

TRÊS DEDOS  
ABAIXO  
DO JOELHO

TRISTEZA  
E ALEGRIA NA VIDA  
DAS GIRAFAS

CORO DOS  
AMANTES

---

TIAGO RODRIGUES

---

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

(Página deixada propositadamente em branco)

**TRÊS DEDOS  
ABAIXO  
DO JOELHO**

**TRISTEZA  
E ALEGRIA NA VIDA  
DAS GIRAFAS**

**CORO DOS  
AMANTES**

---

**TIAGO RODRIGUES**

---

**POSFÁCIO  
FERNANDO MATOS OLIVEIRA**

COORDENAÇÃO EDITORIAL  
Imprensa da Universidade de Coimbra  
Email: [imprensauc@ci.uc.pt](mailto:imprensauc@ci.uc.pt)  
URL: [http://www.uc.pt/imprensa\\_uc](http://www.uc.pt/imprensa_uc)  
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

REVISÃO DE TEXTO

Joana Frazão

FOTOGRAFIAS

© Magda Bizarro

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

INFOGRAFIA DA CAPA

Carlos Costa

INFOGRAFIA

Carlos Costa • IUC

Pedro Vicente • TAGV

EXECUÇÃO GRÁFICA

G.C. - Gráfica de Coimbra, Lda

ISBN

978-989-26-0546-3

ISBN Digital

978-989-26-0774-0

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0774-0>

DEPÓSITO LEGAL

366314/13

**TRÊS DEDOS  
ABAIXO  
DO JOELHO**

**TRISTEZA  
E ALEGRIA NA VIDA  
DAS GIRAFAS**

**CORO DOS  
AMANTES**

---

**TIAGO RODRIGUES**

---

**POSFÁCIO  
FERNANDO MATOS OLIVEIRA**

(Página deixada propositadamente em branco)

# TRÊS DEDOS ABAIXO DO JOELHO

Colagem de Tiago Rodrigues a partir de relatórios de censores de teatro do Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo escritos entre 1933 e 1974, incluindo também fragmentos de obras censuradas da autoria de August Strindberg, Tennessee Williams, Henrik Ibsen, António Lopes Ribeiro, Molière, William Shakespeare, Aristófanes, Bernardo Santareno, Harold Pinter, Alfred Jarry, Edward Albee, Oscar Wilde, Jean Racine, Anton Tchekhov, entre outros, e uma frase de um discurso de António Oliveira Salazar.

*Três dedos abaixo do joelho* estreou a 29 de Maio de 2012, na Sala Estúdio do Teatro Nacional D. Maria II, no âmbito do Alcantara Festival, com interpretação de Isabel Abreu e Gonçalo Waddington, numa produção do Mundo Perfeito. A pesquisa documental da qual resultou este texto foi feita no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em colaboração com Joana Frazão. A canção original que fez parte do espectáculo e cuja letra está incluída neste texto é da autoria de Márcia Santos e foi composta a partir de palavras e frases censuradas de peças de teatro.



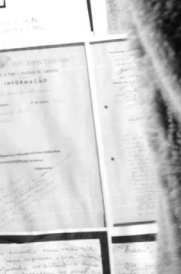
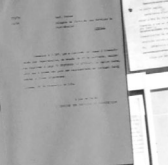
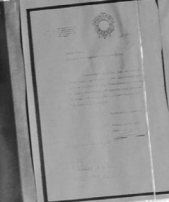


depicts the  
al Palace of Thebes.

de ingang van het koninklijke  
paleis van Thebe.

DE HELD IS EEN  
VROUWENHATER,  
ZIJN STIEFMOEDER  
WORDT VERLIEFD OP  
HEM (INCESTUEUZE LIEFDE)  
EN PLEEGT  
ZELFMOORD

THIS  
BECKETT  
PLAY IS  
EMPTY OF  
ANY  
MEANING



PARA  
SOPA

ORTEZ  
NTO





*Entrada do público.*

*Abre-se a cortina.*

*Entra António, com vários cidadãos, trazendo o cadáver de César.*

*Lady Windermere está à mesa, arranjando rosas numa jarra azul.*

*Entra Xântias, montado num burro.*

*Ouvimos o riso de mulheres enquanto as luzes sobem no palco.*

*Berenice entra.*

*O rei aparece à entrada do palácio.*

*O Mensageiro entra.*

*A Menina Júlia entra e é desagradavelmente surpreendida.*

*Ele entra, com a camisa rasgada.*

*A Menina Júlia sorri.*

*Choram.*

*Sorriem.*

*Abraçam-se, beijam-se.*

*Despem-se.*

*Uma porta bate.*

*Silêncio.*

*Não se mexem.*

*Agitação na sala.*

GONÇALO: Esta peça não foi aprovada.

ISABEL: Esta peça é politicamente tendenciosa.

GONÇALO: Esta peça é imoral.

ISABEL: Esta peça não vai ter sucesso.

GONÇALO: Esta peça não tem qualquer sentido de civilidade.

ISABEL: Esta peça destina-se a um público muito reduzido.

GONÇALO: Esta peça não é aconselhável para famílias.

ISABEL: Esta peça apresenta-se como uma comédia, mas provoca mais náusea do que riso.

GONÇALO: É literariamente pobre e foi escrita apenas com o intuito de fazer política.

ISABEL: É uma glorificação do adultério.

GONÇALO: Esta peça ataca as instituições da sociedade, invocando imaginárias repressões e perseguições políticas.

ISABEL: É obscena. É pacifista. É subversiva.

GONÇALO: É muito longa e beneficiaria de alguns cortes.

ISABEL: Esta peça tem passagens demasiado sensuais.

GONÇALO: Vai aborrecer as pessoas.

ISABEL: Trata-se de uma peça de grande qualidade mas tememos que o público do nosso país não esteja preparado para a compreender.

GONÇALO: É uma peça reprovável.

ISABEL: É muito fraca.

GONÇALO: É uma obra prima da literatura mundial mas somos da opinião de que não é com boas intenções que será levada à cena.

ISABEL: Esta peça ridiculariza a Igreja.

GONÇALO: É sarcástica.

ISABEL: Usa linguagem popular com demasiada recorrência.

GONÇALO: Trata apenas dos instintos mais básicos do ser humano.

*Sai, chorando.*

ISABEL: Sem dúvida, a encenação e a representação desempenharão nesta peça um papel extremamente importante e podem dar-lhe sentidos diferentes.

*Entra pela esquerda, vergado pela dor.*

GONÇALO: Os actores são excepcionais, mas nem sempre.

ISABEL: Um dos actores prima pelo exagero nalgumas das cenas mais sensíveis.

GONÇALO: A actriz abusa das poses provocadoras.

ISABEL: É uma peça sobre as fraquezas humanas mas, infelizmente, não tem um final feliz.

GONÇALO: A encenação desvirtua completamente o sentido do texto original.

ISABEL: A cenografia não obedece a outra lógica senão à da sátira mais descarada.

GONÇALO: Falta elegância à encenação.

ISABEL: Faz referências demasiado directas a acontecimentos políticos actuais.

GONÇALO: Os trajes do corpo de baile são inadmissíveis.

ISABEL: O incontestável valor dramático desta peça não pode sobrepor-se à baixaza da acção.

GONÇALO: Logo desde o início, é difícil perceber do que trata. No desenrolar da apresentação, sentimo-nos vexados frequentemente.

ISABEL: O desfecho não oferece qualquer esperança.

GONÇALO: Seria um erro aprovar a apresentação desta peça em Portugal.

ISABEL: Meu nobre senhor...

GONÇALO: Reprvo esta peça por considerá-la imprópria.

ISABEL: Meu nobre senhor...

GONÇALO: Devem ser respeitados os seguintes cortes.

ISABEL: Excelentíssimo Senhor Inspector...

GONÇALO: Ias dizer, Iago?

ISABEL: Quando fazíeis a corte a Desdémona, tinha Miguel Cássio conhecimento do vosso amor?

GONÇALO: Sim. Desde o primeiro dia. Porque fazes essa pergunta?

ISABEL: Apenas para esclarecer o meu pensamento. Não é nada de mal.

GONÇALO: Mas que pensamento é o teu, Iago?

ISABEL: É que não cuidei que ele tivesse conhecido Desdémoma nessa altura.

GONÇALO: Conhecia-a e muitas vezes nos serviu de intermediário.

ISABEL: Na verdade?

GONÇALO: Na verdade? Na verdade, pois. Vês nisso algum mal? Não será ele homem honesto?

ISABEL: Honesto, meu senhor?

GONÇALO: Honesto, pois. Honesto.

ISABEL: Por aquilo que conheço, meu senhor...

GONÇALO: Em que estás a pensar?

ISABEL: A pensar, meu senhor?

GONÇALO: “A pensar, meu senhor?”. Por Deus! Ele está a ser o eco das minhas palavras.

Como se existisse no seu pensamento um monstro demasiado horrível para ser mostrado.

ISABEL: Um monstro demasiado horrível para ser mostrado.

GONÇALO: Um monstro demasiado horrível para ser mostrado. Parece que queres dizer alguma coisa. Se tens estima por mim, revela-me o teu pensamento.

ISABEL: Perdoai-me, meu bom senhor. Ainda que vos esteja sujeito em todos os actos de obediência, não o poderei naquilo em que os próprios escravos têm a sua liberdade. Revelar os meus pensamentos? Suponde que eles são vis e falsos. Onde haverá palácio em que não entrem, por vezes, coisas repugnantes? Acontece muitas vezes e também neste caso, que a encenação de uma determinada peça pretende ter uma aparência que agrade às conveniências, não dizendo nem mostrando nada que possa ser crítico ou ofensivo, mas tentando secretamente lançar a dúvida no público. Agem como se não fosse essa a sua intenção e dificilmente se pode provar que tenham realmente essa intenção, mas ainda assim, têm-na.

GONÇALO: Quais são as verdadeiras intenções da autora? Que ilações pretende que o público retire da peça?

ISABEL: Sou da opinião que quaisquer cortes propostos seriam, na encenação, compensados por acções silenciosas que teriam um efeito ainda mais pernicioso do que a autorização das passagens que considero reprováveis.

GONÇALO: Um monstro demasiado horrível para ser mostrado.

ISABEL: O que é sugerido é mais perigoso do que aquilo que vemos.

*Otelo estrangula Desdémoma.*

*Otelo fere Iago.*

*Otelo fere-se e morre.*

GONÇALO: Deixamos aos colegas censores que assistirão ao ensaio da peça a missão de corrigir tudo o que a encenação tentará implicitamente sugerir...

ISABEL: Tendo a certeza de que serão usados efeitos como jogos de luzes para dar a entender o que não pode nem devia ser dito.

GONÇALO: Levar o público a imaginar o que poderia ser mostrado é tão prejudicial como mostrá-lo.

ISABEL: Tem as mesmas consequências: lança a desordem e a dúvida entre os portugueses. As cenas da morte de Desdémona e Otelo serão tratadas com toda a dignidade e de modo a (por simples sugestão) não ferirem a susceptibilidade do público.

GONÇALO: Os cortes que indicamos devem ser realizados de modo a não se sentirem na exibição.

ISABEL: O trabalho de correcção deve ser invisível. A bem da qualidade da representação e da moralidade da acção.

GONÇALO: A Bem da Nação.

ISABEL: As cenas devem ser reescritas.

GONÇALO: O texto deve ser melhorado.

ISABEL: Para melhorar o texto, é necessário suprimir.

GONÇALO: Não deve ser perceptível ao público qualquer corte.

ISABEL: Respeitando os cortes que assinalo, é de grande importância que o texto não pareça ter sido cortado.

GONÇALO: O texto, embora cortado, deve parecer ter sido escrito assim desde a sua versão original.

ISABEL: Saberemos porque querem levar este texto à cena?

GONÇALO: Sei apenas que merece a reprovação.

ISABEL: E sabes, João, porque te quero tanto?

GONÇALO: Só sei que o não mereço, senhora.

ISABEL: Sabes, sim. A natureza das mulheres é de tal sorte que só elas sabem quem as merece ou não. Podem amar ao feio mais que ao formoso, ao fraco mais que ao forte.

Um homem comum pode ter nelas maior poder do que um rei. Tu és diferente de todos, pela tua bravura, pelo mel que pões nas tuas palavras e nos teus beijos...

GONÇALO: Nos teus beijos?

ISABEL: Nos teus gestos. Pelo mel que pões nas tuas palavras e nos teus gestos.

GONÇALO: Mel?

ISABEL: Pela ternura? Pela ternura que pões nas tuas palavras e nos teus gestos, pelo modo que tens de olhar, dando e recebendo, desvendando a mulher que sempre está nua debaixo dos vestidos, ainda que sejam de rainha.

GONÇALO: Que sempre está nua?

ISABEL: Oculta. A mulher que se oculta. Desvendando a mulher que se oculta debaixo dos vestidos, ainda que sejam de rainha. E que se sente nua e débil. Não.

GONÇALO: Pela ternura que pões nas tuas palavras e nos teus gestos.

ISABEL: Tu és diferente de todos, pela tua bravura, pela ternura que pões nas tuas palavras e nos teus gestos, pelo modo que tens de olhar, dando e recebendo. Diante dos outros mostras-te sempre humilde comigo, nunca dás sinal de quanto podes em mim. Mas quando dispo o manto e a camisa e me sujeito ao império dos teus braços, diz lá se haverá escrava no mundo mais submissa do que eu?

GONÇALO: Dispo o manto e a camisa?

ISABEL: Nunca dás sinal de quanto podes em mim. Mas diz lá se haverá escrava no mundo mais submissa do que eu?

*Beijam-se.*

ISABEL: Beijam-se? E sabes João, porque te quero tanto?

GONÇALO: Só sei que o não mereço, senhora.

ISABEL: Sabes, sim. A natureza das mulheres é de tal sorte que só elas sabem quem as merece ou não. Podem amar ao feio mais que ao formoso, ao fraco mais que ao forte. Um homem comum pode ter nelas maior poder do que um rei. Tu és diferente de todos, pela tua bravura...

GONÇALO: Pela ternura...

ISABEL: Pela ternura que pões nas tuas palavras e nos teus gestos, pelo modo que tens de olhar, dando e recebendo.

GONÇALO: Diante...

ISABEL: Diante dos outros mostras-te sempre humilde comigo, nunca dás sinal de quanto podes em mim.

GONÇALO: Escrava.

ISABEL: Diz lá se haverá escrava no mundo mais submissa do que eu? Beijam-se?

*Beijam-se.*

GONÇALO: A cena dos beijos não deverá ultrapassar o tempo indicado no ensaio de censura. O decote deve ser menos acentuado. É chocante. O figurino da atriz é demasiado justo. Não acho conveniente. Embora se trate de uma comédia, não é conveniente para esta peça de Molière que as roupas das atrizes sejam tão sugestivas, ao ponto de se considerarem brejeiras ou escandalosas. A atriz não deve gritar a palavra “cobarde”. A saia da atriz não deve ser tão curta. A bainha deve estar, pelo menos, três dedos abaixo do joelho. A cena 10 deverá terminar no momento em que Branca se deixa cair de joelhos. Na mesma cena, Branca não partirá a garrafa. Julgo que o figurino de Ofélia é demasiado moderno e sensual, expondo a atriz de forma desnecessária. Uma atriz tão jovem com comportamentos tão adultos. Embora

invisível, porque é apenas sugerida e supostamente escondida pelo cenário, sou da opinião que a cena de nudez deveria ser cortada. As pernas. As coxas. Os braços que sugerem a nudez da actriz. A cintura. Uma Antígona demasiado insinuante. A palavra “seios” tinha sido cortada pela Comissão. Avise-se a actriz de que não deve dizê-la, ainda que de forma quase impossível de ouvir. Nádegas. Celimena deve conter-se no dizer do texto quando se refere aos homens de maneira crítica. Deve usar de maior elegância. Mais sobriedade. O ensaio a que assisti evidencia de forma desnecessária as pulsões carnis já tão obviamente referidas na peça, apesar dos cortes realizados. O busto. O decote. A ostentação da beleza. A sensualidade evidenciada. Os gritos. A histeria. A atmosfera quente. A desnecessária sensualidade. A sensualidade exacerbada. A sensualidade levada ao extremo. Escandalosamente sensual. A túnica não deve ser rasgada, a menos que haja outro tecido por baixo, evitando qualquer acidente que expusesse demasiado o corpo da actriz. Não vejo razão para os sons íntimos que são imitados durante a cena. Serviriam apenas para escandalizar e incomodar o público, mesmo numa peça para maiores de 17 anos. Embora a peça tenha como pano de fundo um adultério, custa-nos que a actriz principal, pese embora o seu talento e popularidade, se mostre tão alegre quando se refere à traição que inflige ao seu marido. O modo como diz “a tua boca”. A gargalhada depois de dizer que terá “um ataque de má consciência”. A actriz disse uma frase que tinha sido cortada e que passo a citar: “a única forma de se poder viver com um homem assim é ir para a cama com ele.” A actriz não deve esbofetear o actor. O figurino não é conveniente. A roupa que usa. A saia demasiado curta. A saia demasiado moderna. A saia é desconfortável. Tenho a certeza que Ifigénia não se vestia deste modo. Também não vemos razão para o actor passar praticamente todo o segundo acto de tronco nu.

Isabel: Se me odeias, porque é que me beijaste de volta? Porque é que os teus lábios estavam a arder?

Gonçalo: Sai daqui, antes que te mate.

Isabel: Não me interessa o que fazes, desde que me ames outra vez.

Gonçalo: Nunca tinha visto nada assim, senão entre animais e prostitutas. Odeio olhar para ti.

Isabel: Tens razão. Bate-me. Pisa-me. Não mereço melhor. Sou uma criatura miserável. Mas ajuda-me.

Gonçalo: Os cortes sugeridos talvez ajudem.

Isabel: Não importa como, desde que me ajudes a sair daqui.

Gonçalo: Só poderei votar favoravelmente se o texto for limado de maneira a amaciar a acção da peça.

Isabel: Bate-me outra vez.



Gonçalo: Proponho a alteração do título da peça.

Isabel: Desejo sob os ulmeiros. Bate-me outra vez.

Gonçalo: Autor?

Isabel: Eugene O'Neill. Bate-me outra vez.

Gonçalo: Género?

Isabel: Drama. Bate-me.

Gonçalo: Acção?

Isabel: Efrain Cabot, lavrador septuagenário e pai de três filhos, resolve casar-se pela terceira vez, com uma mulher ambiciosa, Abbie, que vê como única solução para herdar a fazenda ter um filho do seu idoso marido. O filho nasce, mas o pai é o enteado, Eben. O caso é do conhecimento público e Eben manifesta a vontade de emigrar, abandonando a herdade e a amante, que acusa de interesseira. Abbie, que no entanto se apaixonara verdadeiramente pelo enteado, mata o filho de ambos. Procurava assim provar que a sua preferência ia para o amante.

Gonçalo: Valor literário?

Isabel: Bom.

Gonçalo: Valor dramático?

ISABEL: Bom.

GONÇALO: Valor moral?

ISABEL: Muito perigoso.

GONÇALO: Repercussão sobre o público?

ISABEL: Julga-se que provocará algum escândalo, visto tratar-se de um incesto seguido de um infanticídio, num ambiente primitivo, sinistro e apaixonado.

GONÇALO: Decisão que se propõe?

ISABEL: Entendo dever proibir a exibição da presente peça, embora se trate de obra de grande valor de um grande autor.

*O coro coloca-se à direita do palco. O corifeu destaca-se.*

GONÇALO: Excelentíssimo Senhor Inspector Geral. Não compreendemos a razão pela qual é proibida a exibição desta obra prima de Eugene O'Neill, se o filme baseado na mesma peça estreou recentemente entre nós.

ISABEL: Excelentíssimo Senhor Inspector Geral. Fui eu quem censurou o filme que foi exibido entre nós. Não adopto a mesma decisão para com a peça porque as versões são diferentes, sendo a versão da peça muito mais imoral.

GONÇALO: As versões são muito similares, até porque o filme é praticamente igual ao texto original e a versão agora submetida à Excelentíssima Comissão é uma tradução de qualidade do original de Eugene O'Neill.

ISABEL: O cinema é quase sempre dispersivo para a atenção, diferindo do teatro no facto de dar mais importância aos cenários e acaba por diluir o perigo da história.

GONÇALO: O filme que foi exibido em Portugal, a partir desta mesma peça, era protagonizado por Sophia Loren, numa interpretação que muitos apelidaram de sensual e apaixonada.

ISABEL: O que é sensual, provocador e chocante no cinema é-o muito mais no teatro.

GONÇALO: O filme estava repleto de cenas que representam a atracção física entre homem e mulher, sobretudo aquelas entre Sophia Loren e Anthony Perkins. De forma até mais intensa do que pretendíamos mostrar na exibição da peça. No entanto, o filme não foi proibido.

ISABEL: O cinema é apenas película que está a ser projectada numa sala. É a reprodução de algo que foi feito longe do público e que não faz parte da nossa sociedade. O teatro é diferente. O teatro está mesmo a acontecer. É algo de verdadeiro que está a acontecer perante os nossos olhos.

GONÇALO: Com todo o respeito, requeremos à Excelentíssima Comissão um novo exame do texto.

ISABEL: Não vejo razão para permitir a exibição da peça, que, como já tive a oportunidade de afirmar, considero mais perigosa que o filme.

GONÇALO: Não compreendemos a dualidade de critérios em relação a esta peça que desejamos mostrar no Capitólio, a um público certamente menor em quantidade do que aquele que durante várias semanas pôde assistir ao filme em várias salas de cinema em todo o país.

ISABEL: O teatro é mais perigoso, mais comunicativo e contagiante.

GONÇALO: O teatro deve educar e entreter. Esta peça de Pirandello não educa nem entretém. Só chateia.

*Ouvem-se risos e sons da festa vindos da sala ao lado.*

ISABEL: Que mal existe num teatro de onde se sai alegre? *Quem tem medo de Virginia Woolf* é uma peça triste e decadente. Teria que ser muito adaptada.

GONÇALO: O teatro é um lugar para todos. Por conseguinte, deve ser compreensível para todos. Esta peça proposta pelo Círculo de Cultura Teatral do Porto não é compreensível. Pelo menos, na minha opinião. Não entendo os objectivos.

ISABEL: Nem me parece que tenham o texto e a encenação qualquer vontade de ser compreendidos. O ensaio a que assisti prolongou-se noite dentro.

GONÇALO: Esta peça de Samuel Beckett é vazia de qualquer sentido e literariamente muito fraca. Não se entrevê qualquer significado que não seja o de apontar o absurdo da vida. Embora ache uma péssima obra, não encontro qualquer razão para reprovar a peça.

ISABEL: Esta peça é niilista. Não é feita a pensar no público. Esta peça é desesperada. Desesperançada. Desesperante. Provoca o desespero. Só fala do desespero.

GONÇALO: Mais um exemplo duma espécie de teatro que parece ter como único propósito entristecer as pessoas.

ISABEL: Que mal existe num teatro de onde se sai alegre?

*Entram as coristas.*

ISABEL: Qual é a virtude do teatro que apenas mostra os males do mundo e dos homens, se depois não apresenta soluções? Que interesse tem o Teatro Estúdio de Lisboa em levar à cena esta peça que apenas trata do destino trágico das pessoas, da miséria, do obscuro? Não prestaria melhor serviço ao público com uma comédia de boa qualidade? Uma comédia *d'esprit*, ao bom estilo francês, em que triunfam os bons sentimentos? O amor infeliz não existe senão nos romances. É só uma questão de não nos deixarmos ir, de não estar todos os dias à espera, à espera de qualquer coisa. Quando o amor se instala no coração, é preciso escorraçá-lo. Prometeram transferir o meu marido para outro departamento. Mudaremos de casa e esquecerei tudo. Arrancá-lo-ei do meu coração pelas raízes.

*Do fundo da terceira sala, chega o som de uma valsa melancólica.*

ISABEL: É o Costia que toca. É que é infeliz.

*Macha dá dois ou três passos de valsa, silenciosamente.*

ISABEL: O essencial, mamã, é não o ter diante dos olhos. Oxalá transfiram o meu Semion, e hei-de esquecê-lo, acredita, num mês. Nada disto tem importância.

GONÇALO: Há palavras que são importantes. O corte na página 40 do manuscrito de *O Pomar das Cerejeiras*, a partir da fala de Ania. Substituição da palavra “escravo” pela palavra “servo”.

ISABEL: O corte da palavra “esfomeado” na fala do vagabundo em: “Mademoiselle, poderá um cidadão russo incomodá-la com o pedido de alguns cobres?”

GONÇALO: O léxico utilizado é de extrema importância na decisão que tomo. Na página 129. Doutor Stockman.

ISABEL: Não suporto os homens...

GONÇALO e ISABEL: Dirigentes.

ISABEL: Torna-se impossível para um homem...

GONÇALO e ISABEL: Livre...

ISABEL: Dar um passo sem esbarrar com um deles.

GONÇALO: Na página 132. Rovstad.

ISABEL: O direito está sempre com...

GONÇALO e ISABEL: A maioria.

GONÇALO: Doutor Stockman.

ISABEL: O direito nunca está com...  
GONÇALO e ISABEL: A maioria.  
ISABEL: Um homem...  
GONÇALO e ISABEL: Livre...  
ISABEL: E capaz de pensar deve naturalmente...  
GONÇALO e ISABEL: Insurgir-se.  
ISABEL: Se se considera o globo terrestre em conjunto, os imbecis formam nele uma...  
GONÇALO e ISABEL: Maioria...  
ISABEL: Esmagadora. A...  
GONÇALO e ISABEL: Maioria...  
ISABEL: Tem o poder, infelizmente. Mas não o direito. O direito está sempre com as minorias.  
GONÇALO: Há palavras que são importantes.  
ISABEL: Realizámos cortes de algumas palavras nas páginas assinaladas.  
GONÇALO: As palavras cortadas são, na sua...  
ISABEL e GONÇALO: Maioria...  
GONÇALO: Inconvenientes.  
ISABEL: Respeitem-se os cortes assinalados.  
GONÇALO: As palavras a cortar foram sublinhadas no manuscrito.

### **CANÇÃO DAS PALAVRAS CORTADAS**

não há nada melhor que um corpo jovem  
dono desta chafarica  
o gosto do poder nunca se perde

andares metida com quem queres  
uma senhora tão jeitosa  
mesmo um sacristão destes te serve  
prisões, terror, armas, greves  
eu fui posto no olho da rua como um cão!  
eu e a minha mulher, subalimentação  
demonstrar-me que sou apenas um puro instrumento  
coitado do patrão

chifrudo, bordel, himeneu, nação  
coito, excitante, mija, comunhão  
ainda há homens oprimidos

desmascarar aquela santidade  
guerra, batalhas, puta, liberdade  
cardeais da inquisição

fechado e absurdo lugar aquele onde a vida estagnou  
felizmente os técnicos do nosso país sabem tudo  
futuro herói militar  
organização secreta  
fideputa ruim  
arrastando a grillheta

*Costia pára de tocar.  
Macha sorri.*

*Fim do primeiro acto*

*Segundo acto*

ISABEL: Existem, na dramática situação da família de Tomás, razões que nos levam a considerar os valores incontestáveis da justiça, da caridade e do respeito pela pessoa humana, a que todos os homens têm direito. No entanto, não se pode aceitar que seja com a revolta, com o ódio e com o desespero que se procure criar ambiente para se analisarem erros e se corrigirem leis para impedir que surjam situações análogas à de Tomás. Deverá aceitar-se o protesto justo em formas teatrais, mas não revoltas desorientadas. Voto pela reprovação.

