

As Bruxas de Salém

The Crucible (1953)

de Arthur Miller

encenação

Nuno
Cardoso

tradução

Fernando Villas-Boas

cenografia

F. Ribeiro

desenho de luz

Nuno Meira

música e desenho de som

João Oliveira

vídeo

Luis Porto

movimento

Roldy Harrys

figurinos

TNSJ

assistência de encenação

Pedro Nunes

interpretação

Ana Brandão *Ann Putnam;*

Susanna Walcott

Carolina Amaral *Abigail Williams*

Joana Carvalho *Elizabeth Proctor;*

Betty Parris

Jorge Mota *Giles Corey*

Lisa Reis *Tituba; Mary Warren*

Mário Santos *Reverendo Parris*

Nuno Nunes *Reverendo John Hale*

Patrícia Queirós *Rebecca Nurse;*

Mercy Lewis

Paulo Freixinho *Thomas Putnam*

Pedro Frias *John Proctor*

Sérgio Sá Cunha *Vice-Governador*

Danforth

produção

Teatro Nacional São João

TEATRO SÃO JOÃO
27 SET—6 OUT
2024

qua+qui+sáb—19:00

sex—21:00

dom—16:00

Centro Cultural Vila Flor

(Guimarães)

21 setembro

Auditório da Galiza

(Santiago de Compostela)

19 outubro

Yugoslav Drama Theatre

(Belgrado, Sérvia)

4 novembro

São Luiz Teatro Municipal

(Lisboa)

13-15 dezembro

estreia
16 Mar 2023
Teatro São João
(Porto)

dur. aprox. 2:50
com intervalo
M/12 anos

Espectáculo legendado
em inglês.

As Bruxas de Salém

(filme)

realização

Luís Porto

direção de fotografia

Manuel Pinto Barros

operação de câmara

Tiago Faria

primeiro assistente

César Rocha

gaffer

Pedro Teixeira

som

Sérgio Silva

perche

João Luís Almeida

assistentes de *plateau*

Diogo Grande, Guilherme

Magalhães

maquilhagem e cabelos

Ruby Kruss

narração

Teresa Queirós, Nuno Cardoso

edição

Pedro Carvalhinho, Luís Porto

genérico

Pedro Nora

participação

António Quaresma, Caetana Fernandes, Catarina Cruz, Constança Costa, Diana Queirós, Domingos Costa, Elton Delgado, Emília Oliveira, Fernando Neves, Gabriel Silva, Guendalina Banci, Helder Sousa, Helena Carvalho, Juliana Oliveira, Lídio Pontes, Maria Eduarda, Maria João Teixeira, Pedro Nunes, Rita Reis, Roldy Harrys, Rosarinho Portal, Simão Silva, Susana Oliveira

participação especial

Lúisa Corte-Real *Martha Corey*

e GTI, *o bode*

100

Truhlia
Saurana

100

Índice

- 7 Fuga para a frente NUNO CARDOSO
- 9 Porque escrevi *As Bruxas de Salém* ARTHUR MILLER
- 19 O direito de cada um aos seus erros FERNANDO VILLAS-BOAS
- 29 Pânico satânico MARIA SEQUEIRA MENDES
- 35 O processo, o processo judicial PAULO RANGEL
- 40 “Aí está, para todos verem!”, pontos de exclamação
- 43 Deglutir, dialogar, transformar
Conversa entre NUNO CARDOSO e MÓNICA GUERREIRO
- 51 A espiral chiba TIAGO CAVACO
- 59 Males. Mal és. Anagramas de Salém MARTA BERNARDES
- 64 “O que te assustou?”, pontos de interrogação
- 67 O molde e as cópias JOSÉ GOMES PINTO
- 73 Arthur Miller, escritor CHRISTOPHER BIGSBY
- 81 Notas biográficas

Fuga para a frente

Há muitos anos que desejo fazer *As Bruxas de Salém*, mas não concordava com a tradução do título da peça. *The Crucible* significava para mim provação, ordálio ou calvário. Não percebia por que razão insistiam em chamar a esta peça *As Bruxas de Salém*. Hoje, depois destes meses à volta dela, mudei de opinião e acho que o título é mais do que justo.

Esta peça não é tanto sobre as provações das suas personagens como sobre as bruxas que as personagens inventam para não se confrontarem com a realidade dessas provações. É uma história de fugas para a frente.

Seja no século XVII, no Massachusetts puritano, seja na América macarthista da década de 1950 ou seja no Portugal pós-covid do século XXI, nós tendemos com naturalidade para a fuga. A necessária confrontação com as consequências dos nossos atos é sempre substituída por uma desculpa qualquer, uma narrativa que nos conforte e favoreça o escapismo.

Assim foi com a histeria à volta das bruxas em Salém, assim foi com o medo dos comunistas nos anos 1950, assim é hoje na sociedade de praças públicas digitais, em que é mais fácil acusar do que, em silêncio, nos confrontarmos com a pegada da nossa responsabilidade.

O reverendo Hale diz a certa altura que o Diabo, até uma hora antes da sua queda, era considerado por Deus como a mais bela presença no Céu. Hoje, infelizmente, até à hora da nossa queda, ainda acreditamos que somos a mais bela figura das nossas vidas. E, quando chega a hora de cair, mais depressa nos precipitamos numa história da carochinha que preserve essa crença do que nos esforçamos por verdadeiramente nos encararmos.

Bruxas. Dão um jeito desgraçado.

Nuno Cardoso

Diretor Artístico do Teatro Nacional São João



Porque escrevi *As Bruxas de Salém*

Resposta de um artista à política

ARTHUR MILLER*

Ao observar como *As Bruxas de Salém* ia ganhando a forma de filme ao longo de grande parte do ano passado [*The Crucible*, 1996], a distância temporal que esse texto representa para mim voltava a cada passo a acudir-me ao pensamento. À medida que aqueles atores poderosos desabrochavam na tela – e as crianças e os cavalos, as multidões e as carroças –, eu regressava em espírito às circunstâncias em que concebi tudo isso, há cerca de cinquenta anos, numa América que quase ninguém que eu conheça parece recordar com clareza. De certo modo, há uma acerada ironia no facto de o filme ter sido produzido por um estúdio de Hollywood, algo inimaginável nos anos 1950. Mas ali estavam eles – Daniel Day-Lewis (John Proctor) a ceifar o seu campo bordejado pelo mar, Joan Allen (Elizabeth), jazendo grávida na frígida prisão, Winona Ryder (Abigail) a roubar dinheiro ao tio-reverendo, o majestoso Paul Scofield (o vice-governador Danforth) e a sua empatia justa com as crianças possuídas pelo Diabo, e mostrando-se, todos eles, inevitáveis como a chuva.

Recordo esses anos – que formam o esqueleto de *As Bruxas de Salém* –, mas perdi o peso morto do medo que então sentia. O medo é um sentimento efêmero; da mesma forma que pode distorcer o discernimento, a sua ausência pode lesar a verdade da memória. É muito provável que aquilo que aterroriza uma geração não provoque mais do que um sorriso perplexo à geração seguinte. Lembro-me de como, em 1964, apenas vinte anos após a guerra, Harold Clurman, o encenador de *Incident at Vichy*, mostrou aos atores o filme de um discurso de Hitler, na esperança de lhes dar uma ideia do período nazi em que decorria a ação da minha peça. Os atores, vendo como Hitler, perante um imenso estádio repleto de adoradores, se punha em bicos de pés, em êxtase, com as mãos entrelaçadas debaixo do queixo e um esgar de sublime autossatisfação, agitando afetadamente o corpo, riram dos exageros daquela atuação.

Também os filmes do senador Joseph McCarthy são bastante inquietantes – para quem se recorda do medo que ele então inspirava. Rosnando pelo nariz como um truculento zaragateiro de rua, olhando de soslaio com aqueles olhos de gato, sarcástico como um patife, parece-nos hoje quase cómico, um ator bem ciente do seu papel, procurando manter um semblante sério enquanto faz o seu suculento rol de ameaças.

O poder de McCarthy para suscitar receios de um comunismo sub-reptício não era, claro, inteiramente baseado em ilusões; a paranoia, real ou fingida, segrega sempre a sua pérola em torno de um grão de realidade.

De nossa aliada em tempo de guerra, a União Soviética depressa se transformou num império expansionista. Em 1949, Mao Tsé-Tung tomou o poder na China. A Europa ocidental também parecia querer tornar-se vermelha – especialmente a Itália, cujo Partido Comunista era o maior a seguir ao russo e continuava a crescer. O capitalismo, na opinião de muita gente – eu incluído – estava esgotado, depois de ter tido, no fascismo italiano e alemão, a sua última floração envenenada. McCarthy – desabrido e grosseiro, mas, para muitos, autêntico e sincero – cozinhou tudo de maneira que toda a gente o pudesse compreender: nós tínhamos “perdido” a China, e em breve perderíamos também a Europa, porque o Departamento de Estado – com pessoal escolhido, evidentemente, por presidentes democratas – estava repleto de intelectuais traidores pró-soviéticos. Tão simples quanto isso.

Se o termos perdido a China parecia ser o equivalente de uma pulga a perder um elefante, era ainda assim uma frase – e uma convicção – que ninguém se atrevia a questionar. Fazê-lo era arriscar-se a atrair desconfianças. Com efeito, o Departamento de Estado passou a perseguir e a demitir os funcionários que conhecessem a China, a sua língua e a sua misteriosa cultura – uma jogada que fazia lembrar os praticantes de magia simpática,¹ que torcem o pescoço de um boneco para fazer cair a cabeça de um inimigo distante. Havia magia por toda a parte; a política da conspiração estrangeira em breve dominava o discurso político, eliminando qualquer outro assunto. Como seria possível lidar com tais enormidades numa peça de teatro?

As Bruxas de Salém foi um ato de desespero. Muito do meu desespero derivava, suponho, de um trauma típico dos tempos da Depressão – o golpe vibrado no espírito pela ascensão do fascismo europeu e o brutal antisemitismo que o mesmo impusera. Contudo, por volta de 1950, quando comecei a pensar em escrever sobre a perseguição aos “vermelhos” na América, fui em grande medida motivado pela paralisia que se tinha instalado entre muitos liberais que, apesar do seu desconforto ante as violações dos direitos civis por parte dos inquisidores, tinham receio, e com boas razões, de serem tomados por comunistas encobertos se protestassem com demasiada energia.

Em qualquer peça de teatro, por mais trivial que seja, tem de haver um ponto estável de referência moral contra o qual é avaliada a ação. Nas nossas vidas, em finais dos anos 1940 e inícios da década seguinte, tal ponto já não existia. A esquerda não podia admitir frontalmente as revogações de direitos humanos da União Soviética. Os liberais anticomunistas não podiam reconhecer a violação desses mesmos direitos pelas comissões do Congresso. A extrema-direita, entretanto, tirava partido da situação. Os dias do *J'accuse* tinham passado, pois qualquer pessoa precisa de se sentir com razão para poder declarar errados os outros. Pouco a pouco, a velha realidade política e moral tinha-se derretido como um relógio de Dalí. Aparentemente, só os fanáticos podiam realmente dizer tudo o que pensavam.

O Presidente Truman esteve entre os primeiros a ter de lidar com o dilema, e o modo como o resolveu – tendo de ajustar as velas perante o rumoroso

vendaval da direita – revelar-se-ia decisivo. Inicialmente, Truman mostrou-se ofendido com as alegações de uma generalizada infiltração comunista no governo, considerando as acusações de pró-comunismo uma falsa questão posta a circular pelos Republicanos para fazer cair os Democratas. Contudo, o poder aglutinador da crença cega numa grande maquinação soviética foi de tal ordem que Truman depressa achou necessário instituir comissões de lealdade.

A caça aos “vermelhos”, levada a cabo pela Comissão de Atividades Antiamericanas da Câmara dos Representantes e por McCarthy, estava a tornar-se a fixação dominante da psique americana. Atingiu Hollywood quando os estúdios, após terem resistido a princípio, concordaram em submeter os nomes dos artistas à aprovação da Comissão antes de os contratarem. A medida desencadeou uma onda de verdadeiro terror entre atores, realizadores e outros profissionais, desde os membros do Partido àqueles que apenas tinham tido o mais superficial contacto com qualquer organização associada ao mesmo.

O complô soviético tornou-se o centro de uma grande roda de causação, justificando a supressão de toda e qualquer *nuance*, de todas as gradações que um julgamento pragmático da realidade requer. Pior ainda era a sensação de que estávamos a perder – de que eu próprio estava a perder – a sensibilidade a esse ataque violento às nossas liberdades. Na minha autobiografia, *Timebends*, evoco o período em que escrevi um guião (*The Hook*, 1947) sobre a corrupção dos sindicatos no cais de Brooklyn. Harry Cohn, o presidente da Columbia Pictures, fez algo que noutros tempos seria considerado impensável: mostrou o meu guião ao FBI. Cohn pediu-me então que eliminasse os *gangsters* do guião, que ameaçavam e assassinavam quem se lhes opusesse, e os substituísse por comunistas. Quando me recusei a aceitar semelhante disparate (Joe Ryan, o líder do sindicato dos estivadores, seria em breve condenado a uma pena de prisão em Sing Sing por banditismo), recebi um telegrama de Cohn que dizia: “Assim que tentamos tornar o guião pró-americano, você salta fora.” Por essa altura – estávamos em 1951 – eu tinha já aceitado como rotina aquela terrível insanidade, mas havia ali um elemento do maravilhoso que eu há muito aspirava a pôr em cena.

Naqueles anos, os nossos modos de pensar estavam a tornar-se tão mágicos, tão paranoicos, que imaginar a escrita de uma peça sobre este ambiente era como tentar palitar os dentes com um novelo de lã: faltavam-me os instrumentos para iluminar o miasma. Contudo, continuava a ser atraído pela ideia.

Tinha lido sobre os julgamentos de bruxas na universidade, mas foi apenas quando li um livro publicado em 1867 – um estudo de mil páginas, em dois volumes, da autoria de Charles W. Upham, que era então o *mayor* de Salém – que compreendi que tinha de escrever sobre esse período. Upham não se limitara a escrever uma extensa e completa investigação daquilo que na época era já um capítulo quase esquecido do passado de Salém, como também me revelou os pormenores das relações pessoais entre muitos dos participantes na tragédia.

Visitei Salém pela primeira vez num dia sombrio da primavera de 1952; era então uma cidadezinha remota, com fábricas abandonadas e armazéns vazios. Foi no soturno tribunal da cidade que li as transcrições dos julgamentos por bruxaria de 1692, tal como anotadas numa estenografia primitiva por clérigos que se iam revezando. Mas havia uma citação em Upham que colocava na devida ordem os milhares de peças que eu tinha encontrado. Era parte de uma nota escrita pelo reverendo Samuel Parris, um dos principais instigadores da caça às bruxas. “Durante o interrogatório de Elizabeth Procter, Abigail Williams e Ann Putnam” – estas últimas eram ambas acusadoras adolescentes “atormentadas”, e Abigail era sobrinha de Parris – “ofereceram-se para bater na referida Procter; mas, quando a mão de Abigail se aproximou, abriu-se, sendo que antes tinha tomado a forma de punho, e descaiu com extrema ligeireza ao aproximar-se da referida Procter e por fim, de dedos abertos e esticados, tocou muito ao de leve na touca da Procter. Imediatamente Abigail pôs-se a gritar que os dedos, os dedos, os dedos lhe ardiam...”

Este gesto de uma jovem perturbada, tão notavelmente observado, fez-me acreditar que uma peça de teatro era possível. Elizabeth Procter tinha sido patroa da órfã Abigail, tendo vivido juntas na mesma casinha até à expulsão da moça. Por essa altura, eu estava certo de que John Proctor tinha dormido com Abigail, que teve de ser posta na rua, muito provavelmente para apaziguar Elizabeth. Havia agora animosidade entre as duas mulheres. O facto de Abigail ter começado, com efeito, por condenar Elizabeth à morte ao tocar-lhe, sustendo depois a mão e voltando por fim a avançar para concluir o gesto, tornou-se, subitamente, o centro humano de toda aquela perturbação.

Eu compreendia tudo isto. Não me tinha aproximado do tema da bruxaria por acaso, ou por razões puramente sociais e políticas. O meu próprio casamento de doze anos estava em risco, e eu sabia mais do que desejava sobre a culpa. O facto de John Proctor, o pecador, poder libertar-se da sua paralisante culpa pessoal e tornar-se a voz mais decisiva contra a loucura que o rodeava representava, para mim, um consolo e, suponho, uma inspiração: era a prova de que um claro protesto moral podia ainda soltar-se de uma alma sem mácula, ainda que ambígua. Movendo-me com dificuldade por entre a profusão de indícios, senti que tinha finalmente encontrado ali algo de mim próprio, e a peça começou a desenvolver-se em torno desse homem.

Mas, à medida que a forma dramática se tornava visível, um problema persistia: havia tantos procedimentos dos julgamentos de Salém semelhantes aos empregados pelas comissões do Congresso que eu podia ser facilmente acusado de enviesar a história por razões puramente partidárias. Inevitavelmente, mal se soube que a minha nova peça era sobre Salém, fui confrontado com a acusação de que uma tal analogia era capciosa – pois se as tais bruxas nunca tinham existido, certamente que o mesmo não se podia dizer dos comunistas. No século XVII, contudo, a existência de bruxas não era jamais questionada pelos mais altos espíritos da Europa e da América; e mesmo juristas eminentes, como Sir Edward Coke, um verdadeiro herói

da liberdade por defender a lei comum contra o poder arbitrário do rei, acreditava que as bruxas deviam ser impiedosamente perseguidas. Está claro que não havia comunistas em 1692, mas negar a existência de bruxas ou dos seus poderes correspondia literalmente a arriscar a vida, dada a exortação da Bíblia: “Não permitirás que viva uma bruxa.” Tinha de haver bruxas no mundo, ou a Bíblia mentia. Na verdade, a própria estrutura do mal dependia das maquinações de Lucifer contra Deus. (E a ironia está em que hoje há grupos de satanistas espalhados por todo o país; pode até calhar que sejam mais numerosos do que os comunistas.)

Como acontece com a maioria dos seres humanos, o pânico dorme num canto mal iluminado da minha alma. Quando caminhava à noite pelas ruas vazias e húmidas de Salém, na semana que ali passei, podia facilmente imaginar o terror que sentiria se um bando de raparigas desatasse a correr rua abaixo aos gritos de que estavam a ser perseguidas pelo “espírito familiar” de alguém. É possível que esse meu atemorizado regresso a um passado de quase três séculos fosse em parte sugestionado por uma determinada nota de rodapé de Upham. A certa altura, o tribunal superior da província tomou a decisão fatal de admitir, pela primeira vez, o uso do “testemunho espectral” como prova de culpa. O testemunho espectral, tão adequadamente denominado desse modo, significava que, se eu jurasse que alguém tinha enviado o seu “espírito familiar” para me sufocar e atormentar, para me envenenar a mim ou ao meu gado, ou para controlar os meus pensamentos e ações, eu poderia fazer com que essa pessoa fosse enforcada, a não ser que confessasse ter relações com o Diabo. No fim de contas, só o Diabo podia conceder tais poderes de transporte invisível aos seus seguidores, na sua eterna maquinação para destruir a Cristandade.

Naturalmente, a melhor prova da sinceridade daqueles que confessavam era nomear outros que tivessem visto na companhia do Diabo – um convite à vingança privada, mas oficializada pelo selo do Estado teocrático. Era como se o tribunal se tivesse cansado da razão e decidisse recorrer ao instinto: para eles, o testemunho espectral – essa nuvem venenosa de fantasia paranoica – fazia um certo sentido absurdo, tal como nesse ano cheio de maquinações que foi 1952, em que tantas vezes a questão não estava nos atos de um acusado, mas nos pensamentos e intenções do seu espírito dissidente.

A vertiginosa circularidade do processo tinha uma espécie de tensão poética. Afinal, nem toda a gente era acusada, e por isso *devia haver alguma razão* para que alguns o fossem. Ao negar que houvesse qualquer razão para ser acusada, a pessoa assumia, em virtude de um salto lógico surpreendentemente curto, que tinha sido escolhida por mero acaso, o que por sua vez implicava que o Diabo talvez não estivesse realmente ativo na vila ou – Deus nos livre – nem sequer existisse. Assim, a própria investigação ou estava errada ou era uma fraude. Mas o acusado teria de ser um adorador secreto do Diabo para afirmar semelhante coisa – uma péssima estratégia, se de facto desejava voltar para casa.

Quanto mais lia sobre o pânico em Salém, mais profundas me pareciam as analogias com as experiências dos anos 1950: velhos amigos de alguém

que caíra na lista negra mudavam de passeio para evitarem ser vistos na sua companhia; antigos esquerdistas convertiam-se da noite para o dia e passavam a ser patriotas renascidos; etc. Aparentemente, certos processos são universais. Quando, por exemplo, os não-judeus da Alemanha de Hitler viam os seus vizinhos judeus a serem carregados em camiões, ou os camponeses da Ucrânia soviética assistiam ao desaparecimento dos culaques,² a reação comum, mesmo entre os que não simpatizavam com o nazismo ou o comunismo, era, muito naturalmente, voltar as costas, com medo de serem identificados com os condenados. Como aprendi com refugiados não-judeus, contudo, havia muitas vezes um sentimento de pena impotente, à mistura com um “Bem, *alguma coisa* eles devem ter feito”. Poucos de nós conseguem renunciar facilmente à crença de que a sociedade deve fazer sentido. A ideia de que o Estado possa ter enlouquecido e desatado a punir tanta gente inocente é intolerável, pelo que as evidências têm de ser negadas internamente.

Fui também levado a escrever *As Bruxas de Salém* pela oportunidade que me dava de usar uma linguagem nova – a da Nova Inglaterra do século XVII. Aquele inglês simples e áspero era libertador num sentido estranhamente sensual, alternando entre uma precisão quase jurídica e uma magnífica riqueza metafórica. “O Senhor faz coisas terríveis entre nós, ao alongar de modo extraordinário a corrente do leão que ruger, para que o Diabo seja derrubado com grande ira”, afirmou num sermão Deodat Lawson, um dos grandes pregadores da caça às bruxas. Lawson animava a sua congregação para o que não devia ser menos do que uma guerra santa contra o Maligno – “Armai-vos, armai-vos, armai-vos!” – e os seus cúmplices anticristãos encobertos.

Mas essa linguagem ainda me era estranha e, entre outras estratégias para a tornar minha, pedi auxílio a um antigo colega da Universidade de Michigan, o académico e poeta greco-americano Kimon Friar (que mais tarde traduziria Nikos Kazantzakis). O problema não era imitar a pronúncia arcaica, mas tentar criar uma ressonância dela que soasse natural na boca dos atores americanos. Como no filme, quase cinquenta anos mais tarde, os atores da primeira produção teatral agarraram essa linguagem e usaram-na com tanta felicidade como se fosse o seu modo de expressão habitual.

