor, unindo-os, em vez de os separar, o acto teatral burguês não passa de uma mascarada e fantochada. Falta-lhe o ímpeto da elevação e o sentido cerimonial da acção, sem os quais

não vai além de uma reles mimese do mundo lá fora, reproduzindo com “excessiva exactidão o mundo visível”. Uma vez em palco, em vez de procurar “tornar-se um sinal carregado de sinais”, isto é, um *medium* ou uma “metáfora rigorosa daquilo que deve representar”, o actor entrega-se ao mimetismo mais servil, procurando simplesmente *identificar-se* com uma personagem de drama ou de comédia. Ora, para isso, já existem a televisão, o cinema, as histórias aos quadradinhos, as foto-novelas, queixa-se Genet. Talvez por isso Genet não dê nomes a muitas das suas personagens teatrais, preferindo representá-las por figuras, tipos ou títulos, como é o caso em *O Balcão*: O Bispo, O Juiz, O General, um pouco como se o nome Jesus de Nazaré não chegasse para representar O Cristo.

Mas o teatro não é, não pode, não deve de modo nenhum ser isso. No teatro, diz-nos o autor de *Alta Vigilância* (1949) e de *Os Biombos* (1961), “tudo se passa no mundo visível, mas num sítio que não está em parte alguma”. Precisamente por isso é que o teatro, tal como Genet o concebe, deve romper com o tempo histórico constituído, que decalca, no fundo, o tempo teológico constituinte, o tempo do calendário e o tempo do relógio. Em *A Estranha Palavra de...*, Genet fala-nos de um tempo próprio do acto teatral que deve ser capaz de “fazer explodir as convenções históricas de que a vida social necessita”. Por isso, no momento da representação o acto teatral deve ser libertado do jugo do tempo contínuo da história, que é um tempo vazio e homogéneo, um tempo opressivo. Na representação, o actor deve ser capaz de destruir o tempo contínuo da história, que continua, fora do palco, a rolar sobre o seu próprio vazio. “O acontecimento dramático” – afirma Genet – “permanece suspenso sobre o seu próprio tempo dramático, fora do tempo historicamente contado – fá-lo em proveito de uma libertação vertiginosa.” Esta “libertação vertiginosa” deverá ser capaz de “multiplicar os ‘Adventos’”, fazendo-os, precisamente, acontecer. Esse acontecimento dramático, prossegue Genet, deixa-se reconhecer como uma espécie de “queimadura que tenhamos sentido, feita por um fogo que só pode ser apagado se o aticarmos”. Mas como se faz isso? Elevando o poder da aparência à própria aparência. O que significa que a aparência aparece, e que o acto teatral deve ser capaz de extrair do vazio do tempo histórico constituído uma aparência ou um simulacro que mostre o próprio vazio desse tempo ao mesmo tempo que o preenche e o constitui de modo vertiginoso.

“É vã uma representação que não actue sobre a minha alma”, diz Genet. E prossegue: “É vã se eu não acreditar no que vejo, e que acabará – isso nunca aconteceu – quando o pano cair.” Mais ou menos o mesmo é o que afirma o contemporâneo de Jean Genet, Antonin Artaud, quando estabelece uma analogia entre o poder do teatro e o poder da peste: ambos são um “delírio comunicativo” no qual “o espírito acredita no que vê e faz o que acredita”. É daqui, aliás, que vem o segredo da fascinação do teatro, como Artaud confessa em *O Teatro e o Seu Duplo*: “No teatro, tal como na peste, há algo simultaneamente vitorioso e vingativo; apercebemo-nos de que a conflagração espontânea que a peste ateia, por onde quer que passe, nada mais é do que uma imensa liquidação.”

Sim, “uma imensa liquidação”. Seja aqui dito de passagem que encontramos nesta concepção de tempo do acto teatral segundo Jean Genet inesperadas e surpreendentes afinidades com o Walter Benjamin das *Teses sobre o Conceito de História*, embora um e outro se situem em lados diferentes em relação ao Fascismo alemão.

Com efeito, para o filósofo as potencialidades messiânicas da história política desabrocham e desenvolvem-se com a explosão da falsa continuidade histórica, condição necessária para pôr termo ao sofrimento e humilhação dos oprimidos. “Falsa continuidade histórica” agravada hoje pelo tipo algorítmico de memória imposta pelos dispositivos técnicos. Para Genet, como para Benjamin, essa explosão, essa descontinuidade radical, esse colapso do tempo que vem do próprio tempo e que age sobre e contra o tempo, apresenta-se-lhes como uma espécie de oportuno “Agora” no qual o próprio contínuo da História se revela como o contínuo da violência e da opressão. Na Revolução Francesa, observa Benjamin, “chegada a noite do primeiro dia de luta, aconteceu que, em diversos locais de Paris, várias pessoas, independentemente umas das outras e ao mesmo tempo, começaram a disparar contra os relógios das torres. Uma testemunha ocular escreveu: ‘Irritados com a hora, os novos Josués, aos pés de cada torre, alvejam os relógios para suspender o dia.’”

Teatro Solar e Teatro Lunar

Até aqui, descrevi o que se poderia talvez chamar o “lado solar” do teatro de Jean Genet. Mas este “lado solar” do teatro de Genet existe ao lado de um “lado lunar”, e muitas vezes o “lado solar” é soterrado por este outro “lado lunar”, que reputo de criminoso e abominável. Refiro-me às “reflexões” delirantes de Jean Genet sobre o teatro na sua relação com os cemitérios e os fornos crematórios.

Uma vez que ao teatro do seu tempo – teatro ligeiro, teatro leviano... – faltava, segundo Genet, elevação, cerimonial e gravidade, o nosso dramaturgo pensou que para que o teatro pudesse ser mais grave se exigia que a morte fosse mais próxima e mais ligeira. Para Genet, “deveria ir-se ao teatro como se vai a um funeral”. E é precisamente isto que ele nos diz em *A Estranha Palavra de...*: “Se ao teatro for reservada uma localização, o público deverá (para chegar lá e ir-se embora) passar por caminhos que ladeiam os túmulos... só viria ao teatro aquele público que se soubesse capaz de um passeio nocturno num cemitério.” Esta fantasia necrófila levou Genet a pensar que nas cidades da sua época o “único lugar onde se poderia construir um teatro seria o cemitério”. Assim, enquanto os nazis preparavam e edificavam afanosamente os seus campos de extermínio por toda a Europa ocupada, Genet sonhou retrospectivamente com um “teatro entre túmulos”, com um “teatro monumental” edificado “num cemitério ou muito perto do forno crematório de *chaminé hirta, oblíqua e fálica*”.

Absolutamente intoleráveis nos parecem hoje estas punhéticas anti-semitas de Jean Genet se pensarmos que naqueles dias os judeus morreram às centenas de milhares, queimados, em escala industrial, nesses fornos crematórios do Terceiro Reich que Genet tanto dizia admirar: “Eu invejo, alemães, as vossas torturas”, diz o sadomasoquista. Numa emissão radiofónica conhecida como *A Criança Criminosa*, o nosso São Genet exulta com os fornos crematórios nazis: “Maïdenek, Belsen, Auschwitz, Mauthausen, Dora. *Tiro-lhes o chapéu.*” Mas que grande filho da puta! E, no entanto, nunca se sabe. Talvez o cu do pederasta se entesoasse com o cheiro de cadáveres judeus a fumar nalguma “chaminé hirta, oblíqua e fálica”. Confrontado com estes devaneios, confesso que se por acaso eu pudesse ter sido nazi e trabalhado para Himmler, Eichmann e Hitler, ponderaria sugerir ao meu *Obersturmbannführer*

uma estadia do *São Genet* num *lager* por ele seleccionado. Evidentemente, fá-lo-ia apenas na sua natural condição de bicha campónia francesa, e nunca na condição por ele projectada de sadomasoquista ariano. Mas adiante.

Para o nosso dramaturgo, o lugar do teatro nas cidades é junto de cemitérios e de fornos crematórios. Diz ele: “Da goela aberta desse forno [crematório de Dachau], onde, de uma só vez, podem enfiar-se sobre grelhas dez ou doze cadáveres, poderá perpetuar-se uma certa forma de teatro; mas se os crematórios, nas cidades, forem escamoteados ou reduzidos às dimensões de uma tenda, o teatro morrerá.” Ora, se por um estranho e alucinado imperativo o teatro já só pode renascer junto das cinzas dos mortos, então é mister que os cemitérios e os fornos crematórios se encontrem bem tratados e mais bem cuidados. E eis que *São Genet* faz o elogio dos *Sonderkommando*, esses prisioneiros judeus encarregados da limpeza das câmaras de gás, sem o trabalho dos quais o teatro nunca poderia vir a ser o que, segundo Genet, ele deveria ser: “De dia, reinados grupos – a Alemanha tem-nos – vão limpá-los a assobiar, mas a assobiar afinados. O interior do forno e da chaminé pode manter-se negro de fuligem.”

Para justificar a diferença e a idiossincrasia do seu teatro face ao teatro burguês da sua época, Jean Genet recorda muitas vezes aos seus leitores: “Quando vou ao teatro é para me ver no palco.” E como se vê Genet a si mesmo no palco? Como vê Genet a sua imagem e o seu reflexo no palco? Pois bem, vê-se como um arrombador, como um pederasta, como um traidor, como um fora-da-lei que sabe que o “acto criminoso é mais importante do que qualquer outro, já que se opõe a uma tão grande força, moral e física”. Mas onde a glorificação do crime e a beatificação do criminoso são elevadas à sua máxima potência criativa é na pederastia. Em *Fragmentos...*, *São Genet* ajuda-nos a entendê-lo. Como a “inversão é vivida solitariamente” quer como “tema de culpabilidade e vergonha”, quer como drama de “esterilidade”, “o pederasta deve tentar severamente anular-se até não passar de... uma ideia de miséria infinita... a ideia de miséria infinita é que eu quero reencontrar. Se for a própria essência da glória, que apenas essa ideia fique agarrada ao meu nome. Que o meu nome desapareça, e apenas essa ideia de miséria infinita continue a existir”.

Uma vez em palco, a execução desta “ideia” necessita de uma linguagem que esteja à altura das exigências expressivas de uma “miséria infinita”. E que linguagem é essa? Uma linguagem fulgurante, uma linguagem grosseira e sórdida, uma linguagem obscena, uma linguagem, enfim, porca. E é por essa razão que Jean Genet pode dizer: “Se o meu teatro cheirar mal, é porque o outro cheira bem.” Cheira mal, cheira a *Saint Genet*...

Em suma, no teatro de Genet a mulher deverá estar tanto quanto possível ausente, devendo poder ser banida para que os actores-bichas possam “viver monstruosamente a metamorfose”. Essa a razão por que Genet nunca aceitou que *As Criadas* fossem representadas por duas mulheres – e não por dois rapazes adolescentes, como ele, se o tivessem deixado, preferiria. De uma vez por todas: a erótica política de Jean Genet tem uma matriz profundamente fascista, é intolerantemente machista e doentamente anti-semita. O resto é um exercício privado de anarquismo sexual que não vem ao caso comentar: “Ficas teso e fazes tesão. Sai de ti calor, irradia, é o desejo que sentes por ti próprio – ou pela tua imagem – nunca saciado.” E agora...

“– Pede-se às atrizes que não ponham a cona em cima da mesa”, ordena Genet em “Como interpretar *As Criadas*”. Mas então e o caralho? Os actores podem pô-lo em cima da mesa? Sim. Devem.

Dos reformatórios ou colónias penais onde passou a infância e a juventude, das passagens pela Legião Estrangeira, dos bailes nazis durante a Ocupação, da sua ligação amorosa a um ex-SS chamado Java, da sua admiração histriónica por um Adolf Schickelgrüber mutilado de um dos colhões, Jean Genet sabia do que falava quando falava de sadomasoquismo e pederastia. De outros assuntos, naturalmente, já não sabia tanto.

O bordel d’O Balcão

Entremos, finalmente, no bordel d’*O Balcão*. Mas não é que acabei agora mesmo de me dar conta de que ultrapassei os “20 mil caracteres, espaços incluídos”, que me pediram para respeitar... E agora, que fazer? Acabo à bruta. Não há outra maneira. Tem de caber tudo nesta página.

Pois bem, numa entrevista com Hubert Fichte, Jean Genet afirmou: “Parece-me que o poder não pode passar sem teatralidade. Há um lugar no mundo em que a teatralidade não oculta nenhum poder, e esse lugar é o teatro.” Talvez esta frase de Jean Genet nos possa servir como uma chave-geral de leitura para *O Balcão*. Na condição, porém, de acrescentarmos que o poder do poder para representar o poder do teatro não é menor que o poder do teatro para representar o teatro do poder. A teatralidade do poder e o poder da teatralidade são as duas metades de uma única moeda.

Toda a acção passada no Grande Balcão é um combate de imagens de poder. Por exemplo, o superior desígnio de Georges, o Chefe da Polícia, é ele aspirar a ser imortalizado numa imagem que seja um simulacro de poder. Ele, o Chefe da Polícia, não consegue fazer parte da “Nomenclatura” das figuras do poder representadas no Grande Balcão: “Resigne-se. As liturgias do bordel ainda não integram a sua imagem”, atira-lhe violentamente à cara Madame Irma, a “pastora de rameiras e meretrizes” e proprietária do bordel. (Será ou não uma coincidência, mas o teutónico nome Irma com que Genet resolveu baptizar a Madame do bordel é o mesmo de Irma Grese, a louca sádica nazi que ficou conhecida como a “Hiena de Auschwitz”, a qual foi julgada, condenada e enforcada em 1945 por crimes de guerra na sequência do chamado julgamento de Belsen.)

O bordel, em cujos espelhos as personagens vêem as suas imagens multiplicadas, é, como qualquer teatro, uma “casa de ilusões”. Como convém, numa casa de putas todos os espelhos têm ardis, mas “os jogos do bordel são sobretudo jogos de espelhos”, recorda Georges a Irma. Portanto, o único e verdadeiro tema da peça é a ilusão: o poder da ilusão a trabalhar a ilusão do poder.

Na execução dos respectivos guiões sexuais ou cerimónias de consagração das suas imagens de poder, as personagens do Grande Balcão, sobretudo O Bispo, O Juiz e O General, procuram ser aquilo que representam, embora estejam conscientes de que a representação é uma ilusão, um jogo feito de realidade e de aparência, de verdadeiro e de falso, mas uma representação na qual há verdade no falso e falsidade no verdadeiro. Como diz o Enviado à Rainha: “O que conta é a leitura ou a Imagem.” O Grande Balcão, apesar de hermeticamente isolado do exterior,

é um centro de espionagem em permanente contacto e interacção com a revolução lá fora. Ele é uma representação de uma representação e um teatro dentro do teatro.

Os visitantes ou clientes do bordel de Madame Irma desejam chegar à aparência perfeita das figuras ou dos tipos de poder que encarnam ou julgam encarnar. Mas sem a ajuda das empregadas do bordel, as putas capazes de dar corpo e forma aos guiões dos clientes, não poderiam construir as suas respectivas imagens ou máscaras de poder. Que ninguém aqui pense em dominar se não aceita ser dominado. É a lei primeira do poder. É também a lei do bordel. No Sétimo Quadro, O Enviado diz ao Chefe da Polícia: “O que há de belo à face da terra é às máscaras que o devemos.” Portanto, o poder não vive sem máscaras. E tal como não há poder sem imagens do poder, também não há poder sem o poder das imagens. E isto é tanto mais assim quanto mais ele, o poder, é um objecto do desejo das personagens que o encenam. Tudo, dentro e fora do bordel, é um efeito de poder. Mesmo a revolução que cresce no exterior – “os chefes de revoltas passaram todos pelos seminários” – é mais um tumulto contra as imagens do poder do que contra o poder real. O Enviado, como grande taumaturgo e encenador que é, lidará com a revolução manipulando as imagens do poder, substituindo as velhas por novas, maquilhando umas com as outras, mas apenas para que o próprio espectáculo do poder possa prosseguir. Ele não pode parar.