GONÇALO: O empresário Eugénio Salvador pagou o imposto de selo necessário à submissão desta peça ao Serviço de Censura de Peças Teatrais. É uma peça russa.

ISABEL: A peça tem problemas delicados – o herói é “misógino”, a madrasta apaixonou-se por ele (amor incestuoso) e acaba por se suicidar. Considerando porém que se trata de uma composição clássica, muito conhecida e de grande valor literário; considerando que só pessoas de elevada cultura poderão perceber os seus conceitos e linguagem; considerando ainda que, segundo li nos jornais, se destina a ser apresentada numa curta

série de espectáculos, por uma companhia grega, e será representada em francês, aprovo a peça *Hipólito* para maiores de 17 anos, sem cortes.

GONÇALO: Uma bela peça, bem arquitectada, bem escrita e de boa moral. Porém, como todo o teatro de Strindberg, perturbadora e amarga. Um pai ladrão, uma mulher e um filho que sofrem por reconhecer que ele rouba aos necessitados.

ISABEL: É uma peça complicada para o vasto e pouco compreensivo público.

GONÇALO: Gostaria de saber a opinião de outros colegas censores, nomeadamente o Padre Teodoro.

ISABEL: Não tenho dúvidas de que Bertolt Brecht será, no futuro, considerado um dos nomes maiores da dramaturgia do nosso século. Não se trata apenas da sua obra, mas também da tremenda contribuição que tem feito para a evolução estética do teatro, desenvolvendo novas teorias sobre a encenação e a representação. É um novo teatro que vemos cada vez mais influenciar outros talentos da arte dramática e deixará um marco na história das artes. A peça examinada é boa prova do génio de Brecht e, se a sua tendência subversiva é notória, poderia ser atenuada com alguns cortes, restando apenas um discurso moral sobre a sociedade que, no essencial, é inofensivo. No entanto, o público português não está preparado para uma obra tão complexa ou um autor tão controverso. Reprovo.

GONÇALO: Há belas obras escritas por alemães, mas esta não é uma delas.

ISABEL: Há poucos bons dramaturgos portugueses e, pior que isso, dessa meia dúzia que tem qualidade, são quase todos tão empenhados na política como na literatura.

GONÇALO: Embora esta peça de Albee seja irrepreensível no seu aspecto literário, temo que a maioria do público não seja capaz de compreender o enredo.

ISABEL: Que sentido faria autorizá-la se apenas uma pequena minoria dela poderia desfrutar?

GONÇALO: A linguagem desta peça por certo escandalizaria o nosso povo.

ISABEL: Seria lamentável que esta peça, obra clássica da dramaturgia francesa e já património da cultura universal, viesse a ser apupada pelo nosso público, que não está preparado intelectualmente para a receber e compreender.

GONÇALO: Talvez seja criticável que esta peça de um autor de tal importância como Jarry não venha a fecundar a capacidade criadora das novas gerações. Mas, embora com o maior prejuízo para a cultura portuguesa, esta peça tão representativa de um novo teatro não poderá ser representada, uma vez que também eu voto pela sua reprovação.

ISABEL: O nosso público não tem bagagem intelectual para compreender os simbolismos. O público não saberia como reagir. O público é católico. É preciso não melindrar os sentimentos religiosos do público. Semeia a dúvida e a incerteza no público. Ofensivo para o público. Os actores excitam o público. O público não terá

benefícios em ver esta peça. Quantos, entre o público, perceberiam esta obra? Muito poucos. A generalidade do público é composta por portugueses de bem, empenhados no esforço de guerra levado a cabo nas províncias ultramarinas, que levariam a mal a mensagem pacifista desta peça. Não tem qualidade e o público não gostará da peça, a menos que uma certa crítica venha aplaudir, tendenciosamente, o que não merece ser aplaudido. Duvido que haja público para esta peça. É tão complicada, que nem sequer a considero perigosa para o público. Foca uma situação desesperada de injustiça social que é apresentada como aspecto natural da sociedade capitalista e para cuja solução se deixa transparecer apenas a via revolucionária. Pode, por isso, ter repercussões muito inconvenientes sobre o público. O público é facilmente influenciável. O público será capaz de ver que, nesta peça situada num momento histórico, se fazem críticas à sociedade actual. Por mim, aprovaria com cortes, mas receio que o público não tolere a peça. Julgo prestar um serviço aos actores e ao encenador Paulo Renato ao reprovar esta peça, porque estou seguro de que o público reagiria negativamente à sua exibição.

A peça *O Render dos Heróis*, de José Cardoso Pires, foi aprovada para exibição, mas deve ser proibida a publicação de anúncios à peça na imprensa, para que não tenha grande afluência de público. É imperativo salvaguardar o público dos excessos. Quando vai ao teatro, o público quer tão só distrair-se e está sujeito a ser doutrinado politicamente.

GONÇALO: Mas nós podemos salvá-lo.

ISABEL: Salvá-lo dum destino trágico.

GONÇALO: É verdade.

ISABEL: Inegável.

GONÇALO: Numa primeira leitura, é uma peça absurda e até frágil na sua construção literária.

ISABEL: Mas não podemos deixar de chamar a atenção para a forma como o autor, Harold Pinter, acaba por arquitectar um hino à resistência individual em que o pianista é o herói.

GONÇALO: Mas nós podemos salvá-lo. A partir daqui, seremos o leme do seu barco.

ISABEL: Tratamos dos seus papéis.

GONÇALO: Fazemo-lo poupar dinheiro.

ISABEL: Olhamos por si.

GONÇALO: Damos-lhe conselhos.

ISABEL: Terá do bom e do melhor.

GONÇALO: Pode comer no clube quando quiser.

ISABEL: Mesa reservada.

GONÇALO: Fazemos-lhe bolos.

ISABEL: Damos-lhe um cartão de livre trânsito.

GONÇALO: Levamo-lo a passear.

ISABEL: Pomo-lo a saltar à corda.

GONÇALO: Damos-lhe as calças, damos-lhe o casaco.

ISABEL: Algodão para os ouvidos.

GONÇALO: Pó de talco.

ISABEL: Uma mãozinha para coçar as costas.

GONÇALO: Um pneu sobresselente.

ISABEL: E tudo por conta da casa.

GONÇALO: Ora aí está.

ISABEL: Vamos fazer de si um homem.

GONÇALO: E uma mulher.

ISABEL: Há-de ser o nosso orgulho.

GONÇALO: Dar as suas ordens.

ISABEL: Tomar decisões.

GONÇALO: Então? O que é que diz a isto?

*A cena passa-se no palácio do embaixador florentino.*

*Entra, envergando o uniforme de gala.*

*Vai à boca de cena e olha o público de frente.*

*Despindo o manto e dirigindo-se ao povo.*

ISABEL: O Teatro Nacional D. Maria II e os seus actores merecem-me todo o respeito.

GONÇALO: Todo o respeito.

ISABEL: O estilo de representação e as encenações de Robles Monteiro elevaram a categoria do teatro português.

GONÇALO: Elogiais-me, senhora.

ISABEL: As récitas do Teatro Nacional são as melhores de Portugal.

GONÇALO: A dicção da Dona Palmira Bastos é impecável.

ISABEL: Pese embora a qualidade do elenco, a escolha desta peça suscita-me dúvidas.

GONÇALO: Em que pensais, senhora?

ISABEL: Incomoda-me que num palco tão solene se apresentem obras de fraca índole.

GONÇALO: Um monstro demasiado horrível para ser mostrado.

ISABEL: Não é por ser arte que o teatro deixa de ter que se preocupar com as noções que defende.

GONÇALO: Foi para fazer guerra, pelo que já vi, que tivestes vontade de vir até aqui.

ISABEL: Mesmo tendo em conta o ambiente de maior abertura e tolerância em que esta Comissão de Classificação e Exame actualmente funciona, coloco reticências à aprovação desta peça.

GONÇALO: Senhora, falai sem constrangimentos. Sofri já bastante na guerra.



ISABEL: Deve haver limites para a arte, sobretudo para o teatro, que contacta directamente com as pessoas. Voto pela reprovação.

GONÇALO: É o meu soneto que estareis a censurar?

ISABEL: Já o escrevi noutros relatórios. O que é errado moralmente não deixa de o ser por estar escrito de modo talentoso. Se uma peça faz apelo à violência, esse apelo não passa a ser justo pelo facto de ser eloquente. A censura é útil.

GONÇALO: Tens alguma coisa a censurar nestes versos?

ISABEL: Ésquilo: O poeta deve esconder o mal e não o exhibir nem ensinar. É que às criancinhas é o professor que as ensina e aos adolescentes o poeta. Portanto, é absolutamente necessário que só tratemos o bem.

GONÇALO: Eurípedes: Porventura não existia já a história de Fedra e fui eu que a inventei?

ISABEL: Milhões de adormecidos que custam muito a acordar. Orgulhosamente sós. Revolução. Igualdade. O salário que desce, desce, desce. Emigrar para o Brasil. Esta peça é um acto de propaganda. É tão explícita que nem deveria chamar-se de teatro. Quem procura uma carreira na política, não deve tentar fazê-lo à custa de Racine ou de Almeida Garrett. Preparai-vos.

GONÇALO: Para quê?

ISABEL: Preparai-vos.

*Aguarda, em silêncio. Humedece os lábios.*

ISABEL: Pelo modo como combina a linguagem obscena com a crítica política feita à custa de trocadilhos, esta peça é mais própria a ser apresentada no Parque Mayer ou noutro teatro de cariz popular, onde o público é menos exigente.

GONÇALO: Oh, céus! Que insolência!

*Fim do segundo acto*

*Terceiro acto*

*A cena representa o pórtico do Palácio Real de Tebas.*

*Ao fundo, há uma montanha.*

*Antígona atravessa a cena.*

ISABEL: Nos termos da lei não é permitido aumentar o número de linhas deste papel ou escrever nas suas margens. Imposto de selo, 5 escudos. Excelentíssimo Senhor Inspector dos Espectáculos. Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo. A Sociedade Artística “Teatro Moderno de Lisboa” vem requerer a Vossa Excelência que

se digno mandar submeter à apreciação da Comissão de Exame e de Classificação dos Espectáculos a peça em dois actos *Andorra*, do autor suíço Max Frisch, tradução de Ilse Losa. Mais se requer que a decisão nos seja comunicada com a maior brevidade, pois tem esta sociedade um curtíssimo prazo para celebrar contrato com o autor da peça. Pede deferimento. Lisboa, 28 de Fevereiro de 1962. Teatro Moderno de Lisboa. O Gerente. Carmen Dolores.

*Do lado da montanha, chega um soldado.*

*É um dos guardas do cadáver de Polinices.*

GONÇALO: Nesta peça, Andri, jovem que todos julgam judeu, convence-se, por isso, de que é realmente judeu. Sofrendo, como tal, tratamento humilhante dos seus compatriotas e violência dos agentes de uma potência ocupante do seu país, a sua personalidade é dum judeu – ama mais o dinheiro que a sua Pátria. Poderia parecer que não haveria qualquer inconveniente na representação da peça, uma vez que entre nós não se põe qualquer questão rácica. Neste caso, nem sequer ficou provado que o perseguido fosse de facto judeu. Embora no nosso país nada haja que possa assemelhar-se, não faltaria quem procurasse fazer comparações com imaginárias repressões violentas de ordem política, reforçadas com efeitos de encenação e com a representação de certas falas da peça. Em tais termos, pronuncio-me pela reprovação. Lisboa, 14 de Março de 1962.

O censor. Geraldês Cardoso.

*Entra o velho e cego Tirésias, guiado por um moço.*

ISABEL: Todos os dias, em cada três palavras, ouço a palavra judeu. Não passo uma noite sem a palavra judeu. Ouço judeu quando alguém ressona, judeu, judeu, não há anedotas sem judeu, negócio sem judeu, maldição sem judeu, ouço judeu onde não está ninguém, judeu, judeu e outra vez judeu. As crianças brincam aos judeus. Mal viro costas, todos o papagueiam, os cavalos relincham-no nas ruas: judeeeeu, judeeu, judeu.

*Entra Creonte, vindo do palácio.*

GONÇALO: Excelentíssimo Senhor Gerente do Teatro Moderno de Lisboa. Cine Teatro Império. Lisboa. Comunico a Vossa Excelência que a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, em sessão de 14 do corrente, deliberou reprovar a peça *Andorra*, cujo duplicado da peça se encontra à disposição dessa Gerência, nesta Inspeção. Inspeção dos Espectáculos. 16 de Março de 1962. A Bem da Nação. O Inspector Chefe, Óscar de Freitas.

*Por um momento, a cena fica vazia.*

*Entra o coro.*

ISABEL: Não é por acaso que o exame e a censura aos editores livreiros é diferente da que o Secretariado Nacional realiza junto das empresas teatrais.

GONÇALO: O Teatro Experimental de Cascais envia o livro em que está esta peça publicada e refere o facto de não ter sido proibida ou retirada de circulação.

ISABEL: Ler em silêncio é distinto de ler em voz alta.

GONÇALO: Esquecem-se que o teatro é um acontecimento público, uma reunião de pessoas, e aquilo que pode ser lido individualmente e aceite ou rejeitado antes de ser público, ao ser apresentado num palco, passa imediatamente a ser uma mensagem.

ISABEL: Politicamente só existe aquilo que o público sabe que existe.

GONÇALO: Chamo a atenção dos meus colegas para os aditamentos enviados pelo autor reformulando as cenas em que se tinham realizado supressões quando este manuscrito foi submetido a exame pela primeira vez.

ISABEL: Tentam manter subentendida a mesma mensagem que se desejava cortar.

GONÇALO: Em vez de escreverem revolução.

*Primavera.*

ISABEL: Em vez de escreverem socialismo.

*Aurora.*

GONÇALO: Em vez de preso.

*Companheiro.*

ISABEL: Polícia.

*Vampiro.*

GONÇALO: O autor recorre a eufemismos. Maquilhando com inocência o que quer realmente dizer. Se o autor deixasse de fora as passagens que proibimos, não poderia senão aprovar, mesmo que me desse conta de que a peça mantém um certo carácter tendencioso. O autor deveria ser mais criativo nos aditamentos que nos enviou. O autor insiste. O autor teima.

*Antígona entra. As suas mãos estão sujas.*

ISABEL: Nos termos da lei não é permitido aumentar o número de linhas deste papel ou escrever nas suas margens. Imposto de selo, 5 escudos. Excelentíssimo Senhor Inspector dos Espectáculos. A Sociedade Artística “Teatro Moderno de Lisboa” vem requerer a Vossa Excelência que se digne mandar submeter à apreciação da Comissão de Exame e de Classificação dos Espectáculos a peça em dois actos *Andorra*, do autor suíço Max Frisch, tradução de Ilse Losa. Lisboa, 1964. Teatro Moderno de Lisboa. O Gerente. Carmen Dolores.

*Entra Isméne e dirige-se a Antígona.*

GONÇALO: Não encontro uma razão decisiva para reprovar a peça *Andorra*, propondo no entanto a supressão de uma passagem no final que parece insinuar a cumplicidade do padre Benedict em todo o processo que leva à eliminação de Andri e seguidamente se transcreve: “Barblin: Onde estiveste, padre Benedict, quando levaram o nosso irmão

como se levam as reses para o matadouro, onde estiveste? Ficaste como eles, negro como eles, padre Benedict.” 20 de Dezembro de 1964. O Censor. Assinatura ilegível.

ISABEL: Não acredito.

GONÇALO: Andri, tu não és judeu.

ISABEL: Estas coisas sentem-se, senhor abade.

GONÇALO: Quais coisas se sentem?

ISABEL: Se se é judeu ou não.

GONÇALO: Digo-te e juro pela salvação da minha alma, és filho dele, és nosso filho, não pensemos mais nessa história de judeu. Explora, a meu ver, determinados preconceitos de uma certa sociedade, numa crítica a que não escapa a própria Igreja.

ISABEL: Contudo, pensou-se já muito nela.

GONÇALO: Reli-a atentamente e mantenho a reprovação. 22 de Dezembro de 1964. O censor. Geraldês Cardoso.

*Entra Antígona, com as mãos atadas atrás das costas.*

ISABEL: Nos termos da lei não é permitido aumentar o número de linhas deste papel ou escrever nas suas margens. Imposto de selo, 5 escudos. Excelentíssimo Senhor Inspector dos Espectáculos. A Sociedade Artística “Teatro Moderno de Lisboa” vem requerer a Vossa Excelência que se digne mandar submeter à apreciação da Comissão de Exame e de Classificação dos Espectáculos a peça em dois actos *Andorra*, do autor suíço Max Frisch, tradução de Ilse Losa. Lisboa, 1965. Teatro Moderno de Lisboa. O Gerente. Carmen Dolores.

*Entra Creonte, acompanhado de escravos.*

GONÇALO: À primeira vista, é-se levado a aprovar. A peça parece até inofensiva. Mas lendo melhor, é cheia de equívocos e de sugestões negativas. Reprová-la? É o que merece.

ISABEL: Ainda mal compreendia as palavras, já me diziam que eu era diferente. Depois comecei a observar se haveria alguma verdade no que diziam.

GONÇALO: Autorizar com cortes e precauções na encenação e na representação? Não será cairmos numa ingenuidade?

ISABEL: Faziam-me ver como a gente da minha laia se movia, assim e assim, e eu olhava-me ao espelho todas as noites. Eles têm razão: movo-me assim e assim. Sou diferente.

GONÇALO: Entendo pois que esta terceira tentativa para levar aos palcos esta obra de Max Frisch não pode ser, nesta altura, coroada de êxito. Lisboa, 1965. O censor. Assinatura ilegível.

*Os escravos empurram Antígona para fora do palco.*

*Fica apenas o coro na cena.*

ISABEL: O censor assistiu ao ensaio de apuro desta comédia. Estava conforme mas não será um êxito.

GONÇALO: Requeremos à Excelentíssima Comissão o agendamento de novo ensaio de apuro.

ISABEL: No ensaio de apuro, estiveram presentes três censores destes serviços.

GONÇALO: O texto estava conforme aos cortes realizados pelos nossos serviços.

ISABEL: Pede-se à direcção do teatro que avise o actor Canto e Castro de que deve respeitar os cortes realizados no texto submetido a exame.

GONÇALO: O não cumprimento dos cortes obrigará a uma multa.

ISABEL: Estaremos vigilantes.

GONÇALO: No ensaio geral, verificaram-se deficiências e incumprimentos resultantes da pequena diferença de tempo entre o exame do texto e o início do ensaio (cerca de três horas).

ISABEL: O bailado era óptimo. A cena em que uma das jovens se despe ainda não estava pronta. Receamos a cena de violência doméstica.

GONÇALO: Haverá que ter atenção às representações.

*A luz baixa.*

*Escurece.*

*Blackout.*

ISABEL: Não pudemos ver a iluminação por problema técnicos.

GONÇALO: A cena em que são vistas ao longe as luzes vermelhas do farol.

ISABEL: As luzes devem ser roxas.

GONÇALO: Roxas e não vermelhas. Também já mencionámos mais que uma vez ao Teatro ABC o cuidado a ter com as roupas justas das figurantes. É uma questão de decência.

ISABEL: No final do segundo acto, o actor não deve olhar para a actriz com luxúria.

GONÇALO: A actriz não deve tocar no actor a meio da cena quatro.

ISABEL: As sombras chinesas são de mau gosto. É uma encenação pseudo intelectual e pretensiosa.

GONÇALO: Não se pode confiar nas novas companhias porque é imprevisível o que farão com os textos. São artistas influenciados por estéticas estrangeiras.

ISABEL: O encenador estudou em França. Foi necessária toda a atenção nos ensaios de apuro.

GONÇALO: Uma encenação assente na técnica física e vocal do elenco, onde perpassa a vontade de estetização do espírito de desobediência.

ISABEL: Uma chatice.

GONÇALO: Fui designado para, em conjunto com o meu ilustre colega, assistir em Coimbra, à representação de *Macbeth*, pelo Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, em ensaio geral de apuro. Entre aquilo que li e aquilo que ouvi não há qualquer espécie de semelhança. Pedem-se à Polícia de Segurança Pública que avise este grupo universitário.

ISABEL: Não basta que as palavras estejam conformes ao texto censurado. É imperativo que a representação e a encenação não adulterem o espírito da peça.

GONÇALO: O elenco porta-se bem, mas suspeitamos que mude de comportamento assim que tenha público na plateia em vez dos meus dignos colegas censores.

ISABEL: Assisti ao ensaio de um grupo jovem, inovador, culto e perigoso.

GONÇALO: O perigo não está na frase, mas no modo como esta é representada.

Pedimos atenção aos colegas censores para a personagem interpretada pela jovem actriz Eunice Muñoz.

ISABEL: Érico Braga é um belíssimo actor.

GONÇALO: Mas na voz do actor percebe-se que está a criticar.

ISABEL: O texto é de boa moral, mas o actor acrescenta-lhe o subtexto .

GONÇALO: O que é que disseste?

*Pausa.*

ISABEL: Nada.

GONÇALO: O actor acrescenta-lhe o subtexto.

ISABEL: Não. Não disse nada.

*Silêncio.*

GONÇALO: Pareceu-me que querias dizer qualquer coisa com isso.

ISABEL: Foi impressão tua.

GONÇALO: O que é que queres dizer com isso?

*Silêncio tenso.*

ISABEL: Nada. O actor acrescenta-lhe o subtexto. Nada.

GONÇALO: Certas palavras têm um simbolismo que fica implícito e que a representação pode explicitar.

ISABEL: Não disse nada.

GONÇALO: A construção psicológica das personagens é desculpa para muita coisa. Não é pelo facto de a personagem ser classificada de maníaca na cena seguinte que poderá, na cena anterior, ser representada provocatoriamente.

ISABEL: Foi impressão tua.

GONÇALO: Ser ou não ser, eis a questão. Qual é a mais digna acção do ânimo: sofrer os tiros penetrantes da fortuna injusta (da fortuna adversa), ou opor os braços a essa torrente de calamidades e dar-lhes fim com atrevida resistência (com atrevida defesa)?

Não posso deixar de expressar reservas em relação a algumas passagens da tradução, que parece, propositadamente, desejar adaptar o texto original para glorificar a rebeldia contra as instituições. Morrer, dormir. Não mais? E por um sono, diremos que as injustiças se acabam (que as aflições se acabam) e terminam as dores sem número, património da nossa débil natureza? Morrer, dormir... sonhar, talvez. Sim, e vede aqui o grande obstáculo; porque considerar que sonhos poderão ocorrer no silêncio do sepulcro, quando tivermos abandonado este despojo mortal, é razão muito poderosa para nos deter. É essa consideração que torna longa a nossa infelicidade. Quem, se isto não fosse assim, suportaria a lentidão dos tribunais (a morosidade da justiça), a insolência dos empregados, as tropelias que o mérito recebe pacificamente dos homens mais indignos, as angústias de um amor mal retribuído, as injúrias e quebrantos da idade, a violência dos tiranos (os maus tratos dos infames), o desprezo dos soberbos... quando aquele que sofre tudo isto poderia procurar a quietação apenas com um punhal?

ISABEL: Nos termos da lei não é permitido aumentar o número de linhas deste papel ou escrever nas suas margens. Imposto de selo, 5 escudos. Excelentíssimo Senhor Inspector dos Espectáculos. A Sociedade Artística “Teatro Moderno de Lisboa” vem de novo requerer a Vossa Excelência que se digne mandar submeter à apreciação da Comissão de Exame e de Classificação dos Espectáculos a peça em dois actos *Andorra*, do autor suíço Max Frisch, tradução de Ilse Losa. Lisboa, 1967. Teatro Moderno de Lisboa. O Gerente. Carmen Dolores.

GONÇALO: Uma vez que que quaisquer cortes iriam afectar o valor literário da obra, sugiro no manuscrito alternativas a todas as expressões e palavras que me parecem reprováveis para que se realize a correcção da tradução que posteriormente analisaremos. Quem poderia tolerar tanta opressão (tanto sofrimento), suando, gemendo sob o peso de uma vida incómoda... Se não fosse o temor de que exista alguma coisa mais para além da morte, esse país desconhecido de cujos limites nenhum caminhante regressa... E nos embaraça em dúvidas. E nos faz sofrer as injustiças que nos cercam (e nos faz sofrer os males que nos cercam), de preferência a ir buscar outros de que não temos seguro conhecimento?

ISABEL: Nos termos da lei não é permitido aumentar o número de linhas deste papel ou escrever nas suas margens. Imposto de selo, 5 escudos. Excelentíssimo Senhor Inspector dos Espectáculos. A Sociedade Artística “Teatro Moderno de Lisboa” vem de novo requerer a Vossa Excelência. Que se digne mandar submeter à apreciação da Comissão de Exame e de Classificação dos Espectáculos a peça em dois actos *Andorra*. Do autor suíço Max Frisch, tradução de Ilse Losa. Lisboa, 25 de Abril de 1969. Teatro Moderno de Lisboa. O Gerente. Carmen Dolores.

*Música.*

*Antígona sai.*

*Isméne sai.*

*Celímena sai.*

*Creonte sai, levando o cadáver de Hémon nos braços.*

*Aumenta o volume da música.*

*Clovv sai.*

*Minetti sai.*

*António sai.*

*Xântias sai, montado num burro.*

*Eben sai.*

*Galileu sai, tão transformado pelo julgamento que está praticamente irreconhecível.*

*Berenice sai.*

*Titus sai.*

*Macha sai.*

*Stockman sai.*

*O Mensageiro sai.*

*Andri sai.*

*João sai.*

*O frade sai.*

*O coro sai.*

*Termina a comédia.*

*Cortina.*



# TRISTEZA E ALEGRIA NA VIDA DAS GIRAFAS

*Tristeza e alegria na vida das girafas*

estreou a 24 de Novembro de 2011, no Grande Auditório da Culturgest, com interpretação de Carla Galvão, Miguel Borges, Pedro Gil e Tónan Quito, numa produção do Mundo Perfeito com a estrutura Ana\_Pereira.Pedro\_Gil.