Precisei de cerca de um ano para escrever *As Bruxas de Salém*. Com os seus cinco cenários e um elenco de vinte e um atores, não me ocorreu que fosse preciso um homem de coragem para a levar à cena na Broadway, especialmente dado o clima prevalecente, mas Kermit Bloomgarden nunca vacilou. Muito antes da estreia da peça, tinha começado a desenvolver-se uma estranha tensão. Apenas dois anos antes, a companhia que partira em digressão com *Morte de Um Caixeiro Viajante* tinha-a representado para um público escasso em Peoria, Illinois, tendo sido boicotada quase até à morte pela Legião Americana e os “Jaycees”.³ Antes disso, os Veteranos de Guerra Católicos tinham conseguido pressionar o Exército a proibir os seus grupos de teatro de representarem, primeiro, *Todos Eram Meus Filhos*, e depois qualquer outra peça minha, na Europa ocupada. A Guilda dos

Dramaturgos recusou protestar contra os ataques a uma nova peça de Sean O'Casey, um comunista confesso, o que obrigaria o produtor a cancelar o projeto. Tive conhecimento do suicídio de dois atores deprimidos pela investigação que se aproximava, e todos os dias nos traziam notícias de pessoas que se exilavam na Europa: Charlie Chaplin, o realizador Joseph Losey, Jules Dassin, o virtuoso da harmónica Larry Adler, Donald Ogden Stewart, um dos mais requisitados argumentistas de Hollywood, ou Sam Wanamaker, que viria a liderar a bem-sucedida campanha para a reconstrução do Old Globe Theatre junto ao Tamisa.

Na noite de estreia, em 22 de janeiro de 1953, eu estava ciente de que a atmosfera seria bastante hostil. A frieza da audiência não foi uma surpresa, tanto mais que os públicos da Broadway não costumavam gostar de lições de história, que era o que eles imaginavam que a peça fosse. Pareceu-me inteiramente natural que, no dia em que a peça estreou, se pudesse ler numa manchete de jornal: “TODOS OS TREZE VERMELHOS DECLARADOS CULPADOS”, uma reportagem sobre comunistas americanos que arriscavam penas de prisão por “conspirarem para difundir e advogar o dever e a necessidade de derrubar o governo pela força”. Entretanto, o carácter remoto da peça seria garantido pelo encenador, Jed Harris, que insistiu em abordar o texto como uma tragédia clássica, exigindo aos atores que olhassem em frente e nunca uns para os outros. Os críticos não ficaram entusiasmados. “Arthur Miller é um dramaturgo-problema nos dois sentidos da palavra”, escreveu Walter Kerr, do *Herald Tribune*, que considerou a peça “um retrocesso à parábola mecânica”. O *Times* não foi muito mais simpático, sentenciando que “há excitação a mais e emoção a menos em *As Bruxas de Salém*”. Mas o futuro da peça viria a revelar-se muito diferente.

Cerca de um ano depois, uma nova produção, com atores mais jovens e menos experientes, foi apresentada no salão de baile do Hotel Martini que com o fervor que o enredo e os tempos requeriam – e *As Bruxas de Salém* tornou-se um êxito. A peça tinha tropeçado na história, e hoje, segundo me dizem, é um dos livros de bolso mais procurados neste país; as edições da Bantam e da Penguin venderam mais de seis milhões de cópias. Creio que, nestes últimos quarenta anos, não terá havido uma única semana em que a peça não tenha estado em cena algures no mundo. E a recente versão cinematográfica não é a primeira. Jean-Paul Sartre, na sua fase marxista, assinou a adaptação para um filme francês [*Les Sorcières de Salem*, 1957], atribuindo a responsabilidade da tragédia a ricos terratenentes que conspiravam para perseguir os pobres. (Na verdade, a maioria dos que foram enforcados em Salém era gente de posses, e dois ou três eram até grandes proprietários.)

É apenas um ligeiro exagero dizer que, sobretudo na América Latina, *As Bruxas de Salém* é levada à cena sempre que um golpe político parece iminente ou um regime ditatorial é derrubado. Da Argentina ao Chile, da Grécia à Checoslováquia e à China, entre vários outros países, a peça parece apresentar a mesma estrutura primordial de sacrifício humano às fúrias do fanatismo e da paranoia que continua a repetir-se incessantemente, como se estivesse gravada no cérebro do homem social.

Não estou certo do que a peça poderá dizer ao público contemporâneo, mas sei que o seu tema central da paranoia continua a lançar, hoje como nos anos 1950, o mesmo aviso obscuramente apelativo. Para alguns, a peça parece abordar o dilema de confiar no testemunho de crianças que acusam adultos de abusos sexuais, coisa que, há quarenta anos, jamais me teria ocorrido. Para outros, pode tratar-se simplesmente de um fascínio perante o surto de paranoia que domina o enredo – esse pânico cego que, nos tempos que correm, muitas vezes parece residir na obscura orla da consciência. Para muitos outros ainda, as suas implicações políticas são decerto a questão fundamental – descobrem que os interrogatórios de Salém constituem um modelo estranhamente exato dos que ainda estavam por acontecer na Rússia de Estaline, no Chile de Pinochet, na China de Mao e em outros regimes. (Nien Cheng, a autora de *Life and Death in Shanghai*, disse-me que lhe custava a acreditar que a peça tivesse sido escrita por um não-chinês – alguém que não vivera a Revolução Cultural.) Mas, subjacente às preocupações com a justiça, a peça evoca uma mescla letal de sexualidade ilícita, medo do sobrenatural e manipulação política, uma fórmula não rara nos tempos que correm. O filme, ao alcançar o grande público americano como nenhuma peça de teatro jamais poderá fazer, facilmente trará ao de cima outras conexões com esses terrores públicos soterrados que Salém anunciou pela primeira vez neste continente.

Uma última coisa – algo de maravilhoso na antiga aceção da palavra. Recordo as semanas que passei a ler tomos de depoimentos, comentários, confissões e acusações. E, em todos os casos, o elemento crucial da danação era assinar o nome no “livro do Diabo”. Esta anuência faustiana em entregar a alma ao temido Senhor das Trevas constituía o definitivo insulto a Deus. Mas o que é que se supunha que esses novos recrutados *tivessem feito* depois de assinado o pacto? Ninguém parece ter-se sequer lembrado de perguntar. Evidentemente, as ações são tão irrelevantes durante as guerras culturais e religiosas como nos pesadelos. O que está em causa são as intenções escondidas – as lealdades secretas do coração dissidente, que é sempre a principal ameaça ao espírito teocrático, bem como a sua eterna vítima.

1 Aquela que se baseia na crença de que um procedimento feito para afetar uma pessoa consegue atingir objetos a ela pertencentes ou relacionados.

2 Designação dada aos camponeses russos que se tornaram proprietários de terras exploradas com recurso a trabalhadores assalariados. Na década de 1930, foram alvo das políticas de coletivização realizadas por Estaline.

3 The United States Junior Chamber, cujos membros são conhecidos como os “Jaycees”, é uma organização cívica, fundada em 1920, que propicia a jovens adultos o desenvolvimento de aptidões pessoais e de liderança, com ênfase na ligação à comunidade.

* Publicado na edição em papel de 21 e 28 de outubro de 1996 da revista *The New Yorker*.

Trad. **Rui Pires Cabral**.

“Why I Wrote *The Crucible*”, de Arthur Miller, copyright © 1996, Arthur Miller, publicação autorizada por The Wylie Agency (UK) Limited.



O direito de cada um aos seus erros

FERNANDO VILLAS-BOAS

Na noite de 15 de Junho de 1953, quando o grande Edward R. Murrow encarou a câmara do estúdio da CBS para fazer os comentários finais e mais pessoais no fecho do seu programa de investigação jornalística e actualidades, tinha decidido glosar a célebre advertência do fundador Benjamin Franklin sobre a má escolha da segurança em desfavor da liberdade – com palavras suas, escolhidas e ditas com a máxima cautela:

Houve nações que perderam a sua liberdade julgando que estavam a defendê-la, e se, neste país, confundirmos desacordo com deslealdade, estaremos a negar o direito de cada um aos seus erros.

Aquelas palavras ressoaram, e são hoje vistas como tendo marcado o princípio do fim das inquirições da Comissão de Actividades Antiamericanas da Câmara dos Representantes do Congresso dos Estados Unidos, guiadas com fervor e vozearia pelo senador republicano Joseph McCarthy e seus acólitos, no que foi uma das repercussões internas mais nefastas da Guerra Fria.

Houve outro acontecimento capaz de merecer ou partilhar o mérito cívico e até o impacto político do trabalho de Murrow: pouco menos de cinco meses antes, a 22 de Janeiro, tinha acontecido a estreia de *The Crucible (As Bruxas de Salém)* na Broadway, da autoria de um Arthur Miller que já era um escritor famoso, o autor de *Morte de Um Caixeiro Viajante*, sempre pronto a tomar posições públicas, de acordo com a sua crença capaz de espantar o próprio Brecht, mestre do teatro político, com o seu voluntarismo:

Não sou capaz de conceber um teatro que não queira mudar o mundo.

O país e o mundo ressoaram na sala dessa primeira carreira, é um facto. A montagem original da peça ainda estava em cena no dia em que Ethel e Julius Rosenberg foram executados, outro par de vítimas do clima dominante de suspeita, às mãos de outro tribunal duvidoso, e o próprio Miller lembrou com orgulho como, a seguir à cena final em que se ouvem os ecos do enforcamento do seu herói John Proctor, o público se ergueu em silêncio e permaneceu vários minutos de olhos no chão.

Murrow e Miller, com outros que arriscaram muito das suas vidas pessoais e profissionais, saíram vitoriosos sobre o tribunal de McCarthy. Mas as suas causas mais pessoais, a de um jornalismo de investigação financeiramente

independente e prioritário na programação televisiva, no caso de Murrow, e de um teatro livre também dos mecanismos comerciais, capaz de estar no centro da discussão democrática, no caso de Miller, acabaram em derrota.

Miller não conseguiu sequer mudar a Broadway, quanto mais o mundo. O seu voluntarismo, aliás, no caso de *The Crucible*, trouxe à peça um fardo insuportável de explicação e contencioso. Sim, na América do tempo da escrita da peça não pareceu aberrante que o autor de um drama de inspiração histórica fosse chamado a defender a legitimidade da sua obra (e se prestasse a fazê-lo). Depois, três anos passados sobre a estreia, Miller foi à comissão especial do Congresso com o mesmo espírito diligente, para responder pelo seu passado de jovem frequentador de tertúlias marxistas. Já tinha escrito o rascunho da sua resposta, na voz emprestada do seu herói, e negou-se a denunciar outros:

Vou ser absolutamente franco com os senhores em tudo o que estiver relacionado com as minhas actividades. Assumo a responsabilidade por tudo o que fiz, mas não posso assumir qualquer responsabilidade por outro ser humano.

A resposta foi boa, mas houve uma resposta melhor. Bertolt Brecht, quando foi a sua vez, recorreu ao reportório da farsa e pôs-se no papel do idiota que só entende perguntas à letra e nem sabe falar estrangeiro (que sabia), usando o advogado como intérprete. Recusou-se a aceitar que a tradução de um poema seu fosse o poema que escreveu. “Não escrevi esse. Escrevi um completamente diferente, em alemão.” O riso na sala salvou-o de um inquérito mais rigoroso. Impecável na sua cena, Brecht demonstrou que os inquiridores não sabiam nada sobre ele. Miller nunca teve o mesmo humor e distanciamento, e reconheceu isso, ao falar não só dos horrores, mas também do absurdo e até do ridículo de muitas das cenas do tribunal de Salém (e, em espelho, do de Washington):

Fiquei feliz, é claro, por ter conseguido escrever *The Crucible*, mas, olhando para trás, desejei muitas vezes ter o temperamento para ter feito uma comédia absurda, que era o que a situação tantas vezes merecia.

Uma colaboração improvável com Brecht, e a peça resultante talvez se tivesse livrado de ser um espécime para munição de causas alheias, dissecação e exames escolares.

A invocação de Murrow leva-nos também ao episódio da resposta a que McCarthy viria a ter direito depois do tratamento jornalístico a que foi sujeito o seu tribunal, em directo, durante meia hora, no próprio programa de Murrow, na qual o senador optou pela contra-acusação, em que, a um passo, lembrou a “importância” do seu tribunal, e logo de seguida procedeu ao isolamento do visado como um caso não só digno de julgamento, mas especialmente merecedor, por ser ainda mais gravosa a sua “singularidade”. Denunciar o denunciante do tribunal – eis uma das manobras

levantadas dos antigos registos e postas em cena no tribunal de Salém da peça de Miller. Disse o senador McCarthy:

Normalmente, eu não teria roubado tempo ao importante trabalho em curso para responder a Murrow. No entanto, neste caso, sinto-me legitimado ao fazê-lo, porque Murrow é um símbolo, um líder, e o mais inteligente, do bando de chacais que vemos sempre pronto a atacar a garganta de qualquer um que ouse expor individualmente comunistas e traidores.

Nisto se vê o quanto a peça de Miller quis e foi capaz de conter a sua América contemporânea, uma tarefa de razoável vigor. Quem viu ou leu a peça reconhece de pronto este tipo de discurso, que uniu 1692 e 1953: o seu tom dominador e condescendente, e até o seu imaginário selvagem e canino. Aquele foi o mesmo vigor com que Miller haveria de declarar, muito perto da morte, estar disposto a escrever “uma grande peça americana”, lamentando que “ninguém ma quer pagar” (referindo-se à montagem do espectáculo, não ao rendimento pessoal, obviamente).

A discussão convencional da suposta fraqueza dos dois grandes paralelos que o drama convoca, entre 1692 e 1953 (e outros tempos que se lhe assemelhem), é hoje bastante estéril. Foi Molly Kazan quem formulou essas objecções, dramaturga e esposa do amigo Elia Kazan, encenador de *Todos Eram Meus Filhos* e *Morte de Um Caixeiro Viajante*, homem que cedeu e denunciou antigos companheiros diante da comissão do Congresso. Era uma ajuizadora parcial, interessada em atribuir mais realidade às maldades do seu presente, e, porventura, em dignificar a derrota do marido. Negou a eficácia da equivalência entre bruxas e comunistas, e entre um tribunal religioso e outro legislativo. Miller defendeu-se por escrito: as bruxas tinham sido muito mais reais em Salém do que alguma vez os comunistas o foram, enquanto motivos de terror, em solo americano. O medo das bruxas foi ainda mais real do que o formidável medo dos comunistas e das suas células ocultas, nos tempos do *Red Scare*, o “medo vermelho”. O medo, portanto, é a força em causa, não os seus motivos – fantasmagóricos, uns e outros.

A comparação dos tribunais soa a ignorância voluntária, ao supor que os tribunais de Salém não funcionaram a par dos tribunais regulares da época, ainda mais com o acompanhamento de representantes da coroa e do governo estadual do Massachusetts, sendo que o direito religioso se subordinou ao direito criminal geral. A bruxaria era um crime civil. E parece igualmente insignificante supor-se que, por outro lado, a Comissão McCarthy não teve toda a natureza de um tribunal religioso em fase delirante, a exigir o que eram afinal verdadeiros actos de contrição, dispensada toda a prova além da denúncia, e invocada a nacionalidade como um credo. O ritual, o próprio Miller o apontou, foi muito semelhante. Mas tudo isto é fastidioso, e ofende a imaginação.

Miller, interessado na pequena catástrofe do julgamento de Salém, que causou a morte na forca a dezanove pessoas e dois cães, teve de entregar-se

a construções delicadas como o diálogo de um casal desavindo, 261 anos perdido no tempo, algo que nunca ninguém poderia saber, quando essas duas pessoas são dois nomes nas actas de um tribunal rural, modestos donos de algumas séries de frases soltas, escritas num alfabeto fonético. Esses, como outros, têm de ser criados como vivos a partir de uma massa de apontamentos babelescos que mal ecoam as suas vozes. Vale o sítio onde viveram, umas poucas gravuras velhas, e o texto bíblico que sabiam de cor. Como foi possível discutir essa formação de vozes e corpos em termos de História verificável? Pergunto ao autor, e não aos perguntadores profissionais que o quiseram discutir.

Há uma mistura de sentimentos, uma humildade vaidosa, na defesa que Miller faz do seu trabalho, na nota de abertura ao texto publicado: “Uma nota sobre o rigor histórico desta peça”. As personagens ou são agentes da História (“não há ninguém neste drama que não tenha desempenhado um papel semelhante no passado distante – e, nalguns casos, exactamente o mesmo”) ou são suas criaturas (“Quanto aos caracteres das pessoas, pouco se sabe sobre a maioria. Podem, portanto, ser tomados como criações minhas, concebidos em conformidade com o comportamento conhecido, na melhor medida das minhas capacidades...”). Esta ambivalência está por vezes escondida: Miller admite que alterou a idade da protagonista em relação ao modelo histórico (“a idade de Abigail foi aumentada”), transformando uma menina de onze anos numa jovem de dezassete (“de uma beleza evidente”). Mas nada diz do herói, John Proctor, que nas crónicas tem sessenta anos e na peça se torna um vigoroso reprodutor (“Proctor era um lavrador de trinta e poucos anos...”). Os mais ágeis lembram-se de uma chalaça do mestre Eric Bentley: “Uma pessoa nunca sabe sobre o que é uma peça de Miller: se é política, se é sexo.” Miller nunca escondeu que a possibilidade deste elo sensual entre duas personagens centrais o fez ver o motor do drama. Baseou isto no facto de a Abigail histórica nunca ter aproveitado qualquer oportunidade para denunciar Proctor, tendo acusado Elizabeth; e de Proctor ter demorado a reagir ao caos. Mas o Proctor histórico também tinha sido patrão de Mary Warren, que também dormiu sob o seu tecto, e tinha dezoito anos à data dos acontecimentos. E Mary Warren fez o mesmo: podendo, negou-se a apontar Proctor, num gesto nunca explicado, antes de render-se ao caos. Ou seja, Miller tinha argumentos para disputar “rigor histórico” na sua moldagem do enredo e das personagens centrais, mas preferiu guardar na intimidade a sua escolha mais instintiva: ligar o herói Proctor à voz central das pequenas acusadoras. E há na escolha algo do marceneiro que ele também era: Abigail dava-lhe o laço com Parris, por ser sua sobrinha, e o laço com a lenda: depois dos acontecimentos, Abigail deixou Salém para sempre. Diz a lenda que foi achada a fazer vida de prostituta em Boston (o que Miller aponta no seu epílogo em prosa, como os dos filmes); isto dá, desde logo, um valor de *fatum* a esse nome que Proctor lhe atira, na versão portuguesa (em vez do mais obscuro e mais deslocado *puta*, sendo que o *whore* do original, tão cru quanto de uso universal, tem ecos bíblicos).

Há na peça um veio biográfico comovente, que reflecte o fatigante trânsito de Miller entre o seu primeiro casamento, a fama, e o encontro com a segunda esposa, de nome artístico Marilyn Monroe. Esse não o quis ele discutir na altura. A cena adicional (que tem existido como Apêndice e poderá tornar-se a segunda de duas, no segundo acto), mostra um encontro nocturno, na floresta, entre Abigail e Proctor, antes da ida dele a tribunal. Ela está intransigente, furiosa de tristeza, e a loucura é mais evidente do que a beleza (e Miller di-lo, numa das suas muitas didascálias inúteis). Ele diz-lhe: “Esperava ver-te mais contente do que te vejo. Dizem-me que um bando de rapazes vai passo a passo contigo, por onde quer que vás, nos dias que correm.”

Estranho, sempre muito estranho, é o próprio impulso americano de questionar a legitimidade de uma ficção dramática que procure recuperar acontecimentos, ou buscar figuras ao quotidiano. Nisto, o teatro de Arthur Miller está sujeito ao mesmo crivo de qualquer ficção dramática, seja teatral, cinematográfica ou televisiva: uma desconfiança da ficção – no que é, espantosamente, uma herança directa do passado puritano: diante do texto bíblico, tudo o resto são ficções que deverão fazer prova de alguma da sua pequena verdade. Ficções que deverão, ao menos, ser *baseadas em factos verídicos*. O próprio actor americano, o actor do *método*, interroga as suas memórias emotivas com o afã do crente que busca na sua consciência sinais de verdade, de conduta verdadeira para consigo próprio e, no caso, também para com a personagem. Mas todas as histórias são baseadas em factos verídicos.

Parece chocante, para um ponto de vista europeu, o questionamento de uma peça quanto aos seus direitos de visitação e reanimação da História. Sabemos bastante sobre o massacre de Milos, episódio da destruição, pelos nossos precursores atenienses, de uma cidade-estado neutral, que não quis depender nem de Atenas nem de Esparta, durante a Guerra do Peloponeso, que dividiu para sempre as duas cidades. Os atenienses invadiram, queimaram e arrasaram. Executaram os homens e escravizaram mulheres e crianças. Eurípidés ofereceu então à consciência ateniense, muito pouco tempo passado, *As Troianas*, título tradicional português, ou, como seria mais justo e carnal chamar-lhe, *As Mulheres de Tróia*, tragédia localizada no passado mítico das narrativas homéricas, véu de beleza transparente aplicado às barbaridades recentes. Aquele que é um verdadeiro *Apocalypse Now* ateniense superou vastamente as fontes, e o seu patamar de fantasmagoria e análise da dor está fora do alcance do questionamento dos factos. A poesia é o que nunca aconteceu, mas está sempre a acontecer, diziam os antigos. Veja-se a dificuldade com que a América digeriu o filme de Coppola. Nunca ocorreu a alguém questionar Eurípidés pelo seu tratamento dos factos. Quais factos. A tragédia dispensa absolutamente essa contabilidade. Poderíamos dizer, com algum excesso de zelo: tivesse *The Crucible* conseguido ser uma tragédia e o tema da adequação aos factos teria abortado. (É certo que o veio calvinista tem sido muito contrariado, tantas vezes de modo fulgurante. Bob Wilson nasceu em 1941 numa comunidade texana



capaz de relembrar a antiga Salém. Mas também viria a dizer: “Os europeus pagaram *Einstein on the Beach*, não os americanos.”)

Os europeus nunca se afastaram dos mitos, e afastaram-se melhor do passado calvinista. Bebem das fontes antigas do mito, da narrativa épica ou do teatro, nunca abandonadas, e sabem, sempre souberam: a ficção carrega experiência; a poesia carrega experiência. Perdoe-se esta generalidade do tamanho do Mediterrâneo.

Um aspecto da construção muito menos discutido é o da linguagem. O trabalho aqui em causa confronta-se com outra peculiaridade do destino americano desta peça. Falo daquilo a que chamo a “mania do presente”, ou, no drama, o temor de todo o idioma que não seja a oralidade mais imediata. Miller é citado por ter dito “a arte do teatro é oral”, quando se lhe elogia a agilidade dos diálogos. Mas temo que aquele princípio, para uso próprio, como é comum na arte dramática americana, quer verdadeiramente dizer que a arte do teatro é a da fala presente. O próprio Miller escreveu com satisfação sobre ter criado um idioma próprio para esta peça, algures entre o do passado de Salém e o do seu tempo. Nisto, o argumento público americano para esse compromisso costuma ser o de evitar o “distanciamento” do público – como se a linguagem não fosse uma parte vital da ficção. Mais, acredito a sós, do que qualquer manobra plástica.