Mas, quem ganha, afinal, o jogo de espelhos do bordel? O Enviado ou o Chefe da Polícia? O Chefe da Polícia, já o vimos, aspira a ser imortalizado numa imagem. No final da peça, descerá ao túmulo do Mausoléu para lá permanecer por dois mil anos. Já Roger, o amante de Chantal, o símbolo morto da revolução, pretende desfazer e destruir todas as imagens de poder. O primeiro é iconófilo; o segundo, iconoclasta. Roger, ao castrar-se, poderia pensar-se, espera castrar o poder do Chefe da Polícia, negando-lhe o direito à imagem – e ao poder. Mas Roger também se pode ter castrado para assim se poder tornar no novo Chefe da Polícia. Nunca o sabermos. A indicação de Genet diz apenas: “Ele *faz o gesto* de se castrar.” *O Balcão (Bal-con...)* é um baile de idiotas. Uma dança de idiotas embriagados pelo poder em busca de uma imagem de poder que nunca encontram ou que jamais se lhes ajusta.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin, *O Teatro e o Seu Duplo*, tradução de Fiana Hasse Pais Brandão, posfácio de Vasco Santos, Livros Maldoror, Lisboa, 2018.
- BENJAMIN, Walter, *O Anjo da História*, edição e tradução de João Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa, 2010.
- COCTEAU, Jean, *Le passé défini. Journal*, III tomes, Éditions Gallimard, Paris.
- GENET, Jean, *Œuvres complètes*, VI tomes, Éditions Gallimard, Paris.
- GENET, Jean, *No Sentido da Noite*, tradução e apresentação de Aníbal Fernandes, Sistema Solar, Lisboa, 2016.
- SARTRE, Jean-Paul, *Œuvres complètes de Jean Genet*, tome I, Éditions Gallimard, Paris, 1952.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Jean, o pescador do Suquet

AL BERTO*

Talvez que a possível homenagem (?) fosse incendiar algumas cidades para que se revelasse um rosto límpido, ou o magnífico e lodoso sexo de deus. Mas creio que um homem como Genet, ao ter atravessado a vida e o mundo na mais recolhida fuga, já não desejasse sequer o fogo, ou um rosto, ou mesmo deus que, como se sabe, chega sempre atrasado a todo o lado.

A morte nunca me pareceu uma coisa gloriosa, mesmo quando a santidade adere à pele e ao coração como um destino a cumprir, como uma peste. E poucos foram aqueles que souberam *conviver* com o seu próprio Inferno.

A admiração que tenho pela obra e pelo homem que, humildemente, conheceu esse lugar de treva que é o do condenado à morte esperando a execução exige todo o ouro do meu silêncio.

À bientôt Jean, *où même le jour il fait nuit.*

Escrito no dia 16 de abril de 1986, a propósito da morte de Jean Genet, a pedido do *Diário de Lisboa*.

* In *O Estúdio de Alberto Giacometti*, de Jean Genet. Trad. Paulo da Costa Domingos. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. p. 9.

Texto publicado com a amável autorização dos herdeiros de Al Berto e da Assírio & Alvim – Grupo Porto Editora.



“Tudo aqui é falso, e tudo deve ser tratado com extrema delicadeza”

EDMUND WHITE*

Havia muito que Genet desejava escrever uma peça sobre Espanha, e *O Balcão* desenvolver-se-ia a partir desse seu antigo projeto. “O meu ponto de partida era a Espanha, a Espanha de Franco, e o revolucionário que se castra representava todos aqueles republicanos no momento em que assumiram a sua derrota. Mas depois a minha peça seguiu o seu próprio curso, e a Espanha seguiu o dela.”¹ As referências a Espanha abundam ao longo da peça, a começar pelo grande crucifixo espanhol que adorna a parede na cena de abertura. O Chefe da Polícia pode ser entendido como uma referência a Franco; Roger representa os revolucionários; Chantal, a efêmera República; e Irma, a própria Espanha. Genet ficara fascinado com duas reportagens jornalísticas que lera – a primeira sobre os planos de Franco para erigir um monumental jazigo no Valle de los Caídos; e a segunda sobre o projetado túmulo de Aga Khan em Assuão, no Egipto. Chegou mesmo a dar o nome de “Valle de los Caídos” [*sic*] à antecâmara do mausoléu de *O Balcão*; este monumento em memória dos Lealistas que tinham perecido durante a Guerra Civil Espanhola, finalmente inaugurado por Franco em 1959, estava ainda em construção na época em que Genet escrevia a sua peça. Ambos os monumentos funerários eram estruturas de dimensão colossal, projetadas pelos respetivos líderes quando ainda relativamente jovens. Em *O Balcão*, o Chefe da Polícia supervisiona a construção do seu próprio túmulo, ao mesmo tempo que, no bordel, um fac-símile desse túmulo é criado para lhe agradar, já que, ao longo da peça, ele acalenta a esperança de vir a ser emulado por um dos clientes. Como ele próprio afirma, exultante, no fim: “Em segredo, perpetuarão uma imagem de mim. Mutilada? [...] Mas o falatório sobre a minha pessoa será glorioso.” Este aspeto de *O Balcão* – a construção de um túmulo e o incitamento a um culto funerário em torno do ainda vivo Chefe da Polícia – constitui o seu tema principal, um facto que tende a passar despercebido devido a outros tópicos da peça, mais sensacionais. Como escreveu o próprio Genet, num depoimento destinado à primeira versão publicada de *O Balcão*:

Esta peça tem como objeto a mitologia do bordel. Um Chefe da Polícia fica furioso, mortificado, ao constatar que no Grande Balcão são representados numerosos rituais eróticos que têm como protagonistas o Bispo, o Herói, o Criminoso, o Mendigo – e outros mais – mas nunca, desgraçadamente, o Chefe da Polícia. E ele fará os possíveis para que a sua própria personagem, por meio de um requintado ato de graça, possa finalmente frequentar os devaneios eróticos e tornar-se desse modo um dos heróis da mitologia do bordel.²

A aversão de Genet por pormenores e aspetos anedóticos de cor local faz com que, em *O Balcão*, o cenário e o enredo (dois elementos-chave do teatro burguês)

sejam abstratos, ou mesmo confusos, e de modo algum o principal foco da peça. As cenas iniciais são as mais extraordinárias, e de carácter tão inerentemente teatral (porque baseadas no disfarce, na tragicomédia do desejo intenso, mas impossível de satisfazer, e no dispositivo da “peça dentro da peça”), que nada do que se segue pode superá-las. Na primeira cena, por exemplo, o Bispo, montado nuns sapatos de salto alto, resplandecente nas suas vestes litúrgicas, está sentado num trono, na companhia de uma mulher vestida de preto, que é afinal Madame Irma. O Bispo, um cliente do bordel com gostos especiais, regateia o preço dos serviços. A jovem prostituta que contratou, a “penitente”, revelou apenas seis pecados, os quais estão “longe de ser os meus preferidos”. Além disso, o Bispo está inquieto, pois ouve tiros lá fora, e desconfia que a prostituta se limitou a inventar os seus pecados. Momentos depois, comenta, em tom inexpressivo: “Os pecados, cometeste-os mesmo?” Fazendo eco de uma passagem de *Diário de um Ladrão*, na qual Genet confessa não ter sido capaz de roubar na Alemanha nazi porque era uma nação de ladrões, o “Bispo” observa: “Aqui não é possível fazer o mal. Aqui vive-se no mal. Na ausência de remorsos. Como é que haveriam de fazer o mal? O Diabo finge. É nisso que o reconhecemos. É o grande Ator. E é por isso que a Igreja amaldiçoou os atores.”

A grandiloquência filosófica do Bispo é interrompida pelos prosaicos comentários de Madame Irma, avisando-o de que excedeu em vinte minutos o tempo da sessão. Porém, nada distrai o Bispo das suas divagações diante de um espelho, pelas quais procura determinar se ser bispo é uma questão de ser ou de fazer, um modo de existência ou uma função a cumprir. (Ser e Fazer são duas categorias que Sartre utilizou na sua análise do próprio Genet. No seu *Saint Genet, comédien et martyr*, Sartre caracterizou o Ser e o Fazer como “dois irreduzíveis sistemas de valores, dois tipos de categorias que ele utiliza simultaneamente para refletir sobre o mundo”).

O segundo quadro põe em cena um Juiz (outro cliente) diante de dois empregados do bordel: uma jovem mulher no papel de ladra e um homem no papel de carrasco. Como na peça *As Criadas*, os atores estão envolvidos num ritual e interrompem-se frequentemente para darem instruções uns aos outros (“É para depois.”). Uma vez mais, o estrépito das armas vindo do exterior assusta o Juiz, perturbando a sua concentração erótica. Uma vez mais, instala-se a dúvida quanto à natureza real ou fictícia dos crimes descritos. Em vez de se olhar ao espelho (como fez o Bispo), o Juiz contempla o seu reflexo nos olhos do carrasco e vê no braço deste o poder que a ele lhe falta em termos físicos, mas que não deixa de exercer graças ao seu cargo. Na peça *Os Biombos*, este braço autonomiza-se e assume vida própria enquanto símbolo de poder.

O espelho do Bispo e a autocontemplação do Juiz através da presença física do carrasco exprimem de modo eficaz dois dos temas filosóficos da peça. Os homens existem, conclui o Bispo, ou por aquilo que *são* ou por aquilo que *fazem*. Aquilo que *são* é devolvido pelos espelhos: miríades de reflexos combinam-se para compor por fim, à maneira de um mosaico, o indivíduo. Em oposição ao narcisismo antisocial do espelho está a inter-relação necessariamente social dos papéis recíprocos. Existir é ser percebido em ação recíproca por um observador. Assim, no final da peça, quando o Chefe da Polícia vê cumprida a sua ambição de ter um imitador, Roger, estabelece-se um subtil mecanismo de relações e percepções recíprocas.

Roger desempenha o papel de Herói, uma versão idealizada do Chefe da Polícia; este papel existe apenas porque Roger se faz acompanhar por um Escravo que canta a glória do Herói. Este Escravo não seria ninguém se não tivesse o Herói a quem louvar; mas, reciprocamente, o Herói só existe graças às palavras laudatórias do Escravo. Ou seja, o Herói existe através da relação recíproca que estabelece com o Escravo, mas o Chefe da Polícia só existe porque Roger o personifica. Reciprocidade e Imitação constituem os princípios que garantem a existência. A autenticidade depende tanto da identidade como da diferença. Esta mútua dependência entre Herói e Escravo, Aquiles e Homero, é um tema a que Genet regressará na velhice em *Un captif amoureux*, o seu último livro.

Num terceiro quadro, um cliente desempenha o papel de um General em batalha e uma prostituta serve-lhe de cavalo – é o seu “belo ginete espanhol” (*beau genêt d’Espagne*, o epíteto que Cocteau dera ao próprio Genet). Assim como o Chefe da Polícia, o General tem a obsessão da morte e da glória póstuma.

No quarto quadro, quase sem palavras, uma prostituta e um velho franzino aguardam “fora do palco”, presumivelmente antes de se juntarem a um cliente para desempenharem uma cena de sadomasoquismo.

No quinto quadro, Madame Irma trata da contabilidade com Carmen, que é agora a sua secretária, embora sinta a falta dos seus momentos de êxtase como prostituta, nos quais desempenhava papéis de santa ou da Virgem Maria. A linguagem elegante alterna com apartes obscenos: “Tenho de te deixar no teu bordel secreto, no teu lupanar rosa e precioso, na tua casa de putas sentimental...” (Algumas destas expressões contavam-se entre aquelas que, tradicionalmente, as atrizes francesas se recusavam a pronunciar, e Genet, na sua nota “Como Representar *O Balcão*”, proíbe-as de as substituírem por termos mais suaves, embora as autorize a inverter a sua ordem.) A linha de separação entre a realidade e as fantasias encenadas no bordel é de tal modo difusa que por vezes os próprios participantes se mostram confusos. Carmen pergunta se o picheleiro que acaba de sair é o verdadeiro ou o seu imitador. Irma responde que é o verdadeiro, suscitando uma nova pergunta de Carmen: “Qual é o verdadeiro?” Irma responde: “Aquele que conserta as torneiras.” Similarmente, Madame Irma confia que inclui sempre, nas cenas que dirige, um pormenor real (por exemplo, uma aliança de freira, que simboliza o noivado com Cristo) e um pormenor falso (uma combinação de renda sob o hábito religioso). Mais tarde, quando os seus clientes desempenham os papéis de Juiz, General e Bispo reais, envergam ainda os figurinos de Madame Irma, pele de coelho em vez de arminho.

“Um delírio sufocado, irrequieto como um cavalo”

Depois de um primeiro rascunho com escassas correções, Genet reescreveu *O Balcão* continuamente, quase obsessivamente; entre 1955 e 1961 publicou cinco versões diferentes da peça. Na opinião do seu editor, Marc Barbezat, Genet acabou por destruir o guião devido a estas incessantes revisões ao longo de um período de dez anos. Uma cena em que três belos jovens representavam o esperma, as lágrimas e o sangue foi eliminada. Igualmente excisadas foram as cenas finais com o Bispo, o Juiz e o General entre as ruínas dos cenários do bordel. O sexto quadro conheceu numerosas mudanças de versão para versão. Numa destas, por exemplo, Roger

conversa a sós com Chantal, suplicando-lhe que empreste a sua popularidade à revolução. Numa versão subsequente surgem outros revolucionários – Armand, perdido na admiração por si mesmo, e Marc, que ordena execuções *in loco* e um “carnaval” de propaganda capaz de rivalizar com a máquina propagandística do Estado. Na versão de 1975, Genet elimina quase todas as cenas que decorrem fora do bordel.³

Genet nunca ficou satisfeito com o desfecho da peça. De facto, a auto-castração de Roger parece carecer de motivos e, o que é mais grave, as ambições do Chefe da Polícia de ser emulado e imolado, embora lógicas, são pouco convincentes em termos psicológicos. As motivações filosóficas de Genet nem sempre logram manter a audiência interessada e envolvida, pois divergem demasiado do comportamento humano observável. Se uma das principais questões dramáticas é “Haverá alguém que queira personificar o Chefe da Polícia no bordel?”, não chegamos a entender por que razão o Chefe da Polícia deseja ser imitado, ou porque é que Roger se decide finalmente a fazer-lhe a vontade. O mecanismo subjacente à peça não é apresentado com suficiente clareza nem tornado suficientemente humano.

Por ser sexualmente provocativo e parecer apoiar veladamente a revolução anti-colonial, *O Balcão* não seria encenado em França até 1960. A peça teve a sua estreia mundial em abril de 1957 no Arts Theatre de Londres, uma pequena produção dirigida por Peter Zadek, que já tinha encenado *As Criadas*, embora Genet não conhecesse o seu trabalho. Optou-se pelo Arts Theatre porque, enquanto clube dramático, não estava sob a alçada do Lord Chamberlain, o censor responsável pelos teatros profissionais, que anteriormente impusera um grande número de cortes absurdos ao texto cénico de *As Criadas*. Agora, apesar da suposta imunidade do Arts Theatre, o Lord Chamberlain insistia que se eliminassem onze alusões consideradas blasfemas, relativas a Cristo, à Virgem, à Imaculada Conceição e a Santa Teresa. De modo mais grave ainda, o censor exigia a excisão da cena de castração.

Quando assistiu ao ensaio geral da produção de Zadek, Genet enfureceu-se, causando um grande escândalo. Chegou meia hora atrasado ao ensaio acompanhado pelo seu tradutor, Bernard Frechtman; os dois homens sentaram-se na terceira fila e, quase de imediato, Genet começou a criticar em voz alta o cenário, os figurinos, a interpretação e os cortes ao texto.⁴ Declarou: “Fui traído.”⁵ Subiu ao palco, interrompendo o ensaio. Sugeriu que se adiasse em dez dias a estreia da peça. Pediu sanduíches e anunciou que estava disposto a trabalhar noite e dia na reencenação do texto. No dia seguinte foi impedido de entrar no teatro, pelo que regressou a Paris, onde deu uma conferência de imprensa:

A minha peça *O Balcão* decorre numa “casa de passe”, mas as personagens têm tão pouco que ver com a realidade de um bordel como as personagens de Hamlet com o mundo da corte.

O universo da choupana de colmo, da fábrica ou do palácio transporta, por si só, um determinado peso moral. A descrição de um bordel pode transmitir um sentido de imoralidade, o qual é necessário superar. O verdadeiro tema da peça é a ilusão.