## CENA 1

GIRAFÁ: Encontro-me na ocasião de apresentar um trabalho escolar intitulado “Tristeza e alegria na vida das girafas”. Espero que retirem prazer do visionamento deste trabalho e que não possuam aborrecimento. Um trabalho escolar é uma investigação que um ou mais alunos produzem para apresentar no interior da escola. A escola é o edifício onde as crianças consomem educação. Educação é uma orquestra de regras para o desenvolvimento do corpo e do espírito. Este é o meu corpo e é um corpo gigante para a minha idade. Este é o meu espírito. O meu espírito é invisível mas dou-vos garantias de que também é um espírito gigante para a minha idade. A idade que eu possuo é nove anos, um mês e doze dias, a contar do momento em que eu nasci, incluindo os anos bissextos. Sou, portanto, uma criança. Uma criança é a versão mínima de uma pessoa. Uma pessoa é um mamífero bípede do género humano com uma linguagem altamente desenvolvida. As pessoas do sexo masculino são homens. As pessoas do sexo feminino são mulheres. Os mamíferos bípedes do género humano com uma linguagem altamente desenvolvida vivem em grupos compostos por antepassados e descendentes. Os antepassados são os que passaram antes. Os descendentes são os que passam agora e vêm a descer dos que passaram antes. Este é o corpo do homem que é meu pai. Ele é o meu antepassado masculino. O espírito do homem que é meu pai está dentro do seu corpo. O espaço vazio ao lado do homem que é meu pai pertence ao corpo da mulher que era minha mãe. Para que esse espaço seja preenchido pelo espírito da mulher que era minha mãe, vou utilizar uma fotografia antiga em que a mulher que era minha mãe aparece a tocar violino quando possuía nove anos, três meses e quinze dias. Ou seja, a mesma idade que eu mais dois meses e três dias. Violino é um instrumento de cordas que serve para produzir música e só pode ser dominado por mamíferos bípedes do género humano. Os antepassados e os descendentes que vivem ao mesmo tempo costumam habitar juntos uma casa. Eu habito uma casa. Uma casa é uma construção dentro da qual as pessoas produzem refeições para se alimentarem, sono para repousarem, beijos para se amarem, discussões para se zangarem e brincadeiras para se divertirem. As pessoas do tipo criança saem de casa para ir para a escola consumir educação e as pessoas do tipo adulto saem de casa para ir para o trabalho produzir coisas para merecerem dinheiro. Dinheiro é o que as pessoas merecem em troca do trabalho que fazem e serve para depois ser trocado por outras coisas. Os antepassados trocam dinheiro pela escola onde os descendentes consomem educação e pela casa onde

produzem refeições para se alimentarem, sono para repousarem, beijos para se amarem, discussões para se zangarem e brincadeiras para se divertirem. O grupo de antepassados e descendentes que vivem juntos numa casa intitula-se família. Os antepassados costumam morrer primeiro que os descendentes porque também nasceram antes e produziram mais tempo de vida. Quando um antepassado morre, ele continua a fazer parte da família mas já não vive na mesma casa que a sua família. O corpo de um antepassado morto não pode continuar a viver na mesma casa que a família porque os corpos mortos cheiram mal e provocam doenças. As doenças do antepassado morto poderiam acabar por matar todos os outros antepassados e descendentes vivos. Por isso, o antepassado morto tem que ser enterrado e o seu corpo transforma-se em húmus. Húmus é a camada de terra vegetal que fornece alimentação às plantas. Quando um antepassado do género humano morre, isso significa que a família passa a ter menos um antepassado para merecer dinheiro e oferecê-lo em troca de coisas como a escola para os descendentes consumirem educação, a comida para se alimentarem, o gás para se aquecerem, a electricidade para se iluminarem, a água para se lavarem ou a televisão por cabo. Televisão é o visionamento de algo que não está realmente no nosso campo de visão. A televisão pode ser realizada através da utilização de um aparelho intitulado televisor. Os antepassados que ainda estão vivos e fazem parte duma família têm que produzir trabalho para merecerem dinheiro para o trocarem por televisão a cabo e por todas as coisas de que necessitam para viver. Uma pessoa do tipo adulto que não produz trabalho intitula-se desempregado. Se o único antepassado de uma família se intitular desempregado, não merece dinheiro ao final do mês para trocar por escola, comida, gás, electricidade, água ou televisão por cabo que não é um luxo porque tem canais como o Discovery Channel que tem programas como “A Vida das Girafas” que podem ser visionados pelos descendentes da família para produzirem trabalhos escolares. Luxo é uma coisa inútil e aparatosa. Aparatosa é uma coisa que chama a atenção. O Discovery Channel não é inútil embora seja aparatoso. Discovery é a palavra inglesa para descoberta. Channel é a palavra inglesa para canal. Canal é o caminho para um lugar. Descoberta é o encontro de uma coisa nova. O Discovery Channel não é um luxo porque é o caminho para um lugar de encontro de uma coisa nova. A morte dum antepassado pode ser o fim do Discovery Channel.

## CENA 2

O HOMEM QUE É MEU PAI: A tristeza é o sentimento, a qualidade ou o estado do que é triste e é sinónimo de mágoa, aflição, pena, angústia, inquietação, dó ou melancolia.

GIRAFÁ: Este é o som da explicação da palavra tristeza segundo o dicionário escolar da editora Sampaio. Para este trabalho, utilizei um mp4 que a mulher que era minha mãe costumava usar para auscultar música sempre que estava a escrever livros. Este mp4 também serve para gravar sons com qualidade superior. Este é o som da explicação da palavra alegria segundo o dicionário escolar da editora Sampaio e gravado pelo mp4 que costumava pertencer à mulher que era minha mãe.

O HOMEM QUE É MEU PAI: A alegria é o sentimento, a qualidade ou o estado do que é alegre e é sinónimo de contentamento, satisfação, felicidade ou júbilo.

GIRAFÁ: A tristeza e a alegria descobrem-se autenticamente no sentimento de dizer alguma coisa e não unicamente no que está a ser dito. Este é o som da explicação da palavra tristeza com um sentimento de alegria.

O HOMEM QUE É MEU PAI: A tristeza é o sentimento, a qualidade ou o estado do que é triste e é sinónimo de mágoa, aflição, pena, angústia, inquietação, dó ou melancolia.

GIRAFÁ: Este é o som da explicação da palavra alegria com um sentimento de tristeza.

O HOMEM QUE É MEU PAI: A alegria é o sentimento, a qualidade ou o estado do que é alegre e é sinónimo de contentamento, satisfação, felicidade ou júbilo.

GIRAFÁ: Este é o som da minha alegria no recreio da escola. Este é o som da tristeza do homem que é meu pai a ver-me brincar no recreio da escola. Este é o som do homem que é meu pai a aproximar-se de mim no recreio da minha escola. Este é o som do portão da minha escola. Este é o som da rua. As ruas não existem na natureza: são fabricadas pela espécie humana para facilitar a locomoção. A locomoção pode realizar-se de diversas maneiras e produzir vários sons. Este é o som dos meus passos na rua. Este é o som dos passos do homem que é meu pai enquanto se encontra na ocasião de caminhar ao meu lado. Isto são os carros a passar enquanto nós estamos no semáforo. Os carros a passar são outra forma de locomoção que implica dinheiro para a gasolina. Gasolina é uma substância obtida pela destilação do petróleo e que serve de combustível. Combustível é tudo o que pode arder. Isto é o som do combustível a arder nos carros parados enquanto os nossos corpos atravessam a estrada. Este é o som das escadas rolantes. Este é o som do metro a chegar. O metro é a unidade fundamental das medidas de comprimento e corresponde à décima milionésima parte do quarto do meridiano terrestre. Mas também pode ser o nome vulgar dado ao metropolitano, que é um caminho de ferro subterrâneo usado para locomoção rápida de grande número de pessoas nas cidades mais importantes. Este é o som do interior da carruagem do metro. Este é o som do invisual a implorar dinheiro a pessoas com olhos que funcionam. Este é o som das pessoas com os olhos que funcionam a inserirem dinheiro num copo na mão do invisual. Este é o som do homem que é meu pai a falar comigo dentro do metro.

### CENA 3

O HOMEM QUE É MEU PAI: Percebes? Podes ver um copo meio cheio ou meio vazio. Mas é a mesma quantidade de água. Só que há pessoas que olham para o copo e dizem que está meio vazio, porque estão tristes com a vida, porque acham que as coisas vão correr mal. Esses são os pessimistas. São as pessoas que costumam dar mais atenção ao lado pior da vida. Mas há outras pessoas que são optimistas, que se sentem alegres e que acham sempre que vai correr tudo bem. Os optimistas olham para o copo e dizem que está meio cheio. Têm um ponto de vista diferente dos pessimistas. Em vez de acharem que o copo se está a esvaziar, pensam que o copo se está a encher. Percebes?

GIRAFÁ: A minha resposta foi de compreensão afirmativa e acrescentei-lhe uma quantidade mais ou menos de discordância. “Eventualmente, os pessimistas e os optimistas não estão a observar a água. Eventualmente, observam diferentes tamanhos do mesmo copo. Certamente, o invisual não vê o copo nem meio cheio nem meio vazio nem diferentes tamanhos do mesmo copo. Quando muito, o invisual pesa o copo.” O homem que é meu pai imobilizou o seu movimento nas escadas à saída do metro porque não tinha auscultado correctamente a minha discordância. Como íamos de mão dada eu também me vi na ocasião de imobilizar o meu movimento. Este é o som de outras pessoas a passar pelos nossos corpos e espíritos imobilizados nas escadas à saída do metro. Acontecia muitas vezes o homem que é meu pai não auscultar as minhas discordâncias porque eu tenho prazer em usar palavras edificantes o que me levou à ocasião de ser recordista mundial de consumo do dicionário. É autêntico que possa haver outras pessoas com um recorde mundial de consumo do dicionário mas, em nossa casa, o recorde é meu. A mulher que era minha mãe costumava deixar-me papéis pequenos e amarelos de manhã junto ao leite e aos cereais. Nos papéis amarelos, daqueles que têm uma tirinha de cola atrás para se poderem juntar a outros papéis maiores...

O HOMEM QUE É MEU PAI: Post its.

GIRAFÁ: Isso, post its. Nos post its, a mulher que era minha mãe escrevia um código todas as manhãs.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Décima quarta palavra, página 211.

GIRAFÁ: E eu dirigia-me ao dicionário escolar da Editora Sampaio com a capa laranja e azul que já tinha sido do meu avô e encontrava a décima quarta palavra da página 211. Beijo.

O HOMEM QUE É MEU PAI : Décima segunda palavra, página 859.

GIRAFÁ: Ludomania.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Segunda palavra a contar de baixo, página 736.

GIRAFÁ: Haurir.



O HOMEM QUE É MEU PAI: Décima oitava palavra, página 976.

GIRAFÁ: Odontalgia. Mais tarde, a mulher que era minha mãe passou a construir frases.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Vigésima primeira palavra, página 604.

GIRAFÁ: Eu.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Oitava palavra, página 754.

GIRAFÁ: Hoje.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Segunda palavra, página 246.

GIRAFÁ: Buscar.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Décima segunda palavra, página 560.

GIRAFÁ: Escola. Eu - Hoje - Buscar - Escola. A mulher que era minha mãe já não deixa papéis amarelos para mim de manhã, mas o homem que é meu pai permanece em fazê-lo e deixa sempre os mesmos quatro papéis.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Vigésima primeira palavra, página 604. Oitava palavra, página 754. Segunda palavra, página 246. Décima segunda palavra, página 560.

GIRAFÁ: O que é completamente desnecessário porque agora é sempre ele quem vai recolher-me na escola. E tinha sido essa a mensagem em papéis amarelos que o homem que é meu pai me tinha deixado nessa manhã e que eu já nem me empenhava em decifrar no dicionário escolar da editora Sampaio. Então, para satisfazer a minha ludomania resolvi realizar algo que com certeza ia haurir o homem que é meu pai e deixá-lo tão irritado como se sofresse de uma odontalgia. Resolvi utilizar outros dicionários que dariam outros resultados. A mesma mensagem com o dicionário da editora Borges.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Eunuco - Ver - Bola - Então

GIRAFÁ: E também no dicionário da editora Galvão, que é um dicionário que quase ninguém usa lá em casa e por isso tem odor a tinta e a papel novo.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Esse - Hipopótamo - Bruto - Diligente. Vá lá. Pára com isso, filha. Tens que ver as coisas de uma forma positiva, percebes? Tens que ser optimista. Anima-te. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Percebes?

GIRAFÁ: “O copo está pela metade”, declarei ao homem que é meu pai e que tinha deixado de merecer dinheiro ao final do mês e por consequência deixara de possuir automóvel e por isso estava comigo a discutir metades nas escadas do metro.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Filha, isso é uma maneira um bocado objectiva demais de ver as coisas. Percebes o que quer dizer objectiva, não percebes?

GIRAFÁ: Eu respondi uma compreensão afirmativa com a cabeça mas mordi a parte de dentro da bochecha com imensa força porque o autêntico é que ignorava aquela palavra e prometi-me que a coisa primordial que iria fazer nesse dia quando chegasse a casa era ir decifrar essa palavra no dicionário na letra O ou H, porque podia ter um H

mudo no início, embora possuísse o pressentimento de que era com O...

O HOMEM QUE É MEU PAI: É com O.

GIRAFÁ: ... e depois descobri que sim.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Para te sentires com mais força, com mais confiança, tens que olhar para o copo meio cheio. Porque assim tens mais hipóteses de ser feliz.

É quando estamos tristes que temos que ser mais optimistas. Percebes?

GIRAFÁ: Agora compreendia autenticamente, mas como me irritava que o homem que é meu pai me perguntasse sempre se percebia o que ele dizia, respondi: “Só estás a falar disso porque não encontras profissão e não mereces dinheiro ao fim do mês e tens medo que o copo fique todo vazio.” O homem que é meu pai gargalhou com força quando eu esperava que ele possuísse cólera.

O HOMEM QUE É MEU PAI: O meu copo nunca fica vazio. Tenho-te a ti. Percebes?

GIRAFÁ: Foi nesse dia que percebi que o meu tamanho era metade dum copo. Este foi o dia antes do dia em que eu cresci. Este é o som do homem que é meu pai a rodar a chave na fechadura da porta de casa.

#### CENA 4

O HOMEM QUE É MEU PAI: Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem.

GIRAFÁ: Isto é o som do homem que é meu pai a calcular. O homem que é meu pai é uma máquina calculadora. Calcula o dinheiro que não merece ao final do mês. Calcula o dinheiro que os indivíduos que distribuem luz, água e gás merecem ao final do mês.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem.

GIRAFÁ: Calcula a comida que ilustra o interior do frigorífico. Calcula a velocidade a que a comida se vai apagando do interior do frigorífico durante a semana.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem.

GIRAFÁ: Calcula o dinheiro que merece o meu professor e as pessoas que trabalham na escola onde eu consumo educação. Calcula a cor da indumentária que põe na máquina de lavar. Calcula a necessidade de possuir um emprego.

O HOMEM QUE É MEU PAI : Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem.

GIRAFÁ: O homem que é meu pai está agora a calcular missivas do banco. Abre uma missiva e lê o que lá vem escrito. Respira fundo. Abre outra missiva. Respira ainda mais fundo. Mais uma missiva e respira tão fundo que parece que as pernas também respiram. O chão respira. O andar de baixo e o prédio inteiro respiram. Isto é o som da respiração do homem que é meu pai a ler as missivas que têm o futuro escrito.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem.

GIRAFÁ: Isto é o som do homem que é meu pai a tentar ver o copo meio cheio.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem.

GIRAFÁ: A televisão não funciona?

O HOMEM QUE É MEU PAI: Vai correr tudo bem.

GIRAFÁ: Porque é que possuis medo?

O HOMEM QUE É MEU PAI: Não estou com medo. Que ideia. Tu às vezes...

GIRAFÁ: Estás sempre a calcular porque possuis medo?

O HOMEM QUE É MEU PAI: Houve uma avaria.

GIRAFÁ: Não possuis dinheiro para a televisão funcionar?

O HOMEM QUE É MEU PAI: É uma avaria.

GIRAFÁ: O que é que acontecia se não calculasses?

O HOMEM QUE É MEU PAI: Só vamos ter televisão daqui a uns dias. Uma semana ou duas.

GIRAFÁ: Porque é que possuis tanto medo?

O HOMEM QUE É MEU PAI: Vai correr tudo bem.

GIRAFÁ: Possuis medo do meu futuro? Possuis medo de eu não possuir um futuro?

O HOMEM QUE É MEU PAI: Não digas isso. Nem a brincar.

GIRAFÁ: Faz-te possuir medo?

O HOMEM QUE É MEU PAI: Não. Sim. Às vezes dizes coisas... Às vezes pareces adulta. Ainda não está na altura de seres adulta.

GIRAFÁ: Isso é autêntico? Que pareço adulta?

O HOMEM QUE É MEU PAI: Sim. Às vezes pareces muito adulta.

GIRAFÁ: E possuis medo de eu ser adulta?

O HOMEM QUE É MEU PAI: Vai correr tudo bem.

GIRAFÁ: Antes de eu existir no planeta, também possuías tanto medo?

O HOMEM QUE É MEU PAI: Não, antes de tu nasceres, não tinha medo de quase nada.

GIRAFÁ: O homem que é meu pai possuiu imenso medo desta frase e desejou que eu não a tivesse auscultado. “Espero que te habitues a possuir medo, porque eu ambiciono existir até aos 100 anos.”

O HOMEM QUE É MEU PAI: Combinado. Agora vai para a cama.

GIRAFÁ: Achas que esta é uma conversa credível para uma criança de 9 anos ter com o seu pai de 38?

O HOMEM QUE É MEU PAI: O que é que queres dizer com isso?

GIRAFÁ: Sabes o que é credível?

O HOMEM QUE É MEU PAI: Espera. Não é preciso ires buscar o dicionário. Eu sei o que é credível. Não percebo é porque é que estás a perguntar se esta conversa é credível. De onde é que isso vem assim de repente?

GIRAFÁ: A mãe declarou que se colocasse uma criança parecida comigo num livro dela, os leitores iam dizer que o meu comportamento não era credível para uma menina de 9 anos.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Como é que eu hei-de de dizer isto? Filha, a tua mãe também não era uma personagem muito credível. Mas as personagens menos credíveis são as pessoas mais interessantes. Percebes, amor?

GIRAFÁ: Isto é o som da respiração do homem que é meu pai enquanto pensa na mulher que era minha mãe. Todo o prédio a respirar.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Tens que ir lavar os dentes e vestir o pijama.

GIRAFÁ: Quero ver o Discovery Channel.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Já te disse... A televisão está avariada. Está avariada. Eles vão arranjar-la... É uma ligação. Não ouviste o que eu te disse há bocado?

GIRAFÁ: Mas eu tenho que ver o Discovery Channel.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Porque é que não ouves o que eu te digo?

GIRAFÁ: Eu ausculto tudo o que tu dizes. Mas isso não significa que eu não tenha que ver o Discovery Channel.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Mas não é possível, filha. Percebes?

GIRAFÁ: Tens necessidade de dinheiro para pagar a televisão?

O HOMEM QUE É MEU PAI: É uma avaria.

GIRAFÁ: Eu posso emprestar-te moedas. Tenho moedas.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Moedas não chegam. Tinham que ser muitas moedas.

GIRAFÁ: Não é uma avaria?

O HOMEM QUE É MEU PAI: Vai lavar os dentes.

GIRAFÁ: Eu necessito ver o Discovery Channel. Eu desejo ver o Discovery Channel. É imperativo que eu veja o Discovery Channel.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Pára. Cala-te. Cala-te e sai daqui. Pára com isso e faz o que eu te digo. Já! Percebes?

GIRAFÁ: Percebo. Se tivesses sido tu em vez da mãe, agora tínhamos dinheiro para o Discovery Channel.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Vai lavar os dentes.

## CENA 5

GIRAFÁ: Isto é o som dos meus dentes a serem lavados com fúria.

JUDY GARLAND: Caralho, foda-se, cona, cona, cona. Puta que pariu esta merda toda. Porquê? Merda, cona, foda-se, caralho. Vai pró caralho, filho da puta! Vai-te foder, cona! Foda-se, puta, puta, puta. Caralho! Porquê?

GIRAFÁ: Enquanto passa o dia a não merecer dinheiro, o homem que é meu pai calculou a localidade onde me encontro mais tempo quando me encontro em casa. Não é o meu quarto porque o homem que é meu pai só calculou o tempo de existência acordada. Não é a cozinha porque a minha especialidade é leite achocolatado com bastante espuma no topo e o homem que é meu pai não concorda que leite achocolatado com bastante espuma no topo seja um alimento nutritivo para se consumir três vezes por dia.

JUDY GARLAND: Porquê? Foda-se para esta merda toda, caralho. Porquê? Foda-se!

GIRAFÁ: Também não é a sala porque a sala é imensa e eu fico perdida quando estou na sala e encontro-me na ocasião de sentir solidão. Não é o quarto do homem que é meu pai porque essa é uma localidade de tristeza para visitar só ao domingo de manhã, quando os peluches também acordam cedo. Não é o corredor porque o corredor nem é bem uma localidade, mas um canal onde nos encaminhamos para uma autêntica localidade. É a casa de banho.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Porque é que passas tanto tempo na casa de banho?

JUDY GARLAND: Porquê, caralho?

GIRAFÁ: “Porque faz eco. Quando faz eco encontro-me na ocasião de gostar de ouvir a minha voz porque ela vai e vem e chega mais tarde e no vai e vem acontece-lhe alguma coisa que a transforma em voz mais bonita. A isto intitula-se reverberação.” O homem que é meu pai tem fé na minha explicação. Encolhe os ombros e só diz que a casa de banho não é para cantar, mesmo que seja autêntico que a voz fica mais bonita e que a mulher que era minha mãe também só costumava cantar na casa de banho porque

possuía a opinião de que a sua voz era repugnante fora da casa de banho, o que é um facto já do meu conhecimento e que por isso mesmo me encaminhou para a resposta que dei e que não é autêntica.

JUDY GARLAND: Merda. Porquê? Porquê? Caralho. Foda-se. Porquê? Porquê?

GIRAFA: A autêntica razão para eu me encontrar tanto tempo na casa de banho é que essa é a localidade onde posso estar nua à frente de um espelho e visualizar os territórios do meu corpo que nunca posso visualizar vestida e sem um espelho. As traseiras do pescoço, aqui assim. A localidade mesmo a meio da altura e da largura das costas, aqui. O ânus que é uma das localidades mais bonitas de mim excepto quando as fezes estão a passar por lá, imagino eu, mas isso eu nunca visualizei nem quero visualizar. As localidades onde acabam as nádegas e começam as pernas. Todas as localidades que só me encontro na ocasião de visualizar se estiver nua em frente ao espelho, mas que são pormenores de mim e que dormem quando eu durmo, vão à escola quando eu vou à escola, brincam quando eu brinco, ficam doentes quando eu fico doente, vão ser crescidas quando eu for crescida e vão morrer quando eu morrer. Na casa de banho sou eu completa.

JUDY GARLAND: Porquê, foda-se?

GIRAFA: Estás bem?

JUDY GARLAND: Sim, já estou melhor.

GIRAFA: Isto é o som da minha voz na casa de banho. Isto é o som da decisão na casa de banho.

## CENA 6

GIRAFA: Vestido azul da mulher que era minha mãe.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Posso entrar?

GIRAFA: Não. Judy, não o deixes entrar!

O HOMEM QUE É MEU PAI: Tens que ir dormir.

GIRAFA: Botas azuis da mulher que era minha mãe.

O HOMEM QUE É MEU PAI: O quê?

GIRAFA: Não abras.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Eu sei que estás chateada, mas tens que ir dormir.

GIRAFA: Preciso de privacidade.

O HOMEM QUE É MEU PAI: E eu preciso de entrar.

GIRAFA: Mp4 da mulher que era minha mãe.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Vou entrar.

*Silêncio.*

O HOMEM QUE É MEU PAI: Ainda estás zangada?

GIRAFÁ: E tu? Ainda te encontras zangado?

O HOMEM QUE É MEU PAI: Mais ou menos.

GIRAFÁ: Eu igualmente. Mais ou menos.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Estavas a brincar?

GIRAFÁ: A arrumar os objectos para a escola.

O HOMEM QUE É MEU PAI: OK. Ouve, eu sei que querias ver televisão...

GIRAFÁ: Era para um trabalho para a escola.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Mas eu ajudo-te. Ou usamos livros em vez da televisão.  
É sobre quê?

GIRAFÁ: Girafas.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Girafas?

GIRAFÁ: Mas não aspiro a ter ajuda tua.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Então aspiras a quê?

GIRAFÁ: Uma recompensa. Já que não vou visionar o Discovery Channel.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Não sei.

GIRAFÁ: Peço-te encarecidamente. Estou mesmo a necessitar dessa recompensa.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Mas só uns minutos.

GIRAFÁ: Só uns minutos.

## CENA 7

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Então, girafa? Como estás?

GIRAFÁ: Estou agradável.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Tens-te portado bem? Tens feito tudo o que o teu pai te diz?

GIRAFÁ: Mais ou menos.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Tens que fazer tudo o que ele diz. Como é que vai a escola?

GIRAFÁ: Vai agradável. Estou a produzir um trabalho.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Ah, sim? E é sobre quê?

GIRAFÁ: Sobre girafas.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Sobre girafas...

GIRAFÁ: Sobre a vida das girafas.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: E de que é que vais falar? De como elas comem e onde vivem?

GIRAFÁ: Também vou falar de quando elas se encontram tristes ou alegres. E de porque é que se encontram tristes ou alegres. E quando se encontram com saudades. O pai tem saudades tuas.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: O pai?

GIRAFÁ: Sim. Ele está aqui comigo.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Ele está aí?

GIRAFÁ: Sim. Podes falar com ele?

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Claro. Então... Então, amor. Tudo bem?

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Tudo bem.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Então pronto. Durmam bem.

GIRAFÁ: Ainda não. Conversem ambos uns minutos. Eu fico a auscultar. Só uns minutos.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Eu estou bem. Está tudo bem.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Eu também. Estamos os dois bem. Vai correr tudo bem.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Ainda bem. Mas agora acho que têm que ir dormir. Está bem? Adeus.

GIRAFÁ: O pai não me deixa ver o Discovery Channel.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Ai é? Porque é que não a deixas ver o Discovery Channel?

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Não tem a ver com deixar ou não. Tivemos um problema com a televisão.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Uma avaria.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Sim. Uma avaria.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Que género de avaria?



O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Os cabos de ligação. Não sei explicar muito bem. Está resolvida para a semana. Talvez menos que uma semana. É uma avaria, percebes?

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE:

Percebo. Tem havido audições?

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Não. Muito poucas.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: E não há nada que possas fazer? Não têm aparecido locuções? Ou publicidade.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Estou a tentar. Mas agora estão a cortar em tudo.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: E aquele espectáculo na Culturgest? Sempre vai para a frente?

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Estou à espera que me telefonem.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Tens conseguido pagar a Segurança Social?