No caso desta peça, o cume da angústia vem de os justos serem obrigados a tomar para sua defesa os mesmos termos e princípios que os incriminam. Não têm, dito doutra forma, palavras para dizer a sua verdade, para reclamarem a sua liberdade. Esse cerco acontece na linguagem, e o grito “Deus está morto” de Proctor é a expressão directa dessa claustrofobia, que tem de ser criada pela linguagem. Aí está, à margem do enredo bem escorado, a fragilidade da peça. Nunca estamos inteiramente trancados naquele lugar. Quando chega o momento dos diálogos mais íntimos, de Proctor com Elizabeth ou com Abigail, a fala é a contemporânea do autor.

Miller também cita exemplos característicos da linguagem que achou nas actas, num seu ensaio sobre a criação da peça (a “Palestra Massey”, na Universidade de Harvard). Mas nem esses exemplos, nem o seu idioma construído atingem algum grau elevado de eficácia ou alcance poético. Na peça não ressoa a Bíblia de Genebra, que aquela gente lia ou ouvia constantemente (tirando a menção literal de um só versículo, que foi modificado na versão de cena, por motivos de efeito local). Diz Miller, na “Palestra”:

Já que todos, ou uma parte de vós, são historiadores, enfatizei a História nestas observações, mas duvido que tivesse acabado por escrever a peça se a questão da linguagem não me tivesse atraído tão poderosamente.

Pouco resta desse poder extraordinário no tecido da peça. Aliás, Miller dedica à linguagem uma quantidade irrisória deste e de outros testemunhos sobre o seu próprio trabalho. Na peça, as deixas em que a retórica

busca elevar-se e carregar consigo um pico emotivo, como se ainda acima da acção, são como árias de opereta, exorbitantes face à restante fala. Dir-se-ia, à portuguesa, que destoam, nesse isolamento.

Esta tradução procurou escorar o trabalho dos intérpretes, onde, digamos, poderia faltar algum contraste. As formas de tratamento, que, a exemplo da lição shakespeariana em que creio, são um mecanismo rigoroso de expressão de diferenças hierárquicas, foram distribuídas para criarem o mesmo efeito. O inglês, verdadeiramente, tem um carácter de língua tonal, e, na voz e no contexto, o *you* omnipresente pode ter muitos sentidos: íntimo, autoritário, suave ou agressivo, etc. O diálogo também leva a alguns *mister*, ou *meu senhor*, falsamente respeitosos ou desdenhosos. Assim, as nossas personagens tratam-se por *vossa mercê* entre vizinhos, por *senhores* ou *senhoras* quando os jogos de poder apertam, ou a distinção de classes, ou a cerimónia. O mais lesto *vossemecê* ajuda a exprimir, por exemplo, mais proximidade, ou menosprezo accidental. E por aí fora. Assim trazemos o lugar rural, os costumes antigos sem mudança, e a clara demarcação de papéis, entre homens e mulheres, homens entre si, e entre adultos e crianças (adolescentes incluídas). Assim, os *tu* entre Proctor e a mulher, ou as duas jovens mais próximas, criam uma diferença palpável.

Mais haveria a dizer sobre a forma como a discussão da validade historiográfica da peça evitou aspectos de ficção com maior carga política, como é o caso da personagem Tituba, a escrava que numa das cenas mais eficazes é arrastada a “confessar” e a apontar bruxaria noutras mulheres, com promessas de perdão impossível, e responde ao abuso com um transe de dor e quase canto. A Tituba histórica era de origem aruaque, uma etnia ameríndia, e não *black American*, e o próprio Miller parece ter-se esquecido completamente desse *facto* nas suas argumentações, e os seus juízes com ele. Miller fala da possibilidade real de ela se ter entregado à prática de vudu na cena original do escândalo, um culto que seria identificável e perturbante na sua Nova Iorque contemporânea, ao contrário de qualquer prática de magia aruaque, verdadeiramente exótica e politicamente vazia na cena americana.

Numa entrevista que concedeu a dois críticos de teatro da Broadway, aquando da digressão com a sua versão de *The Crucible*, o encenador Ivo van Hove foi confrontado com a questão da linguagem, no habitual tom esfuziante dos críticos daquela microcultura. “Como consegui ele...” – foi a abordagem, que quase se adivinhava. Mas a absoluta descrença no poder ficcional da linguagem, podia dizer poético, não tardou a tornar-se ainda mais explícita, e cito: “Quero dizer, já ninguém fala daquela maneira!” (“I mean, nobody talks like that anymore!”).

Ivo van Hove passou por um microssegundo de horror. Percebeu, a tentar pensar rápido numa saída, que o crítico de teatro não estava a falar do melindroso trabalho que *The Crucible* pediria no trato com uma linguagem *antiga*, ou a meio caminho disso, marcadíssima pela religião e atavismos da vida comunitária puritana. Não. O especialista da cena nova-iorquina estava a falar de *toda* a obra de Miller.

Tristemente, talvez, o choque do encenador europeu foi com certeza maior do que o de Miller teria sido. Miller partilhou daquela descrença do animado crítico. Ao discutir muito de passagem o seu trabalho com a linguagem, Miller seguiu o tal caminho convencional do perigo do “distanciamento” do público (dir-se-ia, da falta de imaginação do público?). Decidiu abreviar o problema técnico e estético com uma anedota da Broadway, que leu à sua plateia de Harvard, a saber:

Desiludido com o fracasso de uma peça sobre a vida de Napoleão, o emblemático produtor Max Gordon desabafou: “Só espero esticar de vez antes de montar outra peça com um gajo que escreve com uma pena!” A história tem imensa graça. Mas Miller achou imensa graça a chamá-la ao contexto da discussão do seu drama, para o qual reivindicou o carácter “trágico”, dedicado às consequências de um certo tipo de terror numa certa comunidade rural de 1692. Estava enganado. A sua descrença talvez explique a razão por que o espectáculo que Ivo van Hove montou com *The Crucible* tenha resultado mais pobre do que a sua encenação de *Do Alto da Ponte*.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

Pânico satânico

Notas sobre *As Bruxas de Salém*

MARIA SEQUEIRA MENDES*

Quando Michelle Smith e o seu futuro marido, o psiquiatra Lawrence Pazder, descobriram que Michelle havia sido sexualmente abusada em rituais satânicos quando era criança não poderiam imaginar que o seu relato viria a influenciar mais de 12 mil casos de pânico satânico nos EUA (e outros tantos no mundo). *Michelle Remembers* foi publicado em 1980. Escrito em forma de autobiografia, o livro relata o processo de tratamento de Michelle por Pazder ao longo dos anos, incluindo as sessões de hipnoterapia nas quais esta teria recuperado a sua memória. Segundo Pazder, os rituais foram realizados pela Igreja de Satã, uma organização mundial que precedeu a Igreja Católica. Apesar de muitos dos factos no livro, senão todos, serem controversos (entretanto, provou-se que não eram de todo verdadeiros e que as memórias de Michelle eram falsas), a obra foi um sucesso e deu origem ao chamado pânico satânico ou pânico moral. Este afectou as mais variadas pessoas durante a década de 1980 e início dos anos 1990, desde advogados, psicólogos e assistentes sociais que lidavam com suspeitas de abuso sexual infantil a pais ansiosos, e foi particularmente importante na cobertura em tribunal do caso McMartin, no qual se acusaram os professores de uma escola de abuso relacionado com práticas satânicas. Apesar de não ter havido condenações no julgamento, este foi muitíssimo penoso tanto para as supostas vítimas como para os acusados, espalhando o pânico moral pelos EUA, bem como o medo de que uma rede de pedófilos satânicos dominasse os infantários da classe média americana. Tais receios deram origem a outras suspeitas e, até, a condenações em tribunal em diferentes partes do país. Pacientes como Michelle insistiam em que tinham recuperado por fim as memórias de infância, lembrando-se de pormenores dignos de um filme de terror de série Z, como as vestes vermelhas ou pretas dos abusadores, os rituais de canibalismo, a bestialidade e o incesto.

A disseminação do chamado pânico satânico lembra a peça de Arthur Miller *As Bruxas de Salém*, estreada em 1953, que tem por base os julgamentos de bruxas por puritanos em 1692-93, bem como as audições do senador americano Joseph McCarthy na década de 1950, nas quais o dramaturgo e alguns dos seus amigos foram chamados a testemunhar (a propósito das suas relações não com bruxaria, mas com o Partido Comunista, o que na altura não era considerado muito diferente). O crítico Christopher Bigsby situa a peça entre dois acontecimentos que foram fundamentais para Miller: a sua vivência da Grande Depressão americana (a crise económica que levou centenas de pessoas ao suicídio) e o Holocausto: “O primeiro alterou um modelo particular de organização social,

* Professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

um mito nacional, uma interpretação da História; o outro destruiu a ideia de indivíduo e o conceito de que a sociedade é uma rede de obrigações mútuas.”¹ Apesar de não ter sido um sucesso aquando da sua estreia, com uma carreira de apenas 197 representações, ao contrário de *Morte de um Caixeiro Viajante*, que esteve em cena 742 noites, *As Bruxas de Salém* acabou por se tornar numa das peças mais emblemáticas de Miller e uma das mais representadas. O texto tem sido apresentado nas mais diversas ocasiões e é considerado uma pedra-de-toque das ilustrações de histeria colectiva ou do pânico moral.

Na sua peça, Miller escolhe descrever a história de uma escrava de Barbados, Tituba, e de Abigail, uma órfã, bem como de outras raparigas que foram vistas pelo Reverendo Parris a dançar na floresta, no que parecia ser um ritual pagão. A filha de Parris, que também participara no ritual, cai doente e parece não conseguir acordar. Temendo ser acusadas de bruxaria, como sucedera com outras mulheres em vilas vizinhas, as raparigas decidem antecipar-se e incriminar as mulheres da vila de feitiçaria. John Hale, um especialista em bruxaria, é chamado para averiguar a situação, o que dá início a um longo processo em tribunal, no qual se condenam muitos e se salvam poucos. Um dos aspectos interessantes na peça de Miller, como aliás tende a acontecer nas mais variadas acusações de bruxaria ao longo dos tempos, é o de como, a partir do momento em que a acusação é enunciada, não parece haver muito a fazer. Ou seja, é mais fácil provar a culpabilidade de uma pessoa quando (ou talvez sobretudo) ela é inocente.

As acusações de bruxaria tendem a partir do princípio de que, sendo as bruxas mestres do disfarce, é natural que sejam precisas testemunhas, bem como outro tipo de provas, com recurso à tortura, para provar a culpabilidade (nestes processos, raramente se trata de demonstrar que alguém é inocente). Infelizmente para as mulheres de Salém, John Hale não era um perito como, dizem os livros, Joseph Gassner, o famoso exorcista alemão que desenvolveu a capacidade de curar o corpo e o espírito, e que atraía multidões por volta de 1790. Entre outras práticas, Gassner fazia testes de exorcismo aos possuídos, usando por vezes o latim, uma língua que o Diabo, um grande linguista, conheceria, ao contrário daqueles que decidia possuir. Há quem considere que a técnica usada por Gassner era parecida com a hipnose, a ponto de alguns considerarem o exorcista o precursor desta técnica. Na peça de Miller, Hale depende, todavia, do testemunho de seres humanos que não raras vezes é determinado por outras preocupações, por vezes fortes, como a da autopreservação.

Este instinto de protecção, que leva a que, como sucede em *As Bruxas de Salém*, se multipliquem as acusações contra os habitantes da vila, lembra-me a descrição de António José Saraiva, em *Inquisição e Cristãos-Novos*, de uma narrativa na qual uma minha homónima, chamada Maria Mendes, e nascida em Elvas, como o meu avô paterno, foi submetida ao tribunal da Inquisição:

Maria Mendes, moradora em Elvas, viúva de um sapateiro, foi presa e “confessou” logo. “Deu em todos quantos filhos tinha, netos e parentes,

e em todos quantos conhecia e lhes sabia os nomes, que se entendeu dela que havia dado em mais de seiscentas pessoas. Ainda assim foi relaxada como diminuta. E depois da sentença revogou tudo, declarando serem tudo falsidades que havia posto sobre si e sobre os seus próximos, para remir a vida. Estando esta mulher no auto[-de-fé] já para morrer, uma filha sua, que saiu no mesmo auto, em altas vozes lhe quis lembrar alguns parentes, para que ali no auto fosse dar neles e não morresse [...]. Respondeu-lhe a mãe: – Filha, nada disso está por fazer. Não me ficou Castela nem Portugal. Tudo corri e nada me valeu.”²

Talvez este seja o motivo pelo qual tanto me interessa este tema, que pode ser uma forma de expiação por noutra vida eu ter sido menos valente do que deveria. Na descrição da Maria Mendes imortalizada pela sua covardia descobrem-se duas verdades importantes sobre este tipo de procedimentos: a de que a partir do momento em que a acusação tem lugar é difícil provar-se a inocência de alguém, e a de que são poucos os que, vendo a sua vida em perigo, não se decidem a difamar a família e os vizinhos. Afinal, se a própria Maria foi injustamente acusada, como existiriam certezas da inocência daqueles que a rodeavam? Este aspecto sempre me pareceu fundamental neste tipo de processos, quer se trate da Inquisição, das bruxas de Salém, das acusações do senador McCarthy, do uso do polígrafo na contratação de trabalhadores nos supermercados americanos ou na tortura de suspeitos de terrorismo. Agregar estes processos tão diferentes não implica retirar-lhes a especificidade que merecem, apenas apontar para o facto de que existem coisas difíceis de provar, e que o ser humano tem tendência para lidar mal com a incerteza, pelo que uma explicação causal, por mais bizarra que possa parecer, é sempre mais persuasiva do que a realidade. A peça de Miller tem interesse, contudo, porque sublinha um aspecto ligeiramente diferente de outras descrições do mesmo tipo, no sentido em que as pessoas da vila parecem suspeitar que as acusações são falsas, mas que a partir do momento em que são enunciadas é difícil parar um motor em funcionamento.

Creio que este aspecto é bem representado em *As Bruxas de Salém*, com uma particularidade que tem passado despercebida aos críticos. Na verdade, uma das características que mais aprecio no texto é a de nele existirem frases curtas e boas para nos lembrarmos delas noutras ocasiões. Disso são exemplo: “Está uma manhã valente, para se voar para o Inferno”; “Eu só saio para ver os grandes afazeres deste mundo”; “Não podemos chamar a superstição a isto. O Diabo é rigoroso”, entre tantas outras. Estas frases são suficientemente memoráveis para serem rapidamente decoradas e passarem de boca em boca, tal como o são as acusações das raparigas e a sentença do tribunal.

Voltando um pouco atrás, ao contrário da minha homónima, Proctor, o herói da peça de Arthur Miller, prefere morrer a condenar outras pessoas, em parte porque se sente culpado de ter cometido adultério com Abigail, que agora acusa a sua mulher de bruxaria. Críticos como Christopher Bigsby consideram que a peça de Miller relata a história de Proctor, uma das personagens principais, à volta da qual a narrativa tem lugar. Bigsby

tem, claro, razão, mas a sua perspectiva aponta para o que pode ser considerado um dos aspectos menos conseguidos da peça de Arthur Miller, o da sua caracterização competente das personagens masculinas por oposição à sua descrição menos capaz das figuras femininas. Elizabeth, mulher de Proctor, corresponde à imagem da mulher virtuosa, mas frígida, que contrasta com a figura de Abigail, a mulher sedutora de poucos valores. Miller usa de forma inteligente os estereótipos, levando a mulher santa a ser acusada de bruxaria e a figura diabólica a escapar, fugindo e sobrevivendo ao mar de acusações por si desencadeadas.

Talvez fosse interessante pensar, ao contrário do que defende Bigsby, que esta é antes a narrativa de Abigail, a órfã zangada que resolve destruir aqueles que a rejeitaram (como Proctor), desfazer puritanos como Parris e alinhar-se com aqueles que são rejeitados, como Tituba, a escrava que recusa a narrativa que as outras personagens têm do Diabo. Não é por acaso que Abigail, Tituba e as outras raparigas estão fora de cena durante a maior parte do tempo. Apesar de terem sido elas quem incita a acção, deixam os homens tomar conta do palco e dos procedimentos, observando com tranquilidade enquanto a vila é condenada ao castigo, prisão ou morte. Quando a situação se complica, Abigail foge.

Em inglês, a peça chama-se *The Crucible*; em português, o título nomeia o cadinho, um vaso em forma de cone, que é resistente ao fogo e pode ser usado para fundir ou calcinar minérios ou minerais. Na metalurgia, a palavra designa a parte interior do alto forno, na qual fica o metal fundido, que é assim separado da escória. Não é difícil compreender a relação entre a ideia de um recipiente que resiste, ou não, a altas temperaturas e a peça de Miller. “Crucible” nomeia igualmente um teste, ou uma provação, através do qual é possível compreender o carácter de alguém. Em *As Bruxas de Salém*, não existem boas pessoas: temos aqueles que são obviamente culpados, os que têm medo de o ser, e por isso culpam outros, e os inocentes de uma ou outra acusação, apenas culpados de outras coisas, como ser frios ou bigamos; por fim, aqueles a quem alguma culpa foi atribuída pelo mero facto de serem diferentes, como sucede com a escrava Tituba. Pese embora o facto de todos estarem comprometidos, todos sentem um incrível receio de ser condenados ou desviados pelas práticas das bruxas. Existe, até, a possibilidade de serem culpados graças às bruxas, que os levaram a fazer o que não queriam sem que disso se apercebessem. Na história de Miller salvam-se os que sabem usar a linguagem para se defenderem, e não aqueles que são virtuosos ou têm a pretensão de usar a virtude. Tempos recentes mostram-nos que a peça é mais actual do que nunca. Citando Miller: “Somos o que sempre fomos, mas estamos despidos agora.”

1 Christopher Bigsby, “Introduction”, *The Cambridge Companion to Arthur Miller* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p. 5.

2 António José Saraiva, *Inquisição e Cristãos-Novos* (Lisboa: Inova, 1968), p. 115.



O processo, o processo judicial

PAULO RANGEL*

1. Em 2023, *As Bruxas de Salém*, uma obra maior de Arthur Miller, perfaz setenta anos. Continua, para todos nós, públicos de livros e de palcos, a ser uma incessante fonte de inquietude e de desassossego. Ninguém pode quedar-se confortavelmente no seu assento depois de participar da trama e do drama de *As Bruxas de Salém*. Um drama em que a magia dos grandes ideais religiosos, políticos ou filosóficos e o feitiço das pequenas ambições individuais conjuram para sagrar e expor o mais disseminado dos excessos humanos: a intolerância. Sagrá-lo e expô-lo na forma que, através da história, “politiza” os dramas antropológicos e “dramatiza” as relações de poder: o processo, o processo judicial.

O julgamento – o processo –, pela sua inafastável dinâmica retórica e argumentativa, é a via de “politização” dos dramas humanos. Mesmo os mais triviais conflitos de comércio ou de família, quando são alçados à barra do tribunal e entregues à dialéctica processual, acabam por destapar e revelar a dimensão política – no sentido de dimensão relacional de poder – de todas as relações humanas. Por maioria de razão, o cromossoma da política aflora e evidencia-se quando são as questões de fé, de crença ou de convicção que consubstanciam o objecto do processo, o âmago do litígio. Nem todos se dão conta disso, mas a “judicialização” de um conflito confere-lhe natureza comunitária ou pública; dito de outro modo, revela, atesta e conforma a sua dimensão autenticamente política.

O processo jurisdicional, por outro lado, com a sua solenidade, o seu ritualismo e a sua abertura, também “dramatiza” as relações e os conflitos, até no sentido mais próximo de que os “teatraliza”, de que lhes confere “teatralidade”. O processo judicial é sempre uma reconstrução da realidade, uma representação do real. Tudo ali evoca o teatro e a sua capacidade de dramatização e representação. A sala de audiências, pela sua disposição formal, recorda a centralidade do palco e a relação assimétrica com o público. Este, pela sua proximidade e imediação, bem como pela limitação da lotação, assemelha-se ao público da sala de teatro. E o carácter performativo, único e irrepitível, de cada sessão de julgamento aponta para a autenticidade e a irreversibilidade da representação. Os acontecimentos da vida quotidiana, quando transportados para o processo judicial, adquirem uma forma e uma expressão plástica que dramatizam – também no sentido de que exponenciam – o conflito em pleito e as relações de poder subjacentes. Por via de regra, o processo favorece e produz um clímax no substrato relacional de que se ocupa. Não pode por isso estranhar-se que o teatro tenha tido sempre uma grande atracção

* Jurista, docente universitário na área do direito público e ciência política, deputado ao Parlamento Europeu.

pelos processos judiciais ou, ao menos, pelas suas narrativa dialéctica e estrutura retórica.

A escrita de *As Bruxas de Salém* implicou uma investigação aturada dos arquivos dos julgamentos que tiveram lugar na vila de Salém em 1692-93 e de todos os outros que, alguns anos depois, os haviam de revogar, denunciar e reparar. Daí que a obra exiba um vezo processual, com uma clara ressonância jurídica, prenhe de referências que apontam para princípios bem conhecidos dos processualistas, como o inquisitório e o acusatório. Arthur Miller glosou mesmo expressões e frases de juízes, oficiais e réus colhidas naqueles arquivos. Não é necessário chegar à fase formal de julgamento, no Acto III, para reconhecer momentos típicos de um procedimento judicial. O nascimento das queixas, os mecanismos de delação, a indagação policial, as detenções, as recolhas de prova ou até o teor dos diálogos – todos estes desenvolvimentos, apesar de precederem o julgamento, decorrem num jogo e numa economia retórica indubitavelmente jurídica, litigiosa, processual. As marcas que deram fama e proveito a esta obra são decerto outras, mas a intelecção e a denúncia da instrumentalização e manipulação das formas jurídicas não serão decerto uma marca menor. O poder, para se legitimar ou para aparentar uma legitimidade, carece sempre de uma justificação. Não se contenta com o silenciamento, o desterro, a prisão arbitrária ou a eliminação física dos “perigos públicos”. Precisa da legitimação pelo processo. Não basta matar; é preciso condenar.

2. O ambiente religioso das colónias britânicas da costa leste norte-americana foi cunhado pela emigração de fiéis protestantes, puritanos e fundamentalistas, empurrados pelas guerras religiosas do século XVII e pela guerra civil inglesa. Ainda hoje, como prova o recrudescimento das seitas evangélicas, esse genoma puritano exerce uma presa considerável. Este culto protestante fundamentalista alimenta-se do maniqueísmo, profundamente arraigado na “cosmogonia cristã” de luta entre Deus e o Diabo, entre o Bem e o Mal. As bruxas faziam pactos “faustianos” com Satanás e chegavam a lavar a sangue a assinatura no seu livro negro. A ideia de Satã e do Inferno era uma referência permanente, tão importante como a de Deus. A obsessão dos crentes com o Inferno e o seu uso pelos ministros do culto pode bem resumir-se num dos diálogos do Acto I entre o Reverendo Parris e John Proctor: “Ou se pratica a obediência ou a Igreja arde no Inferno”; “O senhor não é capaz de falar um minuto sem irmos parar ao Inferno outra vez? Estou farto do Inferno!”