Tudo aqui é falso, o General, o Bispo, o Chefe da Polícia, e tudo deve ser tratado com extrema delicadeza.

Mas em vez de enobrecerem a peça, eles vulgarizaram-na.

As personagens tornaram-se grotescas, palhaços repugnantes que não reconheço. O encenador, Peter Zadek, chega a introduzir raparigas em trajes menores que se recostam pelos cantos do cenário de modo repulsivo e cuja presença nunca indiquei. Eu queria personagens maiores do que a vida. E eles deram-me caricaturas ao estilo de *Hellzapoppin'*.

Se hoje se levasse ao palco uma má produção de *As Criadas* ou de *Alta Vigilância*, o facto não teria importância, pois essas peças já foram bem representadas e eu sei o que se pode fazer com elas. Mas tratava-se da estreia de *O Balcão*, e eu senti-me horrorizado ante a ideia de ter dado vida a semelhante monstruosidade.⁶

Além das suas objeções às figurantes semidespidas, Genet ficou furioso com o tratamento dado à terceira cena, com o General e a prostituta que lhe serve de cavalo – Zadek transformara-a numa sátira à guerra, introduzindo cercas de arame farpado no luxuoso bordel. Genet ficou também particularmente desagradado por Madame Irma, no papel de Rainha, conceder aos súbditos a Ordem da Jarreteira. Em França, uma rainha é abstrata, genérica, mas na Inglaterra deveriam tomar-se todas as precauções para *não* se aludir à verdadeira Rainha.⁷

A outro jornalista francês, Genet declarou: “Onde eu via uma tragédia, eles montaram cenas dignas do Folies Bergère.”⁸ Queixou-se ainda da frivolidade dos jornalistas britânicos, que lhe perguntavam o que tinha comido ao jantar, em vez de o interrogarem sobre a sua reação à encenação da peça.⁹ O trabalho de Zadek irritou-o de tal modo que chegou a anunciar que seria ele próprio a dirigir a produção de *Os Negros* em Paris – uma ideia que ficaria pelo caminho.

Em França, a história da encenação de *O Balcão* envolveu outro tipo de dificuldades. Depois da estreia londrina de abril de 1957, e de todo o escândalo que provocara na imprensa francesa, surgiam semanalmente nos jornais artigos a anunciar uma iminente produção da peça em França. Marie Bell, uma das mais célebres atrizes clássicas francesas, estava determinada a interpretar a personagem de Irma, não tanto por gostar do papel, mas porque desejava associar-se a uma obra de vanguarda. Esperava poder fazer a peça de Genet no inverno de 1957, depois do seu papel em *Le Soulier de Satin*, de Paul Claudel. Peter Brook foi contratado para dirigir a produção. Porém, houve desde logo dificuldades em encontrar a sala adequada. Primeiro anunciou-se que a peça seria encenada no Théâtre Hébertot, em Paris, depois num clube privado, o Théâtre de l’Œuvre, depois no Marigny e, por fim, no Théâtre Antoine – tudo isto no espaço de quatro meses. Anunciou-se também o nome do produtor – Lars Schmidt, um sueco que tinha produzido *Gata em Telhado de Zinco Quente* em Paris.

Porém, a diretora do Théâtre Antoine, Simone Berriau, entrou em rota de colisão com Genet, que a apodou de “galdéria”. Berriau tinha mostrado a peça ao editor do *France-Soir*, Pierre Lazareff, e a um jornalista muito conhecido, Hervé Mille, bem como a um alto funcionário do Departamento de Polícia, e estes tê-la-ão dissuadido de a levar à cena. Num artigo de jornal lia-se: “Simone Berriau deu o manuscrito da peça ao chefe da polícia, que a aconselhou amigavelmente a desistir do projeto.” Num perigoso ato de pré-censura, o Departamento de Polícia advertiu que, se *O Balcão* estresse, a sala seria imediatamente encerrada. Aparentemente,

a peça era considerada indecente, blasfema e politicamente perigosa. A vida real parecia tornar-se uma paródia grotesca do enredo da peça.

Ao mesmo tempo, na Alemanha, o Teatro Schiller rejeitou a peça, alegando que o desfecho era confuso. Genet não tardou a lamentar a situação:

Quanto ao *Balcão*, está tudo parado [...]. Brook e Smith [Lars Schmidt] perderam a coragem. Já o esperava. As qualidades humanas de Brook inquietam-me mais do que os seus talentos como encenador. Não tenho quaisquer ilusões quanto à sua força moral. Apenas Marie Bell ficará verdadeiramente desiludida. Quanto a mim, já esqueci *O Balcão* – uma peça da qual, aliás, gosto muito pouco, e que me serviu apenas como meio para chegar à escrita de peças mais belas. Enfim, você bem sabe que me estou nas tintas. O importante, para mim, é saber o que posso escrever, e não que o consigo levar ao palco.¹⁰

Marie Bell manteria o seu entusiasmo pela peça. Produções bem-sucedidas noutros países vieram fortalecer a sua convicção e estimularam o interesse do público francês. A atriz deve ter-se sentido igualmente encorajada pelo enorme sucesso de *Os Negros*, que estreou em Paris em 1959. Entretanto, Genet soube por Marie Bell que nem Peter Brook nem Lars Schmidt a queriam para o papel de Irma.¹¹ A atriz tentou convencê-lo a assinar um acordo com ela, concedendo-lhe o direito de estrear a obra em França, mas ele recusou.¹² Genet sentia uma aversão cada vez mais profunda pela peça; achava-a “idiota [...]. Uma peça pesada e sem consequências. Uma peça opaca”.¹³ Jean-Louis Barrault ofereceu-se para a produzir com um encenador à sua escolha.

Sartre leu o texto e publicou um artigo no *France-Observateur* declarando o seu desagrado pela peça, a qual mostrava apenas “a extenuante ronda dos reflexos e não as circunstâncias, bastante vagas, de uma insurreição, que de resto se revela reconfortante, uma vez que fracassa”.¹⁴ Genet escreveu a Frechtman:

Sartre sempre teve um lado um pouco hipócrita, o que sempre me agradou. É coisa que não afeta a minha amizade por ele. Mas gostaria de perceber o que se passa. Ligue-lhe ou vá visitá-lo. Mas, por amor de Deus, sem lhe dizer que a sugestão foi minha. Tente perceber o que se passa. Não tenho quaisquer ilusões: *O Balcão* não será representado. Mas Sartre aproveitou-se das circunstâncias. Tente descobrir porquê através da M. Bell. Ela deve estar ao corrente.¹⁵

Perante a observação crítica de Sartre de que a peça não tinha suficiente violência ou conflito, Genet respondeu: “O verdadeiro teatro é um teatro de soluções, não de conflitos. Os conflitos não passam de afetação, artimanhas, artifício.”¹⁶

Por fim, em maio de 1960, Paris pôde assistir a *O Balcão*. Em 1958, De Gaulle assumira o poder e, com ele, tomou posse um novo Ministro da Cultura, o romancista André Malraux, que autorizou a produção de *O Rinoceronte*, de Ionesco, e de *O Balcão*, na versão de Peter Brook e Marie Bell. Ao contrário da produção inglesa, que tendia para a vulgaridade, a versão de Paris era elegante. Marie Bell recusou-se a pronunciar palavras obscenas, desempenhando o papel como uma grande dama. Genet observou, sarcasticamente: “Desenrasca-se bem, a patroa Bell.”¹⁷ Brook usou

um palco giratório que Genet não aprovava de todo; as suas didascálias indicavam que os cenários deviam deslizar de um lado ao outro do palco. O autor não assistiu aos ensaios, mas pôde construir uma ideia aproximada do espetáculo através das críticas nos jornais. Não gostou que Brook tivesse eliminado uma das cenas dos revolucionários, e recriminou Frechtman por não ter acompanhado os ensaios e impedido quaisquer cortes. Comparando a produção de *Os Negros*, dirigida por Roger Blin, com as descrições sobre o *Balcão* de Brook, Genet comentou, numa carta a Frechtman:

Depois de ter lido bastantes artigos, além das suas cartas, e depois de visto diversas fotos do *Balcão*, cheguei à conclusão de que o espetáculo não é grande coisa [...]. Compreendi que ele [Brook] enfatizou o aspeto satírico da peça, por um lado, mas, por outro, tornou a sátira ineficaz. O General, por exemplo, devia usar um uniforme estilizado, mas um uniforme que fosse reconhecível como a farda de um general francês. Em vez disso, a coisa foi transformada numa opereta. Finalmente, e em particular, devia ser, digamos, uma sátira, mas também um festival jubiloso, um verdadeiro carnaval, capaz de divertir os espectadores – assim como os divertem as histórias sobre o luxo. A peça devia ser encenada com seriedade e um sorriso. Em vez disso, temos um espetáculo bastante rígido, bastante banal, que avança pesadamente, como uma aula. Devia ser uma espécie de história contada como a verdade num bordel. Foi Blin – oh, pude perceber isso através da leitura dos artigos sobre *Os Negros*, e a partir das fotografias –, foi ele quem melhor compreendeu o que sinto, um delírio sufocado, irrequieto como um cavalo. Com *O Balcão* temos um delírio que foi disciplinado por um professor de balé, um delírio que se põe em pose. Vou reescrever esta peça; é necessário reescrevê-la.¹⁸

Roland Barthes criticou Brook por ter convertido a peça de Genet, que é sobre a existência, numa peça sobre o “vício”, no sentido que dão ao termo os espíritos convencionais; tal ênfase transformara Genet numa espécie de Maupassant de segunda categoria. Mais grave ainda, Barthes considerava que Marie Bell fora autorizada a interpretar tão a seu modo o papel de Irma que esta encenação de *O Balcão*, originalmente escrito para desmascarar todos os papéis sociais, acabava por cometer o sacrilégio final de tudo sacrificar à vaidade da atriz.

Não obstante os defeitos da produção, muitos *connoisseurs* exprimiram o seu entusiasmo em relação ao texto. Para Jacques Lacan, o mais destacado psicanalista de França, *O Balcão* representava um renascimento do espírito de Aristófanes.¹⁹ Maurice Sailler disse a Genet que a peça lhe recordava o *Nicomède* de Corneille. Genet replicou: “Isso é uma das coisas mais belas que conheço no teatro.”²⁰ Jan Kott, o teórico teatral polaco e autor de *Shakespeare, Our Contemporary*, muito embora admirasse a peça de Genet, afirmou: “Quando conheci Genet, tive dificuldade em vê-lo como o autor das suas peças. Parecia uma criança apavorada.”²¹ Na verdade, Genet nunca se sentiu satisfeito com *O Balcão*, nem seguro do seu valor. Quando entregou as revisões para uma segunda edição, em outubro de 1959, escreveu: “*O Balcão* está corrigido. Não lhe chamemos a ‘edição definitiva’ porque o mais provável é que eu continue a reescrevê-la até ao fim dos meus dias.”²²

Se as reações francesas a *O Balcão* foram frias, a peça obteve uma recepção entusiástica nos Estados Unidos, onde estreou no teatro nova-iorquino “off-Broadway” Circle in the Square (um teatro circular), no início de março de 1960. O responsável pela encenação era José Quintero, que já tinha encenado com êxito obras de Eugene O’Neill, Thornton Wilder e Tennessee Williams. O elenco incluía Nancy Marchand como Irma, uma sensual Salome Jens como o cavalo do General, a “Pony Girl”, e Sylvia Miles como a prostituta “ladra” (Miles viria a tornar-se uma das estrelas do cinema de Andy Warhol). Quintero abreviou substancialmente a peça, o que poderá explicar o seu sucesso. Em 16 de outubro de 1961, *O Balcão* atingiu as 583 apresentações, tornando-se o espetáculo com a mais longa temporada em cena na história do teatro “off-Broadway” até então. Continuará em cartaz até inícios de 1962, completando 672 apresentações. A peça suscitaria um intenso debate na América puritana. Dois psiquiatras (um dos quais o célebre J.L. Moreno, o fundador do psicodrama, e o outro o autor de *The Callgirl: A Social and Psychoanalytical Study*) discutiram a peça em palco após uma das apresentações; juntou-se à conversa um professor de sociologia. Noutra ocasião, Annette Michelson e José Quintero defenderam *O Balcão* perante a Drama Desk, uma organização profissional de jornalistas de teatro, muitos dos quais consideravam a peça obscena, blasfema e degenerada, chegando a descrevê-la como a obra de um doente mental.

“Um dos deveres da revolução é encorajar os seus adversários: as obras de arte”

Quando surgiu, *O Balcão* dir-se-ia um texto confuso, ou mesmo impenetrável, mas hoje é possível lê-lo como uma espécie de estudo esquemático desse tipo de questões filosóficas que confinam com o político. Por exemplo, à semelhança de Proust, Genet considera que o mundo está sob o fascínio de nomes celebrados ou históricos; mas, para ele, o nome é mais importante do que o seu portador. De facto, na obra de Genet, qualquer pessoa pode ostentar um nome – não propriamente um nome de família aristocrático, mas algo de mais abstrato (e mais facilmente transmissível), como um título oficial associado a determinada função (Juiz, General, Bispo). Esta visão cínica da política não deve ser entendida como algo que Genet aprova e aceita: em certa medida, os seus três principais textos dramáticos visam expor e desmontar a mecânica do poder, revelar o quão fraudulento é o aparato litúrgico, judicial e real adotado e projetado por cada regime político; os europeus brancos são apenas os mais experimentados na manipulação dessa nomenclatura e dessas imagens prestigiantes, mas vazias de sentido. Se Genet nunca denunciou especificamente os regimes fascistas da Espanha, Itália ou Alemanha, era por considerar que não existiam diferenças essenciais entre esses e outros regimes europeus, sobretudo quando se tomavam em consideração as suas políticas coloniais, ou o modo como, internamente, tratavam as suas classes desfavorecidas. Por exemplo, num ensaio posterior, Genet sublinha o contraste entre a experiência democrática da Inglaterra oitocentista e a opressão política que esse país exercia sobre as colónias.²³

Ainda que tenha explorado a rutura entre fantasia teatral e realidade exterior, Pirandello tratou os seus temas como fenómenos puramente psicológicos (exceto, talvez, na sua obra-prima, *Henrique IV*, escrita em 1922). O propósito de Genet é

explorar o tema da ilusão e da autenticidade de modo a expor a dinâmica social do poder. De acordo com o crítico teatral francês Bernard Dort, é improvável que Genet tivesse tido contacto direto com a obra de Pirandello, mas pode ter absorvido a sua influência através das obras de Jouvet e Sartre, ambos admiradores fervorosos do dramaturgo italiano.²⁴

Há duas formas persistentemente sustentadas e viáveis, mas contraditórias, de interpretar a “realidade” de *O Balcão*. Ou a Revolta é real e o Balcão fornece ao país os seus novos líderes – a Rainha, o Juiz, o Bispo, o General –, ou é apenas mais uma das encenações do bordel, funcionando nesse caso como uma alegoria do mundo no seu todo. Será que a Revolta – e, em particular, a cena entre Chantal (a “Liberdade”) e o líder revolucionário Roger (uma cena eliminada na última versão de Genet) – decorre dentro do bordel, ou no mundo exterior? O Mausoléu será realmente um dos cenários do bordel, ou um verdadeiro túmulo? Há alguma diferença entre a realidade e a sua representação teatral? Se a própria realidade é teatral, então uma peça sobre a realidade não é de modo algum uma versão arbitrária ou simplificada da mesma. De facto, uma peça pode ser a melhor forma de denunciar os aspetos perigosos da teatralidade da vida quotidiana.