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Bom, agora a miúda tem que ir dormir.

GIRAFÁ: Não concordo com essa proposta.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Não precisas de concordar. Está na hora.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Não te desculpes com a miúda.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Não me estou a desculpar.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Estás a mudar de assunto.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: E não tenho direito a mudar de assunto?

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Eu não posso ajudar-te. Não posso ajudar-vos. Agora tens que ser tu a dar a volta a isso.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Eu sei, mas agora preferia não falar disso. Vou ver um bocado de televisão. Dás-me o comando?

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Se continuares a tentar, as coisas vão acabar por melhorar.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Dás-me o comando da televisão, por favor?

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Tens que insistir. Vais ver. Vai correr tudo bem.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Vai correr tudo bem?

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Sim, vai correr tudo bem.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Olha para mim. Tenho 38 anos e as coisas não estão a correr bem. Aos 38 anos e já não há nada para correr tudo bem. Acabou. Percebes? Acabou. Dás-me o comando?

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Não fales assim. Eu amo-te.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Pois amas. Eu sei que me amas. Porque as mulheres preferem sempre os homens que falharam. No fundo, tu não queres que eu tenha sucesso. Não queres que eu ganhe dinheiro. Queres que fique assim, para tomares conta de mim. Para te rebohares no teu sucesso, nos teus livros, nas tuas entrevistas, no orgulho que a tua filha tem em ti.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Não fales assim. Ficas feio.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: É verdade. Fico feio.

É horrível, não é?

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Não é horrível. Isto é só uma fase por que estás a passar. Vai correr tudo bem.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Não é fase nenhuma.

É Tchékhov, percebes? Sempre a pensar que é uma fase, sempre a sonhar, sempre a imaginar que talvez um dia vá para Moscovo. É Tchékhov. Não. Isto não chega a ser Tchékhov. Tchékhov era bom demais para mim. Isto não é Tchékhov. Isto é uma cópia reles do Tchékhov. É um plágio que correu terrivelmente mal, mas é o que eu mereço. Um papel numa telenovela a imitar o Tchékhov. Um anúncio dum hipermercado a copiar o Tchékhov. E agora dás-me o comando, por favor?

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Não sejas estúpido.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: E tu não sejas uma cabra. Dás-me o comando e deixas-me em paz?

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Não fales assim à frente da girafa.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Desculpa.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Talvez se falares doutra maneira. Se não for Tchékhov. Talvez as coisas corram melhor.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: “Às vezes, as pessoas vão a andar e a dormir ao mesmo tempo. É assim que eu estou neste momento. Aqui, a falar e, ao mesmo tempo, é como se estivesse a dormir e a vê-la em sonhos. Sonhos tão doces, tão maravilhosos, que se apoderam de mim. Deixa-me.” Vês? Tchékhev. Dá-me o comando da televisão.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Tens que encontrar outras palavras.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Não há mais palavras. Isto não vai lá com palavras. Dá-me o comando, por favor. Senta-te comigo e vamos ver um bocado de televisão. Vamos ficar só a ver televisão. Pode ser?

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: A televisão está avariada.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Ficamos só a olhar para a televisão desligada. Só um bocadinho.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: “Se soubesses o que me custa ir-me embora.”

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: “Fica, por favor. Fica connosco.”

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: “Não posso, Piotr Nikolaevich.”

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Vês? É Tchékhev. É sempre Tchékhev.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Pois, Tchékhev. A televisão está avariada. Boa noite, amor. Girafa?

GIRafa: Sim, mãe?

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Sétima palavra.

GIRafa: Página 53. Boa noite, mãe. Boa noite, pai.

## CENA 8

GIRafa: Isto é o som dos cobertores a caírem no chão. À noite, costumava retirar-me da cama e levava o Judy Garland comigo e ia até à porta do quarto da mulher que era minha mãe e do homem que é meu pai e ficava a ouvi-los a conversar e a produzir beijos. Ficava na ocasião de espreitar. Sentia felicidade quando eles estavam a produzir beijos. Durante a vida real, quando é de manhã, se eles se colocavam na ocasião de

produzir beijos à minha frente, sentia uma coisa que ainda não localizei no dicionário, mas quando eles produziam beijos sem saber que eu me encontrava na ocasião de espreitar, porque faziam suposições de que eu estava a dormir, então sentia felicidade. Agora o homem que é meu pai evita estar no quarto e habituou-se a produzir o seu sono na sala. Maioritariamente, ele não dorme. Deita-se no sofá a consumir os dois livros que a mulher que era minha mãe escreveu. Foram publicados pela editora Sampaio porque a mulher que era minha mãe não tolerava a possibilidade de ser outra editora a publicar os seus livros. Isto é o som dos meus passos e dos passos do Judy Garland enquanto caminhamos no escuro até à sala. As portas da sala são de vidro enevoado e por isso eu observei o homem que é meu pai desfocado. Isto é o som do homem que é meu pai solitariamente na sala. Senti felicidade por observar o homem que é meu pai a viver como se eu não existisse. Isto é o som do homem que é meu pai a virar uma página dum livro da mulher que era minha mãe. Isto é o som do homem que é meu pai a ler desfocado. Isto é o som do homem que é meu pai a parar de ler e a beber desfocado. Isto é o som do homem que é meu pai a pousar o livro, a pegar no comando com a mão e a observar o ecrã do televisor desligado. Senti felicidade por não existir, por ser invisível e poder auscultá-lo a ler e a beber e com o comando na mão desfocado. Foi nesse momento que percebi que o homem que é meu pai entra na história da minha vida a fazer um papel secundário, mas que ele também entra na história da vida dele e nessa história é ele quem tem o papel principal. Isto é o som do homem que é meu pai a encher outro copo porque está num daqueles momentos em que uma pessoa só consegue ver o copo meio vazio. Apertei a pata do Judy Garland com força e possuí a certeza de que ele também sabia o que era a felicidade de não existir e poder observar os outros nas histórias das suas vidas. Apesar do seu mau feitio, o Judy Garland era um bom amigo e possuo saudades dele e algum arrependimento de ter tido que o matar.

## CENA 9

GIRAFÁ: Judy Garland?

JUDY GARLAND: Foda-se, cona, cona, cona, cona. O que foi?

GIRAFÁ: Vejo, vejo.

*Silêncio.*

Vejo, vejo.

JUDY GARLAND: O que vês?

GIRAFÁ: Uma coisa.

JUDY GARLAND: Que coisa?

GIRAFÁ: Maravilhosa.

JUDY GARLAND: De que cor?

GIRAFÁ: Castanha.

JUDY GARLAND: De que forma?

GIRAFÁ: De boneco animal.

JUDY GARLAND: Sou eu?

GIRAFÁ: És tu.

JUDY GARLAND: Agora posso continuar a dormir, caralho? Foda-se.

GIRAFÁ: Judy, achas que o homem que é meu pai também calcula os beijos que produziu com a mulher que era minha mãe?

JUDY GARLAND: Claro que sim.

GIRAFÁ: E achas que ele calcula as conversas todas que teve com a mulher que era minha mãe como calcula as missivas do banco?

JUDY GARLAND: Sim, foda-se. Agora deixa-me dormir.

GIRAFÁ: Porquê?

JUDY GARLAND: Porque amanhã acordo cedo, caralho.

GIRAFÁ: Não. Porque é que ele calcula os beijos? E tu não acordas cedo. Ficas sempre na cama quando eu me encaminho para a escola. Só acordas cedo ao domingo.

JUDY GARLAND: Os ursos de peluche têm que dormir mais que os humanos.

GIRAFÁ: Estou lamentável. Tinha olvidado isso.

JUDY GARLAND: Excepto aos domingos.

GIRAFÁ: Até amanhã, então. Estou lamentável por te ter incomodado, Judy Garland.

JUDY GARLAND: Merda, foda-se, caralho, caralho, puta. Agora não vou conseguir dormir.

GIRAFÁ: Estou lamentável por isso também.

JUDY GARLAND: O homem que é teu pai calcula os beijos que produz porque precisa de contar qualquer coisa que valha a pena para as contas baterem certo quando faz o balanço ao fim do dia. Porque a vida é uma merda dum caminho sórdido numa floresta escura e estamos todos sozinhos, todos sozinhos, e a única coisa que nos mantém vivos é fazermos listas de coisas boas. Listas de amigos, listas de filhos, listas de viagens, listas de festas, listas de beijos, listas de abraços. Organizar a esperança, caralho, foda-se, puta, a esperança, puta, foda-se. Porque a miséria já está organizada, foda-se. A miséria, eles mandam-ta para casa em facturas detalhadas e balancetes que comprovam como estás fodido. Estás sempre fodido, caralho. Estamos todos fodidos.

GIRAFÁ: Amanhã vou ter que consumir a palavra sórdido no dicionário.

JUDY GARLAND: Quero morrer. Um dia destes tens que me matar, está bem?

GIRAFÁ: Estás sempre a pedir-me isso.

JUDY GARLAND: Tu vais crescer. Tens que me matar antes disso. Não quero ter saudades tuas. Eu detesto existir. A única razão és tu.

GIRAFÁ: Já te declarei mil vezes que te mato quando sentir que estou a crescer.

JUDY GARLAND: Prometes?

GIRAFÁ: Prometo.

JUDY GARLAND: Obrigado. Até amanhã, miúda.

GIRAFÁ: Quem é o Tchékhev?

JUDY GARLAND: Foda-se, puta, deixa-me dormir.

GIRAFÁ: Sabes quem é?

JUDY GARLAND: Porque é que não me matas agora? Se não me deixas dormir, mais vale matares-me já. Acabares com o meu sofrimento, foda-se, caralho, cona, cona.

GIRAFÁ: Quem é o Tchékhev?

JUDY GARLAND: É um cientista búlgaro. Um inventor. Um místico. Um alquimista, caralho. Descobriu uma forma de desaparecer.

GIRAFÁ: Que forma de desaparecer?

JUDY GARLAND: É assim: fecha os olhos e respiras fundo três vezes. Depois gritas com o máximo de força que conseguires e quando voltas a abrir os olhos, estás a dez metros do lugar onde estavas antes. Foi o Tchékhev que descobriu isto em 1898. Foi num dia de Inverno. Estava um frio fodido quando ele fez esta descoberta.

GIRAFÁ: É incrível. Funciona autenticamente.

JUDY GARLAND: O Tchékhev era um homem muito importante.

GIRAFÁ: Mas não vem no dicionário.

JUDY GARLAND: Tchékhev tinha sido um bom nome para mim. Tchékhev é um nome digno.

GIRAFÁ: Eu gosto de Judy Garland.

JUDY GARLAND: Judy Garland é uma merda de nome para um urso como eu.

Desculpa que te diga mas não vales um caralho a escolher os nomes dos teus bonecos.

Mais valia teres-me feito o mesmo que fizeste ali ao pantera. Não tem nome. É só pantera. Não tem nome nem alma. Fica para ali calado e quieto em cima da tua colcha, mas ao menos não tem um nome de merda como o meu... Judy Garland?! Tchékhev tinha sido muito melhor. Tchékhev é forte, é imponente, foda-se, é lindo, Tchékhev. Mas ainda vais a tempo de escolher outro nome. Gostava de morrer com outro nome. Gostava de morrer Tchékhev. Fazes isso por mim? Fazes, puta?

GIRAFÁ: Boa noite, Judy.

JUDY GARLAND: Podemos continuar a conversar no teu sonho? Agora estou com vontade de conversar.

GIRAFÁ: Desde que não me acordas. É que já me encontro na ocasião de dormir.

JUDY GARLAND: Puta, puta, puta, cona, caralho. Sinto-me tão sozinho, girafa. Foda-se. Se não fosses tu. Se não te tivesse, não sei. Mas tu passas o dia todo na escola e eu fico aqui em casa a ver televisão. A economia está tão mal. E agora o primeiro-ministro ainda anunciou mais cortes. Ninguém tem trabalho e está toda a gente doente mas não podem ser atendidos no hospital porque não há dinheiro para os medicamentos. É tão triste, foda-se. Caralho. Sinto-me tão sozinho e tão triste. E depois ponho-me a pensar no meu nome. E pergunto a mim próprio o que é que um urso com um nome destes pode fazer para melhorar o país? Nada. Não posso fazer nada. E então sinto-me zangado. Foda-se. Estou tão zangado. Merda, merda, merda. Estou farto desta merda toda, cona, caralho. Era capaz de partir o espelho da casa de banho. Era capaz de queimar o dicionário escolar da editora Sampaio. Era capaz de rasgar os livros que a mulher que era tua mãe escreveu. Caralho, merda, foda-se, cona. Estou tão sozinho e tão triste e tão zangado. Estou na merda, girafa. Quero morrer.

GIRAFÁ: O que é que estás a fazer?

JUDY GARLAND: Estou a escrever na parte de baixo da tua gaveta.

GIRAFÁ: O que é que estás a escrever?

JUDY GARLAND: Tchékhev.

GIRAFÁ: E possuis autorização para fazer isso?

JUDY GARLAND: Não sejas maricas.

GIRAFÁ: Judy Garland.

JUDY GARLAND: O que é que foi, caralho?

GIRAFÁ: Amanhã deves colocar-te no interior da minha mochila.

JUDY GARLAND: Vou contigo?

GIRAFÁ: E deves levar o mp4 da mulher que era minha mãe.

JUDY GARLAND: Vamos ouvir música?

GIRAFÁ: Vamos gravar.

JUDY GARLAND: Vamos gravar o quê?

GIRAFÁ: Vamos gravar uma aventura.

JUDY GARLAND: Uma aventura? Ah, foda-se. Uma aventura. Até que enfim. Cona, caralho. Uma aventura!

GIRAFÁ: Este é o som duma girafa e dum urso mesmo anteriormente ao início da aventura.

## CENA 10

GIRAFÁ: Uma aventura é quando o herói da história finalmente decide fazer aquilo para que foi inventado. Isto é o Judy Garland a pressionar no botão do mp4 para gravar. Isto sou eu à frente do portão da minha escola a gesticular adeus ao homem que é meu pai. O som encontra-se desfocado porque o Judy Garland está dentro da minha mochila. Isto é o Judy Garland a abrir o fecho da mochila. Isto é o homem que é meu pai a gesticular adeus e a supor que eu vou entrar na escola. Isto são outras pessoas do tipo criança a entrar na minha escola. Isto é o Judy Garland a espreitar da mochila. Espreitar é quando os nossos olhos possuem medo de estar a observar uma coisa proibida.

JUDY GARLAND: Ele ainda está a olhar.

GIRAFÁ: Isto sou eu a ordenar ao Judy Garland para não observar o homem que é meu pai.

JUDY GARLAND: Se não olhar para ele, não consigo vê-lo, caralho.

GIRAFÁ: Isto sou eu a dizer ao Judy Garland para utilizar o faro. O faro é, dos cinco sentidos, o que mais faz as pessoas do tipo adulto recordarem-se de quando eram pessoas do tipo criança.

JUDY GARLAND: Já entrou no metro.

GIRAFÁ: Seguramente?

JUDY GARLAND: O cheiro dele desapareceu.

GIRAFÁ: Isto é o cheiro do homem que é meu pai desaparecido debaixo da terra.

JUDY GARLAND: E agora?

GIRAFÁ: Isto sou eu a possuir dúvidas.

JUDY GARLAND: O que é que queres fazer? Decide-te, caralho. Foda-se. Estive na tua mochila desde as sete da manhã. O meu pequeno-almoço foram aparas de lápis e uns restos de fita-cola. Cona, puta. Prometeste-me uma aventura. O mp4 da mulher que era tua mãe já está a gravar.

GIRAFÁ: Possui dúvidas em fugir. Dúvidas é o que sentem as gazelas quando possuem sede mas receiam que os leões estejam no lago à espera delas.

JUDY GARLAND: Vamos fugir. Foda-se, caralho, cona. Vamos fugir. Tu sabes que é isso que queres fazer. Queres uma aventura. Vá lá. Não podes prometer-me uma aventura e depois ficar cagada de medo. É agora. Vamos fugir.

GIRAFÁ: Isto é a oportunidade. Oportunidade é quando os leões observam as gazelas a chegar ao lago. Isto é o som da oportunidade.

JUDY GARLAND: Ninguém está a olhar. Vamos fugir. Tu queres fugir. Tu tens direito a fugir. Tu já decidiste que vais fugir.

GIRAFÁ: Este é o som da decisão.



JUDY GARLAND: Estás cheia de raiva e vais fazer o que for preciso. Diz comigo: é agora. É agora, caralho.

GIRAFÁ: É agora.

JUDY GARLAND: Agora, caralho. Agora.

GIRAFÁ: Agora.

JUDY GARLAND: Agora, caralho.

GIRAFÁ: Agora, caralho.

## CENA 11

GIRAFÁ: Isto somos nós em fuga. Isto é a minha respiração em fuga. Isto é o som da respiração do Judy Garland em fuga. Isto somos nós em fuga a ficar cansados. Isto somos nós em fuga a escondermo-nos debaixo de um viaduto. Isto é o cheiro a urina debaixo do viaduto. Urina é água processada por um ser humano.

JUDY GARLAND: E agora, miúda?

GIRAFÁ: Agora somos intitulados fugitivos. Fugitivos são aqueles que são procurados.

JUDY GARLAND: E vamos fazer o quê?

GIRAFÁ: Mas possivelmente ninguém está à nossa procura e nós é que procuramos algo.

JUDY GARLAND: Andamos à procura do quê?

GIRAFÁ: Não possuo resposta. Tu é que insististe numa evasão.

JUDY GARLAND: Caralhos me fodam mais esta merda. Tu é que quiseste fugir. Fugimos e agora não temos nada para fazer. Temos que ter uma missão. É uma aventura. Temos que ter um destino. Alguma coisa de que andamos à procura.

GIRAFÁ: Possivelmente, para se fugir de uma coisa, não é preciso andar à procura de outra.

JUDY GARLAND: Não, caralho. Tem que haver qualquer coisa. Uma espada mágica, um cálice, um tesouro, um rio cheio de salmões de peluche, uma ursa toda boa. Tem que haver uma merda qualquer.

GIRAFÁ: É o Discovery Channel. Precisamos de dinheiro para ter o Discovery Channel. É a nossa missão.

JUDY GARLAND: Foda-se, é isso mesmo, caralho. E de quanto precisamos?

GIRAFÁ: A missiva que o homem que é meu pai recebeu com a factura da televisão por cabo assinalava 49 por mês.

JUDY GARLAND: Foda-se. E o homem que é teu pai não tem 49 por mês para dar por isso?

GIRAFÁ: Vejo, vejo.

JUDY GARLAND: O que vês?

GIRAFÁ: Uma coisa.

JUDY GARLAND: Que coisa?

GIRAFÁ: Maravilhosa.

JUDY GARLAND: De que cor?

GIRAFÁ: Prateada.

JUDY GARLAND: De que forma?

GIRAFÁ: Tem forma de caixa na parede.

JUDY GARLAND: Para que serve?

GIRAFÁ: Para ter o Discovery Channel.

## CENA 12

GIRAFÁ: Isto é o cartão a inserir-se na ranhura. Isto é o código misterioso. Isto são as teclas que produzem dinheiro. Isto é o cartão a extrair-se da ranhura. Isto sou eu a suplicar dinheiro junto ao multibanco. Isto sou eu a pedir dinheiro a várias pessoas do tipo adulto. Isto são essas pessoas do tipo adulto a ir embora sem sequer olharem para mim. Isto é um velho. Um velho é uma pessoa do tipo adulto que já é do tipo adulto há muitos anos. Isto é o cheiro a sopa que emana das roupas do velho. Isto é o velho que cheira a sopa a ser a primeira pessoa do tipo adulto que olha para mim desde que eu estou a suplicar dinheiro junto ao multibanco.

VELHO: Eu dou-te dinheiro, mas tens que saber que estou zangado e que se não estivesse zangado nunca te daria este dinheiro. É dinheiro zangado e eu dou-to mas tens que saber que a minha mulher está acamada e um dia destes morre para aí. E tens que saber que só vejo os meus filhos no Natal porque eles não me querem ver quando vêm visitar a mãe. Aproveitam quando eu saio para ir às compras. Têm uma cópia da chave. Só ainda não mudei a fechadura porque sei que era o fim da minha mulher, se deixasse de os ver. Mas um dia que ela morra, mudo logo a fechadura. Nunca mais me entram lá em casa. Eu dou-te dinheiro, mas fica a saber que os meus filhos já foram assim como tu e depois cresceram e agora acham que eu não estive presente nas vidas deles. Não estive presente? Tiveram sempre de comer e de beber. Tiveram roupa. Andaram na escola. E quê? Não lhes dava beijos, abraços? Estava a trabalhar. Não lhes dizia que os amava. Não os fazia sentirem-se amados. E quê? Só os via no Natal? Não. Via-os todos os dias. Via-os a dormir na cama quando saía para o trabalho. A dormir na cama que eu tinha comprado. E à noite lá estavam eles, já jantados e com os pijamas vestidos. E quem é que tinha estado a trabalhar para pagar a porcaria dos pijamas? Queres dinheiro? Eu

dou-te dinheiro, mas tens que me ouvir porque eu não posso voltar já para casa. Hoje é o dia em que eles vêm visitar a mãe. Quando é assim, eu venho aqui levantar dinheirinho, faço as comprinhas no supermercado e depois fico no café a fazer tempo, para ter a certeza de que não me cruzo com eles lá em casa. Quando chego, a minha mulher está sempre a chorar. E quando pára de chorar olha para mim como se eu tivesse culpa de alguma coisa. Eles levam a roupa dela para lavar e deixam a roupa lavada que levaram na semana anterior. E a minha roupa? Achas que a levam? Ando sempre assim com a roupa vincada. E ela a olhar-me para os vincos da roupa como se nos vincos é que estivesse a minha culpa toda e o amor todo que eles dizem que não lhes dei. E quê? Nada. Depois ponho-me a fazer a comida para ela. Aqueço as sopas que comprei no supermercado. Daquelas de pacote. Aqueço-as e ela come as sopas. E depois diz “obrigada” e eu digo “de nada”. Mas o que ela queria era dizer outra coisa. E eu também. Queres dinheiro? Eu dou-te o dinheiro, mas fica a saber que o dinheiro não é meu. O dinheiro é deles. A minha reforma não chega e então eles metem-me dinheiro na conta. Dizem que é para a mãe. Para ela não passar fome. E sabes o que é que eu faço ao dinheiro? Gasto-o todo. Todo. Eles gastaram-me o dinheiro todo e queixam-se de que eu nunca estava com eles. Agora que são eles que não estão comigo, faço a mesma coisa. Gasto-lhes o dinheiro todo. Queres dinheiro? Toma. Agora vou comprar sopa. Fica com o dinheiro e, se puderes, não envelheças.

### CENA 13

GIRAFÁ: Isto sou eu e o Judy Garland a divagar por ruas desconhecidas. Divagar é o acto de vaguear, caminhar ao acaso, andar errante ou fantasiar. Isto sou eu a andar errante com uma nota de 50 na mão. Uma nota de 50 de dinheiro zangado.

JUDY GARLAND: O dinheiro zangado é diferente do outro dinheiro?

GIRAFÁ: É.

JUDY GARLAND: E como é o outro dinheiro?

GIRAFÁ: Feliz.

JUDY GARLAND: E não há dinheiro normal?

GIRAFÁ: Isto sou eu a reparar numa loja onde vendem esferovite que parece uma casa cheia de neve.

JUDY GARLAND: Devia haver dinheiro que não fosse nem zangado nem feliz. Dinheiro assim-assim.

GIRAFÁ: Isto sou eu a reparar que há pedras pretas no chão encaixadas entre as pedras brancas a formar desenhos de barcos e gaivotas. Não, Judy. O dinheiro ou é zangado ou

é feliz.

JUDY GARLAND: Foda-se. Tens a certeza?

GIRAFÁ: Estou convicta.

JUDY GARLAND: E explica-me lá outra vez porque é que não podemos usar dinheiro zangado?

GIRAFÁ: Estás mentalmente desequilibrado, Judy Garland? Mentalmente desequilibrado é quando a nossa mente está prestes a cair dum trapézio sem rede. Se trocássemos esse dinheiro por Discovery Channel, iríamos ter Discovery Channel zangado durante um mês.

JUDY GARLAND: Foda-se, puta. Desculpa. Não tinha pensado nisso. Que caralho.

GIRAFÁ: Isto sou eu a reparar num carro que passa com uma menina sentada no banco de trás e a lembrar-me de quando possuíamos carro e o homem que é meu pai e a mulher que era minha mãe iam à frente e eu ia atrás a reparar no mundo. O mundo é tudo o que as crianças que vão no banco de trás observam do outro lado da janela. Isto sou eu. Actualmente, eu estou no mundo a ser observada por uma menina que vai num carro.

JUDY GARLAND: E agora, foda-se? O que é que fazemos?

GIRAFÁ: É imperativo encontrarmos dinheiro feliz. E tem que ser mais. Para o mês que vem, o homem que é meu pai vai continuar a possuir desemprego e eu não desejo suplicar dinheiro na rua todos os meses. O ideal era obter dinheiro feliz suficiente para possuir Discovery Channel para o resto da vida.

JUDY GARLAND: 53 507.

GIRAFÁ: 53 507?

JUDY GARLAND: Tens nove anos e contas viver até aos 100. Se multiplicarmos 91 por 12, chegamos ao número de meses que há em 91 anos: 1 092 meses. Se multiplicarmos 1 092 por 49, que é o valor a pagar por mês pelo Discovery Channel, temos 53 508. Se subtraírmos o que já recebeste a mais com essa nota de 50, que é 1, chegamos ao valor final de 53 507. Claro que a isto acresce a inflação. Por outro lado, se decidires morrer mais cedo, o valor pode baixar. Foda-se, sou bom como o caralho em matemática.

GIRAFÁ: Isto sou eu a reparar que nunca estive aqui. Judy, conheces a localidade onde nos encontramos? Isto somos nós perdidos. Perdido é aquele que se perdeu, que não se encontra ou que não consegue encontrar o seu caminho, que se arruinou, que naufragou, que está inutilizado. Isto somos nós a correr porque nos encontramos perdidos.