É por demais sabido e consabido que Arthur Miller se decidiu a escrever esta obra para denunciar a perseguição empreendida pelo senador McCarthy e pelo denominado “macarthismo” aos suspeitos de militância ou simpatia comunista. Miller, ele próprio perseguido como tantos intelectuais e artistas coevos, viu na intenção, nos métodos e na obsessão macarthisistas enormes paralelos com a milenar caça às bruxas e, em particular, com os eventos ocorridos em Salém no final do século XVII. Os métodos e os interrogatórios usados pela Comissão de Actividades Antiamericanas,

que chegou a ditar a sua condenação, eram inquisitórios e capciosos, bem no estilo de múltiplos passos do texto. Bons exemplos estão em alusões culpabilizantes de Thomas Putnam, “A coisa está à mostra!”, e, bem assim, do Reverendo Parris: “Temos todo o tipo de gente licenciosa nesta vila!” Ou na pergunta arditamente gentil do Reverendo Hale: “Quem foi a ti juntamente com o Diabo? Duas pessoas? Três? Quatro? Quantas pessoas?” Ou ainda na pergunta desabrida do Reverendo Parris: “Quem? Quem? Os nomes, os nomes!” Todo o processo investigatório e inquisitório se alimenta do rumor, do boato, da suspeita, da notícia falsa. Esquema que alastra e cria uma histeria comunitária, pautada pela desconfiança sistemática, que leva à intriga de todos contra todos, que estimula as denúncias falsas para salvar a própria pele, que engendra conversões e confissões oportunistas, que organiza afinal a fúria punitiva e redentora.

Será o próprio Miller, no notável ensaio publicado na *The New Yorker*, “Porque escrevi *As Bruxas de Salém*”, a alargar a abrangência do transe da peça. A título de exemplo, estalinismo, revolução cultural chinesa, Chile de Pinochet. Lembra até que ironicamente os cultos satânicos são agora bem mais frequentes do que no tempo das perseguições seiscentistas. Esta maturação do texto, assumida e patrocinada pelo próprio Miller, autoriza-nos a descortinar quem serão as bruxas, as crianças e os vizinhos de hoje, onde pululam os denunciadores e delatores, por onde trepidam as correntes histriónicas de fúria colectiva, em que sede sentenciam e executam os novéis juízes, meirinhos e algozes. E, olhando para as sociedades anglo-saxónicas, é quase impossível não ver uma nova caça às bruxas na obcecção com o “politicamente correcto” e na diabolização dos que não o seguem com zelo e brio. Zelo e brio que fazem jus àquela tirada sacramental do “pseudocientificismo” do Reverendo Hale: “Não podemos chamar a superstição a isto. O Diabo é rigoroso.” O lídimo expoente do politicamente correcto estará quiçá na cultura *woke* e nos seus mandados de banimento e de cancelamento, na imposição do cânone de uma novilíngua, na necessidade censória de refazer livros e romances e de retocar filmes ou álbuns de banda desenhada. Num ápice, todo um mundo que era (injustamente) associado à Idade Média, às suas trevas e às fogueiras que nelas se urdiam, está de regresso. Um mundo que as redes sociais absorvem e propagam, em doses replicadas de profecias que se cumprem e amplificam a si mesmas. Na aldeia ou vila global, os boatos e as falsas notícias geram julgamentos populares em que, amiúde, a turbamulta manda soltar Barrabás e executar Jesus. Como lapidarmente adverte o imperturbável Reverendo Hale, algures no Acto II: “Estes são novos tempos, senhor!”

3. Esta ideia, muito propalada, de que a obra faz a denúncia de grandes torrentes sociais de cariz maniqueísta e persecutório, com suporte e quadro institucional, deixa na sombra uma outra dimensão fundamental: a dimensão antropológica e pessoal. Na verdade, na ecologia do texto, o mundo dos desígnios e ambições pessoais tem um lugar insubstituível. Apesar de o propósito político ou social ser essencial, Miller nem por isso reduz ou

diminui a importância da variável humana. As personagens não são dissolvidas na corrente do ânimo religioso salvífico e supostamente redentor; elas nadam e naufragam no meio dela e cada uma consegue ser quem é e sabe quem deseja parecer. Cada uma a seu modo, segundo o seu interesse e o seu carácter, vive e tira proveito da onda político-social para melhor se posicionar. Da cupidez do Reverendo Parris à ganância fundiária dos Putnam, da concupiscência da tormentosa Abigail à culpa libertadora de John Proctor, da fidelidade “científica” do Reverendo Hale à quietude moral da Comadre Proctor, da inimizabilidade arrependida de Tituba à vulnerabilidade volúvel de Mary Warren, do amor ao cargo do Vice-Governador Danforth à perda precoce de um porco por Walcott. Cada personagem projecta e perfila no curso da acção o seu interesse, a sua moral, a sua personalidade. Por experiência própria, Miller sabe que as vagas persecutórias são momentos da verdade, onde a glória e a miséria humanas determinam o rumo dos acontecimentos. As traições, as vinganças, os ajustes de contas, os negócios, os amores, os desamores, o medo, o ódio e a subserviência, a busca da salvação e da justiça ou a simples decência ou dignidade interferem na grande demanda religiosa e político-social. Não podiam ser mais preclaras as palavras de John Proctor a chegar ao final do Acto II: “Eu lhe digo o que é que anda à solta em Salém – a vingança anda à solta em Salém.” Ou as do Reverendo Hale, em pleno julgamento: “Já não posso calar a minha consciência – a vingança privada está a fazer a sua obra através deste testemunho!”

4. Para lá de tudo isto, *As Bruxas de Salém* deixa outrossim um enorme legado jurídico e político, talvez mesmo constitucional, muito pouco valorizado: o da ânsia – ou será ansiedade? – por um processo justo. Convém não esquecer que a revisão dos processos fraudulentos de 1692-93, logo começada em 1697, teve uma influência histórica no reforço das garantias do “due process” em todo o direito norte-americano.

A exposição de uma panóplia de argumentos capciosos e de vícios lógicos evidenciam a sistemática presunção de culpa e a condenação antecipada. Os mais atribulados nexos de culpa são assumidos com base em analogias bíblicas. Quando Proctor invoca o percurso exemplar de Rebecca Nurse para desvalorizar a suspeita, logo contrapõe o Reverendo Hale: “Homem, lembra-te, até uma hora de o Diabo ter a sua queda, Deus julgava-o o mais belo entre os anjos do Céu.” Ou, mais à frente, no diálogo entre Proctor e o Reverendo Parris: “O senhor lê os Evangelhos, Sr. Proctor? Não me parece, ou saberia com certeza que Caim era um homem honesto, e todavia matou Abel.”

A réplica do Juiz Hathorne ao clamor de inocência de Martha Corey é gravíssima por se tratar de uma grosseira manipulação linguística. Diz ela: “Estou inocente de bruxa. Não sei o que é uma bruxa.” Retorque o juiz: “Como é que sabe, então, que não é vossa mercê uma bruxa?” Ainda mais sério é o condicionamento absoluto da confissão, que, no processo inquisitório, era a rainha das provas. Em processos de bruxaria, dado o carácter

essencialmente invisível do crime, só as alegações das vítimas e as confissões dos réus podiam valer. Afirma peremptoriamente o Vice-Governador Danforth: “Os que não confessarem serão enforcados.” O tribunal premeia assim a confissão, que muitos farão com o único fito de evitar a morte. Ainda no Acto II, alvitra Hale: “Eles *confessaram*, todos.” Esclarece pedagogicamente Proctor: “E porque não, se acabavam enforcados por negá-lo? Há muita gente capaz de jurar o que quer que seja, em vez de pendurar na forca. Nunca pensou nisto?”

Este modo de actuação cria um ambiente de temor e receio no tribunal, assaz hostil ao decurso de um julgamento justo. A dada altura, já ciente da fraude em curso, salienta Hale: “Não podemos fechar os olhos mais tempo. Há um medo prodigioso a este tribunal nesta província.” A que Danforth contrapõe: “Nenhum homem incorrupto deverá temer este tribunal, Sr. Hale! Nenhum!” Eis o que está em linha com a atitude dos juizes em face das garantias de defesa e da presença de advogado. Quando Proctor alega “Não sou advogado”, Danforth interrompe-o e sentencia: “Os puros de coração não precisam de advogados. Prossiga como achar melhor.” Daí que Hale, mais tarde, rogue a Danforth: “Em nome de Deus, parai por aqui. Mandai-o para casa e deixai-o voltar aqui com um advogado.” Com efeito, a pergunta de Hale tine e ressoa: “Será que toda a defesa é um ataque ao tribunal?”

Clássico em todos os processos injustos, impressiona sobremaneira o recurso à tradicional “razão de Estado”, que invariavelmente faz da justiça uma paródia ou uma farsa. A dada altura, percebe-se que Danforth está consciente da fragilidade das condenações e invoca explicitamente a defesa da reputação do tribunal e da sua credibilidade para manter as suas disposições. Implora Hale: “O senhor tem de perdoá-los.” Replica Danforth: “Eu não posso perdoar estes, quando doze já foram enforcados pelo mesmo crime. Não é justo.” “O adiamento nesta altura iria apregoar uma indecisão da minha parte. O indulto ou perdão lançaria dúvidas sobre a culpa daqueles que morreram até agora.” Em poucas palavras, a reputação da instituição é mais importante do que a justiça da condenação.

O valor constitucional e a riqueza jurídica do texto está muito para lá do que se possa arrazoar nestas linhas. Elas visaram apenas encarecer um aspecto que permanece fortemente apagado e esquecido. Em *As Bruxas de Salém*, Arthur Miller legou-nos uma referência fundamental para a cultura judiciária do Ocidente e da humanidade. Para lá do reduto moral indestrutível da consciência (“Eu não te julgo. Há um magistrado dentro do teu coração que é quem te julga.”), todo o ser humano tem o direito inalienável a que a comunidade lhe faça justiça. Justiça justa. *As Bruxas de Salém* prova que mais nenhuma serve.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

Aí está, para todos verem! O Massachussetts
louvado! Temos todo o tipo de gente licen
vede bem! Há rodas no meio das rodas
açoitadas por dançar! E veja vossa mercê
vivo em Salém! Acorda, abre-me esses teu
pássaro! Deixem-me voar! É um sinal de
agora vai soprar! Leva para longe esta som
sacudir as chaves do Reino de Deus, e a vin
como um oceano sobre aquele tribunal! E
escorrer para fora! Não há bruxaria! Pára c
Cala-me essa boca! Não cabe a vossa mer
farto do Inferno! Eu quero o doce amor de
noite, e sou capaz de vos pôr a pedir que o
faça frente ao Diabo! Havemos de caçá-lo
sonhar corrupções! Eles vieram para der
olhe assim! Mas peço-te, não negues a min
eu me ir embora! Um par de gaios a bater
já te disse! Pára! As asas dela estão a abrin
levantar-se! Ouço a bota de Lucifer, vejo o
o meu nome espetado na igreja! O nó, o n
mas estamos despedidos agora. Sim. Despid

ts é uma beleza, na Primavera! Deus seja
ciosa nesta vila! Vede bem que é um sinal,
e há fogos dentro dos fogos! Vamos ser
e a prova! Veja! Ouçam-na! O Diabo está
us olhos! Ele viu-a a descer leve como um
vida! E o vento, o vento gelado de Deus,
mbra! Um bando de crianças doidas anda a
ngança mais vulgar é que dita a lei! Vou cair
ra folia! É uma agulha! Vi o meu sangue a
om a gritaria! Eles têm sede da sua palavra!
cê decidir o que lhe interessa ouvir! Estou
e Jesus! Já vi muito sangue feito às horas da
sol não se esconda! Deus está morto! Vá e
se ele veio para o meio de nós! Ela faz-me
rubar o tribunal! Eu não admito que me
ha raiva! Agora fique dentro desta casa até
r a asa para sul! Tu daqui não sais! Vai-te,
! Cuidado! Ela vai descer! Um fogo está a
seu rosto imundo! Deus não precisa de ver
ó está pronto! Somos o que sempre fomos,
os! Silêncio! Homem, esteja calado agora!

Deglutir, dialogar, transformar

Uma conversa entre NUNO CARDOSO e MÓNICA GUERREIRO.

Mais do que uma investigação às origens do mal, *As Bruxas de Salém* é a narrativa de uma manobra de diversão criada para ocultar as fraquezas dos humanos. Ou como a “nossa suscetibilidade ao medo e ao rumor”, nas palavras do encenador Nuno Cardoso, lança cortinas de fumo sobre crimes perpetrados quando não estamos a olhar.

Começo por perguntar se chegas às *Bruxas de Salém* pela peça em si ou porque te querias aproximar do teatro do Arthur Miller. Nunca te cruzaste com *Todos Eram Meus Filhos*, *Morte de um Caixeiro Viajante*, *Do Alto da Ponte*...

Conheço o teatro do Arthur Miller e gosto muito. Mas *As Bruxas de Salém* sempre foi uma peça que me despertou interesse não só pelo macarthismo, em termos históricos – sou um *nerd* de História –, mas sobretudo porque há esta dimensão de histeria societal que é recorrente na nossa civilização. Acho muito engraçado o mecanismo que o Miller cria: pega numa história do século XVII e trabalha-a como um drama do século XX. E depois, na carpintaria cénica, mistura a noção que tem de tragédia – porque há várias tragédias na sua obra – com o ritmo de comédia, de diálogo. Portanto, tenho de dizer que foi por causa da peça. Se não fosse esta, talvez *Do Alto da Ponte* me chamasse. Mas, antes, teria de ir ao *Macaco Peludo* (1922) do Eugene O’Neill. Gosto muito de repertório, leio muito teatro e depois quero fazer muita coisa. É uma questão de escolha.

Essa era a minha próxima pergunta. Como é que surge esta escolha, na sequência das tuas últimas encenações.

Se repararmos, *Ensaio Sobre a Cegueira* poderia ser outro título para *As Bruxas de Salém*. Também *Espectros*. Já *O Balcão* trazia a hipocrisia, a falsidade e o tópico do clero malsão. Pretendes construir uma narrativa com as tuas escolhas de repertório? O que é que *As Bruxas de Salém* vem completar, sublinhar ou contrariar?

Costuma-se dizer que, como atores, não fazemos diversas personagens; fazemos uma só, de diversas maneiras. E, se calhar, como encenador...

Fazes sempre a mesma peça.

Se calhar. Aquilo que sempre me deixa perplexo é a nossa infinita capacidade, enquanto humanidade, de fazer coisas extraordinárias e a nossa infinita capacidade de fazer coisas más. Eu sou muito sensível – sobretudo na minha própria conduta – à cobardia, à hipocrisia, à cegueira... Portanto, de cada vez que pego numa peça, caio tendencialmente nos mesmos temas, de forma diferente. O que torna a coisa complicada, porque as pessoas vão ao teatro para ver coisas novas. E, portanto, a cada peça torna-se um bocadinho mais difícil.

Mas num Teatro Nacional as pessoas esperam que seja revisitado património

que de certa maneira lhes é familiar ou estão à espera de descobrir o novo?

Depende. Essa tua afirmação faria algum sentido se estivéssemos a falar da Comédie-Française, de uma prática teatral continuada. Mas, se vires bem, neste momento – e com todo o respeito por todos os outros teatros de Portugal – a prática mais continuada de um teatro aberto há algum tempo, sem sobressaltos, é a dos Teatros São João e D. Maria II. E isto dá-nos três gerações, quatro no máximo. Não temos palcos suficientes para mostrar teatro em toda a sua espessura e dimensão, que permita exatamente esse tipo de pensamento: vou ao Teatro Nacional encontrar-me com textos matriciais ou com encenações de repertório. Um Teatro Nacional em Portugal responde a muitas solicitações, a coprodução do jovem criador, o pequeno espetáculo, a primeira obra, e é bom que o faça, porque está a construir uma história. Agora, com a Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses, esperamos que o escopo do que é a apresentação das artes de palco se torne mais abrangente e permita então ao TNSJ focar-se na sua missão de produção própria, de serviço educativo, de proteção da língua, tudo isso. Mas, até agora, o trabalho do TNSJ é fazer a sua narrativa, enquanto produtor próprio. É o que eu retiro da prática dos meus antecessores. E essa narrativa tem a ver com a instituição, que é muito maior do que eu, mas também tem a ver comigo. E nesse sentido, desde 2019, há um percurso que começa com *A Morte de Danton*, passa pela *Castro* e a reflexão sobre a língua, mas também sobre a família, depois apresenta quase o “lado b” da *Morte de Danton* que é *O Balcão*, para reencontrar a dimensão familiar e íntima em *Espectros*. Mas há outras coisas. No ano passado, o TNSJ internacionalizou-se não só como casa de acolhimento mas

sobretudo como casa de criação. Portanto, tanto *Iphigénie* como *Oresteia*, como *Ensaio Sobre a Cegueira*, criam isso. *Ensaio Sobre a Cegueira* é uma reflexão sobre a sociedade, sobre a justiça, sobre um sistema que tem uma dificuldade e não consegue geri-la. *Oresteia* é sobre a criação do sistema e como agora as jovens gerações o observam. *As Bruxas de Salém* é aparentemente mais simples, é sobre a nossa suscetibilidade ao medo e ao rumor.

E os seus efeitos sobre a justiça e a moralidade.

Nós vivemos numa sociedade cada vez mais global, mas refém do “diz que se disse”, uma expressão da minha avó. Agora “diz-se que se disse” nas redes sociais, nos jornais, etc. E esta valorização da opinião leva-nos, como diz o próprio Miller, a não julgar os atos das pessoas, mas a opinião que temos sobre elas. Muitas vezes, chegamos ao cúmulo de comentar um gigantesco acontecimento e depois, quando verdadeiramente olhámos para o que aconteceu, a montanha pariu um rato. E ninguém está a discutir o que aconteceu, mas as opiniões das opiniões. O que é que se passa nesta peça? É a narrativa de um caso de repressão, a partir do medo. As pessoas ficam a debater e a comentar o assunto e isso tira-lhes o foco daquilo que é verdadeiramente preocupante: o capitalismo que está ali a nascer, quando Salém deixa de ser uma sociedade de sobrevivência, começa a exportar e a fazer lucro e passa para uma economia de acumulação. É disso que ainda estamos a falar. Do capital e da luta de classes, que se mantém e que é cada vez maior. No fundo, não passa de um grande sistema para a ofuscação disso, porque o que é valorizado não é a resiliência, não é a honestidade – é a capacidade de esmifrar um sistema produtivo, gerar cada vez mais acumulação de um lado e criar ruído

para entreter os outros. Todo o discurso que existe hoje sobre não-inclusividade é muito equívoco. Claro que é justo. Mas o ódio ao patriarcado está a ser usado para manipular essa causa. O problema é a macroestrutura económica capitalista, que usa a fúria contestatária como forma de acalmar as massas para não verem o essencial, que é a exploração. Portanto, “pão e circo” digital, “pão e circo” em forma de causas, quando o mundo está à beira de mudanças existenciais, como as alterações climáticas, a guerra, o envelhecimento da população, a forma como reagimos à imigração... Esse ruído, às vezes, está na forma de divertimento e, noutras, numa forma ainda mais perversa, em que causas justas são utilizadas e manipuladas para que não pensemos no que é essencial e, portanto, não sermos suscetíveis de ação. Isto reconduz-nos às *Bruxas de Salém*, porque a dada altura o que se está a discutir não é quem fez o quê, mas a usar um acontecimento para justificar um conjunto de coisas condenáveis que não estão à vista.

Estás a dizer que quem se posiciona a favor, por exemplo, dos direitos das minorias, pode não perceber que esse mesmo discurso também está ao serviço dos opressores...

É uma máxima hegeliana: todos os porta-estandartes de uma revolução se tornam, eventualmente, sustentáculos do sistema. É muito paradoxal, e é preciso ter uma consciência crítica muito trabalhosa de si mesmo e da sua posição como cidadão. Num mundo de aceleração de ruído, isso é cada vez mais difícil. Quando uma pessoa utiliza só uma chave para interpretar o mundo, normalmente divide-o em nós e os outros. Isto no discurso populista e de direita, no discurso liberal, no discurso economicista, no discurso administrativista, mas também

no discurso vanguardista e de esquerda. Nesse sentido, bate certo – pelo menos na minha cabeça – com *A Morte de Danton*, porque foram os jacobinos e os girondinos que dividiram pela primeira vez uma assembleia em esquerda e direita. E encontramos isto em *As Bruxas de Salém*, de uma forma sublimada, obviamente, mas inscrita no tempo do macarthismo e de divisões radicais. Como sempre, a coisa demora mais tempo a chegar a nós, mas este combate entre o que se chama o *wokeism* e o conservadorismo está a estalar por todo o lado e a causar revisionismos de toda a ordem. E, de repente, não estamos a perceber que o sistema que gerou essas injustiças está a manipular essa discussão a seu favor. Peguemos no exemplo dos Estados Unidos e no combate intenso entre as redes de televisão FOX e MSNBC, em constante extremar de posições. Enquanto estamos agarrados a discutir aquilo, ambas as corporações fazem dinheiro, ambas têm contratos horríveis com as pessoas que lá trabalham e ambas poluem o nosso ar.

A questão da desinformação *avant la lettre* é central nesta peça. Com outros métodos: a força da fé, ou da credence; os vários julgamentos (moral, legal, popular); a promoção da delação, até como forma de expiação.

A fé é uma questão de sobrevivência. Eles eram perseguidos na Europa e a fé, o credo, foi um sistema fundamental para sobreviverem. E isto passa-se em termos de sistemas ideológicos, morais, mas também familiares. Depois, chega uma nova geração para quem aquele sistema já não funciona, precisa de outras coisas, então dá-se a obsolescência do sistema, que gera dois movimentos: ou a sua crítica, que leva à revolução e à revolta, ou a sua defesa, que conduz ao conservadorismo e à repressão. E instala-se o que Miller chama

diabolismo: a partir do momento em que podes acusar alguém de ser contra, ou seja, quando ser contra é mau, então legitimas a delação. A partir daí já não é delação, é bom e, portanto, estás do lado do bem. E isto funciona. O próprio Miller diz que funciona no regime comunista e no regime capitalista; funciona com os nossos amigos e com os nossos antagonistas. Ou seja, se denunciasses alguém por assédio, por exemplo, obviamente estás do lado do bem. Mas a partir do momento em que a denúncia é legitimada, quer dizer, a partir do momento em que a denúncia em si é vista como boa, um mentiroso também a pode fazer. O problema é que não podemos impedir a denúncia, porque ela é fundamental para a justiça. Temos é de criar uma forma de agir perante a denúncia que destrinche o trigo do joio. Só que a justiça, que é o fiel da balança, é muito mais lenta do que a justiça popular, ou a justiça digital, ou a opinião pública. Como as instituições não funcionam, porque reagem devagar ou não te dão a resposta que queres, crescem estes movimentos. Há os “papa-causas”, pessoas que se mobilizam em causas continuamente, porque isso lhes dá algum sentido na vida, mas que não contribuem nada para a causa em si. E há os radicais, que estão a alimentar a subida do populismo de direita revanchista, reacionário e muito perigoso. Porque é que esses políticos, do tipo Trump, conseguem fazer-se escutar? Porque ninguém está a escutar as pessoas que os elegem. Um comentador americano dizia que as pessoas votaram Trump para passar uma mensagem aos que estão preocupados com carros elétricos, que é: “Vão à merda, porque eu não tenho emprego.” Eu acho que ele tem razão.