A análise do poder que Genet desenvolve não é marxista, já que não se detém sobre o impacto das forças económicas, dos interesses de classe e da inovação tecnológica, concentrando-se em vez disso na reciprocidade de papéis e na manipulação das imagens pelos meios de comunicação social, representados nas peças *O Balcão* e *Ela* pelas personagens dos fotógrafos. No entanto, o filósofo e crítico Lucien Goldmann deteta uma subtil mensagem marxista em *O Balcão*. Embora reconheça que Genet nunca perde de vista as dificuldades que qualquer revolução enfrenta, Goldmann interpreta o desejo do Chefe da Polícia de ser canonizado como o despertar da autoconsciência de um executivo que há muito domina a sociedade à sua volta. Se antes da Primeira Guerra Mundial os chefes da polícia e os ministros de Estado eram desconhecidos do público em geral, figuras posteriores como Himmler ou Beria tornar-se-iam tão tristemente célebres como os próprios Hitler ou Estaline.²⁵

Analizadas em termos gerais, as peças de Genet sondam o tecido social doente (sem extirpar a infeção). Localizam conflitos sem os resolver. O resultado do tom ambíguo de Genet é que os seus textos preservam todo o seu poder, ao contrário das peças-tese de Sartre, como por exemplo *Os Sequestrados de Altona*. Assim que estreavam, as peças de Genet suscitavam violentas controvérsias, embora ninguém, amigo ou inimigo, conseguisse resumir a sua mensagem, na altura bem como agora. Enquanto anarquista, Genet podia declarar: “Não sei o que será o teatro num mundo socialista. Compreendo melhor o que poderia ser entre os Mau-Mau.”²⁶ E deixou bem claro que não entendia as suas peças como políticas:

A minha intenção foi fazer peças de teatro, cristalizar uma emoção teatral e dramática. Se as minhas peças ajudam a causa dos Negros, isso não me diz respeito. De qualquer modo, não me parece que assim seja. Acredito que a ação, a luta direta contra o colonialismo, faz muito mais pelos Negros do que uma peça de teatro. Do mesmo modo, acredito que o sindicato das empregadas domésticas faz mais por essas trabalhadoras do que uma peça de teatro.²⁷

Mais tarde afirmaria também, na mesma linha, que as obras de arte podem apurar a nossa visão do mundo, mas jamais podem mudar o mundo do mesmo modo que uma revolução social ou política. Pelo contrário, defendia que um período de liberdade política geral precede uma nova explosão de inovação artística. Genet observa que os seus romances não produziram libertação, mas que o ambiente de caos generalizado que coincidiu com a ocupação da França pela Alemanha e com a paz do pós-guerra o inspirou a escrevê-los.

Não obstante, as suas três últimas peças de teatro foram escritas num período de intensa agitação política. A Guerra da Argélia grassou entre 1954 e 1962. Em 1954, a derrota francesa em Dien Bien Phu conduziria ao reconhecimento pela França da independência do Vietname do Norte e do Sul. No Egipto, Nasser organizava a Liga das Nações Árabes, que promovia um espírito pan-arábico em todo o mundo muçulmano. Os europeus ocidentais temiam (ou desejavam) uma iminente invasão soviética, sobretudo depois da repressão soviética da Hungria em 1956. Durante estes anos, Genet lia diversos jornais diariamente e discutia incessantemente as questões políticas do momento. De facto, nada o interessava mais do que a política internacional, a opressão social e o colapso do sistema colonial. Estas obsessões misturavam-se, nas suas peças, com um resolutivo esteticismo que visava produzir uma negação violenta, um tenso vazio. Cerca de dez anos após ter escrito a sua última peça, Genet fez algumas declarações fascinantes sobre o papel que a literatura e a arte desempenham na luta pela emancipação do homem. Afirmou que, a seu ver:

A revolução política e a revolução artística nem sempre são mutuamente exclusivas, mas há que admitir que uma das coisas que todas as revoluções ambicionam é serem glorificadas pelo academicismo que deveriam destruir [...]. Acredito firmemente que, no seu trabalho, o artista deve ser deixado em liberdade. Ninguém o pode aconselhar. É possível que alguns artistas nos ajudem de vez em quando; mas não serão os melhores [...]. Se aceitarmos a fraseologia política, temos de admitir que a arte pertence tanto à esquerda como à direita. Quer dizer, a arte está enraizada numa tradição e é refletida, ou aspira a ser refletida num futuro que ela mesma terá criado, em muito pequena medida. Esta ambiguidade das obras de arte dificulta as coisas numa situação de luta política [...]. Mas podemos ir ainda mais longe. Na minha perspetiva, o trabalho artístico é de dois tipos, e a definição desses dois tipos de arte segundo as suas funções não pode estar sujeita a questões de preferência. Por um lado, temos a obra de arte que serve a revolução; esta obra é construtiva no sentido em que destrói os valores burgueses. Depois há outro tipo de trabalho artístico, essencialmente violento e incendiário, no sentido em que recusa submeter-se a qualquer valor ou a qualquer autoridade. Chega mesmo a contestar a existência do homem. Era a este tipo de arte que eu me referia quando afirmei que o trabalho artístico não pode servir a revolução e quando defendi que esse trabalho rejeita todos os valores e todas as formas de autoridade [...]. Um dos deveres da revolução é encorajar os seus adversários: as obras de arte. E isto porque o trabalho artístico, que é o resultado de um esforço do artista isolado, tende para a contemplação, a qual, com o tempo,

pode transformar-se na destruição de todos os valores, burgueses ou outros, e na sua substituição por qualquer coisa que se assemelhará cada vez mais àquilo a que chamamos liberdade.²⁸

-
- 1 *Arts*, maio de 1957, n.º 617, entrevista com Michel Breitman (“J’ai été victime d’une tentative d’assassinat”).
 - 2 *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, L’Arbalète, 1988, p. 155.
 - 3 Odette Aslan, *Jean Genet*, Seghers, 1973, p. 72.
 - 4 “Jean Genet: Entrée interdite...”, *France-Soir*, 24 de abril de 1967, p. 6.
 - 5 *Aurore*, 24 de abril de 1957, p. 4 (“Jean Genet fait scandale à Londres”).
 - 6 *L’Express*, 26 de abril de 1957, p. 22 (“Londres en parle: Jean Genet en colère”).
 - 7 Odette Aslan, *Jean Genet*, p. 68.
 - 8 *Arts*, 7 de maio de 1957, *op. cit.*
 - 9 “Jean Genet en quittant Londres...”, *Le Figaro*, 25 de abril de 1957, p. 12.
 - 10 Carta 224 a Bernard Frechtman, Arquivos do Institut Mémoires de l’édition contemporaine (IMEC).
 - 11 Carta 222 a Bernard Frechtman, Arquivos IMEC.
 - 12 Carta 229 a Bernard Frechtman, Arquivos IMEC.
 - 13 Carta 52 a Bernard Frechtman, Arquivos IMEC.
 - 14 Jean-Paul Sartre, *France-Observateur*, n.º 395, 5 de dezembro de 1957, pp. 15-16.
 - 15 Carta 14 a Bernard Frechtman, Arquivos IMEC.
 - 16 *Ibidem*.
 - 17 Entrevista com Daniel Defert, 1990.
 - 18 Carta inédita, sem data, a Bernard Frechtman.
 - 19 *L’Âne*, julho-agosto 1983.
 - 20 Entrevista com Maurice Saillet, 1987.
 - 21 *New York Times*, 2 de fevereiro de 1985.
 - 22 *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, L’Arbalète, 1988, pp. 196-7.
 - 23 *Journal of Palestine Studies*, 1973, pp. 3-34, traduzido por Meric Dobson. Esta tradução inglesa é baseada nos apontamentos manuscritos de Genet sobre uma conversa que teve em Paris, em setembro de 1972, com sete jovens palestinos. Algumas passagens, às quais o *Journal of Palestine Studies* não teve acesso em francês, foram traduzidas do árabe a partir da publicação *Shu’un Filastiniya*, Beirute, dezembro de 1972.
 - 24 Bernard Dort, “Genet et Pirandello [...]”, *Lendemain* (Berlim), n.º 19, agosto de 1980, pp. 73-83.
 - 25 Lucien Goldmann, “Le Théâtre de Genet et ses études sociologiques”, *Cahiers Renaud-Barrault*, n.º 57, novembro de 1966, pp. 90-125.
 - 26 “Lettre à Pauvert”, *Fragments... et autres textes*, Éditions Gallimard, 1990, p. 101.
 - 27 Entrevista com Madeleine Gobeil, *L’Ennemi déclaré: textes et entretiens*, Éditions Gallimard, *Œuvres complètes*, VI, 1991, p. 23.
 - 28 *Journal of Palestine Studies*, 1973, *op. cit.*, pp. 31-22.

* In *Genet*. London: Vintage, 2004. p. 475-490.

Trad. **Rui Pires Cabral**.



“Acumulo imprudências”

JEAN GENET*

Na rua, o medo de ser reconhecido por um polícia faz-me recolher para dentro de mim. Quando o mais essencial de mim próprio se refugia no mais secreto e profundo retiro (um lugar no fundo do meu corpo onde me mantenho desperto e vigilante sob a forma de uma pequena chama), nada mais temo. Tenho a imprudência de acreditar que o meu corpo se liberta de quaisquer sinais distintivos, que se torna vazio e impossível de identificar, pois que tudo abandonou de meu, a minha imagem, o meu olhar, os meus dedos cujos tiques desaparecem, e que os inspetores também veem que isso que caminha pelo passeio junto deles não é senão uma carapaça vazia, desembaraçada do seu homem. Mas se passo por uma rua sossegada, a chama cresce, ocupa-me os membros, sobe-me ao rosto e tingem-o com as minhas feições.

Acumulo imprudências: entrar em carros roubados, passar diante de lojas onde já operei, apresentar documentos obviamente falsos. Tenho a sensação de que a qualquer momento tudo dará de si. As minhas imprudências são graves e eu sei que a catástrofe de asas luminosas resultará de um ligeiro, ligeiríssimo erro. Mas enquanto espero o desastre como se fosse uma graça, o melhor é que me aplique aos jogos habituais do mundo. Quero cumprir-me numa sina das mais raras. Mal consigo vislumbrá-la, e não a quero como curva graciosa ligeiramente inclinada para a noite, mas como beleza jamais vista, bela graças ao perigo que a trabalha, a transtorna, a mina. Ó fazei que eu mais não seja do que beleza! Irei depressa ou devagar, mas ousarei o que tiver de ousar. Destruirei as aparências, os toldos cairão, queimados, e hei de surgir aí, uma noite, sobre a palma da vossa mão, sereno e puro como uma estatueta de vidro. Ver-me-eis. Em meu redor, nada mais existirá.

* Excerto de *Journal du voleur*. Paris: Gallimard, 1983. p. 233-234.

Trad. **Rui Pires Cabral**.

“A minha vitória é verbal”

ANÍBAL FERNANDES*

A primeira crise de esterilidade literária de Jean Genet – sete anos vazios entre *Le Journal du voleur* (1949) e a peça de teatro *Le Balcon* (1956) – sucede a um período fértil, medido por outros sete anos.

De facto, a um poema feito no cárcere em 1942 – *Le Condamné à Mort* –, primeiro anúncio de um grande poeta e de um magnífico transtorno de valores morais desde logo mitificado com a história de uma aposta entre reclusos que lhe estaria na origem, seguiu-se em 1944 o romance *Notre-Dame-des-Fleurs* (para o qual teve Cocteau de “inventar” uma editora situada em Monte Carlo, anónima, *aux dépens d'un amateur*), e depois *Miracle de la Rose* em 1946, *Querelle de Brest* e *Pompes funèbres* em 1947, e ainda *Poèmes* em 1948 e *Journal du voleur* em 1949, quase tudo o que, somado ao seu futuro teatro, nos faz arriscar uma palavra assustadora – génio – para não explicar de todo que aprendizagem (feita onde?, com quem?, para quê?) levou àquela escrita que uma faca, empunhada por um filho de pai incógnito e com uma memória magoada por acusações de roubo, assistências públicas e casas de correcção – obrigada a sonhar-se com delinquências vagabundas em marselhas e barcelonas –, riscava com luxo para ferir a literatura e pô-la ao serviço de uma recusa de tudo o que afectasse positivamente a moral burguesa.

Com estas histórias de exemplo em subversão pôde perceber-se que uma “função da arte” – viria ele próprio a dizê-lo assim, textualmente – “é substituir a fé religiosa pela eficácia da beleza”; e que esta beleza deve ter, pelo menos, “a força de um poema, quer dizer, de um crime”; e que aos seus livros, tecidos com magnificência verbal (“a minha vitória é verbal”, avisaria também, “e devo-a à sumptuosidade das palavras”), caberia o papel de servir aquela beleza, e servi-la tão bem que ficassem irrecusáveis de sedução os espelhos onde ela se reflecte, e mesmo que a imagem reflectida confrontasse uma inversão ética do próprio leitor.

Ora, a primeira causa da grande crise literária e humana de Genet começa precisamente neste insólito desenho: quando ele próprio escapa ao encantamento do seu canto e vê, estupefacto, que tem por destinatários os leitores da classe burguesa, afinal os únicos, por formação cultural e estética, capazes de se render aos seus esplendores da forma mas com força para se defenderem, transformando em doce veneno o que ele julgava – o que ele queria – espectáculo infesto do Mal.

A esta reflexão tardia – ele com tantos textos publicados já, e pervertidos na sua eficácia, feitos inocente prazer da classe de leitores contra a qual tinham sido pensados e postos em guerra – veio acrescentar-se um livro de Jean-Paul Sartre.

Jean Genet, que acabava de “ceder” à Gallimard depois de um circuito de edições marginais e divulgação restrita, que aceitava “consagrar-se” na editora mais emblemática da burguesia culta do país, via-se também apanhado nas malhas de um monumental prefácio às suas *Obras Completas* que surgiam, por decisão própria, com os textos retocados nos seus anteriores “excessos pornográficos”:¹

o *Saint Genet, comédien et martyr*, escrito pelo que então era o mais célebre pensador do existencialismo e no auge, também, da sua celebridade mundana.

Numa tribuna de audiência tão ampla como a de Sartre no início dos anos cinquenta do século vinte, a toda a Cultura se explicava que a “inversão ética generalizada” de Jean Genet começava na criança encarregada, pelos adultos, de encarar o Mal (depois de uma acusação de roubo punida em casas de correcção), criança empenhada em cumprir o papel que lhe distribuíam, porém a braços com a contradição entre uma “vontade de Mal” e a “impossibilidade de ser” esse Mal.

Como estratégia de aproximação deste alvo difícil, alguns recursos: o roubo, reconhecido por Genet como acto não recíproco entre dois homens e espoliador de matéria por métodos em desacordo com as normas que a sociedade central designa para a sua obtenção; a escolha afectiva e sexual do homem cobarde, violento e criminoso como detentor das mais altas virtudes por reflexão invertida dos códigos da moral burguesa; o sexo despido de sensualidade e orientado para uma superlativa tensão de Beleza, com amado e amante unidos no amor estéril, fundidos num ideal narcisístico, decompondo-se em personagens de um só reflexo que se multiplicaria até ao infinito com subtis variações sentimentais.

Uma tal estratégia, com apoio em sinais repudiados pela sociedade instituída, desfazia-se de inocência em toda a margem onde o “crime não é crime”, e precisava de fortalecer-se elegendo um outro, mais radical e mais universal, valor. Genet julgou descobri-lo na traição, acto supremo que nenhuma sociedade consente; mas via pouco depois que a traição era sinal impuro, só intocável se referido a uma sociedade ideal, formada por homens de lealdade sem falha.

À perplexidade de Jean Genet restava a eficácia de uma encenação do Mal. Teria de desligar-se da acção e entregar-se a valores ideais num palco ideal – ser comediante e mártir no plano da criação estética, um Genet inventado com máscaras – variantes de um único eu – conferindo a imaginados actos a dimensão de “gestos” com eficiência estética bastante para tornarem plausíveis os seus fantasmas.

Longamente enunciado por Sartre e desvendado no seu mais secreto maquinismo, transformado numa criação teatral, condenado a santo e a inventor de um transtorno sublime de valores morais só com vida na literatura, Genet sucumbiu. Num livro desse mesmo ano (*Journal d'un Inconnu*), Cocteau previu-lhe uma dramática escassez de alternativas: “Sartre mascarado de branco, com bata branca de médico, durante 573 páginas abre um Genet adormecido na mesa de operações. Desmonta a máquina. Volta a montá-la. Cose. E Genet respira, aliviado. Quando acordar não terá dores. Mas uma vez saído da mesa de operações, outro Genet continuará nele para se levantar também. Genet terá de conformar-se com este outro, ou fugir.”