## CENA 14

JUDY GARLAND: Tens medo. Claro que tens medo, foda-se. Não conheces. Não conheces, tens medo, foda-se. Caralho. E qual é o problema? A gente corre, foda-se. A gente corre e sem saber para onde. Então não é? Se não sabes onde estás e te pões a correr, não podes saber para onde é que estás a correr. E o que é que fazes? Orientas-te pelo caralho do sol, não? Corres e mais nada. Cona, caralho. Antes de nós também correram todos. A Capuchinho Vermelho. O Hansel e a Gretel. A Alice. Quando se perderam, correram. Sabiam para onde? Não, foda-se. E isso interessa? Quem é que sabe para onde é que está a correr? Estas pessoas todas a quem damos encontrões na rua enquanto corremos? Achas que elas sabem para onde é que vão? Se lhes perguntares, elas dizem que sim. Vão para casa, vão para o trabalho. Mas e depois? Depois vão para casa e para o trabalho, foda-se. E depois disso? Para casa e para o trabalho. E isso é saber para onde vais? Não, cona. Isso é andar em círculos, foda-se, caralho, puta. Mesmo quando sabes onde estás, nunca sabes para onde é que vais a seguir. Podemos morrer todos de um momento para o outro. Cai um pedregulho do espaço e fomos todos com o caralho. Quem é que sabe para onde é que vai? Ninguém, puta. Se disserem que sim, estão a mentir, caralho. Estamos todos perdidos. Todos náufragos, caralho. Estás com medo? E depois? Eu também estou com medo, caralho. E não é tão bom, foda-se? O medo a fazer ferver o sangue, a fazer transpirar, a fazer doer os músculos. Foda-se, é tão bom! Corre, puta. Corre que estamos perdidos. Foda-se, nunca tinha estado perdido, miúda. Sempre trancado naquela casa, sempre a ver televisão e à espera que tu voltes da escola, sempre a brincar naquele quarto e naquela casa de banho. Sempre a andar em círculos, sempre a saber onde estava. Achei que ia morrer sem me perder pelo menos uma vez na vida. E agora estamos a correr, caralho. E tudo graças a ti. Foda-se. Obrigado, miúda. Isto é lindo. Estamos perdidos. Mesmo perdidos. Realmente perdidos. Não sabemos onde estamos nem para onde vamos. Lindo, caralho. Lindo. Eu sou um urso, sou de peluche e estou perdido.

## CENA 15

GIRAFÁ: Isto somos nós a possuir alegria por estarmos perdidos. Isto somos nós a chegar à avenida que possui um palácio cor de laranja que parece um castelo árabe. Isto sou eu a recordar-me de que já tinha visto este palácio cor de laranja através do vidro da janela do carro. Isto sou eu a sentir-me contemplada por alguém. Isto sou eu a paralisar quando o vejo a contemplar-me. Isto é o Judy Garland a paralisar igualmente. Parali-

sar é o que acontece às gazelas quando os leões já têm os caninos nas suas jugulares. A jugular encontra-se nesta zona aqui. Isto é ele a atravessar a estrada, esquivando-se dos automóveis, com a eficácia e o silêncio ameaçador das panteras.

PANTERA: Olá. Estás perdida?

GIRAFÁ: Isto sou eu a hesitar, devido à temível rouquidão da sua voz.

PANTERA: Estás sozinha?

GIRAFÁ: És pedófilo?

*Silêncio.*

GIRAFÁ: Isto sou eu a não ter a certeza absoluta do que quer dizer pedófilo, mas definitiva de que inclui um perigo de dimensões inomináveis para uma pessoa do tipo criança como eu.

PANTERA: Isso é uma pergunta bué estúpida para fazeres a alguém como eu.

GIRAFÁ: Estou convicta de que não possuo estupidez.

PANTERA: “Eu estou convicta...” Olha lá, se eu fosse pedófilo, não te dizia, pois não? Conheces algum pedófilo?

GIRAFÁ: Isto sou eu definitiva de que não sou estúpida, mas como já consumi a palavra ingenuidade através do dicionário, agora isto sou eu preocupada porque sei que ingenuidade é, por vezes, sinónimo de estupidez.

PANTERA: Podes estar descansada que não sou pedófilo. Mas tens que ter cuidado, porque isto é mesmo o que os pedófilos dizem.

GIRAFÁ: O quê?

PANTERA: Podes estar descansada que não sou pedófilo.

GIRAFÁ: És um pantera, não és?

PANTERA: É isso mesmo. Sou um pantera. Estás com medo?

GIRAFÁ: Não.

PANTERA: Não tens medo de panteras?

GIRAFÁ: Não.

PANTERA: Nem sequer de panteras negras?

GIRAFÁ: Não.

PANTERA: Queres fugir?

GIRAFÁ: Não.

PANTERA: As tuas pernas estão a tremer.

GIRAFÁ: Não.

PANTERA: Sabes como é que um pedófilo escolhe as presas?

GIRAFÁ: Não.

PANTERA: Pelo cheiro. O pedófilo cerca a presa e cheira-a. Assim. Cheiras bem.

GIRAFÁ: Não, eu não cheiro bem. É o perfume da mulher que era minha mãe. Às vezes

ponho o perfume dela. Mas raramente, porque o frasco está quase a finalizar-se.

PANTERA: É um bom perfume.

GIRAFÁ: Tu cheiras mal.

PANTERA: Já. Tens razão. Cheiro bué mal. Se quero sobreviver, tenho que cheirar mal.

GIRAFÁ: Isto é o pantera a sorrir. Isto sou eu a reparar que falta um dente ao pantera, o que deve dificultar a captura das suas presas. Isto é a sua pata desproporcional e gigante a fazer-me uma festa no cabelo. Tem as garras recolhidas como precaução para não me provocar ferimentos. Isto são as minhas pernas longas de girafa a parar de tremer.

PANTERA: Se queres sobreviver, tens que mudar de cheiro. Os pedófilos são especialmente atraídos pelos perfumes roubados às mães quando elas não estão a ver. Se encontrares um formigueiro de formiga tambaqui bates no formigueiro e as formigas saem todas. Então aí pões a mão no formigueiro. Assim. Elas vão subir para a tua mão e para o teu braço e para o teu ombro. Não tenhas medo. Elas não mordem. Quer dizer, elas mordem. Mas não dói. Quando estiveres toda coberta de formigas, deitas-te no chão e reboas. Assim. Esmagas todas as formigas. Esfregas as formigas desfeitas na tua pele como se fosse um óleo ou sabonete. Assim. E vais sentir um perfume parecido com mentol. É o cheiro das formigas mortas. Esse cheiro vai ficar em ti e sempre que passares por um pedófilo tudo o que ele vai cheirar é o mentol das formigas mortas.

GIRAFÁ: Isto sou eu a agradecer ao pantera pela preciosa aula de sobrevivência na cidade de Lisboa. Sobrevivência é uma gazela conseguir beber água e simultaneamente não ser comida pelos leões. Lisboa é a capital de Portugal.

PANTERA: Precisas de mais alguma coisa?

GIRAFÁ: Preciso de dinheiro.

PANTERA: Quanto?

GIRAFÁ: 53 507.

PANTERA: Isso já é razoável. Eu não tenho esse dinheiro todo. Quer dizer, não tenho aqui comigo. Senão emprestava-te.

GIRAFÁ: Eu tenho esta nota de 50, mas não posso usá-la porque é dinheiro zangado.

PANTERA: Pois. Dinheiro zangado é bué problemático. Não podes andar para aí com essa nota. Vai meter-te em sarilhos. Dinheiro zangado é mesmo muito mau. É perigoso.

GIRAFÁ: Mas que solução poderia eu encontrar, amigo pantera?

PANTERA: Que solução poderias tu encontrar? Pois, talvez... Não, é demasiado perigoso.

GIRAFÁ: O que é?

PANTERA: Eu talvez pudesse ajudar-te, mas não posso estar sempre a arriscar o pêlo para ajudar os outros. Sempre a ajudar e depois quem é que me ajuda a mim? Não, é melhor não. Depois eu é que me lixo. Desculpa, mas não posso.

GIRAFÁ: Compreendo.

PANTERA: Pronto, está bem. Dá-me a nota que eu desfaço-me dela. Conheço um sítio onde queimam o dinheiro zangado. São especialistas. O dinheiro zangado tem que ser destruído numa forma muito especial. É complicado e implica muitos riscos, mas tu tens um sorriso tão bonito. Como é que eu podia resistir? Dá-me a nota que eu trato disso.

GIRAFÁ: Fico-te eternamente grata, pantera.

PANTERA: Sabes onde é que podes encontrar 53 507? Num banco. Num banco devem ter esse dinheiro todo.

GIRAFÁ: E onde é que eu encontro um banco?

PANTERA: Ao fim desta avenida, há uma praça bué larga. Tens lá um prédio que diz Monumental em letras grandes. Do outro lado da praça há um banco. Mas tem cuidado. Os bancos são lugares perigosos.

GIRAFÁ: Achas que vou encontrar algum pedófilo pelo caminho?

PANTERA: Nunca se sabe. Talvez até encontres um pedófilo no banco.

GIRAFÁ: E se não encontrar nenhum formigueiro até chegar lá?

PANTERA: Vá, eu ajudo-te outra vez. Dá-me um abraço. Um abraço bué forte para o meu cheiro passar para ti. Isso. Esfrega-te bem. Mais. Isso mesmo. Pronto. Agora cheiras a mim.

GIRAFÁ: O teu cheiro é mais forte que o perfume da mulher que era minha mãe?

PANTERA: É. Vais cheirar a mim durante um dia inteiro. Nenhum pedófilo vai tentar atacar-te. Mas tem cuidado. Os panteras têm muitos inimigos na cidade. Só deves usar o meu cheiro até encontrares um formigueiro. Afasta-te de qualquer pessoa que vejas a usar uma farda. Esses são os meus piores inimigos.

GIRAFÁ: Estou infinitamente grata. Adeus, pantera.

PANTERA: Não te esqueças do teu ursinho.

GIRAFÁ: Ah, obrigada.

PANTERA: É bué giro, o teu ursinho.

GIRAFÁ: Sim.

PANTERA: Tenho que ir. Fica bem.

GIRAFÁ: Adeus, pantera.

## CENA 16

JUDY GARLAND: Ias esquecer-te de mim? Ias deixar-me ali no meio da rua ao pé daquele pantera horrível?

GIRAFÁ: Ele não é horrível.



JUDY GARLAND: Tu gostas dele?

GIRAFÁ: Só declarei que ele não é horrível. Horrível é quando temos um pesadelo e depois compreendemos que não é um pesadelo porque nos encontramos acordados.

JUDY GARLAND: Gostas dele. Queres dar-lhe beijos na boca.

GIRAFÁ: Isso não é autêntico.

JUDY GARLAND: Beijos na boca. Eu sei que gostas mais dele do que de mim.

GIRAFÁ: Estou a começar a possuir raiva.

JUDY GARLAND: Puta. Preferias estar a viver esta aventura com aquele pantera do que comigo, não é? Puta.

GIRAFÁ: Judy Garland.

JUDY GARLAND: Judy Garland, o caralho. Puta, cona, foda-se.

GIRAFÁ: Se não permaneceres em silêncio, abandono o teu corpo imediatamente neste passeio. Percebes?

JUDY GARLAND: Aqui?

GIRAFÁ: Aqui. Percebes?

JUDY GARLAND: Foda-se, miúda. Também não é preciso seres assim tão cruel.

GIRAFÁ: Nem mais uma palavra.

JUDY GARLAND: Caralho. Desculpa.

GIRAFÁ: Nem mais uma palavra, Judy Garland. Até nos encontrarmos no banco ao pé das letras grandes que dizem Monumental, não desejo ouvir um único som a extrair-se do teu corpo. Senão largo-te da mão e nunca mais regresso. Percebes? Isto é o Judy Garland em silêncio completo. Silêncio completo é como estar morto da voz mas os outros sentidos estarem vivos.

## CENA 17

GIRAFÁ: Isto sou eu a possuir fome. Isto sou eu a observar uma pastelaria do outro lado da estrada. Isto somos nós a aguardar que fique verde. Isto somos nós a transitar para o outro lado da estrada enquanto está verde. Isto sou eu a possuir arrependimento de ter entregue a nota de 50 de dinheiro zangado ao pantera. Isto sou eu a chegar à conclusão de que é mais agradável ter a barriga cheia de comida zangada do que a barriga vazia. Isto sou eu a ver as pessoas de tipo adulto a comer bolos. Isto sou eu a zangar-me por ser uma pessoa do tipo criança sem dinheiro e sem bolos. Isto sou eu a possuir fome real pela primeira vez. Fome real é quando temos fome e não ingerimos alimentos. Quando temos fome e ingerimos alimentos intitula-se apetite. Isto sou eu com fome real e zangada porque o Judy Garland está em silêncio e não pode zangar-se por mim. Isto sou eu a sentir o cheiro

da cozinha da minha casa quando a mulher que era minha mãe fazia o jantar para mim. Isto sou eu a entrar na pastelaria. Isto sou eu a inventar um sorriso para que o homem que vende os bolos tenha pena de mim. Senhor da pastelaria, posso solicitar-lhe a oferta de um bolo? Isto sou eu a comer um bolo. Isto sou eu a encontrar as letras grandes que dizem Monumental. Isto ainda sou eu a comer o bolo. Isto sou eu a ver o banco do outro lado da praça. Isto sou eu a possuir alegria por comer o último pedaço do bolo. Isto somos nós a entrar no banco.

## CENA 18

BANCÁRIO DO PACOTE DE AÇÚCAR: 53 507? Desculpa, mas as regras não deixam. Tinhas que ter conta no banco. Tinhas que ter esse dinheiro todo. Eu sei que o slogan à entrada diz que este é “o teu banco para todas as ocasiões”. Mas parece que não é para esta. E sim, os folhetos falam do banco que “está lá para ti sempre que tu precisas”. Mas parece que desta vez não está cá para ti. Funciona mesmo assim. Os anúncios dos bancos são como os destinos turísticos paradisíacos. A maior parte deles só existe para sonhares em ires lá um dia. Existem para continuares a sonhar em visitá-los e teres uma razão para poupar dinheiro e para trabalhar mais horas. Mas quem é que vai mesmo às ilhas Maldivas? Quem é que pode garantir que as ilhas Maldivas não foram inventadas em Photoshop? Já estiveste nas ilhas Maldivas? Conheces alguém que já tenha estado nas ilhas Maldivas? E se conheces alguém que diz que já esteve nas ilhas Maldivas, tens a certeza de que essa pessoa não está a mentir? As pessoas estão sempre a mentir. Sabem que os anúncios são mentira e não se importam porque assim podem sonhar mentiras. As pessoas estão sempre a mentir. Sobretudo às crianças. O Pai Natal, o teu banco para todas as ocasiões, as ilhas Maldivas... Não tenhas vergonha. Não é vergonha nenhuma acreditares uma vez. Toda a gente acredita uma vez. Eu também acreditei uma vez. O empregado traz-me uma bica, aqui mesmo à frente, no Monumental. Eu olho para o pacote de açúcar e está lá escrito: “Um dia conto-te o maior dos meus segredos. Hoje é o dia.” Já me tinham saído outros daquela marca. “Um dia vou de bicicleta para o trabalho. Hoje é o dia.” “Um dia vendo a casa e dou a volta ao mundo. Hoje é o dia.” “Um dia escrevo-te um poema de amor. Hoje é o dia”. E a mim nunca me passou pela cabeça ir de bicicleta para o trabalho, ou vender a casa para dar a volta ao mundo ou escrever um poema de amor. Mas naquele dia, até me custou rasgar o pacote de açúcar para meter no café. Ficou-me aquela frase. E porquê? Porque eu tinha um segredo. É que eles vão tentando. Vão tentando,

tentando, tentando até acertarem. Se eu tivesse uma bicicleta ou se tivesse vontade de dar a volta ao mundo, tinha sido outro pacote de açúcar. Mas como tinha um segredo, foi aquele. E bebi a bica e vim trabalhar aqui para o banco e saí do banco e fui directo para casa e contei-lhe o segredo. E ela saiu de casa passado uma semana. E eu cancelei a viagem às Maldivas. E pronto. Não é uma grande história. Não é nenhuma tragédia. Eu estou bem. A minha vida está na mesma. Só um bocado mais amarga. Agora bebo café sem açúcar. Acreditei uma vez e depois aprendi a lição. Não é vergonha nenhuma. A tua vantagem é que aprendeste já hoje. Vais crescer a saber como é que as coisas funcionam. Agora já não caís noutra, pois não? “O teu banco para todas as ocasiões.” Era bom, mas é mentira. Funciona melhor assim, sendo mentira. Próximo cliente.

## CENA 19

GIRAFÁ: Isto somos nós na rua a divagar de novo. Novo é quando fazemos uma coisa que nunca fizemos. De novo é quando fazemos essa coisa que nunca fizemos pela segunda vez.

JUDY GARLAND: Já posso falar?

GIRAFÁ: Sim, Judy Garland. Sim é o que alguém responde a uma pergunta quando concorda ou quando não possui coragem para discordar. Ou quando não sabe o que deve dizer.

JUDY GARLAND: Foda-se, caralho, cona, puta. Obrigado. Já não conseguia ficar calado mais tempo. Quem é que aquele filho da puta daquele bancário julga que é? Eu dava-lhe o pacote de açúcar, filho da puta!

GIRAFÁ: Isto somos nós a atravessar a estrada numa rotunda com uma estátua de um gigante de cabelos compridos com um leão ao lado como se fosse um leão de estimação. Estátua é quando uma pessoa muito importante é transformada em pedra. Vejo, vejo.

JUDY GARLAND: O que vêes?

GIRAFÁ: Uma coisa.

JUDY GARLAND: Que coisa?

GIRAFÁ: Maravilhosa.

JUDY GARLAND: De que cor?

GIRAFÁ: Amarela.

JUDY GARLAND: De que forma?

GIRAFÁ: Da forma de um post it escrito com a letra da mulher que era minha mãe. Isto sou eu a encaminhar-me para o post it que está colado na base da estátua. Isto são

os carros a travar com brusquidão para eu correr até ao post it escrito com a letra da mulher que era minha mãe. Isto sou eu a descolar o post it da base da estátua. Página 121, oitava palavra. Isto sou eu a procurar a palavra no dicionário escolar da editora Sampaio. Assalto.

JUDY GARLAND: É isso. Vamos assaltar o próximo banco que encontrarmos. Pegamos numa espada e entramos por ali adentro. Isto é um assalto, caralho. Tudo para o chão, foda-se. Passem para cá os 53 507. Queremos Discovery Channel para o resto da vida. Entramos por ali adentro como o Spartacus. O Spartacus é um actor numa série de televisão que eu costumo ver quando tu estás na escola. É muito bom actor. É um actor completo. É melhor actor que o teu pai. Foda-se. O Spartacus é o maior. Spartacus também tinha sido um bom nome para mim. É lindo, Spartacus.

GIRAFÁ: Isto somos nós a entrar no primeiro banco que encontramos. Isto sou eu a colocar o post it em cima do balcão. Isto sou eu a avisar que estou a realizar um assalto.

JUDY GARLAND: O meu nome é Spartacus Tchékhev e se não me derem o Discovery Channel vão ficar a conhecer o gume afiado da minha espada. Não, não. Espera. Eu consigo fazer melhor.

GIRAFÁ: Isto são os passos de um homem fardado a encaminhar-se para mim. Fardado é quando muitas pessoas do tipo adulto usam roupas praticamente semelhantes para saberem quem são os que não usam as mesmas roupas que eles.

JUDY GARLAND: O meu nome é Spartacus Tchékhev, caralho, e se não me derem o Discovery Channel, filhos da puta, vão ficar a conhecer o gume afiado da minha espada, foda-se.

GIRAFÁ: Isto é o homem fardado a tocar-me no ombro com insistência. Insistência é fazer uma coisa tantas vezes que a coisa acaba por se deixar fazer por nós.

## CENA 20

POLÍCIA: Alexandre Herculano.

GIRAFÁ: Já disse que não acredito.

POLÍCIA: Não acreditas em mim? Já te disse que é Alexandre Herculano.

GIRAFÁ: Fui fortemente aconselhada a desconfiar de pessoas do tipo adulto com fardas. És pedófilo?

POLÍCIA: Não. Sou polícia. Está descansada. Não te vou fazer mal. O lema da polícia é proteger e servir.

GIRAFÁ: E o lema do banco é estar lá para nós quando precisamos.

POLÍCIA: Alexandre Herculano. É o nome da rua. Aqui é Alexandre Herculano. Está ali

na placa. Alexandre Herculano. E na tua rua? O que é que está lá escrito? É só isso que eu quero saber.

GIRAFÁ: Não acredito nas coisas que estão escritas nas placas, nem nos cartazes, nem nas montras, nem nos folhetos. Acreditei uma vez e agora já aprendi.

POLÍCIA: Mas aquela placa é verdadeira.

GIRAFÁ: A placa existe realmente mas pode estar a mentir.

POLÍCIA: Não. As placas não mentem. Esta é a rua Alexandre Herculano. É verdade.

Antes de tu nasceres, já estava ali a placa a dizer Alexandre Herculano.

GIRAFÁ: Possivelmente, antes de eu nascer já existiam mentiras.

POLÍCIA: Está bem, mas esta é a rua Alexandre Herculano. Vem em todos os mapas. Não acreditas nos mapas?

GIRAFÁ: Quem é que faz os mapas?

POLÍCIA: Os topógrafos.

GIRAFÁ: Os topógrafos não mentem?

POLÍCIA: Porque é que os topógrafos haveriam de mentir?

GIRAFÁ: Para serem eles os únicos a conhecer os verdadeiros nomes das ruas. Onde se encontra o Alexandre Herculano? Conheces o Alexandre Herculano? Já o observaste aqui nesta rua? Ele habita uma casa nesta rua? Quem é o Alexandre Herculano?

POLÍCIA: Na placa diz que é um escritor.

GIRAFÁ: E onde é que ele se encontra?

POLÍCIA: Pois. Isso não sei.

GIRAFÁ: Não podes confiar em tudo o que está escrito.

POLÍCIA: Mas se não confiarmos no que está escrito, não podemos viver. O mundo tem regras. Sem regras, estamos perdidos. Náufragos. Errantes. Inúteis. Temos que seguir as regras e temos que seguir as leis. Uma casa não é para viverem lá quinze pessoas. Quatro da manhã não é uma boa altura para ouvir música aos altos berros. E é isso que tu também tens que entender. Assaltar bancos é ilegal.

GIRAFÁ: E se a lei mudasse? Se houvesse uma lei que me autorizasse a assaltar 53 507 do banco?

POLÍCIA: Nesse caso, podias assaltar à vontade. Até te ajudava.

GIRAFÁ: E quem é que pode produzir essa lei?

POLÍCIA: Quem publica as leis é o governo. Pronto, quem decide é o primeiro-ministro. Mas agora toca a entrar no carro patrulha que tenho que te levar a casa.

GIRAFÁ: E onde é que ele mora?

POLÍCIA: O Passos Coelho?

GIRAFÁ: Esse é o primeiro-ministro?

POLÍCIA: O primeiro-ministro é o Pedro Passos Coelho, sim.

GIRAFÁ: E onde é que mora o primeiro-ministro Pedro Passos Coelho?

POLÍCIA: Na Assembleia da República, acho eu.

GIRAFÁ: Assembleia é quando as pessoas se juntam. República é quando as pessoas se juntam para matar o rei. E onde é que se encontra a Assembleia da República?

## CENA 21

GIRAFÁ: Isto é o carro a travar na rua Alexandre Herculano. Isto é o cão a assustar-se com a travagem do carro. Isto é quando o carro bateu no cão. Isto é o cão a voar. Isto sou eu a gritar quando vejo o cão a cair no meio da rua Alexandre Herculano. Isto é o cão a ganir. Isto é o homem fardado a afastar-se para ir compreender os eventos. Isto é o cão a ganir em quantidade cada vez menor. Isto é o cão a ficar imóvel no meio da rua Alexandre Herculano. Isto é o cão a morrer na rua Alexandre Herculano. Isto é o cão morto. Isto é o homem fardado a afastar o cão com o pé para que ele não fique morto no meio da rua Alexandre Herculano. Isto sou eu a agarrar a pata do Judy Garland e a pensar que o cão parece um boneco de peluche sujo de vermelho e abandonado junto ao passeio da rua Alexandre Herculano. Isto sou eu a pensar que o homem que é meu pai está em casa desfocado e solitário e ignorante de que eu me encontro na rua Alexandre Herculano.

TCHÉKHOV: Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem. Vai correr tudo bem.

GIRAFÁ: Isto sou eu a pensar que quero ir para casa. Isto sou eu a pensar que não sei ir para casa. Isto sou eu a desejar profundamente estar com o homem que é meu pai. Isto sou eu a suplicar perdão ao homem que é meu pai. Isto sou eu a imaginar que nunca mais vou ver o homem que é meu pai. Isto sou eu a chamar a pessoa com farda para lhe dizer o número de telemóvel do homem que é meu pai.

TCHÉKHOV: Vai correr tudo bem, girafa.

## CENA 22

POLÍCIA: Quem é o senhor?

TCHÉKHOV: Sou o pai da menina.

POLÍCIA: Como é que se chama?

TCHÉKHOV: Anton.

POLÍCIA: António?

TCHÉKHOV: Anton.

POLÍCIA: Anton quê?

TCHÉKHOV: Anton Pavlovich Tchékhev.

POLÍCIA: E a menina?

TCHÉKHOV: A menina é a Sasha.

POLÍCIA: Chamas-te Sasha Tchékhev? É difícil de dizer. Sasha Tchékhev. Este senhor é teu pai? Não parecem emigrantes.

TCHÉKHOV: A menina já nasceu cá em Portugal.

POLÍCIA: Então podia ter-lhe dado um nome português. Sasha Tchékhev? Os miúdos devem gozar com ela na escola. Por falar nisso, ela não devia estar na escola? Aqui há regras. As crianças têm que ir à escola. Uma criança assim sozinha a andar pela cidade, não. Assaltar bancos, também não. E lançar a dúvida sobre a toponímia da cidade, muito menos. É perigoso, está a ver? Uma criança. A cidade grande.

TCHÉKHOV: Tem toda a razão, meu caro. Peço desculpas pelo sucedido. A minha filha é muito... Como é que se diz em português?

POLÍCIA: Distraída?

TCHÉKHOV: Não.

POLÍCIA: Irritante?

TCHÉKHOV: Não. Não é isso. É outra palavra. É uma palavra russa. Não sei dizer em português.