Continuando os paralelismos com a atualidade, há uma ocasião na qual Proctor se desculpa por não ir tanto à

igreja porque lhe faz confusão que o padre só pense em dinheiro. Não resisto a perguntar-te sobre a polémica do altar-palco e a forma como os representantes do divino dão tanta importância aos bens materiais.

O caso do altar é muito interessante. O que é o altar? São cinco milhões de euros que se investem numa espécie de escorrega gigante, ou são cinco milhões de euros em que o escorrega gigante vai ser uma alavanca para a recuperação ecológica de sete hectares? E o dinheiro que está a ser investido pelo Estado ou pela autarquia é útil porque recupera aquela área para o lazer e para a população, porque vai permitir um encontro com a fé da maior parte dos portugueses, da sua identidade cultural? Ou é inútil porque é um luxo, vai permitir bastante negócio a um conjunto de pessoas, porque se espera a vinda de milhares? E aqui chegamos ao fundamental do pensamento não-senso comum. Não estou a dizer que o altar é bom ou mau. Estou a dizer que à primeira vista é uma desgraça, é um pecado, mas não é assim que a nossa sociedade funciona. A nossa sociedade não funciona com o senso comum, funciona para o bem comum. Qual é o pensamento justo? Será que a nível simbólico é criticável? Será que a nível económico é criticável? Não sei. Mas o conjunto de argumentos em praça pública não tem tanto a ver com o altar, tem mais a ver com o altar que eu posso fazer para mim mesmo. E isso não é o bem comum.

Uma floresta mental

***As Bruxas de Salém* permite desenhar um arco temporal: em 2023, a fazer um diagnóstico sobre o que se está a passar agora, encena-se uma peça escrita nos anos 1950 fazendo um contraponto entre o tempo vivido pelo autor e a caça**

às bruxas do final do século XVII. Que ambiente cénico pretendes evocar?

Interessa-me um ambiente mais metafórico, por isso é que a floresta quase invade o espaço e o espaço invade a floresta. Para mim, ela é o sítio onde as pessoas têm medo. E é a um tempo mental e física, feita de postes de eletricidade. Eles andam vestidos com casacos e coletes e calças que podem ser contemporâneos, mas que podem ser do século passado. Interessa-me criar um espaço de jogo mental. Mas esse arco não é de todo abrangente, não encaixa todo nem na época atual, nem na época de McCarthy, nem na época em que tudo se passou. Há aliás outro discurso que justificaria a razão, também aqui na Europa, desta coisa de chamarem bruxas às pessoas que queriam eliminar. Novamente, foi uma razão económica. As mulheres controlavam a botânica, as mezinhas, as poções, etc., mas os apotecários, que podiam abrir as lojas, eram homens, a propriedade era patriarcal. Basicamente, começa aí o discurso das bruxas: foi uma maneira de libertar espaço para os homens poderem instalar os seus negócios, eliminando a concorrência. Esta é uma interpretação, mas também é só uma narrativa. Todas as narrativas são fenomenológicas, ou seja, só têm sentido aos olhos de quem as conta. Isso é que é interessante na narrativa teatral, porque o que tu montas é uma narrativa que depois é desmultiplicada por seiscentos olhos, os das trezentas pessoas – espero eu – que vão assistir todos os dias. Neste caso mais ainda, com esta tentativa de síntese entre cinema e teatro, que também é um artifício, porque isto é teatro, mas toda a estrutura da peça está pensada e montada como se fosse um filme. Que é um jogo para as pessoas aderirem, ou não, e que trabalha conceitos como a quarta parede, a parte cinemática desta peça. É o cinema

que te permite sair do palco, com o comentário das didascálias. É um conjunto de conceitos, de sinais, que jogamos para divertir o público – no sentido brechtiano. Não fui à procura de uma época, como não fui à procura de dizer nada, de fazer uma espécie de *statement*. Acho que é uma peça curiosa, que abre um conjunto de portas. Como diretor artístico do TNSJ, a minha função é proporcionar essa abertura, como também é ter uma opinião própria, mas tem de estar bem fundamentada. Estas são questões constantes, que me acompanham em cada momento do que é o meu trabalho, até como artista. E são estas questões, para as quais não tenho resposta, que me levam a selecionar os textos que faço e a usá-los como casos práticos, mais para eu aprender, e depois a expô-los ao público, para ver se têm ou não interesse.

O que simboliza para ti John Proctor?

Bom, John Proctor é um covarde, antes de mais. Ele aproveita-se de Abigail, é claro. Não consegue confrontar-se com isso, aliás, passa a maior parte da peça a dizer: “Eu não fiz. Eu não fiz. Isso nunca aconteceu.” Até que a certa altura, no final do segundo ato, chega à conclusão de que tem de dizer a verdade. E condena-se profundamente. Mas não tem qualquer efeito, isso é que é fascinante. Porque... e extrapolando a tua pergunta: apesar de dizer respeito às mulheres (embora não tenham sido só mulheres a ser perseguidas e condenadas à morte, mas o foco é nas mulheres), a peça tem uma perspetiva muito... chauvinista. Quase todos os discursos são de homens. Porque o Miller analisa isto na perspetiva de um homem norte-americano, anos 1950, casado com a Marilyn Monroe... E é Abigail – mais do que John Proctor – quem fica num sítio muito equívoco: porque Abigail tem razão. Abigail, que é uma imigrante, percebe que aquela sociedade acabou, percebe que

aquilo não tem sentido. Só que o medo toma conta de tudo e ela é ultrapassada pelo discurso que os outros querem ouvir. Nesse sentido, a peça é esquisita, é imperfeita. Isso atraiu-me. Não consigo conceber que uma feminista, por exemplo, veja esta peça e não fique irritada. Mas também não consigo conceber alguém que defenda o patriarcado e não fique irritado. Porque apesar de assumir que escreveu isto sobre uma causa, o autor, que também é imperfeito, nem sequer presta atenção a uma série de coisas, não as resolve – coisas que agora são super relevantes, como a questão da paridade.

A esse propósito, no *casting* confrontaram-se com questões identitárias, questões de género...?

A Tituba, escrava que veio de Barbados, é interpretada por uma atriz negra.

Ah, mas a primeira personagem que a Lisa [Reis] fez foi Mary Warren. E Tituba podia ser interpretada por qualquer uma das atrizes, mas depois precisei de uma Betty, e acabou por ficar assim. O elenco residente é paritário, mas o elenco da peça não é. Há mais homens que mulheres. Mas há uma coisa importante a reter aqui, dramaturgicamente, e que o filme vai evidenciar: Parris é um esclavagista. Portanto, se o papel fosse feito por uma atriz branca, escamoteava isso, que é fundamental para percebermos Parris. Por outro lado, discutimos a possibilidade de o fazer em crioulo. Mas chegámos à conclusão de que isso era menorizar, tipificar o crioulo. E Tituba não é isso. Tituba, independentemente da sua cor, é a pessoa explorada. Utilizada por todos. Mas também é a pessoa que sabe o que é o calor. Tem o seu discurso no fim, sobre conhecer o diabo, que o diabo em Barbados não é má pessoa... Ela fala da sensualidade, do sexo.

Como é que vês o episódio do *Tudo Sobre a Minha Mãe* e a alteração de elenco para incluir uma segunda pessoa trans depois do protesto?

Eu não estou a par. Mas quer-me parecer que o encenador alterou, primeiro, porque não tinha dinheiro, e que quando teve dinheiro voltou à ideia inicial, que era ter duas atrizes transgénero. Cada vez mais sinto que há peças em que não há necessidade de género. São coisas que merecem ser discutidas. Eu troquei o género a personagens do *Balcão* e do *Lear*. Acho justo que as pessoas possam ser uma coisa ou outra, porque a peça é uma construção de personagem. Mas sobre as opções dos meus colegas, não tenho grande coisa a dizer. O que posso dizer é sobre o que nós decidimos.

Tudo o que apresentamos foi discutido dramaturgicamente entre nós. Se as pessoas não estiverem de acordo, paciência. Esta não é uma peça em que eu possa trocar o género das personagens, ela não permite isso.

Soube-se que uma encenação de *À Espera de Godot*, de Beckett, na Universidade de Groningen, nos Países Baixos, foi cancelada pelo programador porque o encenador só tinha feito *casting* de atores, excluindo atrizes.

Mas há uma explicação muito simples para que não haja mulheres no *Godot*, e que não tem nada a ver com o chauvinismo do Beckett... Logo ele, que escreveu o *Dias Felizes*, por amor de Deus, um dos monólogos femininos mais belos de sempre! Ora, o que ele quer mostrar no *Godot* é um mundo à beira do fim, estéril, em que só sobram pessoas estéreis. Que vão morrer de velhos. E depois aquele cruzamento vai ficar vazio. Quando Beckett determina que “só homens podem fazer isto” é porque ele quer dramatizar um mundo em que não há mulheres. Porque

a mulher, para ele, simboliza o futuro. Por isso é que no *Fim de Partida*, por exemplo, põe os pais a sair dos caixotes do lixo, porque foram os últimos progenitores – já não há mais nada a partir dali. Dos quatro homens de *Godot* – Estragon, Vladimir, Lucky e Pozzo – não vai nascer nada. E a criança que aparece lá, raquítica, é uma coisa quase grotesca. Portanto, *Godot* é sobre a esterilidade.

Parece-te que este clima de *wokeness* vai tornar mais difícil o ofício do artista, de apresentar propostas e enfrentar o escrutínio?

Não, não. Até porque nós não temos de ter medo do *woke* e reagir como salemitas do século XVII. Não podemos reagir a tudo isto, *woke* ou estudos críticos, como se fosse uma coisa má. Não se pode diabolizar isso. E a nova geração, a da minha filha, já nem sequer pensa em termos de género, naturalmente. Isso é bom. Deixa-me muito confuso, mas é bom. Acho é que as pessoas que combatem por uma sociedade diferente não podem diabolizar quem não caminhe tão depressa como elas, só isso. E essas causas não podem ser instrumentalizadas para camuflar, como disse, para deixar de combater coisas que são bastante mais subterrâneas: a ganância, a vingança, o ódio. Vamos lá ver. É óbvio que somos uma sociedade construída à custa da exploração de toda uma raça, através de um sistema capitalista e racista. Apesar de já terem passado tantos anos, não significa que esteja tudo bem. Tivemos a guerra colonial até há pouco tempo. Mas dizer que a guerra colonial tem de se passar a chamar guerra de libertação é ofuscar a coisa. Sim, foi a guerra de libertação para os moçambicanos; para nós, foi a guerra colonial, e é bom que nos confrontemos com esse nosso passado colonialista. Dizer que já não se aguenta o discurso paritário... Por amor de Deus!

A nossa civilização foi feita às costas da mulher, ponto final. Não há discussão sobre isso. Não há discussão sobre a necessidade de paridade de salários, a necessidade de estarmos conscientes das questões ambientais, da imigração. Imigração sempre houve, é uma maneira de o país se refundar continuamente. Somos tão agarrados à nossa matriz grega, não é? Mas de que gregos é que estamos a falar? É que o Homero é aqueu, mas os de Creta são dórios... São várias correntes de imigração. A imigração é boa. A cultura não deve ser protegida com uma cerca: deve estar ativa, deve deglutir, dialogar, transformar. A sua instrumentalização, de vários lados, é que é muito problemática. E porque é que existe? Porque “em casa onde não há pão, toda a gente ralha e ninguém tem razão”. Por baixo disto tudo, a luta de classes continua a existir. A exploração, a redistribuição de riqueza, a acumulação de capital, os mesmos sistemas de exploração ínvios, desmultiplicados e globalizados, continuam a existir. Portanto, seria melhor não começar por discutir a cor do papel de parede da casa quando o telhado está a arder, e não temos alicerces.

E quem ganha com isso assiste, feliz, ao combate fratricida entre pessoas aliadas, que comungam das mesmas causas.

Exatamente. Portanto, estamos num período muito complexo da nossa sociedade. O que é que eu acho? O Karl Kraus escreveu: “Quem tiver alguma coisa a dizer, dê um passo em frente e permaneça em silêncio.” Eu acho que temos de estar mais calados e de dar mais passos em frente. E ir ao teatro, aproveitar estas formas que convocam o nosso silêncio para pensarmos com nós próprios, antes de abrímos a boca.

A espiral chiba

TIAGO CAVACO*

Chesterton disse que a “essência da imagem é a moldura”, o que dá para aplicar ao teatro: o que se encena vê-se no palco e fora dele. O teatro é, por isso, aquilo que lá vemos e ouvimos mas também é o que, não se vendo e não se ouvindo, dele trouxermos. *The Crucible* de Arthur Miller enche os olhos e os ouvidos: a história antes da peça impressiona e em cena não fica atrás. Quando termina o último acto, espanta tanto a ficção como a realidade, a representação e o registo histórico.

Miller desejou esse impacto. Aliás, procurou-o. Miller quis que as palavras que escrevesse para serem ditas no palco pudessem representar não só a Nova Inglaterra do final do século XVII, mas a América do século XX – a essência da imagem tinha de ir além da moldura. As bruxas perseguidas pelos religiosos eram os comunistas procurados pelos patriotas escaldados com a Guerra Fria. Na cabeça de Miller, o pânico era o mesmo, os chilikues *idem*, e a generalização da loucura aspas, aspas. A peça podia e devia ser levada à letra para interpretar o que não estava a ser fingido fora dela, pelo poder dos comités políticos.

Esse é indiscutivelmente um dos trunfos de *The Crucible*. “Que estupenda crítica social e que belo retrato dos excessos conservadores da América mais puritana!”, dizemos prontamente. No fundo, o que acontece fora da moldura torna mais pura a essência da imagem, quando se pode ter no palco o que fora dele infelizmente já existe. Mas este trunfo não está isento de problemas.

A peça-parábola anti-Joseph McCarthy garantiu-lhe, como a juventude agora gosta de dizer, um lugar no lado certo da História. Mas nos louros sobre a cabeça de Miller nasceram também pequenos espinhos. Em boa parte, este texto ficou arrecadado na prateleira das ferramentas que nos previnem de regimes opressores, como objecto de uso quase único, com

pouca versatilidade. E impedir um verbo de *versatilizar* é sempre triste. É como se, depois do confronto formidável que *The Crucible* permitiu, tivesse agora de se conformar a viver para sempre na sombra daquele momento político específico – ou de outros parecidos.

Alguns estragaram o ramalhete crítico. David Levin via em *The Crucible* um défice de profundidade artística. Detectava nela a recusa total de compreender o século XVII além da caricatura, sobretudo ao transformar as autoridades religiosas em marionetas e nunca em personagens completas. O próprio Miller não ajudou, diga-se, quando descontraidamente reconheceu que o povo que retratava acreditava em coisas que não existiam: as bruxas. “Uma vez que Miller faz da sua peça um ataque ao pensamento a preto-e-branco, é infeliz que nela alinhe um grupo de heróis contra um grupo de

* Licenciou-se em Ciências da Comunicação na Universidade Nova de Lisboa e estudou teologia no Seminário Baptista de Queluz. Fundou a editora musical FlorCaveira em 1999. Abriu uma Igreja Baptista em 2007, e publicou o seu primeiro livro, *Felizes Para Sempre e Outros Equívocos Acerca do Casamento*, em 2013.

vilões”, desferiu Levin. E reforçou: “Os erros de gente estúpida ou perversa podem ser pavorosos; mas a lição seria mais pavorosa ainda se concluíssemos que os inteligentes, que tentaram ser justos e reconheceram o perigo nesses métodos, chegavam às mesmas conclusões e reforçavam os mesmos castigos.” Será justa uma crítica tão dura?

Sinto-me especialmente interessado no assunto por várias razões. Por um lado, admito a chatice de qualquer coisa que vale sobretudo pelo seu contexto. E, nesse aspecto, encontro em *The Crucible* o conteúdo imediato necessário para ela sobreviver mesmo quando ignoramos as agruras do macarthismo – Miller não ficou assim tão aquém do défice de profundidade artística de que Levin o acusou, parece-me.

O texto de Miller consegue ir além da crítica específica de Levin. Sim, falta aos pastores em cena outra gravidade, para acudir a uma das fraquezas mencionadas. Mas também é neste ponto que, por outro lado, abro a minha porta de entrada: visto que sou também pastor e neto do puritanismo aqui tão vilipendiado, quero testemunhar o que é redentor em *The Crucible*, mesmo quando Miller escorrega para uma vilanização apressada.

Pertença àquela fina fatia de portugueses para quem a palavra “puritano” não é palavrão. Pelo contrário, o puritanismo é para mim sinal de uma tradição religiosa de potência intelectual e poética, quase nunca reconhecida em países de monopólio católico como o nosso. Na sua *English Literature in the Sixteenth Century*, C.S. Lewis explicava que “os puritanos eram assim chamados porque reivindicavam ser puristas no que diz respeito ao governo da igreja: não porque enfatizavam mais do que outros cristãos a ‘pureza’ no sentido de castidade”. Ao contrário do retrato costumeiro, os puritanos não viviam em exercício constante de autoflagelação. E Lewis continua, mostrando que ser um puritano “não tinha a ver com o que encontramos na ficção do século XIX. A Mrs. Clennam de Dickens, tentando expiar o pecado da sua juventude através de uma longa vida sombria, estava a fazer precisamente o que os primeiros protestantes lhe teriam proibido. Eles ter-lhe-iam ensinado que toda essa concepção de expiação era papista”.

O que isto significa na prática é que, à medida que as páginas de *The Crucible* avançam, reconheço nos maus da fita alguma bondade. O facto de os puritanos temerem a bruxaria era também o reconhecimento de que as mulheres que nela se metiam não estavam ridiculamente iludidas, frustradas e sem poder. Miller, ao não acreditar em bruxas, torna os julgamentos de Salém num exercício involuntário de paternalismo para com as personagens femininas, como se o adultério fosse o maior estrago que elas pudessem fazer. É muito o que se perde quando se deixa de acreditar em bruxas, porque se perde também aquilo em que elas acreditavam.

As bruxas acreditavam profundamente na natureza. Neste ponto, concordavam até com os seus carrascos religiosos – o mundo à nossa volta é um facto, a maneira como lhe respondemos é outra conversa. E é aqui que o caminho se bifurca.

Aceitar ou afrontar a natureza, eis, em grande parte, a questão. Aceitá-la foi sempre uma proposta difícil mas, diríamos, mais cristã. A natureza,

até quando hostil, podia ensinar que havia um sentido além do que nela parece arbitrário – para o crente, até no sofrimento mais natural pode estar Deus. E Deus seria, para usar a linguagem de Northrop Frye, um Pai do Céu sobre a Mãe Natureza. A aceitação, menos do que um fatalismo, seria um argumento para o consolo em Deus até nas circunstâncias que preferíamos mudar. A natureza não usurpava Deus mas era usada por ele. É esta a tradição do cristianismo, em geral, e dos puritanos de Salém, em particular.

A partir deste entendimento do que é natural nasce um sobressalto com o que natural não parece. E assim começa *The Crucible*, quando paira a sombra de que a doença da pequena Betty está além da natureza.

SUSANNA: [...] Ele não consegue achar remédio nenhum pra isto, nos livros dele.

PARRIS: Então ele que procure mais.

SUSANNA: [...] Ele pediu-me para lhe dizer que mais vale o senhor procurar causas contranatura para isto. [considero equívoca a tradução de *unnatural* para *contranatura*]

Os puritanos liam e escreviam livros para delimitar o mundo natural e, se o vissem ultrapassado por algum facto, concebiam o sobrenatural. Por absurdo que isto nos pareça agora, era, para todos os efeitos, uma abertura. Paradoxalmente, cabe hoje à ciência fechar as portas ao que não consegue documentar: se não é científico, não existe.

Na atitude oposta a esta tentativa de compreensão e aceitação da natureza, e do que estava além dela, havia a tentação de dominá-la. Para dominar a natureza podemos tentar aplacá-la ou até disciplinar-mos ao ponto de lhe sermos indiferentes (chamar-lhe Mãe ou ignorá-la são aqui faces da mesma moeda). Ainda que estas questões nos pareçam metafísicas, continuam a ser de todos os tempos e muito de agora. A vantagem do paganismo mais exuberante do passado é que, não disfarçando os seus objectivos concretos, agia em conformidade com eles. De certo modo, hoje somos todos razoavelmente ímpios nos nossos desejos, mas com pudor cristão na escolha dos métodos – os nossos bruxedos foram sanitizados.

BETTY: Tu bebeste sangue, Abby! [...] Bebeste um feitiço para matar a mulher do John Proctor!

ABIGAIL: (*Atinge Betty com uma forte estalada.*) Cala a boca! Cala-me essa boca!

As bruxas não existem? Nisso, Miller falhou. Somos todos bruxos e bruxas quando em nós existe um desejo maior do que a aceitação dos nossos limites naturais. Também é por isso que perdura o nosso fascínio por histórias destas. Quero, aqui, recordar John Updike e o seu díptico das bruxas de Eastwick. Quando o lemos, vemos o mundo descrito com a precisão de quem escolheu dominá-lo. A sabedoria daquelas bruxas modernas é mais ambiciosa do que a dos sábios contemporâneos que deixaram de acreditar

nelas. Os sábios contemporâneos vestem-se de humildade epistemológica – eles só sabem que nada sabem. Já a bruxa não está para truques e despe-se, como na dança nocturna da floresta: ela não escolhe saber, ela sabe porque escolheu dominar. Apetece dizer que os erros de uma caça às bruxas são óbvios e lamentáveis, mas não prevenimos todos os outros só porque as negamos.

Miller descrevia assim as fronteiras de Salém: “O limite do território selvagem ficava bem próximo. O continente americano estendia-se infinitamente para oeste, e era cheio de mistério para eles. Espreitava-os, escuro e ameaçador, noite e dia, porque dali vinham saqueadores das tribos índias, de tempos a tempos.” O Diabo estava além do que era conhecido, no território dos índios, para lá da segurança branca. Mas, para o mapa puritano, este não era o único lugar do maligno. O Diabo vivia além da vila providencialmente cristã, é certo, mas vivia também dentro dos cristãos – as trevas não eram apenas o mundo desconhecido mas também o eu desconhecido. A actual omnipresença digital de mapas não favorece que localizemos o mal preferencialmente em nós. Pelo contrário, é difícil resistir a acusar os outros. O pandemónio nasce da nossa preferência geográfica em localizar o que não é bom no meu próximo.

A impressionante vertigem denunciadora em Salém matou quase vinte pessoas e implicou mais de duzentas. “Antigas contas foram acertadas” sob o pretexto de se atingirem as causas mais sublimes, na separação evidente entre bons e maus. Numa entrevista em 1995, Arthur Miller confessou que encontrava paralelos entre o ambiente de *The Crucible* e o universo de acusações sexuais no final do século XX. Referia-se então às crianças que, através da recuperação de memórias supostamente reprimidas, denunciavam adultos que teriam abusado delas – as bruxas podem ser caçadas por agendas conservadoras e progressistas.

Se glorificarmos a denúncia, qualquer queixinhas se torna um virtuoso. Um dos aspectos mais perturbadores em *The Crucible* é a espiral chiba com que nos livramos do Diabo, passando-o ao outro e não a nós mesmos. Ainda nessa entrevista de 1995, e recordando os fervores da campanha anticomunista americana da década de 1950, Miller dizia que “não podemos duvidar da conspiração [comunista], senão somos acusados de contribuir para ela – não era possível opormo-nos a esta loucura sem sermos incriminados. Era uma lógica circular.” Questionar a interpretação dos factos era como negá-los. E os “negacionistas” eram o perigo.