Genet foge, e foge debaixo de uma chuva de papéis rasgados. No mês em que é posto à venda o livro de Sartre, destrói todos os seus originais não publicados e pensa em suicidar-se. A sensação de incoerência que desde há tempos o perturbava por ter decidido entregar-se ao confronto aberto entre a sua arte e a sua vida – ele, Genet, confortavelmente ligado a uma editora que o dava a consumir ao burguês culto; ele, Genet, que assistia a estreias mundanas e mundanamente acompanhado (por exemplo, pela pintora Leonor Fini); ele, Genet, que acedera a ser fotografado por Brassã e pertencer a um álbum de Glórias, era despido de todas as máscaras em

público, em especial daquelas que as páginas de *Journal du voleur* tão eficazmente lhe tinham consentido; passava a um Genet moldado por supremas exigências em valores morais inversos aos que a moral burguesa segue, mas transformado num pobre Genet “explicado” e caído nas malhas do seu próprio mito.

Anos mais tarde, numa entrevista à revista *Playboy*, assumiu-se como vítima; não do conjunto de contradições que acabariam sempre por arrastá-lo à “crise”, mas apenas da psicanálise literária de Sartre: “Senti como que uma espécie de náusea por ver que tinha sido posto a nu por alguém que não eu. É verdade que me desvendo inteiramente em todos os meus livros mas recorro, ao mesmo tempo, ao disfarce das palavras, das atitudes, das escolhas especiais. Utilizo uma certa magia, e assim trato de ter comigo algum cuidado. Ora, Sartre despiu-me sem cerimónias, à sargento... A minha primeira reacção foi ter vontade de queimar o livro; Sartre tinha-me dado o manuscrito para eu o ler. Depois aceitei que o publicasse, porque sempre tive como preocupação principal assumir a responsabilidade dos meus actos. Precisei de tempo para me refazer da leitura desse livro. Fiquei quase impossibilitado de escrever. Teria podido insistir em fabricar um certo tipo de romance, como um maquinismo. De igual modo poderia ter tentado o romance pornográfico. O livro de Sartre criou em mim um vazio que funcionou como uma espécie de deterioração psicológica. Vivi nesse pavoroso estado durante seis anos. Seis anos desta imbecilidade que a vida quotidiana alimenta: abre-se uma porta, acende-se um cigarro. Uma vida de homem inclui alguns instantes de luz. O resto está votado ao pardacento. No entanto, esse período de deterioração provocou um estado reflexivo que finalmente me levou ao teatro.”

Mas esta grande crise de Genet não se alimentou apenas das incomodidades que o livro de Sartre trouxe à sua imagem pessoal, só com verdadeira vida no plano literário; nem mesmo das condições entre a sua moral teorizada e a sua moral praticada. Desde há três anos Genet esterilizava-se com a progressiva cedência a um amante “solar”. No *Journal du voleur* pode avaliar-se a força de Lucien, a quem deu um poder vasto e que o deixou isolado, incitado a fazer-lhe irradiar a beleza nos pontos altos de um poema.

“Mordi Lucien até ao sangue”, diz ao falar dele pela primeira vez. E mais adiante: “Espanta-me que um corpo tão bem musculado se dissolva a tal ponto com o meu calor. Na rua, quando anda faz ondular os ombros: desapareceu-lhe a dureza. O que eram arestas vivas, estilhaços, amenizou-se – excepto o olhar que brilha na neve em derrocada. Esta máquina de dar murros, pancadas de maça, pontapés, distende-se, alonga-se, desdobra-se, ao meu espanto prova que só era suavidade contraída, entesada, várias vezes dobrada sobre si mesma, inchada, e fico a saber como esta suavidade, esta docilidade flexível que dá resposta à minha ternura, se transformará em violência, em maldade, se já não houver ocasião para a suavidade ser ela própria, se a minha ternura findar caso eu abandone, por exemplo, este miúdo, se eu retirar à fraqueza a possibilidade de preencher este corpo magnífico.”

O Lucien do *Journal* (Lucien Sénémaud na vida real) consegue arrastá-lo para o sol. Ao princípio iludido, imaginando que às características físicas do seu amante correspondia uma inversão de códigos morais que o situava no “território do Mal”, Genet rende-se e apaixona-se. Quando dá pelo engano é tarde de mais. Lucien destinava-se a uma vida de família com mulher e filhos. Genet cede. Compra-lhe uma

casa em Rocheville, na Côte d'Azur, e com esta família decide viver uma vida a que ele próprio chamou "pastoral".

Se a crise literária e humana de Genet vai encontrar em Sartre os seus elementos mais determinantes, tê-los-á também na confusão e no conforto de Lucien. E, tendo de opor-se a Sartre com o silêncio literário, opõe-se ao amante solar com outro amante: "de crise". Em *Fragments...*, ver-se-á que em Abril de 1952 (numa altura em que ele já tinha lido o texto de *Saint Genet* e antecipadamente sofria os efeitos da sua publicação) encontra num estabelecimento de banhos públicos Decimo Christiani, deus romano tuberculoso e prostituído, e se apaixona por ele.

Memórias de conhecidos seus, que se reportam a este Genet de 1952, quase sempre nos chegam tocadas pela sombra deste amante italiano que resplandece com atracção física e apodrece dos pulmões, grande perturbação da sua vida amorosa por conjugar beleza, morte e traição, valores sublimes da sua estética literária mas lidos na sua vida real por um código mais vulgar, fazendo-o vulnerável à sua acção.

Esgotados os sete anos de esterilidade literária, Jean Genet resolve abandonar as anteriores formas de expressão (o romance e a poesia em verso) para surgir essencialmente criador de textos teatrais, *O Balcão* em 1956 (em 1954 tinha publicado *Les Bonnes*, mas era um trabalho de 1947), *Les Nègres* em 1958 e *Les Paravents* em 1961; vinte e cinco anos antes de surgir político num longo poema: *Un captif amoureux*.

Para trás deixará vários projectos literários, entre eles o sonho de *Enfers* (que reúne no texto *Fragments...* o que ele decidiu mostrar de dois dos seus discursos), o sonho de um livro sobre Rembrandt. Na reduzida amostra de *Fragments...* está, porém, o que de mais explícito escreveu sobre a sua compreensão da homossexualidade como estética da Morte que nega o mundo e se destina ao acto estéril; visão que se adapta ao que ele sente como trajectória comum a todo o artista, e será confirmada pelo texto *O Funâmbulo*: "Conhecerás um período amargo – uma espécie de Inferno – e é depois desta passagem na floresta escura que vais ressurgir, senhor da tua arte. Um dos mistérios que mais comovem é este: todo o artista depois de um período brilhante, ter atravessado uma região que faz desesperar, correndo o risco de perder a razão e o domínio de si próprio. Se sair vencedor..."

Em 1955, o desespero que parecia resolver-se com a compensação do teatro, com a renúncia ao sol de Lucien e à podridão prostituída do amante italiano, entrega-o afinal, e por cansaço, à comodidade de Pierre Joly, um jovem actor que será o futuro dedicatário da primeira versão de *Le Balcon*. Durante cinco anos, Joly e o seu teatro vão permitir-lhe fabricar as máscaras que dão vida aos seus fantasmas. Mas um novo desalento e a sua crise silenciosa de mais vinte e cinco anos, que só conseguem dar à literatura textos de curta extensão – reconhecíveis reflexos da sua obra central –, terão fim com o inesperado e volumoso poema político. Jean Genet empenha-se na defesa do que ainda tem dentro de si disponível para a desejada coincidência entre a vida e uma arte-espelho dessa vida. Financiado por largos direitos de autor, viaja e vive com as lutas mais polémicas do mundo. Genet argumenta-as literariamente, e depois fecha-se atrás da barreira de um silêncio sem permitir que outros o interroguem sobre esse processo mitificador. É bastante explícita a entrevista que deu em 1985 à BBC, onde se ouviu este maldisposto diálogo:

- Vive actualmente em França? Vive...
- Não. Em Marrocos.
- E tem casa em Marrocos?
- Não.
- Mantém-se... anda a vadiar com amigos, se posso utilizar uma tal palavra?
- Não. Vivo num hotel.
- E porquê em Marrocos?
- Posso fazer-lhe eu uma pergunta? Porque faz esta pergunta? Porque também quer transformar-se num mito? Porque pertence à sua, como se chama... BBC?
- Porque talvez haja uma razão para o senhor viver em Marrocos. Afinidades com o país, com as pessoas, porque gosta da paisagem.
- Oh! Não sei se sabe que gosto de todas as paisagens, mesmo as que são mais deserdadas. Mesmo a da Inglaterra.
- Pode então viver em qualquer lado?
- Posso, posso, absolutamente, com certeza.
- Não dá a isso importância?
- Não, não.
- Como é que passa lá os dias?
- Ah, sim! Quer que eu aborde o problema do tempo? Pois bem, a respeito do tempo vou responder-lhe como Santo Agostinho. À espera da morte.

Seis meses depois (na noite de 14 para 15 de Abril de 1986) Jean Genet morreu; não em Marrocos, onde se dizia a matar o tempo que o separava da morte, a dolorosa morte de um cancro na laringe, mas num hotel de Paris e de “queda acidental”. Foi por indicação testamentária enterrado em Marrocos: entre túmulos de rapazes... soldados dessa Legião Estrangeira que tão pouca simpatia lhe merecia. Mas o seu túmulo, orientado para Meca segundo a tradição muçulmana, tem pelo menos a compensação de estar muito próximo das ruínas de uma antiga prisão espanhola e de um bordel, símbolos caros à noite subversiva da sua imaginação criadora.

I Hoje é possível lerem-se as primeiras versões não expurgadas de *Notre-Dame-des-Fleurs* e *Miracle de la Rose* nas edições L'Arbalète e, na colecção de bolso Folio, as de *Pompes funèbres* e *Querelle de Brest*.

* “A primeira crise...”. In *No Sentido da Noite*. Lisboa: Sistema Solar, 2012. p. 11-19.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

“Três pedras para Jean Genet”

PATTI SMITH*

Por volta do meio-dia um operário da construção civil levou-nos até às ruínas da prisão de Saint-Laurent. Havia galinhas por ali a esgravatar o lixo e uma bicicleta caída, mas parecia não haver ninguém por perto. O nosso condutor passou conosco por um arco de pedra de baixas dimensões e depois simplesmente desapareceu. O pátio da prisão tinha o ar de uma cidade próspera, mas tragicamente defunta – a mesma que tinha minado almas e enviado as suas carcaças para a Ilha do Diabo. Eu e o Fred [“Sonic” Smith] andávamos por ali num silêncio alquímico, com todo o cuidado para não perturbarmos os espíritos reinantes.

Enquanto andava à procura das pedras certas entrei nas celas solitárias, examinando os grafitos descoloridos que tatuavam as paredes. Testículos peludos, pénis com asas, o órgão primordial dos anjos de Genet. Não é aqui, pensei eu, ainda não é aqui. Olhei à minha volta à procura do Fred. Ele andara por ali a deambular por entre as ervas altas e as palmeiras enormes e tinha encontrado um pequeno cemitério. Vi-o parado em frente a uma lápide que dizia “Filho, a tua mãe reza por ti”. Ficou ali em pé durante muito tempo a olhar o céu. Deixei-o sozinho e comecei a inspecionar os anexos, decidindo-me finalmente pelo chão térreo das celas para apanhar as pedras. Era um lugar húmido, do tamanho do hangar de uma avioneta. Correntes pesadas e enferrujadas estavam presas às paredes iluminadas por pequenas frestas de luz. Contudo, sentia-se ainda algum cheiro a vida: estrume, terra e uma grande quantidade de besouros a correr de um lado para o outro.

Cavei alguns centímetros à procura de pedras que podiam ter sido calcadas pelos pés calejados dos prisioneiros ou pelas solas das botas pesadas dos guardas. Escolhi cuidadosamente três e pu-las dentro de uma enorme caixa de fósforos *Gitanes*, deixando intactos os pedaços de terra que lhes estavam agarrados. O Fred deu-me o seu lenço para eu limpar as mãos e depois, com ele aberto, fez um pequeno saco para a caixa de fósforos. Colocou-o nas minhas mãos e foi o primeiro passo para as depositar nas mãos de Genet.

[...] Levantei-me cedo, pus a caixa de fósforos no bolso e fui até ao Café de Paris tomar um último café. Sentindo-me um pouco alheada, interroguei-me sobre se não estaria prestes a envolver-me num ritual sem sentido. Genet morreu na primavera de 1986, antes de ter sido possível completar a minha missão, e as pedras tinham ficado mais de duas décadas na secretária. Pedi mais um café, enquanto me ia recordando de tudo.

Estava sentada à mesa da cozinha, sob o retrato de Camus, quando ouvi as notícias. O Fred pôs a mão no meu ombro, depois deixou-me entregue aos meus pensamentos. Fiquei com uma sensação de remorso e com a consciência de um gesto ter ficado em suspenso, mas não podia fazer nada senão oferecer-lhe as palavras que me tinha obrigado a escrever.

Nos princípios de abril, Genet tinha viajado com o seu companheiro Jacky Maglia de Marrocos para Paris para ver as provas do que seria o seu último livro. Tinha-lhe sido proibida a entrada no Hôtel Rubens, onde costumava ficar quando em Paris, porque um funcionário do hotel não o reconheceu e desconfiou do seu ar de vago-bundo. Caminharam debaixo de chuva torrencial procurando abrigo, acabando por ficar no Hôtel Jack, um modesto hotel de uma estrela, perto da Place d'Italie.

Enfiado num quarto de tamanho não maior do que uma cela, Genet trabalhou arduamente as suas páginas. Embora atormentado por um cancro terminal na garganta, evitava tomar analgésicos, determinado a permanecer lúcido. Depois de ter tomado barbitúricos durante toda a sua vida, abstinha-se agora de o fazer, precisamente quando mais precisava deles e motivado unicamente pelo desejo de aperfeiçoar o seu manuscrito, desprezando ao mesmo tempo todo o sofrimento físico.

No dia 15 de abril, Jean Genet morreu sozinho, caindo no chão da casa de banho do seu minúsculo quarto num hotel de passagem. O mais provável é ter tropeçado no degrau que conduzia ao cubículo. Na mesa de cabeceira jazia o seu legado, a sua última obra intacta. Nesse mesmo dia, os Estados Unidos bombardearam a Líbia. Havia rumores de que Hanna Khadafi, a filha adotiva do coronel Khadafi, tinha sido morta num ataque. Quando me sentei a escrever, imaginei a órfã inocente a guiar o órfão-ladrão para o paraíso.

O café tinha arrefecido. Fiz um gesto a pedir outro. O Lenny chegou e pediu um chá. A manhã passava lentamente. Recostámo-nos e ficámos a observar a sala, conscientes de que escritores que tanto admirávamos tinham passado aqui muitas horas a conversar juntos. Eles ainda continuam aqui, concordámos, e regressámos ao hotel.

O Karim foi chamado de novo para o deserto, mas o Frieder conseguiu arranjar um motorista para nos levar a Larache. Cinco de nós encontravam-se ali reunidos – o Lenny, o Tony, o Frieder, o Alain e eu –, todos procurando alcançar Genet. Rodeada de amigos, não tinha previsto a profunda solidão que ia sentir nem o ressentimento magoado que me obrigou a usar todas as minhas forças para o dissipar. Genet estava morto e não era pertença de ninguém. A memória do Fred, que me tinha levado até Saint-Laurent-du-Maroni à procura de umas pedras pequenas, pertencia-me só a mim. Procurei chegar até ele, mas não consegui sentir a sua presença e mergulhei de novo nos vestígios da memória até que o encontrei. Vestido de caqui, com o seu longo cabelo, agora um pouco mais cortado, parado, completamente sozinho no meio do matagal de ervas e com as palmas das mãos abertas. Vi a sua mão e o seu relógio. Vi a sua aliança e os sapatos de couro castanhos.

Quando nos aproximámos da cidade de Larache a sensação da presença do mar começou a ser cada vez mais forte. Era um velho porto piscatório, perto das antigas ruínas fenícias. Estacionámos próximo de uma fortaleza e pusemo-nos a caminho pela encosta acima até ao cemitério. Uma velhota e um rapazinho estavam ali, como se já nos esperassem, e abriram-nos o portão. O cemitério tinha alguma coisa de espanhol, e o túmulo de Genet estava virado a este, em direção do mar. Limpei o lixo do túmulo, tirei as flores mortas, ramos e pedaços de vidro partido, e depois lavei a lápide com água engarrafada. A criança olhava-me atentamente.