## CENA 23

GIRAFAS: Encontro-me na ocasião de apresentar um trabalho escolar intitulado “A vida das girafas”. Espero que retirem prazer do visionamento deste trabalho e que não possuam aborrecimento. As girafas não são um animal imaginário. O nome que os romanos deram às girafas é camelo leopardo. Não há girafas em Roma. Só no Jardim Zoológico. Há girafas em África porque África possui menos pontes, cabos eléctricos e outro género de coisas que tornam a altura mais baixa. O pescoço das girafas é o maior do reino animal. Com a contribuição do pescoço, uma girafa pode possuir seis metros de altura. O Darwin fez evoluir o pescoço das girafas desta maneira para elas se encontrarem na ocasião de comer folhas de árvores com seis metros. Quando querem pastar, as girafas afastam e entortam as pernas. Quando pastam, as girafas devem possuir medo que os restantes animais de outras espécies façam humilhações da figura delas. O semelhante acontece quando as girafas fazem reprodução. As girafas bebés caem de uma altura de dois metros quando nascem

porque a mãe girafa está de pé na ocasião de dar à luz. A maternidade das girafas não pode ser numa localidade onde haja pedras afiadas. As girafas são ruminantes. As girafas passam 20 horas por dia a comer porque comem muito devagar. As girafas do tipo adulto acham normal que as girafas do tipo criança demorem muito a comer e não as obrigam a comer no carro para não chegarem atrasadas à escola. As girafas só dormem duas horas por dia. As girafas dormem de pé porque demoram muito a pôr-se de pé e isso é muito prático porque quando acordam já estão de pé e podem fazer as coisas que têm a fazer logo de manhã. Tirando comer e dormir, as girafas têm duas horas por dia para fazer todas as outras coisas da vida delas. As girafas possuem cornos e os cornos estão cobertos de pêlo. As girafas são o único mamífero do reino animal que consegue tocar com a língua nas orelhas. Quando se zangam, as girafas lutam com os pescoços. Diz-se que algumas girafas finalizam a sua própria vida. Intitula-se suicídio. Mas nunca ninguém filmou um suicídio de girafa e por isso ninguém pode possuir a certeza porque pode ser um facto inventivo. Há imensamente poucos animais que finalizem a sua própria vida porque os animais são naturais e não é natural finalizar a própria vida. A espécie humana é a espécie que possui o recorde mundial de finalizar a sua própria vida. As girafas também morrem quando são apanhadas a dormir deitadas porque estavam muito cansadas de estar sempre de pé. Os leões conseguem matá-las a dormir mas se calhar elas sonham que estão a morrer num sonho e nunca percebem que morreram a sério. Se as girafas fossem enterradas em caixões, de certeza que os funerais davam vontade rir. Quando as girafas se encontram na ocasião de estarem mortas, são comidas por animais necrófagos que são os animais que comem animais mortos. O que sobra, como os cornos com pêlo, fica só a apodrecer e daqui a milhões de anos vai ser um fóssil e as pessoas do futuro vão achar que as girafas parecem um animal imaginário mas afinal existiram mesmo. A mulher que era minha mãe chamava-me girafa porque sou muito alta para a minha idade. Mas às vezes eu penso que é por eu parecer um animal imaginário.

## CENA 24

TCHÉKHOV: Gosto muito.

GIRAFÁ: Isto sou eu a guardar no bolso o papel onde tenho o rascunho do meu trabalho escolar.

TCHÉKHOV: O teu trabalho não é sobre girafas, minha cara.

GIRAFÁ: Isto somos nós a caminho da Assembleia da República.

TCHÉKHOV: É sobre a razão para queres fazer um trabalho sobre girafas.

GIRAFÁ: Não sei se consigo abarcar o real significado dessa declaração.



TCHÉKHOV: Quando escrevemos, estamos a dar uma parte de nós. Romances, peças de teatro, trabalhos escolares, cartas...

GIRAFÁ: Post its?

TCHÉKHOV: Post its?

GIRAFÁ: São uns papéis amarelos com uma tirinha de cola atrás que servem para deixar recados.

TCHÉKHOV: Então também conta. Romances, peças de teatro, trabalhos escolares, cartas, post its. É post its, não é?

GIRAFÁ: Isso. Post its.

TCHÉKHOV: Sempre que escreves, é como se estivesses a cortar uma parte do teu corpo e a entregá-la a quem vai ler. É uma maneira dessa pessoa que vai ler estar contigo. É como se cortasses a mão e a desses a alguém para essa pessoa andar sempre de mão dada contigo.

GIRAFÁ: Isto sou eu a pensar que já entendi o motivo de o homem que é meu pai estar sempre a ler os livros escritos pela mulher que era minha mãe.

TCHÉKHOV: Eu, uma vez, fiz um trabalho sobre uma gaivota, mas não era realmente sobre a gaivota. Era sobre as coisas que me emocionavam e que me irritavam e que eu achava importantes. Isso é a única coisa que interessa. O teu trabalho pode falar sobre girafas, mas não tem que ser sobre girafas. Tem que ser sobre o que é importante para ti. O que é que é realmente importante para ti?

GIRAFÁ: Isto somos nós a caminhar por ruas íngremes. Isto é um carro que não arranca quando o sinal fica verde. Isto sou eu a observar a cidade para não reflectir sobre o que é importante para mim. Isto sou eu a procurar uma maneira de mudar de conversa. Quem és tu? És realmente o Tchékhev?

TCHÉKHOV: Sim.

GIRAFÁ: O cientista búlgaro?

TCHÉKHOV: Cientista búlgaro?

GIRAFÁ: O Judy Garland disse-me que inventaste o método para desaparecer em 1898.

TCHÉKHOV: Ele disse isso?

GIRAFÁ: Este é o Judy Garland. Ele só realiza conversações comigo. É imensamente tímido com as outras pessoas.

TCHÉKHOV: E ele disse que eu inventei um método para desaparecer?

GIRAFÁ: Sim. O método de respirar fundo e gritar. Não é verdade?

TCHÉKHOV: Sim, é. Claro que é.

GIRAFÁ: Se o inventaste em 1898, sou da opinião de que devias ter um aspecto mais idoso.

TCHÉKHOV: O que acontece é que eu morri aos 44 anos.

GIRAFÁ: Estás autenticamente morto?

TCHÉKHOV: Sim.

GIRAFÁ: Morto como o cão da rua Alexandre Herculano?

TCHÉKHOV: Morto como o cão.

GIRAFÁ: Como é a ocasião de morrer?

TCHÉKHOV: Para mim, foi inesperado. Quando dei conta do que se estava a passar, ainda pedi ao empregado do hotel para trazer uma garrafa de champanhe. Queria um copo de champanhe antes de morrer, mas o empregado atrasou-se. Ou eu é que me adiantei. Seja como for, desde esse dia que tenho 44 anos. Nós, os mortos, não envelhecemos.

GIRAFÁ: E qual é a sensação de uma pessoa se encontrar morta?

TCHÉKHOV: É aborrecido. Passo os dias à procura do caminho para Moscovo e nunca encontro o raio do caminho.

GIRAFÁ: Moscovo é a capital da Rússia.

TCHÉKHOV: Não posso seguir os mapas porque os topógrafos mentem e nenhum sítio é realmente onde está indicado no mapa.

GIRAFÁ: Nem Moscovo?

TCHÉKHOV: Sobretudo Moscovo. Às vezes penso que só vou chegar a Moscovo se tentar ir para outro sítio qualquer. Foi assim que vim parar a Lisboa. E agora preciso que me ajudes.

GIRAFÁ: Eu?

TCHÉKHOV: Sim. Tu, minha cara.

GIRAFÁ: Mas o que é eu que posso realizar? Provavelmente não sou a pessoa indicada.

TCHÉKHOV: Já alguma vez bebeste champanhe?

GIRAFÁ: Não.

TCHÉKHOV: Então és a pessoa perfeita.

GIRAFÁ: Isto é o Tchékhev a produzir uma garrafa de champanhe.

TCHÉKHOV: Quero que bebas um pouco de champanhe.

GIRAFÁ: Isto é o Tchékhev a produzir um copo de cristal.

TCHÉKHOV: Quero que bebas champanhe pela primeira vez na tua vida e que me digas a que é que te sabe.

GIRAFÁ: Isto é o Tchékhev a abrir a garrafa de champanhe.

TCHÉKHOV: Mas tens que usar as tuas palavras.

GIRAFÁ: Isto é o Tchékhev a recheiar o copo de champanhe.

TCHÉKHOV: A vida não é encontrar palavras no dicionário. A vida é escolher os sinónimos.

GIRAFÁ: Isto é o Tchékhev a estender-me o copo.

TCHÉKHOV: Bebe.

GIRAFÁ: Isto são as bolhinhas do champanhe.

TCHÉKHOV: E então?

GIRAFÁ: Isto é a minha boca a explodir por causa do champanhe. Explosão.

TCHÉKHOV: Explosão. Explosão é uma boa palavra. É uma óptima escolha.

GIRAFÁ: Ajudei-te?

TCHÉKHOV: Muito.

GIRAFÁ: Como?

TCHÉKHOV: Durante aqueles segundos entre sentires o champanhe na boca e dizeres explosão, durante aquele momento em que procuravas a palavra certa para descrever o que estavas a sentir, enquanto atravessavas esse abismo entre o que é a vida e tentar inutilmente descrevê-la, senti-me perto de Moscovo. Obrigado, girafa. Chegámos. Aqui está a Assembleia da República. Tenho que partir. Mas antes quero dar-te os meus rublos. É todo o dinheiro que tenho e a mim já não me serve de nada. Toma. É teu. É dinheiro feliz. Podes usá-lo para pagar aos guardas que estão à porta. Espero que consigas ter o Discovery Channel ou então aquilo que realmente desejas. Boa sorte. E cuidado. Já está a anoitecer. No escuro, é mais difícil voltar a casa.

GIRAFÁ: Não. Espera. Fica mais um pouco.

TCHÉKHOV: Tenho que ir. É Tchékhev.

## CENA 25

JUDY GARLAND: Adeus, Tchékhev. Ele é incrível, não é? Foda-se. Ele é incrível. Achas que eu podia ter sido assim? Quer dizer, se não fosse um urso. Achas que podia ter sido assim?

GIRAFÁ: Isto sou eu a subir a escadaria da Assembleia da República enquanto limpo as lágrimas. Anda, JUDY GARLAND!

JUDY GARLAND: Foda-se! Grande palácio! Eu já vi este palácio na televisão. É aqui que eles fazem os cortes. Foda-se. É lindo.

GIRAFÁ: Isto são os guardas da Assembleia da República a marchar em frente à porta. Isto são os guardas a imobilizar o movimento e a observar a minha mão estendida com os rublos. O primeiro-ministro Pedro Passos Coelho está lá dentro? Isto são os guardas a calcular os rublos do Tchékhev. Isto somos nós a inserir-nos na Assembleia da República. Isto somos nós a encaminharmo-nos por um imenso corredor de mármore que produz reverberação. Isto é uma senhora da limpeza a remeter-nos um sorriso e a

continuar a esfregar o soalho. Isto é uma fresta de luz a evadir-se duma porta. Isto sou eu a empurrar a imensa porta de mogno. Isto somos nós a ver um homem que pode ser o primeiro-ministro Pedro Passos Coelho. Isto é o homem a interromper a sua degustação de um croissant misto.

## CENA 26

PEDRO PASSOS COELHO: Olá.

GIRAFÁ: Olá.

PEDRO PASSOS COELHO: Desculpa. Estava a comer. Não almocei. Passei o dia todo a andar de um lado para o outro. Estava a aproveitar para comer qualquer coisa. Estás à procura da tua mãe?

GIRAFÁ: O quê?

PEDRO PASSOS COELHO: Estás à procura da tua mãe? Ela não está aqui.

GIRAFÁ: Não.

PEDRO PASSOS COELHO: Deve estar aí no corredor. Não faz mal. Não fiques aflita. Não interrompeste nada importante. Estava só a comer um croissant. E estava a descansar um bocado. Mas não faz mal. Consegues encontrar a tua mãe sozinha?

GIRAFÁ: Não.

PEDRO PASSOS COELHO: Ela passou aqui mesmo há bocado. Veio despejar os caixotes do lixo. Deve estar aí nalgum corredor. Queres que vá contigo?

GIRAFÁ: Não.

PEDRO PASSOS COELHO: És a filha da senhora da limpeza, não és? Acho que já te tinha visto cá antes. A tua mãe já te trouxe antes, não foi?

GIRAFÁ: Não.

PEDRO PASSOS COELHO: Não faz mal. A tua mãe não vai ter problemas por te ter trazido. É normal. À noite deve ser difícil encontrar sempre alguém para ficar contigo, não é?

GIRAFÁ: Não.

PEDRO PASSOS COELHO: Como é que te chamas?

GIRAFÁ: És o primeiro-ministro?

PEDRO PASSOS COELHO: Sou.

GIRAFÁ: És o Pedro Passos Coelho?

PEDRO PASSOS COELHO: Exactamente. Pedro Manuel Mamede Passos Coelho.

GIRAFÁ: Tens a bondade ou a possibilidade de me auxiliar?

PEDRO PASSOS COELHO: Precisas de ajuda?

GIRAFÁ: Sim. Tens a bondade ou a possibilidade de me auxiliar?

PEDRO PASSOS COELHO: Mas de que é que precisas? Queres que te leve à tua mãe? Estás perdida?

GIRAFÁ: Tenho necessidade de uma lei que me permita assaltar um banco.

PEDRO PASSOS COELHO: O quê?

GIRAFÁ: Encontro-me na ocasião de te solicitar uma lei que torne legal um assalto a um banco no valor de 53 507.

PEDRO PASSOS COELHO: Tu és engraçada. Isto é uma partida? Quem é que te convenceu a fazer isto?

GIRAFÁ: Estás a ser paternalista.

PEDRO PASSOS COELHO: Olha... És servida do croissant?

GIRAFÁ: Não.

PEDRO PASSOS COELHO: Está bem. Olha...

GIRAFÁ: Mas estou grata.

PEDRO PASSOS COELHO: De nada. Mas olha, eu não estou a perceber muito bem o que é que se está a passar.

GIRAFÁ: Eu considero inconcebível não possuir o Discovery Channel. Compreendes a dimensão do problema?

PEDRO PASSOS COELHO: A questão é essa, querida. Não estou a compreender.

GIRAFÁ: Preciso que escrevas uma lei que declare que eu posso realizar um assalto a um banco no valor de 53 507 para eu poder possuir Discovery Channel para o resto da vida e produzir um trabalho escolar sobre girafas, porque o homem que é meu pai não merece dinheiro ao final do mês.

PEDRO PASSOS COELHO: Olha querida, eu gostava de te ajudar, mas ainda tenho muito que fazer hoje. Vamos chamar a tua mãe?

GIRAFÁ: Não.

PEDRO PASSOS COELHO: Se calhar é melhor.

GIRAFÁ: A senhora da limpeza não é minha mãe.

PEDRO PASSOS COELHO: Então quem é a tua mãe? Trabalha cá? Vamos ter com ela.

GIRAFÁ: Não posso ir ter com ela.

PEDRO PASSOS COELHO: Pois, mas também não podes ficar aqui.

GIRAFÁ: Não me vais ajudar?

PEDRO PASSOS COELHO: Eu ajudava, querida. Se pudesse, ajudava.

GIRAFÁ: Mas podes. Escreve a lei.

PEDRO PASSOS COELHO: Para assaltares o banco?

GIRAFÁ: Sim.

PEDRO PASSOS COELHO: Não posso.

GIRAFÁ: Podes.

PEDRO PASSOS COELHO: Não posso. A sério que não posso. Não é possível legalizar os assaltos a bancos. É uma questão de princípio. Um primeiro-ministro não pode fazer uma lei injusta que só te vai beneficiar a ti e prejudicar o resto das pessoas. Não é ético, percebes? Um primeiro-ministro não pode fazer isso.

GIRAFÁ: Tu és mesmo o Pedro Passos Coelho?

PEDRO PASSOS COELHO: Sou.

GIRAFÁ: Então és a única pessoa que possui o poder de escrever esta lei.

PEDRO PASSOS COELHO: Mas isso não vai acontecer.

GIRAFÁ: Eu desejo que escrevas a lei.

PEDRO PASSOS COELHO: Já disse que não.

GIRAFÁ: É imperativo que escrevas a lei.

PEDRO PASSOS COELHO: Não levantes a voz, por favor.

GIRAFÁ: Escreve a lei, Pedro.

PEDRO PASSOS COELHO: Assim não dá para conversarmos. Onde é que estás a tua mãe? Ou o teu pai?

GIRAFÁ: Tu és a única pessoa que pode ajudar-me. Escreve a lei. Por favor. Escreve a lei e vai correr tudo bem. Escreve a lei.

PEDRO PASSOS COELHO: Espera. Não fiques triste.

GIRAFÁ: Escreves a lei?

PEDRO PASSOS COELHO: Repara. Os bancos servem para guardar o dinheiro das pessoas. Para ajudar os portugueses.

GIRAFÁ: Isso é mentira. É como as ilhas Maldivas.

PEDRO PASSOS COELHO: As ilhas Maldivas?

GIRAFÁ: Já estiveste nas ilhas Maldivas? Não existem. São uma invenção para as pessoas andarem em círculos. A única solução é assaltar o banco. O primeiro-ministro é o chefe do governo, não é? A mulher que era minha mãe disse-me que somos nós que pagamos o ordenado ao Governo.

PEDRO PASSOS COELHO: Não são só vocês. São todas as famílias. A minha família também. Onde é que estás a tua mãe? Estás aqui sozinha? A tua mãe sabe que estás aqui?

GIRAFÁ: Por favor, ajuda-me, Pedro Passos Coelho.

PEDRO PASSOS COELHO: Diz-me onde é que estás a tua mãe e eu vejo o que é que se pode arranjar.

GIRAFÁ: Estás a mentir.

PEDRO PASSOS COELHO: Para te ajudar, tenho que falar primeiro com a tua mãe.

GIRAFÁ: Não é possível.

JUDY GARLAND: Foda-se. Desculpa, miúda. Não consigo ficar calado. Isto é demais. Caralho, cona, filho da puta. Olha lá, queres conhecer o gume afiado da espada de Spartacus Tchékhev?

GIRAFÁ: JUDY GARLAND.

JUDY GARLAND: Julgas que eu não te vejo na televisão a fazer os cortes?

PEDRO PASSOS COELHO: Judy quê?

JUDY GARLAND: Julgas que eu não choro cada vez que apareces na televisão? Eu choro. Eu fico tão triste e tão zangado. Mas depois penso: o que é que eu posso fazer? Eu sou só um urso de peluche. O que é que um urso de peluche pode fazer?

GIRAFÁ: JUDY GARLAND.

JUDY GARLAND: Sim. O que é que um urso de peluche chamado JUDY GARLAND pode fazer?

PEDRO PASSOS COELHO: JUDY GARLAND?

JUDY GARLAND: Sim, JUDY GARLAND, caralho. JUDY GARLAND, cona.

PEDRO PASSOS COELHO: Não estou a perceber.

JUDY GARLAND: Então eu explico-te. Eu posso ser um urso de peluche, foda-se, mas há limites. Esta miúda está aqui a pedir-te ajuda. Tu tens o poder de a ajudar, caralho. Ajuda a miúda, foda-se.

PEDRO PASSOS COELHO: Está tudo bem?

JUDY GARLAND: Ajuda a miúda e não te ponhas com conversas de princípios éticos e o caralho. Então e o princípio ético por trás do direito fundamental desta criança ao Discovery Channel? O princípio ético da procura da felicidade? Não respondes, caralho?

GIRAFÁ: Judy Garland. Ele não te ouve.

PEDRO PASSOS COELHO: Estás a falar comigo?

JUDY GARLAND: Eu sei que ele não me ouve. Foda-se, caralho, cona.

GIRAFÁ: Deixa-me tratar disto.

JUDY GARLAND: É melhor. Senão ainda perco a cabeça, foda-se. Só de olhar para ele, fico com uma sensação de impotência. Foda-se, caralho.

PEDRO PASSOS COELHO: Olha. Tu estás muito confusa.

GIRAFÁ: Não.

PEDRO PASSOS COELHO: Estás. Estás confusa. Vamos fazer o seguinte. Vou chamar um senhor polícia e ele vai ajudar-te a encontrar a tua mãe. Está bem?

GIRAFÁ: Sabes o que é este cheiro?

PEDRO PASSOS COELHO: Qual cheiro?

GIRAFÁ: Este. Cheira.

PEDRO PASSOS COELHO: Parece...

GIRAFÁ: Pantera.

PEDRO PASSOS COELHO: Pantera?

GIRAFÁ: Eu cheiro a pantera. Cheira lá outra vez.

PEDRO PASSOS COELHO: Pois é. Cheiras a pantera. Cheiras mesmo a pantera.

GIRAFÁ: Se não me ajudares, digo à polícia que foste pedófilo comigo.

PEDRO PASSOS COELHO: Desculpa?

GIRAFÁ: Ou escreves a lei ou então digo à polícia que foste pedófilo comigo.

PEDRO PASSOS COELHO: Espera. Estou a tentar ajudar-te e... Esta conversa acabou aqui. Diz-me já imediatamente como é que te chamas antes que te arrependas.

GIRAFÁ: Não. Escreve a lei.

PEDRO PASSOS COELHO: Vou chamar o polícia.

GIRAFÁ: E eu digo-lhe que foste pedófilo.

PEDRO PASSOS COELHO: E dizes o quê?

GIRAFÁ: Não sei. Logo vejo.

PEDRO PASSOS COELHO: E achas que a polícia vai antes acreditar numa miúda como tu em vez de acreditar no primeiro-ministro de Portugal?

GIRAFÁ: Acho.

PEDRO PASSOS COELHO: Quem é que te mandou aqui? Isto é algum esquema. Tens um gravador? Está alguém a filmar? Se alguém te convenceu a fazer isto... Essas pessoas, não deves confiar nelas. Se alguém... É horrível. É nojento. Usarem assim uma criança. Quem é que te mandou cá?

GIRAFÁ: Ninguém.

PEDRO PASSOS COELHO: Os teus pais sabem que estás aqui? O que é que tu queres mesmo? A sério. Qual é o objectivo disto? Como é que se chamam os teus pais?

GIRAFÁ: Se escreveres a lei, eu digo.

PEDRO PASSOS COELHO: Ouve, não me venhas com chantagens. Tu não estás em posição de negociar nada. Diz-me o nome dos teus pais antes que eu perca a paciência.

GIRAFÁ: Vou contar à polícia que gritaste comigo e que me cheiraste.

PEDRO PASSOS COELHO: Espera. Desculpa. Irritei-me.

GIRAFÁ: Vou contar à polícia que disseste que eu cheirava a pantera.

PEDRO PASSOS COELHO: A culpa não é tua. Estás confusa. Estás a ser manipulada.

GIRAFÁ: E que depois foste pedófilo comigo.

PEDRO PASSOS COELHO: Já pedi desculpa.

GIRAFÁ: Estás a gritar outra vez. A senhora da limpeza vai auscultar os teus gritos. Ela observou-me a entrar aqui.

PEDRO PASSOS COELHO: O que é que se passa na tua cabeça?

GIRAFÁ: Escreve a lei e eu encaminho-me para outra localidade.

PEDRO PASSOS COELHO: Vais-te embora?



GIRAFÁ: Sim.

PEDRO PASSOS COELHO: Para escrever a lei, preciso do teu nome. Ou do nome dos teus pais.

GIRAFÁ: Escreve assim: o portador desta carta tem direito a assaltar qualquer banco no montante de 53 507 para o efeito de possuir o Discovery Channel para o resto da vida. E agora carimba.

PEDRO PASSOS COELHO: Não tenho nenhum carimbo.

GIRAFÁ: Então escreve o teu nome e diz que és o primeiro-ministro. Com carimbo era mais autêntico, mas assim também serve. E já que te encontras na ocasião de escrever uma lei, acrescenta que os bancos estão proibidos de mentir e devem cumprir os lemas que inserem nos cartazes, nos folhetos e nas montras. E escreve também que a reforma do velho que cheira a sopa deve ser maior com a finalidade de ele obter sopas que não sejam de pacote. E escreve também que os bancários todos devem beber café com açúcar. E que os panteras não devem ser atacados pelos seus inimigos fardados. E que o Tchêkhov deve poder beber champanhe todos os dias como se fosse a primeira vez.

JUDY GARLAND: E que a mulher que era tua mãe tem que voltar.

GIRAFÁ: Não.

JUDY GARLAND: Mas ele está a escrever a lei. Ele pode fazê-la voltar. Diz-lhe para ela voltar.

GIRAFÁ: Isso não é possível, Judy.

JUDY GARLAND: Nem com uma lei?

GIRAFÁ: Não. A mulher que era minha mãe não vai voltar.

JUDY GARLAND: Não? Foda-se, caralho, que triste.

PEDRO PASSOS COELHO: Pronto. Está aqui. Vais-te embora? Escrevi tudo o que disseste. Podes ler.

GIRAFÁ: Não.

PEDRO PASSOS COELHO: Então? O que é que se passa agora?

GIRAFÁ: Não quero o papel.

PEDRO PASSOS COELHO: Mas é mesmo uma lei. É o que tu querias.

GIRAFÁ: Não. Afinal não era isso que eu queria. Estou lamentável por te ter incomodado.

PEDRO PASSOS COELHO: Tudo bem. Eu não quero saber. Tanto faz. Vou chamar a polícia e, pronto, eles que tratem de ti.

GIRAFÁ: Isto sou eu a usar o método de desaparecimento do Tchêkhov.

PEDRO PASSOS COELHO: Não saias daqui, está bem?

GIRAFÁ: Um, dois, três.

## CENA 27

GIRAFa: Isto somos nós de regresso ao meu quarto.

JUDY GARLAND: Funcionou.

GIRAFa: Isto é o homem que é meu pai a incluir-se no quarto. Isto é o homem que é meu pai aliviado por eu estar de regresso. Isto é o homem que é meu pai a abraçar-me. Isto é o homem que é meu pai a reparar que eu tenho o vestido da mulher que era minha mãe. Isto é o vestido sujo da aventura. Isto é o homem que é meu pai a perguntar se eu estou bem.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Estás mesmo bem?

GIRAFa: Vai correr tudo bem. Isto é o homem que é meu pai a dizer que amanhã vai arranjar a televisão.

O HOMEM QUE É MEU PAI: Prometo.

GIRAFa: Não é preciso. O meu trabalho escolar já não é sobre girafas. Isto é o homem que é meu pai a perguntar se eu tenho fome. Isto é o homem que é meu pai a dizer que vai fazer um leite achocolatado com bastante espuma no topo. Isto é o homem que é meu pai a caminho da cozinha e a possuir medo que eu desapareça outra vez.

## CENA 28

GIRAFa: Judy Garland?

JUDY GARLAND: O que é que foi?

GIRAFa: Está na hora.

JUDY GARLAND: De quê?

GIRAFa: Acho que está na hora de morreres, Judy Garland.

JUDY GARLAND: A sério?

GIRAFa: Sim. Vou cumprir a promessa que realizei.

JUDY GARLAND: Tens a certeza?

GIRAFa: Vou possuir algum sofrimento, mas estou convicta de que é o que tu desejas.

JUDY GARLAND: É?

GIRAFa: Estou convicta de que vais ficar feliz por morrer. Tu detestas existir.

JUDY GARLAND: Pois.

GIRAFa: Estás pronto?

JUDY GARLAND: Espera. Deixa-me olhar um bocado para o teu quarto. Só um minuto. Sabes? Acho que ainda não está na hora.

GIRAFa: Judy.

JUDY GARLAND: Foda-se, miúda. Caralho. Ainda não está na hora. Eu sei que quero morrer mas não estou pronto. A vida é uma merda mas eu não quero morrer. Eu quero, mas agora não. Mais tarde. Foda-se. Caralho. Pode ser mais tarde?