Com a questão da acusação vem inevitavelmente a questão da alucinação. Acusar é fácil e alucinar não é impossível – de mãos dadas, parecem dois verbos feitos um para o outro.

Que Betty e outras meninas agoniavam, não há dúvidas (algumas das teorias mais recentes apontam a possibilidade de que a ingestão dos cereais que cultivavam proporcionaria uma doença fúngica). E concordaríamos que um sofrimento físico real não foi uma alucinação – foi tão documentado pelos registos históricos como dramatizado por Miller. A questão é que o ímpeto acusador tornou uma alucinação, que poderia ter causas mais

ou menos naturais, noutra de ordem sobrenatural – com ou sem bruxaria, as pontas soltas acabariam embrulhadas. E daqui nasce uma curiosa ironia: aderir ao que os outros vêem, contra ou perante a pouca evidência dos factos, é socialmente muito mais fácil do que julgamos.

Aderir ao que os outros vêem, contra ou perante a pouca evidência dos factos, acontece facilmente num ambiente de vitimização. A acusação infundada, feita em Salém por gente miúda contra gente graúda, foi aceite porque o tamanho infantil serve na perfeição a figura da vítima. O Diabo, reveladoramente, está nos pequenos detalhes e pode estar também nos detalhes dos pequenos (na mata do índio, dentro do cristão, na boquinha amorosa de uma criança, etc.). Quando aceitamos uma visão do mundo com fronteiras híper nítidas entre vítimas e abusadores, metade do caminho fica feito para que seja a alucinação a ditar a realidade. Não é só porque alguém é acusado por quem veste o tamanho da vítima que o crime fica provado.

O julgamento de Salém registou, com a linguagem do tribunal, um documento do fantástico feito facto. Nada era representação, tudo era evidência; o fingimento era impossível, as provas eram inescapáveis; duvidar era o Diabo, a teoria era ciência. Nada disto teria sido possível sem medo. Mais nomes de culpados eram dados para suster o pânico de o nosso aparecer na lista. Miller, quando apertado pelo macarthismo, recusou-se a dá-los. Caçar bruxas, antes de termos a certeza do mal que sabemos que os outros fazem, é o mal que não queremos que seja visto em nós – por começar como um gesto defensivo, facilmente se torna tão competentemente acusatório.

Nomes e nomes foram dados, de muitas bocas assustadas para os ouvidos dos inquisidores, dos processos do tribunal para a lista dos condenados. As centenas destes nomes, entre mortos e acusados, não mais permitiram a Salém ser apenas Salém. Ela é agora a eterna metáfora do perigo político. Com pouco equilíbrio, Miller centra-o na teocracia, como se um ateu, por não acreditar em Deus, vivesse impedido de tentar sê-lo. Mas, quero acreditar, não é o nome de Salém que resiste.

A figura heróica de John Proctor, apesar de cair às mãos dos pruridos puritanos, vinga-lhes um valor essencial: o da palavra. Proctor condescende em confessar o mal que não fez, mas não permite que a sua assinatura sobreviva. Dar o nome é aqui um passo irreversível – quando a alucinação passou a determinar a realidade pela via da acusação, o único reduto sagrado é quem somos por escrito.

(Mal Proctor acaba de assinar, Danforth estende a mão ao papel. Mas Proctor agarra o papel de um golpe, e agora um terror selvagem cresce nele, e uma raiva sem limites.)

DANFORTH: Se faz favor, meu senhor.

PROCTOR: Não. [...] Eu assinei o papel. Todos viram. Está feito! Isto não faz falta nenhuma.

PARRIS: Proctor, a vila precisa de uma prova de –

PROCTOR: Maldita seja a vila! Eu confesso a Deus, e Deus viu o meu nome aqui posto! E isso chega! [...] Eu confessei-me! Não há penitência que não seja pública? Deus não precisa de ver o meu nome espetado na igreja! Deus vê o meu nome. Deus vê como são pretos os meus pecados! E isso chega!

Uma das desvantagens de traduzir *The Crucible* para *As Bruxas de Salém* é que o destaque vai para as bruxas em que Arthur Miller não acreditava. Mas o título original significa “uma situação de teste severo, em que elementos diferentes interagem levando à criação de algo novo” (mas também pode ser um caldeirão borbulhante). Algo novo, segundo o mito original da crença dos puritanos e de outros cristãos alegadamente mais saudáveis do que eles, é o que vem da presença da palavra. Tudo é criado pelo verbo no Génesis – a palavra é o gatilho da novidade. Creio sinceramente que Miller, mais do que nos levar a tirar comunistas da prisão ou a meter nela novos conspiradores, quer-nos no “teste severo” que este texto é. Se o virmos no palco, ótimo. Se o virmos fora dele, numa espiral chiba que nos ameace, o nosso nome continua a pertencer-nos. Deus vê e isso chega, dentro e fora da moldura.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.



Males. Mal és.

Anagramas de Salém

MARTA BERNARDES*

Difícil. Esta foi a palavra companheira: difícil dizer, mais difícil ainda calar. Este é, desde o início, o sentimento que acompanha a feitura deste breve texto, que não almeja mais do que ensaiar algumas hipóteses de leitura que reverberem no presente, tentativas frágeis de actualização de sentido, voos rasantes do Anjo da História sobre este clássico da língua inglesa e da dramaturgia ocidental, agora numa tradução cheia de *nuances* delicadas que, embora não alterem o sentido geral das cenas e dos diálogos, dão-lhe o tinte de um linguajar que melhor denuncia a mundividência de cada personagem.

Um dos grandes problemas de escrever sobre obras consideradas canónicas é que (como Roland Barthes tão bem nos explicou) elas provam incessantemente a sua qualidade de clássico por gerarem, uma e outra vez, novos textos. As suas perguntas parecem ainda e sempre por resolver. Se, por um lado, essa profusão nos dá notícia de um corpo de investigação vasto e de possibilidades de estudo frutíferas, por outro lado, deixam-nos um espaço cada vez mais exíguo para uma relação de frescura e espanto com a obra. Todos esses véus de entendimento prévio são ao mesmo tempo chaves e portas.

Difícil, mas não impossível. Temos de fazer esse esforço de desaprender, de ser menos hermeneuta e mais *legente* (expressão de tanto rigor que Maria Gabriela Llansol cunhou, definindo esse laço íntimo entre ler e agir, essa negação da passividade de quem lê); ou (referindo-nos de novo a Barthes) inventar esse leitor de cabeça levantada (aquele que, lendo, tantas vezes ergue o olhar para qualquer outra coisa, até para dentro de si, para entender quanto o que acaba de ler ecoa e produz pensamento). Esta é a minha única metodologia: só posso escrever nesta espécie de teoria corpórea, e todas as minhas perguntas vêm desse confronto inesperado com o que há de desconhecido neste exímio relato de terror e de humanidade. E, já se sabe, tudo isto é de uma ontologia altamente duvidosa no que às doutas academias e mentes concerne, já que me parece que é exactamente para o desconhecido que não há metodologia.

Atravessar a espessura

Muito já se discorreu sobre o pendor político deste texto, o uso exemplar que Arthur Miller fez do episódio histórico que inspira a obra, essa abominável Primavera no Massachusetts de 1692, como forma instrumental de insurreição e escalpelização comprometida da perseguição macartista aos intelectuais nos EUA dos anos 50 do século passado: uma

* Artista.

nova “caça às bruxas”, alimentando uma narrativa social paranóica que considerava comunista e ameaçador todo e qualquer um que não mostrasse explicitamente o seu lado reaccionário e puritano. O movimento psicótico em que não há exterior: só os que estão comigo ou os que estão contra mim. Delirante narcisismo invertido, jogo doente da bipolarização excludente que aniquila todo o espaço de possibilidade e por isso de liberdade. Diz-se que a palavra “*Diabo*” vem dessa raiz que significa “dois”, como “*diacrónico*” ou “*diametralmente*”. Se não é verdade, é bem-apanhado. Sobretudo se pensarmos que esse inventor da dualidade é também o preferido do pai, e que o trai com um gesto tão simples: arrogar-se o direito de dizer “eu”. Lógica aristotélica de nível primário, esta da *diferença*, do *ou*, jogado com a torcida astúcia de uma baioneta. Sim, torcida astúcia, que eu não acho que o mal seja sempre e só uma ignorância.

Muito se escreveu também sobre como, no fundo, sob a criação de paranoias colectivas e acrílicas, usando para tal todo o tipo de *media*, invenções discursivas de mitos monstruosos em comum (o tal bode expiatório, que na nossa fantasmagoria narrativa cristã tanto separou o irmão Moisés, o dos mandamentos, do irmão Aarão, o dos rituais simbólicos, ébrios, sangrentos, dionisíacos e sacrificiais), sob esse fino verniz venenoso, jaz a tão arcaica e profunda rejeição do outro, porque é coisa inaceitável, desestabilizadora, indigna, assustadora, menor, não merecedora dos mesmos dons vitais, já que é tido precisamente como coisa. E como se operam, assim, as mais mesquinhas negociatas e vinganças (e não digo injustiças, porque justiça aqui é quase uma palavra exilada), fazendo aflorar a mais vil sorte de pulsões que durante os últimos séculos acreditámos ser possível eliminar do espírito humano por vários modelos de adestramento ou de sublimação, de ensino ético ou meramente repetição moral; de tudo o que se entendeu e ainda se entende por civilização, com tantos equívocos, por terras da Europa e das Américas do Norte.

Pois as novas não são boas: primeiro porque não são novas, depois porque já o sabíamos mas preferimos sempre esquecer, ora como estratégia de protecção narcísica, ora como forma de sobrevivência psíquica e social. Já houve mesmo grandes filósofos do pós-guerras europeias (desculpem, mas não consigo chamar às guerras do século XX, que assolaram sobretudo a Europa, *guerras mundiais* – lá está a nossa rejeição contínua do outro), sobretudo os filósofos germânicos da chamada escola de Frankfurt, que disseram, parafraseando, que já não se podia ler Marx sem ler psicanálise.

De todas as possibilidades de sociedade, a teocrática e puritana – o modelo-base de grande parte das formas de vida nos Estados Unidos (mesmo hoje, e com a verdadeira face infernal do capital a operar sob estas máscaras), vigente à data dos julgamentos e enforcamentos em Salém (condenações sem prova, ou por delirante inversão do seu ónus, crimes-pecados por *ipso facto*) – é provavelmente a que mais denuncia a deficiência dos modelos patriarcais em enfrentar essa força extraordinária e eminentemente transgressora que é o desejo. Porque este muda constantemente de objecto, condição humana além do bem e do mal: lidar com o desejo

próprio – tarefa para sempre adiada – e com o alheio – lugar que nos torna assassinos em pânico, concreta e metafóricamente, porque não aceitamos a verdade última de que não temos nenhum poder ou controlo sobre ele. Chego a achar que não é por acaso que o parco herói desta história é um adúltero confesso e arrependido: alguém que cumpriu um desejo e fez acto de responsabilidade. Sim, responsabilidade é uma palavra também ela difícil porque, ao contrário do que o genial e omnipresente sr. Kant nos fez acreditar, no humano parece não haver absolutos. Mas a dificuldade não pode ser desculpa. E talvez esta seja a única coisa de realmente fresco que ganhei nestas releituras. Sim, ainda que seja inconsciente o que nos move para as aberrações e para a violência, para a discriminação e para os processos vários de aniquilação do outro e do seu desejo, tal não implica que não tenhamos de nos fazer responsáveis. Há uma ética no inconsciente. E o mandato da responsabilidade é o da libertação dos antepassados, das justificações (também elas de carácter *ipso facto*) de que algo perdura porque é tradição, e que essa tradição é uma manifestação *de per se* do bem. E achar que um movimento desta qualidade possa ser uma psicologização redutora dos fenómenos de chacina e prazer no poder, de adulteração de todos os princípios da lógica jurídica ou simplesmente da lógica, da condenação *a priori* de todos os que nos rodeiam e cuja existência nos ofende, é não entender a dimensão altamente política e económica da psique. A psique é um teatro de operações, um mecanismo dramático, uma mesa de negociação contínua, e dificilmente se fecha por decreto-lei o teatro interno da guerra e do ódio.

Desfazer a *Mal-dição*

A progressão da trama, as pequenas ondas de inversão da lógica argumentativa, a mestria com que a armadilha se vai armando, tanto de mentiras acusatórias como de mentiras falsamente redentoras e ilibatórias, e em alguns casos ambas no mesmo depoimento, como um dos famosos dilemas de Zenão, o ritmo extraordinário dos diálogos – toda esta filigrana tão típica dos dramaturgos americanos deste período, esta capacidade de criar tensão e cena ao mesmo tempo, deixando-nos ver como se constroem, dá-nos todo o tempo do mundo para observar a cicuta a instalar-se lentamente e a espalhar-se por todo o corpo da comunidade. Mais magistral do ponto de vista técnico é o último acto. Nele, podemos assistir a um fenómeno que é, talvez, o mais espectacular e que, por mais que se repita, não conseguimos travar: a determinado momento, o êxtase de quem envenena não deixa ver que o veneno lhe escorreu para as mãos e que está ele próprio intoxicado, não de poder mas de morte. Porque quem vive da fé do outro ou é cauto, estratega e extraordinário contador de histórias, ou é devorado e cuspidor quando este exercício de ventriloquismo deixa de servir o ventríloquo.

Não é preciso ler os budistas, nem esperar pela linguagem lenta e descritiva da ciência do dr. Damásio, para entender que se pode proibir e castigar as expressões racistas mas não o racismo (os limites condenatórios e

as consequentes penas são parte intrínseca da democracia, que não é um sistema exclusivamente de direitos). É muito mais complexo o processo de re-educação ou educação para a radical diferença que nos iguala.

Falo das condenações de Salém, falo do texto e do contexto de Miller, falo do Holocausto, dos *gulags*, dos massacres do Ruanda, da escravidão e escravatura dos povos negros; falo das esterilizações de mulheres indígenas e negras, das mulheres assassinadas às mãos dos seus, de trans e gays mortos na praça pública, da fome inenarrável, da experimentação de medicamentos, do negócio internacional das armas de guerra e do lucro de fazer mortos, das pequenas e grandes corrupções institucionais, da infestação contínua pelo medo e pela ignorância; falo do terror que percorre a Terra desde os tempos em que a humanidade começou a ser, e é ainda e só, um exército de poucos senhores a quem interessa que os soldados de maiores patentes humilhem os rasos, e estes odeiem os de maiores patentes, que este eterno funcionamento de praxe prossiga, consciente ou não. E tudo isto não é mais do que a carnificina entre humanos tratados como maquinaria barata, produtora de riqueza alheia, que aceitam a violência entre si porque hoje são escravos, mas amanhã poderão, quem sabe, cumprir o sonho de ser pequenos senhores e ter os seus escravos também. Não tenham ilusões, o patriarcado é isto, a violência como bordão aparentemente intocável, que destrói todas e todes em maior número e, infelizmente, sem se darem conta disso, destrói os senhorezinhos primeiro: porque são eles a carne para canhão, o humano castrado da sua humanidade, a criança-macho, essa infantaria, menino-soldado de primeira linha.

Não há caminho para o armistício sem desejo e sem prazer, porque a alegria é a coisa mais séria da vida, uma das caras solares da potência. E, sem espaço para que ela tome as formas necessárias e os meios éticos e materiais da sua concretização, não vale muito a pena continuar a acreditar no finíssimo verniz da civilização. Com corpos cansados, doentes, deprimidos, oprimidos, tristes, malnutridos, sem expressão sexual e/ou criativa, não se pode mais nada senão servir, obedecer ou, em desespero, morrer e matar. As bruxas foram sempre, em todas as suas formas e conotações, apenas gente, sobretudo mulheres, que trataram de se dar a este saber vital e mágico, o do cuidado da saúde, do estudo, do desafio, do prazer, da natureza, esse modo do mundo que é o absoluto contrário da necropolítica predominante. Insuportáveis, intoleráveis, daninhas, assustadoras e por isso condenáveis à força, ao fogo e à eterna mitologia do mal.

Assim, e em tom de quem fecha um raciocínio povoado de interrogações, deixem-me olhar para o início, sempre para o início, como quem tenta encontrar o momento exacto em que começou a adoecer e, por não estar atento, o desvalorizou.

Neste texto, como na vida, creio, o terror não deflagra porque as raparigas brincaram às deusas da floresta, aos corpos livres e selvagens, às grandes bestas naturais que invocam os mortos e adivinham o futuro nas vísceras de uma galinha, que se fortificam como guerreiras bebendo o seu sangue. O terror começa no próprio corpo das raparigas, de formas distintas,

e sobretudo no de Tituba, a mulher negra de Barbados, a primeira a dizer em consciência que sabe que será a primeira (já não lhe bastava ser considerada inferior por ser mulher, piora por ser negra, ainda por cima criada). O que espoleta toda a sintomatologia histriónica, performativa e defensiva nestes corpos, consciente ou inconscientemente, é a aparição da ameaça insuportável do olhar do homem maior da igreja naquelas terras, que testemunhou aquela liberdade fantasiosa. Pela mera constatação da inevitabilidade do seu insano julgamento puritano tiveram as raparigas imediata noção de que era a força, ou pior condenação, o que as esperava.

Ajudai-me. Quem, perante a ameaça de morte, não busca toda a espécie de artifícios para ser absolvida e isentada? Quem não confessa qualquer coisa desde que o seu corpo siga quente? Que pânico se instala por sermos privadas da mais básica alegria e, quando nos permitimos esse arrojo, o castigo é de todos o maior?

Eis o sintoma que reaparece nas nossas sociedades, em eterno retorno, primeiro como tragédia depois como farsa (igualmente mortífera): pensar que estripa do mundo todos os seus males quem recalcar, vigiar, punir e silenciar toda a potência quer sensual quer destrutiva de que os humanos são capazes ou, na sua impossibilidade, quem aniquilar o que no outro me incomoda, desagrada, põe em causa, acicata forças que não sou capaz de gerir.

Por isso me alegro tanto desta dificuldade em que o Nuno Cardoso me colocou e coloca sempre: porque uma das poucas formas de desfazer a *Mal-dição* é continuar a dizer o mal, buscar a palavra certa, a que seja ignição e alegria, vergonha e riso de nós mesmos e dos outros, porque “somos o que sempre fomos, mas estamos despidos agora”; não desistir da palavra que nos diga bem em prol da que diga bem de nós, ir encontrando a tal palavra *Bem-dita*.

E o teatro também faz isso, não faz?

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

“O que te assustou?”, perguntaram. Sabes que lugar? Que alvoroço é que vai por aqui que ela voou? Ou será que eu sonhei isto? O Livro do Diabo? O que quer dizer esta f... eram de Salém? Quem foi a ti juntamente com... Quantas pessoas? Quem? Quem? Os nomes... a isto folia? Que dança foi essa? A dançarem... *dançaram*? Um súbito vento frio? Um trem... ficaste? E as outras raparigas? Também estão... sem irmos parar ao Inferno outra vez? Por... toda a gente? Quem é que a acusou? Agora... hoje de manhã, puros como os dedos do Al... próprios? Será que toda a defesa é um ata... o acusado? A bruxaria é um crime invisív... arranque a luz dos meus olhos? Porque v... este poder? O tribunal descobriu algum tex... há algum desejo de subverter este tribuna... de revolta na vila? Ri-se de mim? O que... como santos? Como posso eu viver sem o r... pública? É verdade? O que é fingimento? O... o que estou a dizer? Ouve-me agora, deixa

quem eu sou? Quando – quando foi? Em
? Alguma secreta blasfémia? A que altura é
D que significa a leitura de livros estranhos?
rase? Ele trazia um livro? Queres dizer que
com o Diabo? Duas pessoas? Três? Quatro?
, os nomes! Um assunto do tribunal? Chama
n como pagãs no meio da floresta? Mas elas
mor debaixo do chão? Mas ficaste fria, não
ão a fingir? Não é capaz de falar um minuto
que há-de andar toda a gente a litigar com
são todos santos, os que acusam? Nasceram
ltíssimo? E como é que nos culpamos a nós
aque ao tribunal? Como é que se defende
vel, não é verdade? E agora pedes-me que
ieste, pássaro amarelo? Onde foste buscar
kto sagrado sobre bonecas? Alucado? Não
l? O senhor é um fornicador? Ouviu falar
é que o aflige? Pensa que eles vão partir
meu nome? Não há penitência que não seja
que é que está à mostra? O senhor entende
ste o teu espírito à solta? Consegues ouvir?

O molde e as cópias

JOSÉ GOMES PINTO*

Devemos, às vezes, retirar uma expressão da linguagem, para a depurar – e podemos depois pô-la de novo em circulação.
Ludwig Wittgenstein – *Cultura e Valor* (1940)

Da petição

As palavras sofrem de um problema agudo: aparecem, desaparecem, voltam a aparecer e muitas vezes não vêm sob a mesma semântica nem nas mesmas circunstâncias epocais. São como oscilações históricas e sucede, com frequência, obterem diversos níveis de localização e força em tempos históricos distintos. A palavra *bruxa* não é exceção e muitas vezes sentimo-nos obrigados a reatualizar as formas, os modos em que é utilizada. Mas também não o é o termo usado por Arthur Miller para dar nome à sua peça de teatro, *The Crucible*. Se o primeiro título que este texto conheceu foi *Those Familiar Spirits*, Miller acabou por o denominar com um termo que designa um molde e que a língua portuguesa herdou desde o espanhol, por via do latim: *crisol*. Este molde pode assumir-se em vários materiais, mas, por metonímia, veio a significar também prova, ou modelação de algo ou de alguém submetido a um encaixe, no sentido de ver se lá pertence. Ou seja, uma forma de fazer encaixar. A palavra conhece a sua etimologia no latim *crux* e nos seus derivados de *cruciatos*, um substantivo que conhece *crucio*, termos que designavam, em qualquer das formas, a noção de tortura, de violência. Toda a tortura, se pusermos de parte as etimologias – que nesta palavra contam pouco –, é um exercício de violência extrema exercido sobre um animal que não obtenha no seu desenho natural qualquer elasticidade para se adaptar ao modelo rígido que se cria.

Assim, *O Crisol* de Miller, que aparece traduzido em português como *As Bruxas de Salém*, escapa a essa contingência histórica e, por essa razão, escapa ao momento e local em que foi redigido, 1953, mas também aos factos reais nos quais esta *ficção* está fundada. Miller documenta, num artigo que publicou a 21 e 28 de Outubro de 1996, na revista *The New Yorker* [“Porque escrevi *As Bruxas de Salém*”], que terá demorado mais de um ano a escrever a peça, tendo começado a sua redacção em 1950, lendo as transcrições dos julgamentos levados a cabo em Salém, a partir dos dois volumes que, em 1867, Charles W. Upham publicou e havendo previamente visitado o local. A ironia da visita não deixa de ser sintomática da temática geral da peça, pelo gesto de *ver-se* imerso no espaço da ocorrência *revisitada*, como se fosse uma necessidade de a imaginação se abrir no espaço dos acontecimentos. O caso evocado por Miller remonta aos processos da Massachusetts Bay Colony,

* Professor na Universidade Lusófona de Lisboa, CICANT – Centro de Investigação em Comunicações Aplicadas, Cultura e Novas Tecnologias.

concretamente, de Salém, que tiveram lugar entre Fevereiro de 1692 e Maio de 1693.