Disse as palavras que desejava dizer, despejei água sobre o chão e cavei bem fundo para meter lá as pedras. Quando pusemos as flores pudemos ouvir o som distante

do almuadem a chamar as pessoas para a oração. O rapaz sentou-se calmamente no local onde eu tinha enterrado as pedras e arrancou pétalas das flores, espalhando-as pelas calças, fitando-nos com os seus olhos negros. Antes de nos irmos embora, entregou-me os restos de um botão de rosa em seda, com a cor já esmaecida, que guardei na caixa de fósforos. Demos algum dinheiro à velhota e depois ela fechou o portão. O rapaz parecia triste por ver partir os seus estranhos companheiros. O regresso foi calmo. De vez em quando punha-me a olhar para as minhas fotografias. Certamente acabaria por pôr as polaroides do túmulo de Genet numa caixa com as fotografias dos túmulos de outros. Mas no meu coração eu sabia que o milagre da rosa não tinham sido as pedras, nem podia ser encontrado em fotografias, antes estava em cada célula daquela criança, prisioneira de amor de Genet.

* Excertos de *M Train*. Trad. Helder Moura Pereira. Lisboa: Quetzal, 2016. p. 26-27, 244-246.



Jean Genet

Cronologia*

- 1910** 19 DE DEZEMBRO. Nascimento de Jean Genet em Paris, filho de Camille Gabrielle Genet e de pai desconhecido.
- 1911** 28 DE JULHO. Camille Genet abandona o filho no Hospice des Enfants-Assistés; torna-se pupilo da Assistência Pública.
- 30 DE JULHO. O pupilo é entregue aos cuidados do casal Eugénie e Charles Régnier, pequenos artesãos da aldeia de Alligny-en-Morvan. É batizado no dia 10 de setembro e receberá uma educação católica.
- 1916** SETEMBRO. Jean Genet é matriculado na escola primária.
- 1919** 24 DE FEVEREIRO. Morte em Paris, de gripe espanhola, de Camille Genet, aos trinta anos de idade.
- 1923** 30 DE JUNHO. Genet é o primeiro classificado no exame da escola primária local.
- 1924** 17 DE OUTUBRO. Graças aos bons resultados escolares, Genet escapa ao estatuto de criado agrícola e é colocado como aprendiz para se tornar tipógrafo na escola de Alembert. Foge quinze dias após a sua chegada a Paris. Encontrado em Nice, é de novo entregue aos serviços do Hospice des Enfants-Assistés.
- 1925** ABRIL. Colocado em casa do compositor cego René de Buxeuil, desvia uma pequena soma de dinheiro. É despedido e colocado sob observação no Hospital Sainte-Anne, num serviço de psiquiatria infantil.
- 1926** FEVEREIRO-JULHO. Fugas, detenções e encarceramentos sucessivos.
- 2 DE SETEMBRO. O tribunal confia-o à colónia agrícola penitenciária de Mettray até atingir a maioridade; aí permanecerá durante dois anos e meio.
- 1929** 1 DE MARÇO. Antecipa a recruta e alista-se por dois anos. No mês de outubro, obtém o grau de cabo, que manterá ao longo dos seis anos de carreira militar.
- 1930-36**. É enviado para a Síria (onde terá o primeiro contacto com o mundo árabe, ao qual ficará ligado toda a vida), para Marrocos, ou fica aquartelado em França.
- 1936** JULHO-DEZEMBRO. Após a sua deserção do exército, para escapar às perseguições, enceta, a partir de Nice, um longo périplo de um ano que o leva a Itália, Albânia, Jugoslávia e Áustria. Escorraçado destes países, refugia-se em Brno, Checoslováquia.
- 1937** JANEIRO-MAIO. Pede direito de asilo; conhece Ann Bloch, jovem alemã de origem judia, a quem dá lições de Francês e com quem manterá uma correspondência quase amorosa.
- 16 DE SETEMBRO. De regresso a Paris, rouba lenços num grande armazém e é condenado a um mês de prisão com pena suspensa.
- 1938-41** Segue-se uma série de roubos (de tecidos, de livros) que levam a condenações que oscilam entre os quinze dias e os dez meses.

1942 MARÇO. Possui uma banca de alfarrabista junto a um cais do Sena, fornecida pelos seus roubos de livros; prossegue a redação de *Nossa Senhora das Flores* (que começou a escrever na prisão no início desse ano), bem como da primeira versão de *Alta Vigilância*, intitulada *Pour "la Belle"*.

14 DE ABRIL. Novamente preso por roubo de livros, compõe em Fresnes o poema *O Condenado à Morte*, cuja impressão custeia. A redação de *Nossa Senhora das Flores* é concluída no final do ano.

1943 15 DE FEVEREIRO. É apresentado a Jean Cocteau, que lê com grande admiração o poema *O Condenado à Morte* e que se empenha em encontrar editor para *Nossa Senhora das Flores*.

1 DE MARÇO. Assinatura do primeiro contrato de autor com Paul Morihien, secretário de Cocteau, para três romances, um poema e cinco peças de teatro.

29 DE MAIO. Nova detenção por roubo de uma edição de luxo de Verlaine. É passível de “degredo perpétuo” por “roubo com reincidência”. Cocteau confia a sua defesa a um grande advogado. Examinado por um psiquiatra, Genet é declarado “destituído de vontade e de sentido moral”.

19 DE JULHO. Graças a Cocteau, escapa à reclusão perpétua e é condenado a três meses de prisão. No estabelecimento prisional de La Santé, redige *Miracle de la rose*.

DEZEMBRO. Novamente detido, Genet arrisca-se a ser deportado.

1944 14 DE MARÇO. Graças a inúmeras intervenções, é finalmente libertado; não voltará mais à prisão.

ABRIL. Publicação de um excerto de *Nossa Senhora das Flores* na revista *L'Arbalète*, de Marc Barbezat. Em princípios de maio, conhece Jean-Paul Sartre.

19 DE AGOSTO. Morte nas barricadas, a quando da libertação de Paris, de

Jean Decarnin, jovem resistente comunista, companheiro de Jean Genet.

1945 MARÇO. Publicação de uma antologia de poemas, *Chants secrets*, nas Éditions de L'Arbalète.

1946 MARÇO. *Miracle de la rose* é publicado nas Éditions de L'Arbalète. Reescrita de uma peça antiga, *Alta Vigilância*. Escreve *As Criadas*.

JULHO-AGOSTO. Publicação na revista *Les Temps modernes* de excertos de *Diário de um Ladrão*. Em Marselha, Genet conhece Louis Jouvet e mostra-lhe uma versão de *As Criadas*. Jouvet aceita montar a peça, após algumas modificações do texto.

1947 MARÇO. Publicação de *Alta Vigilância* na revista *La Nef*.

19 DE ABRIL. Encenação de *As Criadas* no Théâtre de l'Athénée (por Louis Jouvet).

A primeira versão (não corrigida por Jouvet) é publicada na revista *L'Arbalète*. O prémio da Pléiade é atribuído a Genet, em julho.

NOVEMBRO-DEZEMBRO. Publicação clandestina de *Pompas Fúnebres*, dedicado à memória de Jean Decarnin, e de *Querelle de Brest*.

1948 31 DE MAIO. Os *ballets* Roland Petit estreiam no Théâtre Marigny *Adame Miroir*, com cenários de Paul Delvaux, figurinos de Leonor Fini e música de Darius Milhaud.

JULHO. É lançada uma petição, por iniciativa de Cocteau e de Sartre, com vista a obter o perdão definitivo de Genet, que ainda estava sujeito a uma pena de dez meses de prisão.

AGOSTO. Publicação de *Poèmes* nas Éditions de L'Arbalète. Redação do texto radiofónico *L'enfant criminel*, cuja difusão foi proibida, e de *Splendid's*, peça que renuncia a ver encenada e editada. Publicação clandestina de *Diário de um Ladrão* em Genebra.

- 1949** 20 DE FEVEREIRO. Jean Marchat encena *Alta Vigilância* no Théâtre des Mathurins. A peça é publicada em março pela Gallimard. Publicação de *'Adame Miroir, A Criança Criminosa e Diário de um Ladrão*.
12 DE AGOSTO. O presidente Vincent Auriol concede a Genet o indulto definitivo.
- 1950** ABRIL-JUNHO. Rodagem de *Un chant d'amour*, único filme inteiramente realizado por Genet.
- 1951** FEVEREIRO. Início da publicação das *Œuvres complètes* de Genet pela Gallimard. O primeiro volume, constituído pelo texto de Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, só será lançado no ano seguinte.
OUTUBRO. Redação do guião “Les Rêves interdits, ou L'Autre versant des rêves”, que resultará no filme *Mademoiselle*.
- 1952** MAIO. Redação do guião de *Le Baigne*.
AGOSTO. Crise moral na sequência da publicação do ensaio de Sartre. Várias viagens pela Europa e Norte de África.
- 1953** JANEIRO. Publicação do terceiro volume das suas *Œuvres complètes* pela Gallimard.
- 1954** JANEIRO. A peça *As Criadas* é, pela primeira vez, reencenada (na sua primeira versão, anterior aos arranjos de Jouvet e editada em maio de 1947) no Théâtre de la Huchette por Tania Balachova. Publicação das duas versões por Jean-Jacques Pauvert, com um prefácio do autor.
- 1955** Após seis anos de silêncio, novo período de intensa criatividade. Redige simultaneamente *O Balcão*, *Os Negros* e *Os Biombos*. Em novembro, escreve *Elle*. Conhece Abdallah, jovem acrobata.
- 1956** JUNHO. Publicação nas Éditions de L'Arbalète da peça *O Balcão*, com uma litografia de Alberto Giacometti.
- 1957** MARÇO. Redação de *O Funâmbulo*, dedicado a Abdallah e publicado na revista *Preuves*.
ABRIL. Redação de *O Estúdio de Alberto Giacometti*. Vai a Londres assistir à estreia do seu texto *O Balcão* (encenado por Peter Zadek). Tenta proibir a representação.
- 1958** JANEIRO. Publicação de *Os Negros* nas Éditions de L'Arbalète. Inúmeras viagens.
JUNHO. Acaba a primeira versão de *Os Biombos*.
- 1959** Genet trabalha na escrita de *Le Baigne*, que deverá constituir o segundo painel do “ciclo teatral” com que sonha e que nunca terminará.
28 DE OUTUBRO. Encenação de *Os Negros* por Roger Blin, no Théâtre de Lutèce. Genet reescreve *Os Biombos* na Grécia.
- 1960** 18 DE MAIO. Após Londres, Berlim e Nova Iorque, *O Balcão* estreia-se em França, Paris, no Théâtre du Gymnase, numa encenação de Peter Brook. Nova versão da peça nas Éditions de L'Arbalète.
- 1961** FEVEREIRO. Publicação de *Os Biombos* pelas Éditions de L'Arbalète, última obra que Genet publicou em vida; a peça estreia-se no dia 19 de maio, em Berlim, numa encenação de Hans Lietzau.
OUTUBRO. Jean-Marie Serreau encena *As Criadas* no Théâtre de l'Odéon.
- 1962** Nova versão da peça *O Balcão* pelas Éditions de L'Arbalète, antecedida do texto *Como Representar O Balcão*.
- 1963** SETEMBRO. Publicação nos EUA de *Our Lady of the Flowers* e de *Saint Genet, Actor and Martyr*.
- 1964** 12 DE MARÇO. Suicídio de Abdallah. Em agosto, Genet declara renunciar à literatura e redige um testamento.

- 1965** NOVEMBRO. O Departamento de Estado dos EUA recusa-lhe um visto de estadia, invocando “desvio sexual”.
- 1966** 16 DE ABRIL. Apresentação de *Os Biombos* no Théâtre de l’Odéon, com encenação de Roger Blin.
12 DE MAIO. Projeção no Festival de Cannes de *Mademoiselle*, filme realizado por Tony Richardson a partir do guião “Les Rêves interdits”.
- 1967** ABRIL. Lançamento de *A Estranha Palavra de...* na revista *Tel Quel*. Partida para o Extremo Oriente no final do ano.
- 1968** 30 DE MAIO. Publica no *Le Nouvel Observateur* o seu primeiro artigo político, “Les maîtresses de Lénine”.
24-28 DE AGOSTO. Participa, em Chicago, nas manifestações contra a guerra do Vietname.
- 1970** Participa em inúmeras manifestações pela defesa dos imigrantes. Nova estadia nos EUA a convite dos Black Panthers; dá numerosas conferências. Em julho, escreve o prefácio da coletânea das cartas de prisão de George Jackson, *Les Frères de Soledad*. Intervém em favor de Angela Davis. No dia 20 de agosto, aceita um convite dos palestinianos. Permanecerá no Médio Oriente vários meses e aí fará quatro estadas em dois anos.
- 1971** NOVEMBRO-DEZEMBRO. Participa nas ações de Michel Foucault e de Gilles Deleuze em favor dos prisioneiros e trabalhadores árabes.
- 1972** Redige um longo artigo, “Les Palestiniens”, e prossegue a redação de notas sobre os palestinianos e os Black Panthers (que resultarão, catorze anos mais tarde, na obra *Un captif amoureux*).
- 1974** MAIO. Participa em debates políticos e apoia François Mitterrand, candidato às eleições presidenciais, no *L’Humanité*.
SETEMBRO. Jacques Derrida consagra um livro a Genet, *Glas*.
- 1976** Empreende a redação de um argumento cinematográfico, “La Nuit venue”. Segunda edição de *Os Biombos* nas Éditions de L’Arbalète.
- 1977** 2 DE SETEMBRO. Publicação de “Violence et brutalité”, no jornal *Le Monde*, onde justifica a ação da “Fração Exército Vermelho”, artigo que suscita uma acesa polémica.
- 1979** MAIO. Começa um tratamento de quimioterapia para debelar um cancro na garganta.
- 1981** Começa a redigir um novo argumento cinematográfico, “Le Langage de la muraille”, que evoca a colónia de Mettray.
- 1982** 25 DE JANEIRO. Entrevista filmada com Bertrand Poirot-Delpech. Instala-se progressivamente em Marrocos, que elegerá como local de residência principal.
11 DE SETEMBRO. Regressa ao Médio Oriente e é uma das primeiras testemunhas dos massacres de Sabra e Chatila. Escreve então *Quatro Horas em Chatila*, publicado em janeiro de 1983 na *Revue d’études palestiniennes*.
DEZEMBRO. Rainer Werner Fassbinder apresenta o filme *Querelle*, a partir do romance de Genet, no Festival de Veneza.
- 1983** JUNHO-JULHO. Início da redação de *Un captif amoureux*. Patrice Chéreau encena *Os Biombos* no Théâtre des Amandiers, e Peter Stein encena *Os Negros* na Schaubühne de Berlim. Genet recebe, em Paris, o Grand Prix national des Lettres.

1985 AGOSTO. Acompanhado pelo encenador Michel Dumoulin, escreve, em Rabat, uma nova versão de *Alta Vigilância*.

NOVEMBRO. Conclui *Un captif amoureux*, do qual entrega o manuscrito a Laurent Boyer, que será seu testamenteiro. O livro será lançado um mês após a sua morte.

DEZEMBRO. *O Balcão* é representado na Comédie-Française (encenado por Georges Lavaudant).

1986 MARÇO. Corrige as primeiras provas de *Un captif amoureux* e volta para Marrocos por dez dias.

15 DE ABRIL. Jean Genet morre num pequeno quarto de hotel, em Paris.

É enterrado no velho cemitério espanhol de Larache, em Marrocos.

* Michel Corvin – “Chronologie: 1910-1986”. In Jean Genet – *Les Nègres*. Édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin. [Paris]: Gallimard, D.L. 2005. (Folio. Théâtre). p. 127-133.

Esta cronologia é largamente inspirada na que foi estabelecida por Albert Dichy, para a biografia de Jean Genet por Edmund White.

Trad. **Regina Guimarães**.