GIRAFAS: É imperativo que seja agora.

JUDY GARLAND: Puta. Puta, puta, puta. Vou ter tantas saudades tuas.

GIRAFAS: Estás pronto?

JUDY GARLAND: Estou.

GIRAFAS: Adeus, Spartacus Tchékhev.

JUDY GARLAND: Vejo, vejo.

GIRAFAS: O que vêes?

JUDY GARLAND: Uma coisa.

GIRAFAS: Que coisa?

JUDY GARLAND: Maravilhosa. Foda-se. Maravilhosa. Caralho. Puta. Maravilhosa.

GIRAFAS: Isto é o fim do dia em que eu cresci. Isto sou eu aqui e agora, na ocasião de terminar a apresentação do meu trabalho escolar intitulado “Tristeza e alegria na vida das girafas”. Espero que tenham retirado prazer do visionamento deste trabalho e que não tenham possuído aborrecimento.

(Página deixada propositadamente em branco)

# CORO DOS AMANTES

*Coro dos amantes* estreou a 13 de Fevereiro de 2007, no Pequeno Auditório da Culturgest, com interpretação de Cláudia Gaiolas e Tónan Quito, integrado no espectáculo *Duas Metades*, uma criação colectiva com produção do Mundo Perfeito.









## PRIMEIRA CANÇÃO

ELE

acordou e perguntou-me se a ouvia  
a voz dela era fina, sumida  
a voz dela quase não estava lá  
a voz dela estava a acabar-se  
faltava-lhe o ar, respondi: sim  
ouço-te perfeitamente  
e ela disse: não consigo respirar  
já usei a bomba e não faz efeito  
assustado, ela percebeu que eu fiquei  
assustado  
era diferente das outras vezes  
a voz dela estava a acabar-se  
temos que ir para o hospital  
temos que ir já  
e mesmo assim ela insistiu em vestir-se  
não quis ir para o hospital de pijama  
as pernas já não respondiam  
precisou de ajuda para vestir as calças  
não há tempo para chamar  
uma ambulância, vamos de carro  
teve que descer as escadas  
amparada em mim  
disse “meu deus” duas vezes  
embora não acredite em deus  
mas nestas alturas nós não decidimos  
em que é que acreditamos  
as pernas a falhar, a voz a acabar  
entramos no carro e arrancamos  
ainda ontem à noite adormecemos  
a ver um filme com o al pacino  
scarface, o al pacino com uma cicatriz  
nós enrolados no edredon a ver o filme  
a adormecer a meio, quando o al pacino  
está num banho de espuma

ELA

acordei e perguntei-lhe se me ouvia  
a minha voz era fina, sumida  
a minha voz quase não estava lá  
a minha voz estava a acabar-se  
faltava-me o ar, respondeu: sim  
ouço-te perfeitamente  
e eu disse: não consigo respirar  
já usei a bomba e não faz efeito  
assustado, percebi que ele ficou  
assustado  
era diferente das outras vezes  
a minha voz estava a acabar-se  
temos que ir para o hospital  
temos que ir já  
e mesmo assim eu insisti em vestir-me  
não quis ir para o hospital de pijama  
as pernas já não respondiam  
precisei de ajuda para vestir as calças  
não há tempo para chamar  
uma ambulância, vamos de carro  
tive que descer as escadas  
amparada nele  
disse “meu deus” duas vezes  
embora não acredite em deus  
mas nestas alturas nós não decidimos  
em que é que acreditamos  
as pernas a falhar, a voz a acabar  
entramos no carro e arrancamos  
ainda ontem à noite adormecemos  
a ver um filme com o al pacino  
scarface, o al pacino com uma cicatriz  
nós enrolados no edredon a ver o filme  
a adormecer a meio, quando o al pacino  
está num banho de espuma

a fumar charuto e a discutir  
com a michelle pfeiffer  
e agora estamos aqui  
a caminho não sabemos do quê  
com os quatro piscas ligados  
eu a conduzir como um louco  
os pneus a chiar quando passamos  
o sinal vermelho no fim da rua  
uma carrinha que aparece da direita  
da direita

ela é disléxica

quase batemos na carrinha  
que vinha da direita

seguimos a cem à hora  
pelo meio da cidade  
e agora ela deixa de falar  
o ar já não entra nem sai  
está tudo uma confusão no corpo dela  
o oxigénio, o dióxido de carbono  
a cortisona, o medo, o desespero  
ela começa a chamar pela mãe  
mãe, mãe, mãe, mãe, mãe  
e eu acelero  
e ela convence-se de que vai morrer  
ainda ontem adormecemos abraçados  
a ver o al pacino e agora ela vai morrer  
o corpo dela em convulsões  
já não é ela, é só o corpo dela

respira

respira

consegues

a fumar charuto e a discutir  
com a michelle pfeiffer  
e agora estamos aqui  
a caminho não sabemos do quê  
com os quatro piscas ligados  
ele a conduzir como um louco  
os pneus a chiar quando passamos  
o sinal vermelho no fim da rua  
uma carrinha que aparece da esquerda  
da esquerda

pois, da direita  
quase batemos na carrinha

pois, da direita  
seguimos a cem à hora  
pelo meio da cidade  
e agora eu deixo de falar  
o ar já não entra nem sai  
está tudo uma confusão no meu corpo  
o oxigénio, o dióxido de carbono  
a cortisona, o medo, o desespero  
eu começo a chamar pela minha mãe  
mãe, mãe, mãe, mãe, mãe  
e ele acelera  
e eu convenço-me de que vou morrer  
ainda ontem adormecemos abraçados  
a ver o al pacino e agora eu vou morrer  
o meu corpo em convulsões  
já não sou eu, é só o meu corpo  
o meu corpo a morrer

não consigo

não consigo

respira

estamos quase  
quase a chegar

se ela morrer a culpa é minha  
tenho que ir mais depressa  
agora o ar já não entra mesmo  
ar nenhum, nada  
tanto ar à nossa volta e não entra  
não quer entrar nos pulmões dela  
mãe, mãe, mãe, mãe, mãe  
ela a gemer  
e ela pensa: porquê?  
tanto tempo perdido  
a fazer pequenas coisas  
pequenas coisas sem importância

não consigo

acabou-se o ar  
estamos quase

quase  
ele pensa que a culpa é dele  
ele tenta ir mais depressa  
agora o ar já não entra mesmo  
ar nenhum, nada  
tanto ar à nossa volta e não entra  
não quer entrar nos meus pulmões  
mãe, mãe, mãe, mãe, mãe  
eu a gemer  
e eu penso: porquê?  
tanto tempo perdido  
a fazer pequenas coisas  
pequenas coisas sem importância  
a ver os noticiários  
a ler os jornais  
a tomar cafés  
a enviar facturas  
a escrever mails  
a falar ao telefone  
a agrafar papéis  
a tocar às campainhas  
a bater às portas  
a falar sobre teatro  
a escrever projectos de teatro  
a arranjar dinheiro para fazer teatro  
a queixar-me de não me darem dinheiro  
para fazer teatro  
a tentar fazer teatro  
a não conseguir fazer teatro  
tanto tempo desperdiçado  
e agora não tenho tempo  
para chegar ao hospital

estamos mesmo a chegar

está quase

não há nada que não me tenhas dito

foi o melhor tempo das nossas vidas

estamos a chegar

o carro guina para a esquerda  
fazemos a rotunda ao contrário  
aguenta, pensa na nossa filha

não quero

não te preocupes

não dissemos nada disto  
mas pensámos e sabíamos  
que o outro pensava no mesmo  
exactamente os mesmos pensamentos  
ela é tudo para mim  
fomos feitos um para o outro  
o resto não interessa  
não devíamos ter perdido tanto tempo  
a fazer coisas sem importância  
exactamente os mesmos pensamentos  
mas ainda vamos ter tempo  
travagem brusca à entrada do hospital  
e ela deixou de respirar  
nunca me disse como queria ser enterrada  
enterrada?

o tempo está a acabar  
o oxigénio está a acabar  
vejo cada vez pior  
a luz está a acabar

já não há tempo

tanta coisa que não te disse

tanto tempo perdido

e agora não há mais

o carro guina para a direita  
fazemos a rotunda ao contrário

tu tomas conta dela

tem que ser

não dissemos nada disto  
mas pensámos e sabíamos  
que o outro pensava no mesmo  
exactamente os mesmos pensamentos  
ele é tudo para mim  
fomos feitos um para o outro  
o resto não interessa  
não devíamos ter perdido tanto tempo  
a fazer coisas sem importância  
exactamente os mesmos pensamentos  
travagem brusca à entrada do hospital  
e deixei de respirar  
nunca lhe disse como queria ser  
quero ser cremada

não, acho que ela queria ser cremada  
que estupidez  
não devia estar a pensar nisto  
tenho que acelerar  
estamos no hospital  
a caminho das urgências  
e vamos chegar a tempo  
e vamos ter tempo para te salvares  
e vamos ter tempo  
para ficares boa outra vez  
e vamos ter tempo  
para te irritares com a minha roupa  
a cheirar a tabaco  
e vamos ter tempo  
para ir tomar cafés e insistires  
que nos sirvam a chávena cheia  
e vamos ter tempo  
para escandalizar os clientes do café  
com as tuas gargalhadas  
e vamos ter tempo  
para nos queixarmos  
de que o dinheiro não chega  
e vamos ter tempo  
para escolher quem se levanta  
para ir dar o leite à nossa filha  
e vamos ter tempo  
para chegar o dia  
em que as minhas roupas  
não cheiram a tabaco  
e vamos ter tempo  
muito tempo para fazer amor  
com as luzes acesas  
e vamos ter tempo  
para continuar a sonhar  
em fazer um safari  
e vamos ter tempo  
para me ouvires dizer que te amo

e vamos ter tempo  
para esperar pelo dia  
em que nos preocupamos com a hora  
a que a nossa filha chega a casa  
e vamos ter tempo  
para finalmente voar num balão  
e vamos ter tempo  
para desperdiçar tempo  
e vamos ter tempo  
para sermos felizes  
e passará tanto tempo  
que nos vamos esquecer  
do tempo todo que temos  
porque quando ele acabar  
ainda vamos ter tempo

o quê?  
eu disse: o quê?  
ela repetiu: não temos tempo  
adeus, a voz já não estava lá  
adeus, apertou-me a mão sem força  
e apagou-se  
pronto, morreu

paro à frente das urgências  
atrás duma ambulância  
quatro piscas e buzina  
levo-a ao colo lá para dentro  
grito e trazem uma maca  
ela acorda e agarra-se ao enfermeiro  
não está morta e grita  
salvem-me por favor por favor

não temos tempo

ele disse: o quê?

eu repeti: não temos tempo  
adeus, a voz já não estava lá  
adeus, apertei-lhe a mão sem força  
e apaguei-me  
pronto, morri

pára à frente das urgências  
atrás duma ambulância  
quatro piscas e buzina  
levo-me ao colo lá para dentro  
grita e trazem uma maca  
eu acordo e agarro-me ao enfermeiro  
não estou morta e grito  
salvem-me por favor por favor

e apaga-se outra vez  
todos os médicos em pânico  
dão-me a aliança dela  
e eu penso  
ainda há tempo  
temos que ver o filme do al pacino  
temos que o ver até ao fim  
ontem adormecemos a meio  
amo-te

lembra-te do que escrevemos  
no interior da aliança

da cara do senhor da ourivesaria  
quando lhe dissemos  
escreva isto na parte de dentro  
da aliança

temos tempo

ó mãe, ó mãe, ó mãe  
e apago-me outra vez  
todos os médicos em pânico  
dão-lhe a minha aliança

temos que ver o filme do al pacino  
temos que o ver até ao fim  
ontem adormecemos a meio

amo-te

já não há tempo

já não há tempo

## SEGUNDA CANÇÃO

ELE

a sala de espera  
a sala onde se espera  
a sala onde a única coisa  
que resta é a esperança  
a sala onde estão  
aqueles a quem disseram  
tu não podes fazer mais nada  
os médicos sabem  
o que estão a fazer  
espera logo se vê espera  
a sala onde nada acontece  
um compasso de espera  
um intervalo na vida  
e nós esperamos  
eu espero por ela  
a velha à minha frente  
espera pelo marido  
ou pela viuvez  
a mãe gorda de fato de treino  
espera pelo filho  
mergulhou-o  
numa banheira de água gelada  
e mesmo assim a febre não baixou  
somos todos a esperar  
todos a fazer um intervalo na vida  
a esperar pela segunda parte  
a não saber  
como é que o filme vai acabar

ELA

não morri  
ainda não morri  
não sei o que vai acontecer a seguir



mas acho que não morri  
tenho os olhos fechados  
dói-me o peito  
como se tivesse um elefante  
sentado em cima de mim  
pelos barulhos que ouço  
chego à conclusão  
de que não morri  
ou então a morte  
faz sons muito estranhos  
sons de máquinas a fazer bip  
sons de passos e respirações  
sons de vozes que dizem  
nomes de medicamentos  
atropina, furosemido, digitalina  
fico preocupada  
se não estou morta  
porque é que está tudo escuro?  
porque é que quero mexer-me e não posso?  
porque é que o lençol que tapa  
o meu corpo pesa tanto?  
e de repente o bip bip da máquina acelera  
os passos aceleram  
as vozes que dizem nomes de medicamentos  
aceleram e dizem nomes de medicamentos  
cada vez mais depressa  
e eu ouço: ela está a ir-se embora  
ela está a ir-se embora  
ela está a ir-se  
e não ouço mais nada

mandaram um polícia  
para perto de mim  
está de pé ao meu lado  
vi a enfermeira  
dizer-lhe qualquer coisa  
ao ouvido  
ele fez uma cara séria

cara de polícia  
e pôs-se de sentinela  
ao meu lado  
eu pergunto-me  
o que é que o polícia  
está aqui a fazer?  
está a guardar-me?  
ouça, você está aqui a guardar-me?  
nunca lhe tinham  
perguntado isto  
disseram-me que você podia  
ficar nervoso  
respondeu o polícia  
às vezes  
há pessoas que ficam nervosas  
quando recebem más notícias  
e eu penso  
isto é absurdo  
se eu ficasse nervoso  
davam-me um calmante  
as enfermeiras  
estão é com medo que eu  
fique violento se me derem  
más notícias

aqui as coisas não estão a correr bem  
a máquina dos bips avariou-se  
acelerou acelerou acelerou  
e agora passou de mil bips por minuto  
para um bip contínuo muito lento  
biiiiip  
a máquina não precisa de pausas para  
recuperar o fôlego  
e faz biiiiip  
espero que a máquina esteja avariada  
ou é isso ou sou eu a morrer

más notícias?  
você sabe de alguma coisa?

o polícia acena que não  
com ar de quem sabe  
de alguma coisa mas não quer  
não pode dizer  
mantém-se de sentinela  
não tira os olhos de mim  
as enfermeiras passam  
olham-no cúmplices  
e depois olham para mim  
com pena ou com medo  
não sei bem como me olham  
mas são más notícias  
fazem bem em mandar o polícia  
para perto de mim  
porque se me dão más notícias  
eu vou ficar violento  
eu vou gritar  
eu vou espernear  
eu vou pegar numa metralhadora  
e varro a sala de espera  
vão todos de enfiada  
doentes familiares médicos  
enfermeiras seguranças  
pessoal da limpeza  
sangue por todo o lado  
e eu a disparar

a disparar a disparar  
os assassinos tentam entrar na mansão  
e o al pacino a disparar  
a gritar em inglês com sotaque cubano  
a saber que vai morrer  
mas há-de levar alguns com ele  
ele é um animal ferido e dispara  
dispara dispara e já não é o al pacino  
é ele eu sonho com ele  
a cara dele no corpo do al pacino  
ele de metralhadora em punho

tenho que pensar nisto  
tenho que decidir  
o que é que faço se me derem  
más notícias?  
e o que é que me vão dizer?  
fizemos o que era possível  
mas ela não resistiu?  
ela não sofreu?  
já não havia nada a fazer?  
é isso? e depois?  
vou mesmo ficar violento?  
vou chorar? desmaiar?  
talvez só faça assim com a cabeça  
talvez dentro de mim seja  
um terramoto uma implosão  
os órgãos a chocar uns com os outros  
tudo a arder e a desfazer-se  
mas por fora  
só faço assim com a cabeça

a sala de espera  
a sala onde se desespera

a entrar pelo hospital  
a invadir o reino dos mortos  
a pegar-me ao colo e a entrar comigo  
num helicóptero  
a dizer-me amo-te  
lembra-te do que escrevemos  
no interior da aliança  
e acabava assim o filme

um lugar comum:  
quando morremos vemos  
a vida inteira a passar-nos diante dos olhos  
como se fosse um filme em fast forward  
mas eu acho que estou a morrer  
e não vejo a minha vida  
a passar-me diante dos olhos  
vejo um filme: o scarface com o al pacino

a sala onde a esperança  
se vai esvaindo em tempo  
a sala ao lado da sala onde estás  
uma parede a separar-nos  
uma parede como uma cortina  
ou uma folha de papel  
uma parede fácil de derrubar

não sei o que se passa com ela  
e ela está mesmo aqui ao lado  
talvez a uns dez metros de mim  
na sala de reanimação  
onde dão aqueles choques no peito  
quando o coração pára  
como nos filmes  
ela está nessa sala mesmo aqui  
talvez nem esteja a cinco metros de distância  
se me encostar à parede  
talvez esteja a um metro dela

talvez a minha vida seja tão aborrecida  
que o meu cérebro escolheu  
rever o scarface com o al pacino  
em vez de rever  
o meu primeiro dia de aulas  
ou o dia de natal em que recebi  
a boneca que ainda guardo no armário  
ou o dia em que percebi que o pai natal  
era o meu pai  
ou o dia em que o meu avô  
me pegou ao colo a meio da noite  
e me levou à janela para me ensinar  
todas as constelações

a primeira vez que alguém me bateu  
a primeira vez que bati em alguém  
o dia em que menti à minha mãe  
pela primeira vez  
o dia em que percebi que as pessoas  
não falam todas a mesma língua

na sala de espera  
a minha esperança  
é atravessar esta parede  
criar com a força da mente  
uma porta nesta parede

tirar uma caneta do bolso  
desenhar uma porta nesta parede  
de azulejos brancos  
e como nos desenhos animados  
a porta torna-se real  
eu abro-a e entro na sala onde ela está

a enfermeira entra na sala  
o médico entra na sala  
dirigem-se a mim  
agora é o momento em que vou saber  
se apenas faço assim com a cabeça

finalmente dizem-me  
e eu não reajo  
não faço nada  
nem sequer faço assim com a cabeça

a enfermeira e o médico  
pedem-me para ir com eles

o dia em que a minha avó me ensinou  
a fazer geleia

o dia em que dei o meu primeiro beijo  
o dia em que descobri o meu corpo  
o dia em que ele descobriu o meu corpo

o meu primeiro ataque de asma  
a primeira vez que fiz uma peça de teatro  
o dia em que atropeli um coelho  
e não fui capaz de sair do carro para ver

a primeira vez  
que senti a bebé a mexer

o dia em que ela nasceu  
os gritos as dores e o alívio nesse dia

as minhas unhas cravadas na mão dele  
no dia em que ela nasceu

saímos da sala de espera  
damos a volta à parede  
entramos na sala onde ela está

a sala é silenciosa  
há uma daquelas máquinas  
que faz bip bip bip

ela está deitada  
muito branca e silenciosa

agarro na mão dela

aperto-lhe a mão direita

dou-lhe um beijo na mão direita

pouso a mão dela junto ao corpo

dou a volta  
tento não tropeçar nos fios e nos tubos

pego-lhe na mão esquerda

dou-lhe um beijo na mão esquerda

as enfermeiras olham para mim  
enquanto lhe destapo os pés

o dia de hoje  
o dia em que ele me trouxe para o hospital  
o dia em que parei de respirar

o dia de hoje  
o momento em que eu lhe disse  
já não há tempo  
e o momento em que ele respondeu  
temos tempo

todas estas memórias  
e nenhuma delas a passar-me  
diante dos olhos

nada  
não sinto nada

só sinto cócegas na mão esquerda

não, minto, sinto cócegas na mão direita

agora já não sinto nada outra vez

nada não sinto nada

espera

agora sinto qualquer coisa na outra mão

toco nos pés dela

nas pernas

faço-lhe uma festa na barriga

passo as mãos pelos cabelos dela

toco-lhe

dou-lhe um beijo

faço-lhe festas

ela sorri

ela começa a abrir os olhos

inclino-me sobre ela

ela tem um ar exausto

e digo: então?

ela responde

então...

a voz quase não está lá

ela pergunta:

vou safar-me?

eu respondo:

parece que sim

ela: vamos para casa?

e eu: daqui a uns dias

o médico diz:

ela tem que descansar

um silêncio

até já

agora é nos pés

nas pernas

na barriga

nos cabelos

na cara

na cara

no pescoço

tenho cócegas no pescoço

começo a abrir os olhos

ele inclina-se sobre mim

ele tem um ar exausto

e diz: então?

eu respondo

então...

a voz quase não está lá

eu pergunto:

vou safar-me?

ele respondo:

parece que sim

eu: vamos para casa?

e ele: daqui a uns dias

o médico diz:

ela tem que descansar

um silêncio

até já



## TERCEIRA CANÇÃO

ELE

então...

tudo bem?

já chegámos há umas horas  
ela já tomou um duche  
deu o leite e contou uma história  
à nossa filha  
e agora?

agora isto  
e isto somos nós no presente  
somos nós a pegar na vida  
a não saber  
o que vem a seguir  
ela não diz nada

se tem os olhos semicerrados  
é porque está contente

se faz assim com a boca  
é porque está espantada

deste conta?

confessa que estavas à espera  
de encontrar tudo desarrumado

ELA

então...

tudo bem

já chegámos há umas horas  
eu já tomei um duche  
dei o leite e contei uma história  
à minha filha

e agora?  
agora isto  
e isto somos nós no presente  
somos nós a pegar na vida  
a não saber  
o que vem a seguir

a casa está exactamente  
como quando fomos  
a cem à hora para o hospital  
tudo exactamente  
no mesmo sítio

as escovas de dentes no copo ao lado  
da torneira

a cama feita e a colcha bem esticada

foi preciso eu estar quase a morrer  
para ele arrumar a casa sozinho

tens razão

não fez assim com a boca  
nem tem os olhos semicerrados  
nem contente nem espantada

não sei o que hei-de pensar

está a franzir a testa

é mau sinal

quer dizer que está irritada

se calhar não arrumei bem a casa

estás a ouvi-la?

canta para adormecer

não sei a quem

é que ela foi buscar isto

nem a mim

enquanto estiveste no hospital

ela não cantou

se calhar canta para ti

fez-me falta ouvi-la cantar

nestes dias

estou irritada

o que é que ele pensa?

bastava arrumar a casa?

deixar tudo como estava?

ele devia ter pintado a casa

enquanto eu estive no hospital

não, ele devia ter comprado uma casa

não, ele devia ter comprado uma casa

noutra cidade

não, ele devia ter mudado o mundo

ele devia ter mudado tudo

está a cantar

embala-se sozinha

não foi a mim

então é dela

se calhar canta para nós

está a embalar-nos

se calhar ele não precisava de mudar tudo

bastava ter pintado as paredes

pois há

coisas que não precisam de mudar  
estavas a pensar em voz alta

pois fazes

eu gosto

estás a pensar ou a falar

tudo bem

queres mudar?

dizes que desperdiças tempo

a fazer pequenas coisas

pequenas coisas sem importância

a ver os noticiários

a ler os jornais

a tomar cafés

a enviar facturas

a escrever mails

a falar ao telefone

a agrafar papéis?

onde é que está o agrafador?

pronto

dizes que as minhas roupas

cheiram a tabaco?

há coisas que não precisam de mudar

o quê?

às vezes faço isso

por isso é que sabes tanto sobre mim

mas algumas coisas deviam mudar

as duas coisas

ele pergunta-me

se eu quero mudar

pequenas coisas sem importância

a ver os noticiários

a ler os jornais

a tomar cafés

a enviar facturas

a escrever mails

a falar ao telefone

a agrafar papéis

porque é que o partiste?

era um bom agrafador

roubei-o no trabalho da minha mãe

era daqueles que davam

para agrafar muitas páginas

pronto, deixei de fumar

já não fumo  
vês-me a fumar?

e porquê?  
porque deixei de fumar

decides e depois logo se vê

quem foi o quê?

quando eu era miúdo  
pensava que a vida era complicada  
isso da simplicidade  
aprendi agora, contigo  
queres ver?  
chateia-te que eu acorde maldisposto  
pronto  
amanhã acordo bem-disposto

amanhã vou acordar bem-disposto  
e a minha camisola verde  
sabes onde está?

aquela camisola verde  
queixas-te que eu ando sempre  
com a mesma camisola

é verde-escura

é verde-mar

assim?

de um momento para o outro?

agora não

decides e pronto?

quem foi?

quando eras miúdo  
alguém te convenceu de que a vida é simples  
quem foi?

só amanhã é que vamos saber

tu é que arrumaste a casa

está na terceira gaveta  
e não é verde, é azul

azul-turquesa

o mar é azul

estamos a falar  
da mesma camisola  
não estamos?

vou dá-la  
nunca mais tens que me ver  
com a camisola verde vestida

azul

combinado

agora bebemos um chá  
e ficamos a pensar nas coisas todas  
que ainda queremos mudar  
está bem?