Miller faz deste episódio histórico um recurso temporal do seu tempo e das perseguições que se ensaiaram, no período de redacção desta peça, da demonização – que evitamos evocar – de uma ideologia, mas também das perseguições, um pouco por todos os EUA, daqueles que, firme ou menos firmemente, se posicionavam sob a égide dos ideais comunistas e das delações anónimas e, por vezes, menos anónimas que naquele período foram feitas. Miller chega mesmo a confessar – já voltaremos a este verbo – que “eu não me aproximei da bruxaria desde o nada, por considerações puramente políticas e sociais”. O que resulta na afirmação de que haveria “um claro clamor moral [que] ainda pode brotar, mesmo de uma alma ambigualmente imaculada”. E, dessas almas, sabe o nosso tempo dar bem conta delas, mas Miller, de forma atinente, designa-as de “evidências espectrais sobre a prova de culpa”. A referência a esta expressão de Arthur Miller é por demais evidente e qualquer texto sobre o assunto poderia ficar aqui resumido, sem mais necessidade de ulteriores explicações. Mas certo é que havia uma razão política e religiosa, a teocracia, se assim a quisermos resumir, que comandava a vontade de Miller. Essa razão não era a da metáfora, mas a da analogia, passar de uma imagem, de um sentido a outro, de um comando a outro, sem grandes esforços. Miller refere que o seu exercício foi surpreendente, porque quer a Bantam quer a Penguin, as editoras, teriam vendido, depois da estreia do filme de 1996 [*The Crucible*, de Nicholas Hytner], cerca de seis milhões de exemplares da peça.

Religião e política são por natureza dois assuntos diferenciados, mas que estão inextricavelmente ligados nesta peça. Tocar o primeiro é sempre supor um projecto para o outro, e muitas vezes o segundo, como muito recentemente se tem vindo a fazer mais explícito, tenta expurgar a religião do seu domínio; mas permanecem aí sempre elementos religiosos e teológicos, mesmo a mais franca secularização o demonstra ou a mais céptica perspectiva sobre o que são realmente *os assuntos dos humanos*, para usar a forma como os gregos a perspectivavam e como foi reincorporada como problema por Hannah Arendt para o seu debate da actualidade.

O problema da revelação não é o caso nesta peça, ainda que várias vezes no texto se refira a possibilidade de prova material da presença do mal; mas a religião nunca se faz sentir de forma explícita na pátina do mal, tudo se reduz a um fenómeno de indicação, de apontamento, de *signare*, onde comportamentos *não reconhecidos* são avaliados a partir de preceitos morais que não acabam no problema da revelação, que é o de *fazer-se* visível o mal ou o fazer carne de algo que não admite nomeação. É a isso que Arendt, por exemplo, traz à colação quando refere os conceitos de *arrheton* em Platão e de *aneu logon* em Aristóteles. Aqui, tudo se resolve na mera forma da *confissão*, que se realiza não por livre deliberação, mas por indução, por violência e, finalmente, por resignação. O problema da *confissão* é constantemente sublinhado por Miller, e fá-lo em estrita correcção histórica, pois os diálogos correspondem aos documentos dos julgamentos,

a ferro da História, como actualização subjectiva de um problema. O *analogon* entre o lugar da peça e o da sua escrita fica assim fechado. Muitos foram delatados, outros tiveram de confessar, para evitar a tortura, entrar no cadinho onde não cabiam.

Da repetição

A categorização do tempo histórico foi sempre uma necessidade do homem. Contudo, essa categorização assenta em representações próprias do momento epocal em que se realiza nos seus instrumentos técnicos. Portanto, todo o esforço despendido nesse sentido é destituído, por princípio, de validade universal, uma vez que fica adscrito a categorizações do momento, e a semântica dos termos localiza-se sempre no tempo e no uso social que o homem faz deles, como indica o mote de Wittgenstein em epígrafe. A periodização da História é sempre antinómica por natureza. Quaisquer que sejam os critérios utilizados, o princípio que legisla a separação dos períodos está, ele mesmo, dentro de um momento histórico, razão pela qual este é, simultaneamente, princípio e fim, ou seja, indeterminável, mais ainda no caso da peça de Miller sobre bruxaria, que indica e indicia perseguições no seu tempo. Miller não quis deixar o leitor penetrar nas entrelinhas de um texto ficcional, mas compreender, por analogia, dois momentos históricos separados e, no entanto, com características semelhantes.

Fugir ao problema mediante a periodização sequencial, isto é, cronológica, constitui uma petição de princípio, ou então cai por necessidade em formas teológicas, míticas ou místicas, como o quis sublinhar Miller. Ora, toda a periodização histórica corresponde, justamente, ao conceito de *época*. Uma época é um período que pode ser descrito a partir dos seus caracteres próprios, distinguindo-se, por fractura, da época anterior e da que se lhe segue. Acontece sempre que se dá uma alteração da perspectiva, modificando-se os conceitos que se lhe apresentam, ainda que estes assentem em representações anteriores.

O conceito de época é um conceito-limite, mas também uma fronteira, ou seja, deixa perpassar novos sentidos e usos dos termos que anteriormente não poderia assumir. Não há, pois, representação fechada e que só muda por ruptura; essa ruptura só se dá por referência a categorias anteriores, pelo que nunca pode aparecer como corte ou interrupção. Ou seja, é ela mesma produto de uma forma anterior que a possibilita e que a reveste de sentido.

Todo o exercício de representação tem uma necessidade de base: a de um terceiro elemento que permita a sua efectivação, ou seja, a sua materialização, a ancoragem no passado para compreender o presente. Estes três conceitos sobrepõem-se para formar um esquema, um elo de unificação, com o qual os seres humanos representam a série de acontecimentos que marcam a condição de acesso à realidade, de a transformar e de, nessa transformação, a conformar a fins, dando assim origem a artefactos, a meios, a discursos que interpelam o presente e questionam o passado.

Estes fins são, naturalmente, criações do próprio homem e como tal carecem de validade universal, no sentido em que parecem aplicar-se a todos os tempos e às condições em que o humano se possa encontrar, mas na verdade estão presos de uma imagem que a própria época determina.

A bem dizer, o elemento que marca a possibilidade de constituição do novo discurso, do discurso criativo, e da própria história ocidental é a descoberta da possibilidade de notificar o saber transmitido oralmente. A história do Ocidente é a história da representação dos acontecimentos humanos mediante a escrita, mas não tem de assim ser, como demonstra Miller com *The Crucible*.

À escrita cabe a tarefa não somente de representar, mas de apresentar o real e a sua analogia. Se a escrita possibilita a apresentação do acontecimento, ela constitui também a sua materialização, ou seja, ela é o instrumento *no* qual o acontecimento temporal ganha consistência e o *re-apresenta* em relação ao momento do seu dar-se. A escrita possibilita o deferimento no tempo do acontecimento e da sua narração. Um facto pode tornar-se uma ficção *de facto*, como é o caso de Miller.

Se a escrita requer a leitura, esta necessariamente requer a visão, a antecipação mediúmica da imaginação. A forma de ver (de perceber) o real, de este lhe chegar desde outros espaços e tempos, passa a ter na visão a sua estrutura limítrofe, sendo esta traçada pela própria invenção da narrativa. Na actualidade, a função da escrita mudou-se e novos meios técnicos possibilitam o comércio das imagens e dos sentidos, de forma muitas vezes difícil de compreender.

Não se trata nesta peça de qualquer injunção ao direito e ao futuro, mas uma forma de dar a ver, descontinuada no tempo, as semelhanças e as afinidades que os seres humanos possam ter.

Nela, dá-se a forma histórica e a sua repetição. De um molde, fazemos plasticidade e agimos sobre o tempo. Mas o tempo não trata os acontecimentos humanos de forma estável, as *res gestae* e as coisas narradas são muitas vezes díspares, mas análogas. As *bruxas* são personagens femininas, a lei é uma instituição, a perseguição e as práticas do macarthismo são claras e mesmo com reflexos recentes, demasiado recentes. Houve, e ainda se ouvem, suspiros, denúncias, sopros, delações, perseguições, condenações. Desse momento faz história esta peça, e de forma clara. Mas a membrana de Miller é mais fina, dá-nos a ver o que qualquer meio de comunicação, voz, rádio, televisão ou Internet, pode fazer agora, ou tem a capacidade de fazer: o *Jaccuse* pode ser dirigido a todos, a cada um de nós, a cada singularidade. E, neste momento, o *te aponto* não está preso da lei, dos costumes, das formas, das nacionalidades ou da religião. O *te aponto* é agora mais extremo que nunca, porque só conhece a mediação técnica. As palavras em que o mal e o Diabo, o bem e Deus intervêm nesta peça não só a tornam actual, como pedem mais política e menos teologia, mais teologia-política e menos cinismo. Pedem uma nova forma de pensar: determinar a teologia da técnica e dos *media*. Essa nova disciplina poderia ter como nome *theatron*, mas para melhor compreendermos o seu étimo devemos

evocar o grego, onde se designavam os criadores dessa, não miraculosa, mas humana, invenção, θεῶν: que significava ver, ou melhor, manter uma distância ao ver. Ou seja, um espectáculo digno de ver.

Hoje sabemos que isso é fácil, mas felizmente já não temos deuses, só bruxas. Numa das muitas interpelações que se fazem no texto e que estão muito perto do ensaio filosófico, afirma Miller: “Quando se recorda que até à era cristã o submundo nunca foi considerado uma área hostil, que todos os deuses eram úteis e essencialmente propícios ao humano, apesar dos lapsos ocasionais; quando vemos a inculcação constante e metódica nas mentes da ideia da vacuidade do homem – até que seja redimido –, a necessidade do Diabo pode tornar-se evidente como uma arma, uma arma concebida e usada repetidamente em todas as épocas para chicotear os homens até à sua rendição a uma certa igreja, ou igreja-estado.”

Daí vem a convicção de Wittgenstein com que começámos o percurso: hoje, as bruxas somos todos, no género, apátridas, imigrantes, migrantes, emigrantes. A expressão entrou em circulação alargando o seu espectro de sinónimos. O único quesito, que é o mesmo de Salém evocado por Miller, é estar no lugar errado à hora errada, sem haver pensado em nada. E aí, os juízes desta peça perguntarão:

“Mas não sabia que...”

E não há resposta para essa pergunta, a melhor resposta continua a ser a de Abigail: “Não temas. Eu hei-de salvar-te, amanhã. De ti próprio é que eu hei-de salvar-te!”

Sublinhamos, de forma pouco irónica, o “Eu hei-de salvar-te, amanhã”. Esta é a membrana do tempo histórico, a sua forma mediúnica de ser na actualidade. Ou, como num poema de Catulo, *non videmus manicae quod in tergo est*, ou seja, e traduzindo de forma livre, *não conseguimos ver o peso que carregamos nas costas*. De novo.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.



Arthur Miller, escritor

(1915-2005)

CHRISTOPHER BIGSBY*

Em finais do século XIX e inícios do século seguinte, para muitos judeus da Europa de Leste a migração tinha apenas um destino: os portos da Alemanha, de onde partiam rumo à América do Norte. Dois milhões escaparam assim aos *pogroms*, em perseguição de um sonho de possibilidades. Em menos de quarenta anos, o número de judeus na América subiu de 230 000 para 3 389 000. Entre esses imigrantes encontrava-se uma família oriunda de uma aldeia polaca chamada Radomizl, os Mahler, que subsequentemente adotariam o nome Miller. O casal levava consigo seis filhos, três raparigas e três rapazes. Um quarto rapaz, de seis anos de idade, ficou para trás, aparentemente numa espécie de orfanato, mas acabaria por se reunir à família mais tarde, viajando sozinho de comboio e barco. Chamava-se Isadore.

À semelhança de outras famílias, os Mahler levavam na bagagem, além da Bíblia, uma máquina de costura, e, tendo arrendado um apartamento no Lower East Side de Nova Iorque, começaram a confeccionar vestuário com a ajuda dos filhos. Aos doze anos de idade, Isadore empregava já dois outros rapazes. Pouco a pouco, foram realizando o sonho americano, estabelecendo um bem-sucedido negócio, e Isadore, o menino abandonado, revelar-se-ia o mais astuto, deixando a família para estabelecer por conta própria uma empresa especializada em casacos para senhoras. Sem educação formal e, portanto, analfabeto em duas línguas, Isadore era, porém, muito hábil com os números e um excelente homem de negócios. A família acabaria por deixar o Lower East Side para se instalar num caro e espaçoso apartamento junto a Central Park, com criada e motorista, adquirindo também uma vivenda de férias em Far Rockaway.

Por essa altura Isadore estava já casado com Augusta, filha de outro imigrante da mesma aldeia polaca. Em 1915, Augusta deu à luz um rapaz, Arthur, que viria a ser uma figura dominante no mundo do teatro americano e mundial. Filho de um homem analfabeto, Arthur tornar-se-ia um mestre da escrita, um judeu não religioso que explorou, entre outros, o tema do sonho americano, o qual revelaria ter um elevado preço, como se tornaria evidente em 1929, com a queda da Bolsa de Valores. Isadore, como tantos outros, investira as suas poupanças, bem como as da mulher, em ações aparentemente seguras, até que, subitamente, o mercado entrou em colapso. Os rendimentos de muitos anos de trabalho esfumaram-se, e a família acabaria por ter de abrir mão do apartamento de Manhattan e restantes luxos, instalando-se em Brooklyn, numa modesta casa de madeira de três quartos, onde o jovem Arthur tinha de partilhar o quarto com o avô.

* Estudioso, romancista e biógrafo premiado. Escreveu peças para os canais de rádio e televisão da BBC, com os quais colaborou também como apresentador. Privou com Arthur Miller ao longo de mais de trinta anos e é autor de uma extensa biografia em dois volumes do dramaturgo.

No seu espírito, era desta casa que Willy Loman saía para o trabalho, na peça *Morte de Um Caixeiro Viajante* [1949].

Agora, o dinheiro mal chegava para pagar as contas. Era preciso fugir aos credores. Os pais de Arthur discutiam (o que se reflete na peça mais autobiográfica de Miller, *Depois da Queda*), ainda que Brooklyn, com os seus espaços abertos, proporcionasse ao adolescente uma existência mais livre do que Manhattan. O rapaz contribuía para o sustento da família fazendo entregas de pão ao amanhecer. Ao contrário do irmão, Kermit, um excelente aluno, Arthur não se destacava nos estudos, preferindo o futebol à álgebra ou mesmo à literatura, se bem que tenha descoberto por essa altura Dostoiévski. Como recordou mais tarde, foram os diálogos do romancista russo, mais do que as suas descrições, que o cativaram, um possível prenúncio do seu futuro fascínio pelo teatro.

Apesar da má carreira escolar (regressando anos mais tarde à Abraham Lincoln High School, Miller constataria que a escola não guardava qualquer registo de realizações académicas suas), o jovem manifestou interesse em prosseguir os estudos na universidade, mas depressa compreendeu que, para pagar as propinas, teria de arranjar trabalho. Assim, empregou-se num armazém de peças para automóveis, onde se manteve durante dois anos, aprendendo pelo caminho que certos empregos estavam vedados aos judeus, o que refletia um antissemitismo muito generalizado que o levaria a escrever, anos mais tarde, um romance, *Focus* [1945], e a peça de teatro *Broken Glass* [1994]. O armazém onde trabalhou seria demolido anos depois, sendo substituído por um novo edifício, o Lincoln Center, onde viriam a ser representadas peças suas.

Informado de que a Universidade do Michigan oferecia prémios em dinheiro a trabalhos de escrita criativa, e de que as propinas – 65 dólares – não eram tão elevadas como noutras instituições, Miller candidatou-se, mas só à terceira tentativa seria finalmente admitido.

Escolheu o curso de Jornalismo, mudando depois para o de Língua Inglesa. Uma vez mais, teve de arranjar empregos para se sustentar, trabalhando ao mesmo tempo para o jornal estudantil *The Michigan Daily*. Como repórter deste jornal, viajou até Flint, no mesmo estado, para cobrir a greve dos trabalhadores da General Motors. Nessa época, como se costumava dizer, era mais fácil aderir ao Partido Comunista do que a uma associação de estudantes, e embora Miller nunca se tivesse filiado, é verdade que, numa carta à mãe, escreveu que se considerava comunista.

Porém, o momento de viragem chegou quando recebeu o Prémio Hopwood pela sua primeira peça, *No Villain* [1936], claramente baseada nas suas relações com a família. Foi o primeiro de dois prémios cujo júri pertencia ao mundo teatral nova-iorquino. O dinheiro destes prémios permitir-lhe-ia manter-se no Michigan, onde conheceu Mary Slattery, com quem acabaria por casar, uma jovem de ideias políticas tão radicais quanto as dele. Mas o principal acontecimento a dominar a sua imaginação seria a Guerra Civil Espanhola, que custaria a vida a um dos seus amigos, alistado como voluntário. Para Arthur, o inimigo era o fascismo, embora tenha

assinado o Juramento de Oxford, pelo qual se comprometia a não apoiar qualquer guerra conduzida pelos Estados Unidos.

De regresso a Nova Iorque, dedicou-se à escrita de contos (inéditos), um romance (inédito) e algumas peças (não encenadas), contribuindo para o Federal Theatre (um projeto ligado ao New Deal de Roosevelt) com uma peça sobre Montezuma e Cortez, *The Golden Years* [1940], e trabalhando para a Biblioteca do Congresso, tendo viajado até à Carolina do Norte para registar sotaques regionais e descobrindo aí o profundamente arraigado racismo sulista. Contudo, os seus rendimentos provinham sobretudo de peças radiofónicas, que se revelariam não só um recurso financeiro vital, mas também uma aprendizagem em termos de concisão, já que o texto tinha de ser adaptado às limitações do meio.

Finalmente, em 1944, *The Man Who Had All the Luck* (com base num anterior romance) foi a sua primeira peça levada à cena na Broadway. Foi um verdadeiro fracasso, sendo cancelada ao fim de três dias. Miller voltou-se então para a escrita de um romance. O resultado, *Focus*, conheceu um sucesso comercial assinalável, mas ele decidiu ainda assim voltar a tentar o teatro. Ao contrário da fábula que era *The Man Who Had All the Luck*, a nova peça, influenciada por Ibsen, confrontava o público com um estilo familiar. Foi um sucesso imediato e transformador. Miller começara a escrevê-la durante a guerra, mas só seria encenada em 1947. A história de um homem que permitia que peças de motor defeituosas fossem enviadas à Força Aérea americana, *Todos Eram Meus Filhos* discutia implicitamente questões de culpa, responsabilidade e negação, temas que se tornariam frequentes na sua obra.

Foi o sucesso dessa peça que lhe permitiria escrever *Morte de Um Caixeiro Viajante* (numa secretária, diga-se de passagem, construída por ele próprio, pois Miller foi, ao longo de toda a vida, um excelente carpinteiro) e afastar-se de um estilo mais estritamente realista. Willy Loman, um vendedor falido, sonda a própria memória, num esforço para identificar o momento em que a sua vida começa a correr mal e os seus dois filhos, sob a influência das suas ideias, se perdem também. A peça não é tanto um ataque ao sonho americano, já que uma família vizinha de Loman vê os seus esforços coroados de êxito, mas antes uma reação ao pressuposto de que o sucesso é um direito de nascença de todos os americanos, um mito persistente, se bem que contradito pela realidade.

A verdade é que, após a Segunda Guerra Mundial, a América mudara. O inimigo era agora o comunismo, e a Comissão de Atividades Antiamericanas da Câmara dos Representantes (HUAC) e o seu equivalente no Senado, liderado pelo senador Joseph McCarthy, começavam a interrogar cidadãos de passado político “radical”, forçando-os não apenas a confessar as suas atividades antiamericanas, como também a denunciar os seus companheiros de partido. Entre aqueles que foram convocados, e denunciaram terceiros, contavam-se o dramaturgo Clifford Odets, que Miller admirava, Elia Kazan, que encenara *Morte de Um Caixeiro Viajante*, e o ator Lee J. Cobb, que interpretara a personagem de Willy Loman. Isto

levaria a um corte de relações entre Miller e Kazan que duraria mais de uma década.

Alarmado, Miller, que se recordava de ter ouvido falar dos julgamentos de bruxas de Salém enquanto ainda estudante no Michigan, decidiu visitar a pequena localidade. Aquilo que descobriu em Salém parecia-lhe análogo aos procedimentos da HUAC a que assistira. O resultado das suas investigações foi *As Bruxas de Salém* [1953], uma peça arriscada, tendo em conta o contexto da época. No centro do enredo está John Proctor, culpado de vícios privados, que de início acredita poder manter-se afastado da onda de insanidade que varre a comunidade: vários homens e mulheres inocentes são acusados de bruxaria por Abigail Williams, a qual tem os seus próprios motivos. Miller manipula os factos históricos de modo a sugerir uma relação sexual entre a jovem e Proctor, o qual terá finalmente de assumir uma posição e de pagar o respetivo preço.

Alguns críticos rejeitaram a analogia, insistindo que, embora não houvesse bruxas, havia certamente comunistas, mas Miller fez notar que qualquer pessoa que afirmasse o mesmo em Salém estaria efetivamente a selar a sua condenação. Embora a peça fosse inspirada num caso histórico concreto, os seus temas – a importância de resistir ao poder e a facilidade com que as pessoas são arrastadas para pensamentos conspirativos – torná-la-iam, ao longo das décadas seguintes, a obra de Miller mais frequentemente levada ao palco. É também uma peça em que o autor exprime a sua firme convicção de que a culpa deve ser transmutada em responsabilidade e de que a negação é estrutural à consciência e emoções humanas, temas que exploraria em boa parte da sua obra. É também, e sobretudo, uma peça sobre o fracasso da compaixão e a fragilidade das relações humanas. A reação inicial a *As Bruxas de Salém* foi, como ele próprio admitiu, fria. Alguns antigos amigos passaram a mudar de passeio para não terem de falar com ele.

De certa forma, a peça seguinte, *Do Alto da Ponte* [1955], pode suscitar alguma estranheza, na medida em que tem como protagonista um informador. Eddie Carbone e a mulher vivem com uma sobrinha, Catherine. Eddie é um tio muito protetor, embora os seus sentimentos pela jovem pareçam exceder o convencional. A este ambiente familiar chegam dois imigrantes ilegais italianos; um deles, Marco, é um homem sério, o outro, Rodolfo, mais frívolo, apaixona-se por Catherine. Eddie, suspeitando das intenções do italiano e desejando um melhor pretendente para a sobrinha, mas também motivado por razões íntimas que não admite nem mesmo perante si próprio, informa os funcionários do serviço de imigração, que detêm os dois homens. Para Miller, a peça era uma tragédia grega moderna, na qual um homem causa a sua própria perdição, mas onde há uma traição fundamental aos valores da comunidade. A morte de Eddie representa não só um castigo pela quebra do contrato humano, mas também um sacrifício, do qual resulta a libertação de Catherine e do próprio Eddie.