REGINA GUIMARÃES*Tradução*

Porto, 1957. A par da sua obra poética, tem desenvolvido trabalho nas áreas do teatro, da tradução, da canção, da dramaturgia, do desenho, da educação pela arte, da crítica, do vídeo, do argumento, da produção. Foi docente na FLUP, na ESMAE e na ESAD. Foi diretora da revista de cinema *A Grande Ilusão*, presidente e fundadora da Associação Os Filhos de Lumière, programadora do ciclo permanente *O Sabor do Cinema* no Museu de Serralves. Integrou o coletivo que, a par de outras atividades de reflexão, publicou o jornal *PREC*. É cofundadora do Centro Mário Dionísio – Casa da Achada. Com Ana Deus, fundou a banda Três Tristes Tigres e empreendeu variadas experiências artísticas. Colaborou com outras bandas, nomeadamente os Clã. Realizou inúmeras ações de criação em torno da palavra dita e cantada. Organiza, de há mais de uma década a esta parte, a *Leitura Furiosa*, Porto. Tem orientado oficinas de escrita e de iniciação ao cinema. A sua obra videográfica – sob a forma de “Cadernos” – foi alvo de retrospectivas. Nos últimos anos, a sua atividade como argumentista e dramaturga intensificou-se e alargou-se ao cinema de animação. Regina Guimarães, aka Corbe, aspira a estar em todo o lugar onde haja uma luta justa a travar. Vive e trabalha com Saguenail desde 1975.

NUNO CARDOSO*Encenação e dramaturgia*

Canas de Senhorim, 1970. Assumiu, em fevereiro de 2019, o cargo de diretor artístico do Teatro Nacional São João. Como criador, tem vindo a desenvolver um universo estético próprio, coerente, que tanto se aplica a adaptações de textos contemporâneos como de clássicos, muitas vezes em colaboração com o cenógrafo F. Ribeiro e o desenhador de luz José Álvaro Correia. E tanto cria espetáculos de palco como desenvolve projetos mais experimentais com comunidades, cruzando profissionais e não-profissionais. Enquanto

estudante universitário, iniciou a sua carreira em 1994, no CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. No mesmo ano, no Porto, é cofundador do coletivo Visões Úteis. Aí, estreou-se como encenador. No TNSJ, encenou *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (2004); *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006); e *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005). Com *A Morte de Danton*, de Büchner (2019), assina a sua primeira encenação enquanto diretor artístico do São João, a que se seguiria, já em 2020, *Castro*, de António Ferreira. Entre 1998 e 2003, assegurou a direção artística do Auditório Nacional Carlos Alberto e, entre 2003 e 2007, do Teatro Carlos Alberto, integrado já na estrutura do TNSJ. Em 2007, assume a direção artística do Ao Cabo Teatro, cargo que manteve até 2018. Para esta companhia, encenou inúmeros espetáculos, com textos de autores como Sófocles, Ésquilo, Racine, Molière, Tchekhov, Ibsen, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Friedrich Dürrenmatt, Sarah Kane, Lars Norén, Marius von Mayenburg, entre outros. Destaque-se, em especial, as suas incursões nos territórios dramáticos de Tchekhov (*Platónov*, *A Gaivota* e *As Três Irmãs*, 2008-11) e de Shakespeare (*Ricardo II*, *Medida por Medida*, *Coriolano* e *Timão de Atenas*, 2007-18). *Platónov* (2008) foi eleito o melhor espetáculo do ano pelo jornal *Público*, obtendo também uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. *Demónios* recebeu o Prémio Autores 2016 da SPA, na categoria de Melhor Espectáculo.

F. RIBEIRO*Cenografia*

Lisboa, 1976. Iniciou a sua formação artística na área da Pintura, com Alexandre Gomes, tendo completado o bacharelato em Realização Plástica do Espetáculo e a licenciatura em Design de Cena (2008) na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Concluiu igualmente o curso de Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, o curso de Ilustração da Fundação Calouste Gulbenkian e o curso de Técnica Fotográfica do Instituto Português de Fotografia.

Na área do teatro, concebeu espaços cénicos para espetáculos dirigidos por Adriano Luz, Alberto Villareal, Ana Luísa Guimaráes, Andrzej Sadowski, António Cabrita, António Durães, António Feio, António Fonseca, António Pires, Beatriz Batarda, Carla Maciel, Cláudia Gaiolas, Crista Alfaiate, Denis Bernard, Dinarte Branco, Fernando Moreira, Fernando Mota, Gonçalo Waddington, Inês Barahona, Joana Antunes, João de Brito, João Mota, Joaquim Horta, John Romão, José Carretas, José Pedro Gomes, José Wallenstein, Luís Assis, Manuela Pedroso, Manuel Coelho, Marco Martins, Marco Paiva, Marcos Barbosa, Maria João Luís, Marina Nabais, Marta Pazos, Miguel Fragata, Natália Luiza, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, Paula Diogo, Pedro Carraca, Pierre Woltz, Rita Blanco, Rogério Nuno Costa, São Castro, Sara Carinhas, Tiago Guedes, Tiago Rodrigues, Tim Carroll, Tónan Quito, Victor Hugo Pontes e Yaron Lifschitz. Em 2004, foi galardoado com o segundo prémio de Escultura pela Cena d'Arte da Câmara Municipal de Lisboa. Em 2015, recebeu uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

FILIPE PINHEIRO

Desenho de luz

Vila das Aves, 1976. Formou-se na Suíça, na área da eletricidade. Ingressou no Teatro Nacional São João em 1999, como técnico de iluminação, sendo, desde 2008, coordenador do departamento de Luz. Assinou o desenho de luz de espetáculos dirigidos por encenadores como Ricardo Pais, Nuno Carinhas, João Cardoso, António Durães, Cláudio Oshman, Marta Freitas, Amândio Pinheiro ou Laura Nardi. Trabalhou também com as coreógrafas Anabela Lisboa e Cláudia Fernandes, e com Manuel Passos. É sócio-fundador da Causa Associação Cultural, assegurando a direção técnica dos espetáculos da companhia.

JOÃO OLIVEIRA

Sonoplastia

Porto, 1979. Frequentou a Academia Contemporânea do Espetáculo, entre 2003 e 2006, no curso de Realização Técnica. Entre 2006 e 2008, trabalhou com várias companhias, entre as quais As Boas Raparigas..., ASSÉDIO e Ensemble – Sociedade de Actores. Desde 2008, integra o departamento de Som do Teatro Nacional São João, recebendo diversas companhias e assegurando a montagem e operação de várias produções próprias. No TNSJ, fez o desenho de som do espetáculo *Lulu*, de Frank Wedekind, encenação de Nuno M Cardoso (2018), *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, encenação de Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019), *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), e *Castro*, de António Ferreira (2020), encenações de Nuno Cardoso.

FERNANDO COSTA

Vídeo

Vila Nova de Gaia, 1979. Estudou *marketing*, publicidade e audiovisuais. Em 2000, ingressa no Teatro Nacional São João como técnico de maquinaria, tendo passado, em 2002, a ser responsável pelo departamento de Vídeo. Tem feito o registo videográfico de todos os espetáculos do TNSJ e colaborado nas filmagens da maioria dos DVD editados. Fez a adaptação do *video mapping* nacional e internacional de *Sombras*, enc. Ricardo Pais, e em 2018, em colaboração com Filipe Pinheiro e Alexandre Vieira, o *video mapping* de *Em fio breve o coração*, espetáculo de celebração do Dia Mundial da Música, com direção musical de Miguel Amaral e direção cénica de Nuno Carinhas. É responsável pela operação vídeo dos espetáculos que o integram em cena, como, por exemplo, *Castro* e *um Hamlet a mais*, ambos encenados por Ricardo Pais. Concebeu vídeos de cena para os seguintes espetáculos: *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, enc. João Lourenço, *A Morte do Palhaço*, enc. João Brites, *Fassbinder-Café*, enc. Nuno M Cardoso, *Espectros*, enc. João Mota, *Uma Noite no Futuro*, enc. Nuno

Carinhas, *Os Nossos Dias Poucos e Desalmados*, enc. João Cardoso, *A Morte de Danton e Castro*, encenações de Nuno Cardoso.

CARLOS MEIRELES

Voz

Valença do Douro, 1980. Licenciado e Mestre em Música (Canto) pela ESMAE, onde concluiu também o mestrado em Ensino da Música e a pós-graduação em Estudos Avançados de Polifonia. Doutorando em Estudos Artísticos (Música) na Universidade de Coimbra. O seu perfil profissional é transversal à música e ao teatro. É professor assistente convidado na cadeira de Voz e Música no Departamento de Teatro da ESMAE, e professor de Voz e Canto no curso de Artes Dramáticas-Formação de Atores da Universidade Lusófona do Porto. Entre 2007 e 2010, trabalha profissionalmente em teatro musical com o encenador Filipe La Féria como cantor/ator, diretor vocal, diretor musical e compositor. Neste período, contacta com o pedagogo João Henriques, com quem adquire as ferramentas matriciais relativas ao texto e à elocução. Atualmente, é diretor artístico do Absolute Vocem Ensemble. Colabora com o Capella Sanctae Crucis, agrupamento dirigido por Tiago Simas Freire, O Bando de Surunyo, dirigido por Hugo Sanches, e o ensemble Moços do Coro, dirigido pelo maestro Nuno Almeida. Apoiado no conceito de esculturas vestíveis explorado pela Escola Artística Soares dos Reis, do Porto, encenou, em 2017, *Dido e Eneias*, de Henry Purcell, com direção musical de Adrián van der Spoel. No Teatro Nacional São João, assinou as seguintes colaborações: apoio vocal em *Habeas Corpus*, espetáculo dirigido por Ruben Marks; assistência de encenação no domínio musical em *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016); apoio vocal em *Lulu*, de Frank Wedekind, enc. Nuno M Cardoso (2018); voz e elocução em *Otelo*, de William Shakespeare, enc. Nuno Carinhas (2018); preparação vocal de atores em *O Resto Já Deverá Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019); voz em

A Morte de Danton, de Georg Büchner (2019), e em *Castro*, de António Ferreira (2020), encenações de Nuno Cardoso.

ELISABETE MAGALHÃES

Movimento

Nasceu em 1975. Começou a dançar aos dez anos com Alexandrina Alves Costa. Mestre em Artes Cénicas – Interpretação e Direção Artística. Pós-graduada em Dança Contemporânea pela ESMAE. Licenciada em Cinema e Audiovisual pela ESAP. Concluiu o curso de Dança no Balletteatro Escola Profissional. Frequentou a Escola Superior de Dança. Como bolseira, frequentou o Centro de Dança Études Paris Goubé e a Ménagerie de Verre. Participou nos encontros Les Repérages de Danse à Lille (2002 e 2007). Colaborou com Né Barros, Isabel Barros, Javier de Frutos (no âmbito da Companhia Instável), La Ribot, Tânia Carvalho, Alberto Magno, Ricardo Pais, Victor Hugo Pontes e Nuno Cardoso. Participou em *Sursauts*, de Mathilde Monnier, *Branças de Neve*, de Catherine Bay, e no *Ballet Neoconcreto*, de Lygia Pape, com direção de Né Barros. Tem desenvolvido trabalhos como coreógrafa e em vídeo: *Auto Retrato*, *Passagens*, *Imago*, *When I Die I Wanna Go To Hell*, *Dança e Arte Digital* (documentário), *Multiplex*, *Grau Zero*, *Um Corpo Que Espera*. Docente do Balletteatro Escola Profissional. Coreografou e deu formação, em colaboração com a Câmara Municipal do Porto, no projeto Descobrir o Teatro e a Dança, a jovens de outras áreas. Artista-tutor do Teatro Nacional São João no projeto *10x10* da Fundação Calouste Gulbenkian (2014-15). Professora de Corpo e Movimento na ULP, no Curso de Interpretação e Direção de Atores. Integrou a semana de compositores e coreógrafos 2018-19 – Estúdios Victor Córdon, com orientação de Victor Hugo Pontes e Luís Tinoco.

RICARDO BRAUN*Dramaturgia e assistência de encenação*

Porto, 1986. Frequentou o curso de Arquitetura da FAUP e em 2008 licenciou-se em Som e Imagem pela Universidade Católica do Porto. Colaborou em processos dos encenadores Ana Luena e Nuno Carinhas, e trabalhou como assistente de dramaturgia e encenação de Nuno Cardoso, Rogério de Carvalho e João Pedro Vaz. Em 2012, fundou a OTTO e coencenou *Katzelmacher*, a partir da peça e filme homónimos de Rainer Werner Fassbinder. Assegurou, entre 2015 e 2017, a orientação do grupo amador de teatro DST, formado em 2013, dirigindo-o nos espetáculos *Um Ensaio* (a partir de Jean Anouilh, 2015) e *Volpone* (a partir de Ben Jonson e Stefan Zweig, 2017). Para além dos textos já referidos, traduziu ainda *A Pedra*, de Marius von Mayenburg (As Boas Raparigas..., 2011), *Demónios*, de Lars Norén (Ao Cabo Teatro, 2014), *Fé Caridade Esperança*, de Ödön von Horváth (TEP, 2015 e HomemBala, 2017), e *Perplexos*, de Marius von Mayenburg (Causas Comuns, 2018). Assegurou a dramaturgia de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), e *Castro*, de António Ferreira (2020), encenações de Nuno Cardoso.

AFONSO SANTOS*O Carrasco: Arthur; Roger; O Segundo Fotógrafo*

Porto, 1987. Licenciou-se em Estudos Teatrais na variante de Interpretação, na ESMAE (2011). Encenou a peça *Chamava-se Ermo*, de João Costa (Teatro Bandido, 2010). Interpretou e encenou, com Teresa Arcanjo, *Sou o Vento*, de Jon Fosse (Teatro Anémico, 2015). Estreou-se profissionalmente como ator em *O Fidalgo Aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo (2011), enc. João Pedro Vaz (Comédias do Minho/TNDM II). Trabalhou pela primeira vez com o encenador Nuno Cardoso em *Desejo Sob os Ulmeiros*, de Eugene O'Neill (TNSJ/Teatro do Bolhão, 2011), e passou a colaborar com frequência, como ator, nos seus projetos criativos: *Medida por Medida* (2012), *Coriolano* (2014) e *Timão de Atenas* (2018), de William Shakespeare; *Misanthropo*, de

Molière (2016), *Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017), *Bella Figura*, de Yasmina Reza (2018). Em 2017, integra a direção do Ao Cabo Teatro, com Luís Araújo, por quem foi dirigido em *Caridade*, de Ödön von Horváth (TEP, 2015), e em *Katzelmacher*, de Rainer Werner Fassbinder (2013), em conjunto com Ricardo Braun. Em 2019, participou na criação coletiva *A Importância de Ser Georges Bataille*, com direção artística de Miguel Bonneville (Teatro do Silêncio), e encenou e interpretou o solo *Crude*, com textos de Pier Paolo Pasolini (Ao Cabo Teatro). Estagiou, na qualidade de observador, no Toneelgroep Amsterdam, durante a produção de *A Longa Jornada Para a Noite*, de Eugene O'Neill, enc. Ivo van Hove. Colaborou em três projetos com a comunidade, inseridos no programa Cultura em Expansão da Câmara Municipal do Porto (2015-17), dirigidos por Nuno Cardoso. Em 2017, fez parte da equipa de produção do FITEI. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Lulu*, de Frank Wedekind, enc. Nuno M Cardoso (2018), *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), e *Castro*, de António Ferreira (2020), encenações de Nuno Cardoso.

ANA BRANDÃO*A Mulher; Carmen; O Terceiro Fotógrafo*

Formou-se como atriz no Curso de Atores do Instituto Franco-Português. O seu percurso teatral caracteriza-se pela relação continuada que mantém com alguns criadores e companhias teatrais, de entre os quais salienta: Primeiros Sintomas, com quem colaborou em *A Menina Júlia* (2009) e *Lear* (2017); Novo Grupo – Teatro Aberto, em que fez parte do elenco de *O Bobo e a Sua Mulher esta Noite na Pancomédia* (2003), *A Ópera de Três Vinténs* (2005) e *Imaculados* (2008). Trabalhou também com o Útero, a mala voadora, A Barraca, Teatro O Bando, Nuno Cardoso, Gonçalo Amorim, Beatriz Batarda, António Jorge Gonçalves e Nuno Nunes. Em 2006, participou na ópera *Pollicino*, de Hans Werner Henze. Em cinema, trabalhou com os realizadores João César Monteiro, José Filipe Costa, Raquel Freire, Jorge Cramez, Margarida Gil, entre

outros. Em televisão, participou em telenovelas e séries. Paralelamente, tem desenvolvido uma carreira musical como cantora, na qual se destacam as colaborações com Carlos Bica, de que resultou a edição do CD *Diz*, bem como projetos que atualmente desenvolve com o pianista João Paulo Esteves da Silva e com o Real Combo Lisbonense. Em 2004, foi nomeada para Melhor Atriz de Teatro dos Globos de Ouro e, em 2013, para Melhor Atriz de Cinema do Prémio Autores da SPA.