*Preparam um chá e servem-se em duas canecas. Bebem. Tudo isto acontece em silêncio.*

e então?  
o que é que fazemos agora?  
podemos fazer o que quiseres

está parado  
no sítio onde o deixamos  
antes de adormecermos  
sentamo-nos no sofá  
parece que passou uma vida  
desde que estivemos  
aqui sentados a última vez  
carrego no play

sim, a azul

não, essa é das coisas  
que podem ficar na mesma  
gosto de te ver com a camisola  
verde

mas se é azul, é azul esverdeada

e agora?

e então...

o que é que fazemos?

quero ver o resto

sentamo-nos no sofá  
parece que passou uma vida  
desde que estivemos  
aqui sentados a última vez

e vemos o al pacino  
está ferido e entra no escritório  
do gangster que o traiu  
tem uma pistola na mão  
o traidor pergunta  
para que é a arma?  
e o al pacino sentado  
a pistola apontada  
o fato azul machado de sangue  
o gangster confessa  
fui eu  
dá-me uma segunda oportunidade  
fazes isso, por favor?

dou-te dez milhões de dólares  
está bem? por favor?

o quê?

já?

pois é  
desculpa

dou-te dez milhões de dólares  
está bem? por favor?

eu vou-me embora  
eu desapareço  
nunca mais me vêes

por favor, eu não quero morrer  
estou a suplicar-te

ouve  
não me mates, por favor

e vemos o al pacino  
está ferido e entra no escritório  
do gangster que o traiu  
tem uma pistola na mão  
o traidor pergunta

o gangster suplica

baixa o volume

baixa o volume  
ela já está a dormir

já não está a cantar

o gangster suplica

o al pacino não responde

o gangster ajoelha-se

levanta-te já

por favor

estávamos quase no fim  
quando adormecemos  
quando os assassinos  
invadem a mansão  
isto somos nós  
nós no presente  
enquanto o filme avança  
a pensarmos em tudo  
tudo o que tem que mudar  
acordar mais cedo  
acordar bem-disposto  
fazer a barba todos os dias  
dar banho à nossa filha  
vestir a nossa filha  
tomar o pequeno-almoço  
com calma  
é sempre uma correria  
gastar menos dinheiro em livros  
que ficam anos na estante  
até ao dia de chegar a sua vez  
correr, gosto tanto de correr  
porque é que não corro?  
devíamos correr juntos  
devia tirar um curso de culinária  
ser uma daquelas pessoas  
que junta os amigos uma vez por mês  
e cozinha para toda a gente  
  
eu carrego no play  
e vemos o al pacino  
está sentado num trono  
um monte de coca  
numa mesa à frente dele  
os mafiosos entram e perguntam

anda para a frente  
eu já vi esta parte

isto somos nós  
nós no presente  
enquanto o filme avança  
a pensarmos em tudo  
tudo o que tem que mudar  
dormir melhor  
comprar sempre pão fresco  
e quando me irrita  
com a má disposição matinal dele  
fazer as pazes mais cedo  
tomar o pequeno-almoço  
com calma  
é sempre uma correria  
habituar-me a ler os jornais  
nunca sei o que se passa  
decorar o meu poema preferido  
ser uma daquelas pessoas  
que sabe um poema de cor  
aproveitar, aproveitar, aproveitar  
comer geleia  
dançar no meio da pista  
aprender a assobiar  
a tocar piano  
carrega no play  
ele carrega no play  
e vemos o al pacino  
está sentado num trono  
um monte de coca  
numa mesa à frente dele  
os mafiosos entram e perguntam

o que é que fazemos agora?  
enjoá-la todos os dias  
com a quantidade de vezes  
que consigo dizer amo-te  
num só fôlego  
inspira  
amo-te, amo-te, amo-te, amo-te  
amo-te, amo-te, amo-te, amo-te  
amo-te, amo-te, amo-te, amo-te  
amo-te, amo-te, amo-te, amo-te  
amo-te, amo-te, amo-te, amo-te  
amo-te, amo-te, amo-te, amo-te  
amo-te, amo-te, amo-te, amo-te  
começamos uma guerra  
é isso que fazemos  
diz o al pacino  
e mergulha a cara  
no monte de coca  
podia dizer tanta coisa  
o problema é esse  
se eu fizesse uma lista  
estava aqui a noite toda  
como se fosse  
uma lista de compras  
e amanhã ia ao supermercado  
encher um carrinho  
com todas as coisas  
que quero mudar  
e há assim tanta coisa?  
agora estamos bem  
só temos que nos organizar  
tirar umas semanas para conversar  
para ver o que é que fazemos  
agora que está tudo bem  
não vale a pena inventar problemas  
se não há problemas  
vive-se assim mesmo

o que é que fazemos agora?  
gostava de ter tanta coisa  
gostava de ter uma casa  
com aquecimento central  
a nossa casa é tão fria no inverno  
e para o verão gostava de ter um jardim  
gostava de ter uma porra de um jardim  
ter uma cadeira na porra do jardim  
ter o sol a bater na porra do jardim  
estar sentada na minha cadeira  
a apanhar sol na porra do meu jardim  
e o al pacino responde  
o que é que fazemos?  
começamos uma guerra  
é isso que fazemos  
diz o al pacino  
e mergulha a cara  
no monte de coca  
ter outro filho  
será que conseguimos?  
será que vamos ter tempo  
para outra criança?  
rapaz ou rapariga?  
tanto faz  
mas se for rapaz  
escolher o nome  
vai ser um problema  
sou péssima com nomes de rapaz  
tem que ser ele a escolher  
mas eu tenho que concordar  
não quero cá nomes estranhos  
não quero que gozem  
com o meu filho na escola  
e quero que ele aprenda piano  
e se quiser vai para o ballet  
acho giro os rapazes no ballet  
e a irmã podia ensiná-lo



sem problemas, não é?  
há outras coisas  
outras coisas para ocupar o tempo  
as coisas que queremos fazer  
depois de os problemas  
estarem resolvidos  
ir ao cinema  
e ver dois filmes de seguida  
ler o dom quixote, duas vezes  
ver a nossa filha  
a andar de trotinete  
tanta tanta tanta coisa  
que eu podia dizer aqui  
os assassinos invadem a mansão  
passam pela fonte  
com o néon cor de rosa que diz  
o mundo é teu  
e por onde é que começamos?  
e temos tempo para tudo?  
os assassinos disparam  
o al pacino pega na metralhadora  
  
agora é a cena do tiroteio  
  
o que foi?  
  
está mesmo no fim  
não queres saber como é que acaba?  
  
foi aqui que adormecemos  
nesta cena  
  
adormecemos sempre antes do fim  
  
temos?

mas se for rapaz tenho que comprar  
a roupa toda outra vez  
não pode ficar com as roupas da irmã  
à medida que vá crescendo  
mas tenho que começar já  
a descontar para a segurança social  
senão depois não tenho direito  
à licença de maternidade  
mas primeiro temos que tratar da casa  
esta é muito pequena  
para outra criança  
precisamos de mais um quarto  
mas as casas estão tão caras  
os assassinos invadem a mansão  
passam pela fonte  
com o néon cor de rosa que diz  
o mundo é teu  
e temos tempo para tudo?  
e por onde é que começamos?

carrega no pause

pára o filme

vamos dormir

amanhã

vamos dormir

temos tempo

temos

(Página deixada propositadamente em branco)

## POSFÁCIO

### Tiago Rodrigues, escritor de espetáculos

Fernando Matos Oliveira

Os três textos reunidos neste volume assinalam em forma de livro a primeira edição do projeto *dramaturgo residente*, associado ao Teatro Académico de Gil Vicente, em Coimbra. Esta iniciativa pretende contribuir para a afirmação da dramaturgia portuguesa contemporânea, através da promoção sustentada de um criador, integrando leituras encenadas, a coprodução e apresentação de espetáculos, a organização de oficinas de escrita, bem como a edição de textos na coleção ‘Dramaturgo’ da Imprensa da Universidade de Coimbra, além de diversas ações ao nível da divulgação e da documentação.

Durante duas temporadas (2011-12 e 2012-13) foi assim possível confirmar, digamos que agora com o auxílio indiscreto da vizinhança, que Tiago Rodrigues é hoje não apenas um dos mais instigantes dramaturgos portugueses, mas também que a sua relação com a palavra nos oferece um ponto de vista especialmente enfático sobre os atuais caminhos da escrita para teatro. Ao longo de uma década na direção da companhia Mundo Perfeito (em parceria com Magda Bizarro), tal como durante o período mencionado de residência, o seu entendimento colaborativo do meio teatral, a relação com o ator e a cena, o seu processo de criação e sobretudo, para o que importa neste contexto editorial, o modo diferenciado como se apropria da palavra a partir do palco, fazem de Tiago Rodrigues um singular escritor de espetáculos.

Poderíamos enquadrar a força centrífuga desta escrita no contexto mais vasto da deriva *pós-dramática* defendida por Hans-Thies Lehmann ou no âmbito dos *escritores de palco* rastreados, em episódios sucessivos, pelo empreendimento crítico por Bruno Tackels. Nas duas últimas décadas, a crítica teatral tem vindo de facto a interpretar de forma nova a relação ancestral entre a palavra e a cena, sugerindo novas configurações autorais e criativas no que diz respeito ao estatuto e ao papel do drama, do dramaturgo, do encenador ou do ator. Mas o modo como Tiago Rodrigues, no seu percurso criativo, pratica a apropriação desprendida de formas, tradições e linguagens diversas, tal como uma disponibilidade crescente para a experimentação com a linguagem verbal, parece-nos verdadeiramente *desdramatizar* a questão dos géneros e dos estilos epocais. Estamos perante um criador que põe e dispõe da tradição, que ora autoriza ora desautoriza estilos e temas, dando prioridade absoluta à congregação

dos elementos no espetáculo desejado, na justa medida em que este reclama uma linguagem, um corpo, uma situação, um dispositivo cénico, uma certa materialidade ou uma forma de interpretar.

Os textos que o presente volume disponibiliza ao público leitor permitem captar o devir oficial da sua escrita, entre um momento de afirmação inaugural, representado pelo texto *Coro dos amantes* (2007) e o trabalho ousado de demanda arquivística representado pela peça *Três dedos abaixo do joelho* (2012), sinalizando também assim a emancipação do autor jovem a partir da memória traumatizada dos autores passados. Os cinco anos que medeiam entre um e outro coincidem precisamente com o período de emergência autoral de Tiago Rodrigues no panorama nacional. O primeiro texto começou por ser um exercício mais breve, com o título original *Coro dos amantes a caminho do hospital* (2006), criado no âmbito de um interessante projeto de estímulo à nova dramaturgia, intitulado URGÊNCIAS, com apoio do Teatro Maria Matos nas suas três edições. Um ano depois, o autor reescreve este texto a convite da Culturgest, para assumir a sua parte no espetáculo *Dois Metades* (2007), cabendo a segunda parte a Patrícia Portela. De certo modo, podemos afirmar que o regresso ao texto, o seu confronto renovado com a cena e com os atores Cláudia Gaiolas e Tónan Quito, no seu conjunto, alimentam e saturam o processo de aprendizagem da escrita. Para um autor que havia assumido e praticado o registo criativo da companhia belga tg STAN, com quem vinha trabalhando desde 1998, assente na co-participação e na colaboração entre todos os elementos da equipa, este regresso ao trabalho com o objecto-texto significa também uma renegociação do próprio processo de criação, em busca de novo equilíbrio entre a cena e uma palavra já em crescente afirmação. Os termos desta equação permanecerão visíveis nos projetos posteriores do Mundo Perfeito, mas é inegável que a descoberta e experimentação com a escrita colocam a partir deste momento a palavra num lugar privilegiado de inscrição autoral. O Tiago Rodrigues que assina este volume constitui o ponto de chegada neste trajeto, desde logo pelo que nele é prova de domínio virtuoso de diferentes registos verbais e expressivos.

Quando regressa em 2007 ao texto escrito para o projeto URGÊNCIAS, nesta segunda versão afasta-se da gramática do texto teatral e da sua estrutura reconhecível em atos e cenas, dando lugar a duas vozes alinhadas em colunas paralelas, juntando os discursos contínuos de ELE e de ELA. Reconduzido o texto a duas vozes sem nome próprio, o anonimato aparente contrasta no entanto com o ímpeto dramático e com o *pathos* autobiográfico de um acontecer que se organiza em torno de um acontecimento radical partilhado: um daqueles instantes que fazem desfilar a vida em segundos, a caminho do hospital. O ritmo acelerado da viagem sacode o texto e empresta-lhe uma dinâmica circular de afastamento e regresso a casa, com passagem pelo hospital, lugar da máxima

fragilidade, onde o rapto do corpo, o desfile dos medicamentos e a superintendência da técnica deixam o sujeito verdadeiramente desapossado: “sons de máquinas a fazer bip / sons de passos e respirações / sons de vozes que dizem / nomes de medicamentos / atropina, furosemido, digitalina / fico preocupada / se não estou morta / por que é que está tudo escuro? / por que é que quero mexer-me e não posso?” (p. 95).

Neste longo “intervalo na vida” dos dois amantes, a escrita opõe com grande virtuosismo a experiência trágica do fim ao quotidiano mais íntimo, o tempo já vivido ao tempo ainda por viver, o sossego doméstico à violência de *Scarface* (Brian de Palma, 1983), filme que uma e outra vez somatiza o desespero de quem, no mais urgente dos instantes, apenas pode “esperar na sala onde nada acontece”, com a mesma vontade de saltar, contra o destino ingrato, de metralhadora em punho, como Al Pacino, a (con)fundir planos ficcionais: “dispara dispara e já não é o al pacino / ele de metralhadora em punho / a entrar pelo hospital / a invadir o reino dos mortos” (p. 97).

Mas o *Coro dos amantes* anuncia também o travejamento melodramático que será frequente na escrita de Tiago Rodrigues, não tanto no sentido de uma adesão ao código ético-moral que o célebre ensaio de Peter Brooks sobre a *imaginação melodramática* associou ao género, mas antes na adesão a uma tópica expressivista que tende a radicalizar o *pathos* do sujeito na sua relação adversa e desencantada com o real. Identificamos esta tópica no léxico da família (o pai, a mãe, a filha), da domesticidade (casa, sofá, quarto, televisão), do sentimento (amor, aliança, casamento), da polarização hiperbólica (morte, sofrimento, violência, destino, deus), do oculto a revelar (a espera, as más notícias). E nesta deslocação de paradigma, arriscada na sua forma e na sua aparição continuada noutros textos – nos quais reencontramos a casa, família, casamento, sentimento, cartas e variada correspondência – radica contudo uma qualidade substantiva do autor, pois ela diz respeito à sua relação com a complexidade do presente. Refiro-me especificamente ao fundamento *testemunhal* desta deslocação e ao modo ela atua na lógica da certificação do vivido, contra a existência por inércia e contra o ruído do quotidiano que aprisiona e consome infinitamente.

Destituído o sujeito contemporâneo de uma transcendência redentora – “disse ‘meu deus’ duas vezes / embora não acredite em deus” (p. 87) – o mundo de ELE e ELA encontra no testemunho do vivido um território frágil mas autêntico, por entre as imagens de um filme que agrava a indefinição de planos: “talvez a minha vida seja tão aborrecida / que o meu cérebro escolheu rever / o meu primeiro dia de aulas / ou o dia de natal em que recebi / a boneca que ainda guardo no armário / ou o dia em que percebi que o pai natal / era o meu pai” (p. 99). Este “dia” singular, enquanto tempo contingente da experiência, acentua a dimensão única do acontecimento vivido e, por isso mesmo, tende a ser corporizado: “o dia em que dei o meu primeiro beijo / o dia em

que descobri o meu corpo / o dia em que ele descobriu o meu corpo / o meu primeiro ataque de asma / a primeira vez que fiz uma peça de teatro / o dia em que atropeliei um coelho / e não fui capaz de sair do carro para ver (...) a primeira vez que senti a bebé a mexer” (p. 100). Ao convocar o tempo posterior à urgência hospitalar, o desafio assumido pela versão de 2007 relativamente à versão de partida passa por interrogar o mundo após o regresso dos amantes a casa, em busca de um sentido para a vida de todos os dias: “agora isto / e isto somos nós no presente / somos nós a pegar na vida / a não saber / o que vem a seguir / ela não diz nada” (p. 103). Digamos que a este respeito a peça termina antes do fim, interrompida pelo mesmo botão do telecomando que suspende *Scarface* pela segunda vez.

*Tristeza e alegria na vida das girafas* propõe-nos um exercício diferente, desde logo pela sua estrutura, extensão, pluralidade de vozes e personagens. Procurando o sentido do futuro, ao modo do romance de formação, uma menina chamada Girafa tem como objetivo imediato elaborar um trabalho escolar, com o mesmo título da peça. Na sua demanda, começa por pedir o Discovery Channel para o resto da vida, descobre a ausência da mãe morta, um pai em sobrecarga emocional e financeira, dialoga com amigos imaginários (como o urso Judy Garland), coleciona experiências formativas numa fuga pela selva urbana de Lisboa e força uma conversa improvável com o Primeiro Ministro Pedro Passos Coelho, até ao regresso final da menina a si mesma, altura em que perde a inocência, mata simbolicamente o urso falante e entra na idade adulta, na derradeira fala: “Isto é o fim do dia em que eu cresci. Isto sou eu aqui e agora, na ocasião de apresentar o meu trabalho escolar intitulado *Tristeza e alegria na vida das girafas*” (p. 81). Esta arquitetura entre o real e o imaginário, o lúdico e o político, acolhe operações de escrita e de linguagem que revelam toda a versatilidade entretanto conquistada pelo autor, a ponto de nela caber o mundo contingente da política mais doméstica – deparamos com encarnações da miséria *tuga* no Velho ou no Bancário do Pacote de Açúcar – e uma exposição descomplexada das convenções teatrais, reforçada em palco pelas opções de encenação.

Um aspecto particularmente virtuoso neste texto é de facto a linguagem que a menina usa, um catálogo de impropriedades supostamente infantis. Digo supostamente, porque a menina apenas fala de modo infantil se aceitarmos o mesmo contrato teatral que nos leva a crer que a menina de nove anos é a atriz já bem constituída (Carla Calvão) que no espetáculo vemos em palco: “Este é o meu corpo e é um corpo gigante para a minha idade (...) A idade que eu possuo é de nove anos, um mês e doze dias, a contar do momento em que eu nasci, incluindo os anos bissextos. Sou, portanto, uma criança” (p. 35). A sua voz acumula enunciados digressivos, redundâncias várias, abuso da parataxe e uma presença irrestrita, entrando e saindo do jogo cénico com absoluta

indiferença. Não podemos dizer que sai do seu papel, porque a menina, como este teatro, despediu-se já daquilo que a personagem teatral foi aglomerando até final da modernidade: voz, identidade e psicologia.

A impropriedade referida coloca-nos perante uma linguagem em devir e causa um estranhamento continuado, por força da sua intensidade. A Girafa diz coisas como “produzir beijos”, “estou lamentável por te ter interrompido”, “só realiza conversações comigo”, “posso dúvidas em fugir” ou “dinheiro zangado”. A inocência aparente da menina, que erradamente procura nos dicionários (e no Discovery Channel) o sentido do mundo adulto, contrasta com a malcriação exuberante do urso Judy Garland, o seu alter ego, a quem Tiago Rodrigues atribui frequentemente a missão *negativa* da denúncia e da crítica. A Girafa tem assim licença para todas as tropelias, mostrando-nos o escritor de espetáculos na posse plena do seu meio de expressão, abusando sem perdão da benevolência contratual do espectador. O seu linguajar domina sobre tudo e todos, num mundo infantil atravessado pela solidão, pelo sentimento de perda e pela busca afetiva. Di-lo por intermédio da voz *negativa* do urso Garland: “Porque a vida é uma merda dum caminho sórdido numa floresta escura e estamos todos sozinhos, todos sozinhos, e a única coisa que nos mantém vivos é fazermos listas de coisas boas. Listas de amigos, listas de filhos, listas de viagens, listas de festas, listas de abraços. Organizar a esperança, caralho, foda-se, puta, a esperança, puta, foda-se. Porque a miséria já está organizada, foda-se” (p. 51). Repare-se que esta propensão para a listagem é absolutamente reveladora quanto à ontologia degradada do presente, pois a uma lista simples falta a gramática e a sintaxe que ligam e que conferem sentido. Mais do que isso, a listagem traduz a cegueira da acumulação que caracteriza o desfile coisificado dos elementos e das pessoas na contemporaneidade. Não por acaso, este urso desconcertante, dado à oscilação de humores e impropérios vários, tão certo quanto provocador, gostaria de chamar-se Tchékhev. A sombra tutelar do dramaturgo russo paira diversas vezes sobre esta aventura, seja no mítico champanhe da despedida ou no urso que deseja trocar de nome, remissão oblíqua para uma delegação autoral: “Gostava de morrer com outro nome. Gostava de morrer Tchékhev” (p. 52).

*Três dedos abaixo do joelho* (2012) é o mais recente dos textos assinados por Tiago Rodrigues e a sua proposição é agora de outra ordem. Há algo de perverso e inédito na proposta, porque se trata de escrever com as mesmas palavras que silenciaram a escrita de gerações anteriores. Vejamos o texto na perspectiva do testemunho e do arquivo, já que em termos formais ele nos é apresentado, desde a breve nota prefacial, como sendo uma colagem realizada a “partir de relatórios de censores de teatro do Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, escritos entre 1933 e 1974” (p. 5). As narrativas críticas sobre o arquivo tendem a enquadrá-lo entre os aparatos

de poder, ora impondo uma ordem e um sentido à dispersão do passado (Foucault), ora promovendo formas de inscrição do real e do verdadeiro, em geral próximas do discurso dos vencedores (Derrida). A força do arquivo advém da sua natureza documental e do seu efeito de prova. Sabemos que não há neutralidade nos seus procedimentos e que a *ratio* do arquivo se manifesta numa visão tendencialmente homogênea, protegida por protocolos hermenêuticos e políticas de apresentação/representação oficiais. O autor responsável pela colagem destes relatórios de censores não adere completamente a estas operações.

Num primeiro nível, o texto resgata do Arquivo Nacional da Torre do Tombo uma secção muitas vezes referida, mas de facto muito pouco conhecida. Saber que houve censura é algo diverso de conhecer os mecanismos, os protagonistas e a linguagem da censura teatral. Resgatar este arquivo num texto dramático, enquanto gesto demonstrativo, constitui em si uma forma de disputar o território arquivístico e ampliar o discurso público sobre o arquivo. Para este objectivo contribuíram também estudos como o de Graça dos Santos, intitulado *O Espectáculo Desvirtuado. O Teatro Português sob o Reinado de Salazar* (2004), onde se procura de modo sistemático caracterizar as práticas dos censores e a sua organização institucional. Num segundo nível, contudo, o texto de Tiago Rodrigues é na verdade transgressor desta ordem primeira do arquivo, porque se apropria dele em termos criativos, manipulando, reconfigurando e assim interrogando os seus rituais e os seus pressupostos. O autor apropria-se do arquivo na lógica das práticas de *pós-produção* na contemporaneidade (Nicolas Bourriaud) ou seja, aproveita deliberadamente uma forma já existente (o discurso dos censores) para inscrever a sua obra criativa numa determinada rede institucional e discursiva. Não se pretende assim a autonomia do estético ao modo absoluto do alto romantismo, mas um diálogo intencional, envolvendo atividades prévias de pesquisa documental, com questões temporais, relacionadas com a prática teatral e as suas interações sociais, éticas e políticas. Inquietar o discurso dos censores implicou neste caso a reprogramação da sua letra e a convocação adicional de um conjunto de obras censuradas, da autoria de H. Ibsen, A. Jarry, H. Pinter, O. Wilde, Molière, Bernardo Santareno, entre outros. É a complexidade destas vozes e a ação crítica da sua colagem através da escrita de um espetáculo que ilumina, por via da arte teatral, o arquivo em algumas das suas dimensões menos conhecidas, mostrando-o aberto e contingente.

Ao longo de *Três dedos abaixo do joelho* torna-se por vezes indefinida a fronteira entre a figura do dramaturgo censurado, o censor autoritário e o censor que se assume crítico de teatro, quando tomado pela força do texto censurado: “Não tenho dúvidas de que Bertolt Brecht será, no futuro, considerado um dos nomes maiores da dramaturgia do nosso século (...) No entanto, o público português não está preparado para uma



obra tão complexa ou um autor tão controverso. Reprovo” (p. 20). À medida que o texto avança, percebemos que a censura é mais heterogênea do que seria de imaginar, embora possamos identificar com facilidade o núcleo temático que maior resistência desperta no lápis do censor: claramente os textos que extravasam a moralidade oficial (junto com o seu catolicismo de pacotilha e austero regime de pudor) ou os que questionam a situação política instalada. Neste âmbito, os censores atribuem ao teatro um poder subversivo da ordem pública que hoje quase nos parece excessivo, perante o lugar social e simbólico que entretanto o teatro tomou no espetáculo global. Em palco, a palavra poder-se-ia transformar, num instante, em “mensagem” política: “O teatro é mais perigoso, mais comunicativo e mais contagiante” (p. 16)”. No limite, permite-se a publicação do livro, mas não a encenação do drama, porque o censor antecipa e leva muito a sério as consequências subversivas de um regime presencial de comunicação como é o do teatro: “Ler em silêncio é distinto de ler em voz alta” (p. 25).

Censores menos empedernidos do que o Padre Teodoro, a quem se pede opinião sobre Strindberg (p. 20), são capazes de surpreendentes juízos de gosto sobre as peças e os espetáculos em causa, sobretudo nos momentos em que assistem aos ensaios: “As sombras chinesas são de mau gosto. É uma encenação pseudo-intelectual e pretensiosa” (p. 28). A consciência dos efeitos da encenação é porventura o domínio em que os censores revelam maior pertinácia. Refiro-me de seguida a esta dimensão, porque a própria encenação do texto-colagem assumida por Tiago Rodrigues é decisiva para a criação do “subtexto” cénico e interpretativo que faz de *Três dedos abaixo do joelho* um espetáculo notável. Neste caso a interpretação esteve a cargo das duas únicas personagens que já no texto têm o mesmo nomes dos atores: Gonçalo (Waddington) e Isabel (Abreu). Esta coincidência dá conta do trabalho implicado entre os atores e o encenador no processo de escrita. A participação dos atores é decisiva para ultrapassar as dificuldades dramáticas postas pela colagem enquanto forma, sublinhando redundâncias, desfocando pela paródia, preenchendo assim o ruído semântico que por vezes se gera na deriva constante entre vozes, textos e fontes documentais.

Os censores, por seu lado, atribuem à encenação pelo menos a mesma importância que esta adquire no espetáculo de Tiago Rodrigues. Sabendo que a passagem da “literatura” para a cena envolve um risco político, adquirem por experiência uma noção aguda das consequências da interpretação, do uso da voz, dos figurinos ou das luzes. “Haverá que ter atenção às representações”, diz-se a certa altura, censurando assim o ator que não devia “olhar para a atriz com luxúria” (p.28) ou as luzes do farol que deveriam ser “roxas” em vez de “vermelhas” (p. 27). Nesta estratégia de admissão pública exclusiva de um teatro para entreter, cabe à peça *Andorra*, de Max Frisch, o martírio da proibição sucessiva. Requerida a autorização por Carmen Dolores, em

nome do Teatro Moderno de Lisboa, a representação da peça de Max Frisch, com tradução de Ilse Losa, será recusada por quatro vezes consecutivas, em 1962, 1964, 1965 e 1969. A dramaturgia da colagem distribui de modo astuto, ao longo da peça, cada um dos pedidos e recusas, construindo em crescendo um absurdo que dispensa no espetáculo referências mais explícitas.

A dramaturgia engenhosa realizada pela colagem permite-nos ainda aceder de um modo novo ao dicionário das “palavras cortadas”, em todas as suas pequenas nuances. A própria “Canção das palavras cortadas”, da autoria de Márcia Santos, amplifica e sublima, ao jeito da épica brechtiana, a recusa ética do silenciamento. São precisamente operações como esta que ilustram o processo de iluminação do arquivo através do arquivo. Este procedimento é de natureza estética e discursiva. Que seja um autor da geração do pós-Abril a ousar jogar com as palavras cortadas é também revelador da distância necessária à desopressão e estetização do trauma.

(Página deixada propositadamente em branco)