ANTÓNIO AFONSO PARRA

O General

É ator, músico, autor, professor e encenador. Concluiu a formação académica na ESMAE, Porto, e começou a carreira profissional em 2007. É membro fundador de duas estruturas teatrais: A Turma e AMANDA. Fundou também, em 2007, o projeto musical Les Saint Armand. Em teatro, trabalha regularmente com estruturas como Ensemble – Sociedade de Actores, Ao Cabo Teatro, Teatro da Rainha, entre outras. Investe grande parte do seu trabalho nas artes de palco, não deixando, porém, de fazer algumas incursões no mundo da televisão e do cinema. É professor de interpretação na ACE – Famalicão. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Lulu*, de Frank Wedekind, encenação de Nuno M Cardoso (2018), *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, encenação de Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019), e *A Morte de Danton*, de Georg Büchner, encenação de Nuno Cardoso (2019).

JOANA CARVALHO

Irma: A Rainha

Porto, 1977. Licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Faz, desde 2001, dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica. Trabalhou com os encenadores Fernando Mora Ramos, Ana Luena,

Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, João Cardoso, José Topa, Claire Binyon, Alberto Grilli, Ricardo Alves, José Leitão, Cristina Carvalhal, Lígia Roque, André Braga e Cláudia Figueiredo, Joana Moraes, entre outros. Destaque-se alguns dos últimos espetáculos em que participou: *Espírito do Lugar*, criação Circolando, direção de André Braga e Cláudia Figueiredo (2017); *Timão de Atenas*, de William Shakespeare (2018), *Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017), *O Misanthropo*, de Molière (2016), *Demónios*, de Lars Norén (2014), encenações de Nuno Cardoso (*Ao Cabo Teatro*); *Cordel*, enc. José Carretas (Panmixia, 2016); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), *O Feio*, de Marius von Mayenburg, e *Fly Me to the Moon* (2014), de Marie Jones, encenações de João Cardoso (ASSÉDIO). É elemento integrante da companhia Musgo, destacando-se os espetáculos *A Casa de Georgienne*, *Eldorado* e *Gostava de ter um periquito*, criações coletivas com direção de Joana Moraes. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de William Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac (2015), e *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp (2019), encenações de Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas; *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017); *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), e *Castro*, de António Ferreira (2020), encenações de Nuno Cardoso.

JOÃO MELO

O Chefe da Polícia

O seu percurso como ator começa em 1994 na ODOT – A Oficina, em Guimarães. Natural do Porto, completa em 2002 o curso de Estudos Teatrais – Interpretação da ESMAE. Em 2005, participa no projeto Thierry Salmon. Tem trabalhado com diferentes estruturas e companhias, das quais se destacam: Panmixia, Companhia de

Teatro de Braga, Seiva Trupe, Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Experimental do Porto, MetaMortemFase, Teatro Só, Teatro Meridional, Circolando, Musgo, Narrativensaio, Teatro do Bolhão e Ao Cabo Teatro. Trabalhou com Nuno Cardoso, José Carretas, Moncho Rodriguez, Rogério de Carvalho, Peta Lily, António Lago, Miguel Seabra, Carlo Cechi, Jean-Pierre Sarrazac, Luísa Pinto, Rui Madeira, Américo Rodrigues, Kuniaki Ida, Julio Castronuovo, Gonçalo Amorim, Nuno M Cardoso, entre outros. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Lulu*, de Frank Wedekind, enc. Nuno M Cardoso (2018), *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), e *Castro*, de António Ferreira (2020), encenações de Nuno Cardoso.

MARGARIDA CARVALHO

A Ladra; A Ruiva; Chantal

Nasceu em Braga, onde iniciou o seu percurso de atriz no Sindicato de Poesia, em 1999. Trabalhou com o Aquilo Teatro, na Guarda, de 2000 a 2001. Nesse mesmo ano, inicia o curso de Teatro na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, no Porto, que termina em 2005. Desde então, trabalha como atriz de teatro, cinema e televisão. Destacam-se os seguintes prémios: Melhor *Acting* no 48 Hour Film Project (2011); prémio RTP/SPA de Melhor Atriz de Cinema, e nomeação para os Globos de Ouro, na mesma categoria, por *Veneno Cura*, de Raquel Freire, ambos em 2010; menção honrosa por *Inércia*, no Fast Forward Portugal – Film Festival (2006). No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), e *Castro*, de António Ferreira (2020), encenações de Nuno Cardoso.

MARIA LEITE

A Rapariga; O Enviado

Portimão, 1989. Licenciada em Ciências da Comunicação, nas variantes Comunicação, Cultura e Artes e Televisão e Cinema, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Frequentou, entre 2012 e 2014, a licenciatura de Teatro, na área de Interpretação, na Escola Superior de Teatro e Cinema. Trabalhou em regime de *freelancer* como revisora e editora de texto e como intérprete de teatro, cinema e televisão. De 2009 a 2011, foi editora de vídeo e produtora de conteúdos no Centro de Investigação para Tecnologias Interativas (FCSH/UNL). Começou a fazer teatro em 2007, no Grupo de Teatro da Nova. Em 2008, integra o elenco da curta-metragem *Inferno*, de Carlos Conceição, e em 2010, da longa-metragem *Guerra Civil*, de Pedro Caldas, vencedor da Competição Nacional do IndieLisboa em 2010. Trabalhou como produtora executiva no projeto Largo Residências, entre 2011 e 2012. Em 2013, integrou o elenco da companhia Teatro da Garagem, onde trabalhou como intérprete, videasta e coorientadora do Clube de Teatro Infantil. Fez parte do elenco fixo das telenovelas *A Única Mulher* e *A Impostora*, entre 2015 e 2016. Cocriou com Eduardo Breda o espetáculo *A Vila*, em 2017. Tem vindo a colaborar como intérprete com diversas estruturas e criadores: Colectivo 84, em *Sócrates tem de Morrer* e *A Vida de John Smith* (2018), *A Constituição* (2016) e *Uma das Minhas Maiores Confissões* (2016); Ao Cabo Teatro, em *Pulmões* (2017) e *Bella Figura* (2018); Teatro da Terra, em *A Menina do Mar* (2015). Integrou os elencos de *Madre Paula* (série para a RTP realizada por Rita Nunes e Tiago Santos), *Diamantino* (longa-metragem de Gabriel Abrantes e Daniel Schmidt, galardoada com o Grande Prémio da Semana da Crítica do Festival de Cannes), *Mar Infinito* (longa-metragem de Carlos Amaral), e dos filmes *Les Traducteurs* e *Mutant Blast*, de Régis Roinsard e Fernando Alle, respetivamente. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), e *Castro*, de António Ferreira (2020), encenações de Nuno Cardoso.

MÁRIO SANTOS*O Juiz*

Gabela, Angola, 1973. Completou a sua formação de ator na Academia Contemporânea do Espetáculo, no Porto, em 1995. Nesse mesmo ano, torna-se membro fundador da companhia Teatro Bruto, onde permanece até ao final de 2007, tendo trabalhado como *freelancer* desde então. Ao longo da sua carreira teatral, colaborou com várias estruturas de produção e inúmeros encenadores. Na área do audiovisual, foi ator assistente no programa *Praça da Alegria*, entre 1995 e 1999 (RTP); participou ainda como ator nas novelas *A Lenda da Garça* (RTP) e *Coração d'Ouro* (SIC), e nas séries *Os Andrades*, *Garrett* e *Ora Viva*, todas da RTP. É ator de dobragens desde 1998, tendo trabalhado nesse domínio para vários canais de televisão e outras estruturas de produção desta área. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), e *Castro*, de António Ferreira (2020), encenações de Nuno Cardoso.

RODRIGO SANTOS*O Bispo*

Começa a fazer teatro em 1996, ligado à fundação do Teatro Ação, sob a direção de Carlos Frazão. Até 1998, participa nas oficinas do Teatro Art'Imagem, no Festival Cómico da Maia, e nas oficinas do C.A.I.R.Te, com William Gavião e Valdemar Santos. Em 2001, sai da Faculdade de Direito da Universidade do Porto e ingressa na ESMAE, licenciando-se em 2010. Ainda em 2001, funda, com Ricardo Alves e Ivo Bastos, o Teatro da Palmilha Dentada. Trabalhou com Carlos J. Pessoa, Nikolaus Holz, António Durães, Pablo Rodriguez, Inês Vicente, Lee Beagley, Lúcia Ramos, João Henriques, Richard Tomes, Marina e Natalia Pikoul, Cândido Pazó, John Britton, João Pedro Vaz, Vera Santos, Peter Michael Dietz, Paulo Calatré, Romulus Neagu, João Brites, Kuniaki Ida, João Cardoso, José Carretas, Marco António Rodrigues, Jorge Fraga, Ana Luena, Nuno

Cardoso, entre outros. Paralelamente, desenvolve trabalho de criação e direção musical para teatro e dança. Em cinema e televisão, trabalhou com realizadores como Rodrigo Areias, Paulo Abreu, Henrique Oliveira ou Francisco Manso. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), e *Castro*, de António Ferreira (2020), encenações de Nuno Cardoso.

SÉRGIO SÁ CUNHA*O Velho; O Mendigo; O Escravo;
O Primeiro Fotógrafo*

Nasceu em 1990. Frequentou o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo, no Porto. Como projeto final, integrou o elenco de *Punk Rock*, de Simon Stephens, enc. Victor Hugo Pontes. Integrou, entre outros, os elencos de *Do Alto da Ponte*, de Arthur Miller, enc. Gonçalo Amorim (TEP), *Katzelmacher*, a partir da peça e filme homónimos de Rainer Werner Fassbinder, enc. Luís Araújo e Ricardo Braun (OTTO Associação Cultural), *fAXAda para Obras*, enc. António Júlio e Joana Providência (ACE/Teatro do Bolhão), *Coriolano*, de William Shakespeare, enc. Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro), *É o Desejo de Ser Visto*, a partir de *Construtor(es) de Túneis*, de Don Duyns, enc. Luís Araújo e Ricardo Braun (Ao Cabo Teatro/OTTO Associação Cultural), *Kombi T7+5*, criação coletiva, enc. Tiago Araújo (Os Bisturi), = (*igual*), criação coletiva a partir de *Num Dia Igual aos Outros*, de John Kolvenbach (Os Bisturi), *Turandot*, de Carlo Gozzi, enc. João Cardoso (ASSÉDIO), *Arquipélago – O Mundo é Redondo*, de Regina Guimarães e Pedro Cardoso (Peixe), *Veraneantes*, de Maksim Gorki, e *Timão de Atenas*, de William Shakespeare, encenações de Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro). Integrou ainda o elenco do filme *Cartas da Guerra*, de Ivo Ferreira. No Teatro Nacional São João, integrou o elenco de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso (2019).

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Pedro Sobrado (*Presidente*)

Susana Marques

Sandra Martins

ASSISTENTE

Paula Almeida

MOTORISTA

António Ferreira

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Nuno Cardoso

ASSESSOR

Nuno M Cardoso

ATORES

Afonso Santos

Joana Carvalho

João Melo

Maria Leite

Mário Santos

Rodrigo Santos

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO

Maria João Teixeira

Alexandra Novo

Eunice Basto

Maria do Céu Soares

Mónica Rocha

Inês Sousa

CENOGRAFIA

Teresa Grácio

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Elisabete Leão

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira

Isabel Pereira

Guilherme Monteiro

Dora Pereira

DIREÇÃO DE PALCO

Emanuel Pina

Diná Gonçalves

CENA

Pedro Guimarães

Cátia Esteves

Ana Fernandes

SOM

Francisco Leal

António Bica

Joel Azevedo

João Oliveira

LUZ

Filipe Pinheiro

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Rui M. Simão

Marcelo Ribeiro

MAQUINARIA

Filipe Silva

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joaquim Marques

Joel Santos

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

VÍDEO

Fernando Costa

DIREÇÃO DE COMUNICAÇÃO,

RELAÇÕES EXTERNAS

E MEDIAÇÃO CULTURAL

Pedro Sobrado

ASSISTENTE

João Duarte Oliveira

COMUNICAÇÃO E PROMOÇÃO

Patrícia Carneiro Oliveira

Joana Guimarães

EDIÇÕES

João Luís Pereira

Ana Almeida

Fátima Castro Silva

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga

LEGENDAGEM

Cristina Carvalho

FOTOGRAFIA

João Tuna

CENTRO EDUCATIVO

Lúisa Corte-Real

Teresa Batista

Carla Medina

RELAÇÕES PÚBLICAS

Rosalina Babo

Ana Dias

FRENTE DE CASA

Fernando Camecelha

BILHETEIRAS E

ATENDIMENTO PÚBLICO

Sónia Silva (TNSJ)

Patrícia Oliveira (TeCA)

Manuela Albuquerque

Sérgio Silva

Telmo Martins

Patrícia Teixeira

BAR

Júlia Batista

DIREÇÃO DE

CONTRATAÇÃO PÚBLICA

Sandra Martins

Susana Cruz

DIREÇÃO DE EDIFÍCIOS

E MANUTENÇÃO

Carlos Miguel Chaves

Liliana Oliveira

CEDÊNCIA DE ESPAÇOS

Lúisa Archer

MANUTENÇÃO

Celso Costa

Abílio Barbosa

Manuel Vieira

Paulo Rodrigues

Nuno Ferreira

Ernesto Lopes

LIMPEZA

Beliza Batista

DIREÇÃO DE CONTABILIDADE

E CONTROLO DE GESTÃO

Domingos Costa

Carlos Magalhães

Fernando Neves

Goretti Sampaio

SISTEMAS DE INFORMAÇÃO

André Pinto

Paulo Veiga

Susana de Brito

DIREÇÃO DE

RECURSOS HUMANOS

Sandra Martins

Helena Carvalho

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Alexandra Novo

DIREÇÃO DE PALCO

Emanuel Pina

ADJUNTO DO DIRETOR DE PALCO

Filipe Silva

DIREÇÃO DE CENA

Pedro Guimarães

CENOGRAFIA

Teresa Grácio (coordenação)

LUZ

Filipe Pinheiro (coordenação)

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Marcelo Ribeiro

Nuno Gonçalves

MAQUINARIA

Filipe Silva (coordenação)

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joaquim Marques

Jorge Silva

Joel Santos

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

SOM

João Oliveira

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

Constança Carvalho Homem

LÍNGUA GESTUAL PORTUGUESA

Cláudia Braga

PARCEIROS CENTENÁRIO



APOIOS



APOIOS À DIVULGAÇÃO



COMBOIOS DE PORTUGAL



AGRADECIMENTOS TNSJ

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Helena Silva

António Carvalho

(EAB – Espumas e Artigos
de Borracha, Lda.)

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

EDIÇÃO

Departamento de Edições do TNSJ

COORDENAÇÃO

João Luís Pereira

DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga

MODELO GRÁFICO

Joana Monteiro

CAPA E PAGINAÇÃO

Sal Studio

FOTOGRAFIA

João Tuna

IMPRESSÃO

Norprint

Não é permitido filmar, gravar

ou fotografar durante o espetáculo.

O uso de telemóveis e outros
dispositivos eletrónicos é incómodo,
tanto para os atores como para
os espectadores.

O GENERAL: E a guerra? Onde está a guerra?

A RAPARIGA: (*Muito doce.*) A guerra vem aí, meu general. Será ao final do dia, num pomar de macieiras. O céu estará calmo e róseo. Uma súbita paz – o lamento das pombas –, uma paz como aquelas que antecedem os combates, inunda a terra. A temperatura é muito amena. Um fruto rolou na erva. Não é uma maçã, é uma pinha. As coisas sustêm a respiração. A guerra foi declarada. E está bom tempo...

O que há de belo
à face da terra
é as máscaras
que o devemos.

Jean Genet