A peça seguinte só surgiria cerca de nove anos depois, um hiato em grande medida causado pelo seu encontro com Marilyn Monroe, que levaria ao seu

divórcio e ao casamento com a mulher mais célebre da América, para a qual escreveria o argumento do filme *Os Inadaptados* [1961]. O casamento com Marilyn duraria pouco mais de quatro anos, dadas as incompatibilidades entre dois indivíduos com necessidades e expectativas radicalmente diferentes. Em 1964 foi encenada a peça *Depois da Queda*, cujo protagonista, como o próprio Miller, está prestes a casar pela terceira vez, enquanto procura compreender as traições que o conduziram a esse momento na sua vida. A par da traição privada, contudo, está a da HUAC e, para além dessa, o Holocausto. Na América, a peça foi considerada escandalosa por alguns, já que a principal figura feminina é claramente inspirada em Marilyn Monroe, que morrera apenas dois anos antes.

Miller casaria pela terceira vez com uma fotógrafa da agência Magnum, Inge Morath, nascida na Áustria, forçada a fazer trabalho de guerra, fluente em meia dúzia de línguas, muito culta e de espírito independente. Antes do casamento, Morath insistiu que visitassem juntos o campo de concentração de Mauthausen, ela filha de um casal que aderira ao Partido Nazi, ainda que não por razões ideológicas, e ele um judeu. Era necessário confrontar uma verdade. Esse momento mudou-os a ambos – a ele em termos do que viria a escrever depois (introduziria uma torre de vigia de um campo de concentração na peça *Depois da Queda*), incluindo o argumento do filme [em 1980], posteriormente adaptado ao palco [em 1985], *Playing for Time*, a história de Fania Fénelon, prisioneira e membro da orquestra feminina do campo de Auschwitz-Birkenau.

1964 é o ano de *Incident at Vichy*, cuja ação decorre, como o título indica, em Vichy, França. Um grupo de homens está prestes a enfrentar um interrogatório, sendo o seu destino desde logo evidente, embora um deles faça um sacrifício – ainda que não possa salvá-los a todos, pode salvar pelo menos um, evitando desse modo tornar-se o que o sistema pretende fazer dele.

Em 1968, Miller obtém um êxito considerável com *The Price*, outra peça em que aborda aspetos da vida familiar, com duas personagens masculinas muito claramente baseadas no irmão Kermit e em si mesmo – um dos irmãos, à semelhança de Arthur, é um homem bem-sucedido, ao contrário do outro. Miller sempre negou que esta peça fosse autobiográfica, embora o irmão e a irmã insistissem que sim – a irmã, Joan Copland, uma atriz de talento, desempenharia o papel da própria mãe na peça *The American Clock* [1980], cuja ação decorre durante a Grande Depressão, discordando do irmão relativamente à justeza desse retrato. Como é evidente, muito do trabalho de Miller é inspirado nas suas próprias experiências. A sua última peça, adequadamente intitulada *Finishing the Picture* [2004], baseia-se no período que passou com Marilyn no Mapes Hotel, em Reno, durante a rodagem de *Os Inadaptados*.

Em *Broken Glass*, Miller evoca duas personagens do seu passado, mas também a Kristallnacht [Noite de Cristal], em que Hitler lança um violento ataque contra os judeus, um evento que chocara a comunidade judaica de Nova Iorque. Porém, tal como em *As Bruxas de Salém*, a abordagem do passado não resulta de um qualquer interesse de antiquário, é antes uma

oportunidade para avaliar o seu impacto sobre o presente. Na época, além do ressurgimento do antissemitismo, o mundo seguia de longe, apaticamente, os bombardeamentos de Sarajevo, e a peça estava ainda em cartaz aquando do início do genocídio no Ruanda. Um século antes, a família de Miller fugira aos *pogroms* na Europa, e agora o mundo voltava a assistir àquilo que eufemisticamente se designava como “limpeza étnica”.

Embora fosse um homem reservado, Miller era também uma figura pública, contribuindo para a libertação de escritores prisioneiros políticos enquanto presidente do PEN Internacional e participando em campanhas contra a guerra do Vietname. Para ele, as esferas pública e privada estavam intimamente ligadas – como gostava de afirmar: “O peixe está no mar; o mar está no peixe.”

Preocupado com realidades passadas e presentes, Miller estava, porém, bem ciente do carácter problemático da realidade em si mesma. Durante uma viagem à então Checoslováquia, apercebeu-se de que as suas conversas estavam sob escuta. Deste incidente resultaria a peça *The Archbishop's Ceiling* [1977], que decorre, como o nome sugere, num velho palácio arquiepiscopal de um país não nomeado da Europa de Leste (a Checoslováquia, de facto, com Václav Havel convencido de que era uma das personagens), onde um grupo de escritores se reúne numa sala que poderá ter, ou não, microfones escondidos. O efeito desta suspeita é transformá-los a todos em atores, metade do tempo a representarem para uma audiência invisível e a outra metade a esquecerem-se de o fazer. Em semelhante contexto, pergunta Miller, o que é o real, quem somos nós? Em 1692 afirmava-se a realidade das bruxas, e aqueles que a negassem sujeitavam-se à pena capital. Na Europa de Leste, era o Estado que definia o real, mantendo sob vigilância aqueles que o contestavam. Na América dessa época, muitos eram declarados antiamericanos, tal como hoje há quem negue resultados eleitorais, subscrevendo de bom grado teorias conspirativas que refazem o mundo à medida dos seus próprios medos e exigindo aos outros que os acompanhem nessa travessia para o outro lado do espelho. Enquanto isso, a publicidade determina o que desejamos e, implicitamente, o que somos. Em *Resurrection Blues* [2002], Miller satiriza essa linguagem e o modo como a ética cede a imperativos de ordem financeira, enquanto assistimos àquilo a que cinicamente se chama “reality tv”.

O que há nas peças de Miller que nos cativa e nos compele a encená-las? Não há um único dia em que uma das suas peças não seja representada algures no mundo, em escolas e universidades, pequenos teatros e grandes palcos. As versões impressas continuam a vender-se aos milhões. Não é certamente porque os chineses estejam preocupados com o sonho americano, ou porque as populações da Inglaterra, de Portugal ou da Alemanha queiram saber mais sobre a HUAC, ou até sobre Salém. De facto, porque temos de nos preocupar com a sorte de um estivador do cais de Brooklyn, de um industrial e do seu filho idealista, ou de um caixeiro-viajante que errou todos os sonhos? Entramos no universo de Miller pela mão de personagens

que poderão parecer-nos muito distantes, mas que nos são afinal inteiramente familiares nas suas emoções e esperanças. Willy Loman deseja deixar a sua marca no mundo – como comentou Miller certa vez: “Quem não o deseja?” Arthur Miller escreve sobre pais e filhos, sobre gente unida por laços afetivos, bem ciente das limitações e das possibilidades do amor. Escreve sobre a distância entre o que as pessoas querem ser e aquilo que efetivamente são. A traição e a negação são talvez a moeda corrente da existência humana, assim como o substrato da vida social e política.

Quando não estava a escrever, Miller passava uma boa parte do tempo no celeiro da sua propriedade a dar forma a peças de madeira. Construiu a cama em que dormia e a mesa à qual ele e a família se reuniam para comer. Eu próprio o vi assinar com um ferro em brasa o banco de jardim que tinha acabado de carpintear, retirando do ato o mesmo prazer que da assinatura de uma peça. Num dos seus poemas escreveu que, quem o quisesse conhecer, devia procurá-lo no seu trabalho. Portanto, é aí que ele está, nas peças de madeira a que deu forma e nos textos dramáticos que cativam a imaginação de todos os que entram no mundo que criou.

Arthur Miller morreu em 2005. A sua lápide tumular apresenta esta simples inscrição:

ARTHUR MILLER
ESCRITOR

Trad. **Rui Pires Cabral**.



FERNANDO VILLAS-BOAS**Tradução**

Tem traduzido Shakespeare para a cena, na sua forma mais chegada ao original: em verso branco ou rimado, e prosa ritmada, incluindo para quatro encenações de Nuno Cardoso: *Ricardo II*, *Medida Por Medida*, *Coriolano* e *Timão de Atenas*. Do mesmo autor, traduziu, sempre para a cena e para montagens diferentes ao longo dos anos: *A Tempestade*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth* (versões integral e para elenco reduzido), *O Mercador de Veneza*, *Sonho de Uma Noite de Verão*, *Conto de Inverno*, *Muito Barulho Por Nada*, *Rei Lear*, *Hamlet* (versões do Fólio e *Mau Quarto*), *À Vossa Vontade*, *Júlio César*, *Noite de Reis* (além de, em curso, *Tito Andrónico* e *Ricardo III*); *Pércles* foi adaptada em prosa poética. Também traduziu ou adaptou para a cena, a partir do inglês: Tchékhov, Ibsen, Tennessee Williams, Neil Simon, Tom Stoppard, Alan Bennett, John Whiting, Alan Ayckbourn, Samuel Beckett, Duncan Macmillan, Arthur Giron, Joe Orton, entre outros. Publicou poesia nas revistas *Colóquio/Letras* e *Flanzine*. Como autor, teve em cena: *O Morto e a Máquina* (2006), *Guiné Meu Amor* (2008) e *Chorar e Secar* (2011), além de variados trabalhos de colaboração escrita e de dramaturgia.

NUNO CARDOSO**Encenação**

Canas de Senhorim, 1970. Assumiu, em fevereiro de 2019, o cargo de diretor artístico do Teatro Nacional São João. Como criador, tem vindo a desenvolver um universo estético próprio, coerente, que tanto se aplica a adaptações de textos contemporâneos como de clássicos, muitas vezes em colaboração com o cenógrafo F. Ribeiro e o designer de luz José Álvaro Correia. E tanto cria espetáculos de palco como desenvolve projetos mais experimentais com comunidades, cruzando profissionais e não profissionais. Enquanto estudante universitário, iniciou a sua carreira em 1994, no CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. No mesmo ano, no Porto, é cofundador do coletivo

Visões Úteis. Aí, estreou-se como encenador. No TNSJ, encenou *O Despertar da Primavera*, de Wedekind (2004), *Woyzeck*, de Büchner (2005), e *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006). Com *A Morte de Danton*, de Büchner (2019), assinou a sua primeira encenação enquanto diretor artístico do TNSJ, a que se seguiriam, em 2020, *Castro*, de António Ferreira, *O Balcão*, de Genet, e em 2021, *Espectros*, de Ibsen, e *Lear*, de Shakespeare. Já em 2022, encenou os espetáculos *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago, e *Para que os Ventos se Levantem: Uma Oresteia*, de Gurshad Shaheman, este último em parceria com Catherine Marnas. Levou à cena *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), e *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes (2024). Entre 1998 e 2003, assegurou a direção artística do Auditório Nacional Carlos Alberto e, entre 2003 e 2007, do Teatro Carlos Alberto, integrado já na estrutura do TNSJ. Em 2007, assumiu a direção artística do Ao Cabo Teatro, cargo que manteve até 2018. Para esta companhia, encenou inúmeros espetáculos, com textos de autores como Sófocles, Ésquilo, Racine, Molière, Tchékhov, Ibsen, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Friedrich Dürrenmatt, Sarah Kane, Marius von Mayenburg, entre outros. Destaque-se as suas incursões nos territórios dramáticos de Tchékhov (*Platónov*, *A Gaivota* e *As Três Irmãs*, 2008-11) e de Shakespeare (*Ricardo II*, *Medida por Medida*, *Coriolano* e *Timão de Atenas*, 2007-18). *Platónov* (2008) foi eleito o melhor espetáculo do ano pelo jornal *Público*, obtendo também uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. *Demónios*, de Lars Norén, recebeu o Prémio Autores 2016 da SPA, na categoria de Melhor Espetáculo.

F. RIBEIRO**Cenografia**

Lisboa, 1976. Iniciou a sua formação artística na área da Pintura, com Alexandre Gomes, tendo completado o bacharelato em Realização Plástica do Espetáculo e a licenciatura em Design de Cena (2008) na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.

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

NUNO MEIRA

Desenho de luz

Lisboa, 1967. Bacharel em Engenharia de Eletrónica e Telecomunicações, frequentou os cursos de Engenharia de Eletrónica Industrial, na Universidade do Minho, e de Luz e Som, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Tem trabalhado com diversos criadores das áreas do teatro e da dança, com destaque para Ana Luísa Guimarães, António Lago, Beatriz Batarda, Clara Andermatt, Gonçalo Amorim, João Cardoso, João Pedro Vaz, João Reis, Manuel Sardinha, Marco Martins, Marta Pazos, Nélia Pinheiro, Nuno Carinhas, Paulo Ribeiro, Ricardo Pais, Rui Lopes Graça, Susana Chiocca, Tiago

Guedes e Tiago Rodrigues. Cofundador do Teatro Só e do Cão Danado e Companhia, é colaborador regular da ASSÉDIO (desde 1998), da Companhia Paulo Ribeiro (desde 2001) e do Arena Ensemble (desde 2007). Colabora desde 2003 com o Teatro Nacional São João, concebendo o desenho de luz de várias das suas produções. Refiram-se, a título de exemplo, *Turismo Infinito*, a partir de textos de Fernando Pessoa (2007), *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), e *al mada nada*, a partir de Almada Negreiros (2014), encenações de Ricardo Pais; *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Ah, os dias felizes*, de Beckett (2013), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, *Uma Noite no Futuro*, a partir de Beckett e Gil Vicente (2018), *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac (2015), encenações de Nuno Carinhas (esta última com Fernando Mora Ramos); *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), e *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes (2024), encenações de Nuno Cardoso. Em 2004, foi distinguido com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte.

JOÃO OLIVEIRA

Música e desenho de som

Porto, 1979. Frequentou a Academia Contemporânea do Espetáculo, entre 2003 e 2006, no curso de Realização Técnica. Entre 2006 e 2008, trabalhou com várias companhias, entre as quais As Boas Raparigas..., ASSÉDIO e Ensemble – Sociedade de Actores. Entre 2008 e 2022, integrou o departamento de Som do Teatro Nacional São João, assegurando a montagem e operação de som de várias produções. No TNSJ, fez o desenho de som do espetáculo *Lulu*, de Frank Wedekind, encenação de Nuno M Cardoso (2018), *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, encenação de Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019), *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira, *O Balcão*, de Jean Genet (2020), e *Espectros*, de Ibsen (2021), encenações de Nuno Cardoso. Atualmente, integra a equipa de Som d'A Oficina, em Guimarães.

LUÍS PORTO*Vídeo*

Frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema e posteriormente fez várias oficinas de realização na National Television & Film School e no Raindance, em Londres. Criou a produtora Frame em 2012, dedicando-se à realização e à escrita de argumentos para cinema, televisão e publicidade. Estreou-se na ficção em 2012 com o episódio-piloto da série *Heresia* e, entre 2014 e 2015, realizou a curta-metragem *Deus Providenciará*. Posteriormente, escreveu e realizou a série *4Play*, produzida para a RTP2. Em 2020, concluiu a realização do filme *Boca do Inferno*, que venceu o prémio de Melhor Filme Português no festival Cinalfama – Lisbon International Film Festival. O percurso no teatro começa com o filme *al mada nada*, a partir do espetáculo de Ricardo Pais. Em 2020, realizou o documentário *Visita* para o Teatro Nacional São João. Intensificou esta colaboração com o registo dos espetáculos *Comédia de Bastidores*, de Alan Ayckbourn, enc. João Cardoso e Nuno Carinhas, *O Balcão*, de Genet, enc. Nuno Cardoso, e *talvez... Monsanto*, de Ricardo Pais. Em 2021, no Dia Mundial do Teatro, assegurou a realização da transmissão *live* de *À Espera de Godot*, de Beckett, enc. Gábor Tompa. Para além do registo de espetáculos, colaborou como criativo no vídeo de *talvez... Monsanto*, de Ricardo Pais, em *Espectros*, de Ibsen, *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago, e *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes, encenações de Nuno Cardoso.

ROLDY HARRYS*Movimento*

Cuba, 1980. Estudou no ISA – Instituto Superior de Artes (Havana). Trabalha regularmente como coreógrafo, bailarino, preparador físico (para espetáculos), professor de dança, cantor e assistente de produção. Foi bailarino residente no Casino da Póvoa de Varzim e no Casino de Espinho. Participa em projetos de inclusão social, sendo o mais recente dar aulas na secção feminina do Estabelecimento Prisional de Santa

Cruz do Bispo. Atualmente, integra a Companhia de Dança Sabor Latino, como bailarino, coreógrafo e cantor. No TNSJ, integrou as equipas de *Suécia*, de Pedro Mexia, e *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes, encenações de Nuno Cardoso.

PEDRO NUNES*Assistência de encenação*

Lisboa, 1998. Cresceu em Tomar e, num sentido mais lato, como ator, em cerca de vinte espetáculos encenados por Carlos Carvalheiro (Fátias de Cá). Em 2019, escreveu e encenou a sua primeira peça: *A Morte Chama-se Laura* (festival NNN/baal 17). Colaborou com a Companhia Mascarenhas-Martins entre 2018 e 2022, integrando os elencos de *O Medo de Existir, Até Parece, Há dois anos que eu não como pargo, Nó, MATA* e *Uma mulher, um homem, um músico e dois deuses entram num bar*. Em 2021, assumiu, na mesma estrutura, a direção artística de *Águas dos meus cansaços* e de *aqui pra dentro*. Fez apoio à criação e dramaturgia em projetos de Inês Dias e Miguel Branco. Em cinema, trabalhou como ator com Margarida Gil, em *Perdida Mente* (2010), e com Matilde Calado, em *Quando For Tarde* (2019), filmes premiados em festivais nacionais e internacionais. Recentemente, participou como intérprete na performance *MONUMENT: NO ONE IS LOST*, de Ivana Ivković (Hošek Contemporary/mala voadora), e na leitura encenada de *Dionísia*, de Cecília Ferreira (Conselho da Cultura Galega/Instituto Camões). Integrou o elenco de *Ifigénia*, de Tiago Rodrigues, enc. Cláudia Stavisky, estreado em junho de 2023 no Les Célestins – Théâtre de Lyon (NÓS/NOUS). Criou *MATRIARCA '74*, um dos projetos vencedores da bolsa Artistas Douro (mala voadora). É mestre em Interpretação e Direção Artística pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, pós-graduado em Ciência Política e licenciado em Ciência Política e Relações Internacionais pela Universidade Nova de Lisboa. No TNSJ, foi assistente de encenação de *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes, enc. Nuno Cardoso.

ANA BRANDÃO

Ann Putnam; Susanna Walcott

Formou-se no curso de Atores do Instituto Franco-Português. O seu percurso teatral caracteriza-se pela relação continuada que mantém com alguns criadores e companhias teatrais, de que salienta: Primeiros Sintomas, com quem colaborou em *Menina Júlia* e *Lear*; Novo Grupo de Teatro – Teatro Aberto, companhia em que integrou os elencos de *O Bobo e a Sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, *A Ópera de Três Vinténs* e *Imaculados*. Trabalhou também com A Barraca, Útero, Mala Voadora, Teatro O Bando, Nuno Cardoso, Gonçalo Amorim, Beatriz Batarda, António Jorge Gonçalves, Nuno Nunes, Pedro Mexia e Tónan Quito. Em 2006, participou na ópera *Pollicino*, de Hans Werner Henze. Em cinema, trabalhou com os realizadores João César Monteiro, José Filipe Costa, Raquel Freire, Jorge Cramez, Margarida Gil, Débora Gonçalves, entre outros. Em televisão, participou em telenovelas e séries. Paralelamente, tem desenvolvido uma carreira musical como cantora, na qual se destacam as colaborações com Carlos Bica, de que resultou o CD *DIZ*, bem como os projetos que atualmente desenvolve com o pianista João Paulo Esteves da Silva e com o Real Combo Lisbonense. Em 2004, foi nomeada para Melhor Atriz de Teatro (Globos de Ouro) e, em 2013, para Melhor Atriz de Cinema (Prémios SPA).

CAROLINA AMARAL

Abigail Williams

Licenciada em Teatro pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema e prosseguiu estudos no CNSAD – Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, em Paris. Em teatro, trabalhou com Beatriz Batarda, Marco Martins, Nuno Cardoso, Angélica Liddell, Gus Van Sant, Anne Théron, Miguel Loureiro, João Pedro Vaz, Fernanda Lapa, Sara Carinhas, Carlos J. Pessoa, Nuno Preto e Marcos Barbosa. Em cinema e televisão, trabalhou com Tiago Guedes, João Canijo, João Pinhão Botelho, Margarida

Gil, Edgar Pêra, Rodrigo Areias, Vicente Alves do Ó, Joaquim Leitão, Fernando Vendrell. Na sua formação artística destaca os encontros com Lydia Konioridou, Meg Stuart, Christiane Jatahy, Claudia Castellucci, Gisèle Vienne, Polina Klimovitskaya, Tatiana Frolova, Nada Strancar, Thomas Ostermeier, Wajdi Mouawad, entre outros. Em 2017, criou *Stella Matutina*, o seu primeiro projeto artístico enquanto autora.

JOANA CARVALHO

Elizabeth Proctor; Betty Parris

Porto, 1977. Licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Faz, desde 2001, dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica. Trabalhou com os encenadores Fernando Mora Ramos, Ana Luena, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, João Cardoso, José Topa, Claire Binyon, Alberto Grilli, Ricardo Alves, José Leitão, Cristina Carvalhal, Lígia Roque, André Braga e Cláudia Figueiredo, Joana Moraes, entre outros. Destaquem-se alguns dos últimos espetáculos em que participou: *Espírito do Lugar*, criação Circolando, direção de André Braga e Cláudia Figueiredo (2017); *Timão de Atenas*, de Shakespeare (2018), *Veraneantes, de Gorki* (2017), *O Misanthropo*, de Molière (2016), *Demónios*, de Lars Norén (2014), encenações de Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro); *Cordel*, enc. José Carretas (Panmixia, 2016); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), *O Feio*, de Mayenbourg, e *Fly Me to the Moon* (2014), de Marie Jones, encenações de João Cardoso (ASSÉDIO). É elemento integrante da companhia Musgo, destacando-se os espetáculos *A Casa de Georgienne*, *Eldorado* e *Gostava de ter um periquito*, criações coletivas com direção de Joana Moraes. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare,

encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac (2015), e *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp (2019), encenações de Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas; *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017); *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), Castro, de António Ferreira (2020), *O Balcão*, de Genet (2020), *Espectros*, de Ibsen (2021), *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes (2024), encenações de Nuno Cardoso; *Floresta de Enganos*, de Gil Vicente (2022), enc. João Pedro Vaz, e *Um Sonho*, de August Strindberg (2023), enc. Bruno Bravo.

JORGE MOTA

Giles Corey

Ucha, Barcelos, 1955. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore e participou em diversas ações de formação teatral. É ator profissional desde 1979, tendo trabalhado com companhias como TEAR, Pé de Vento, Seiva Trupe, ASSÉDIO, Ensemble, Teatro Plástico, Teatro Experimental do Porto ou Arena Ensemble. No cinema, participou em filmes de José Pedro Lopes, Rui Pedro Sousa, Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Rodrigo Areias, Tiago Guedes, José Carlos de Oliveira, entre outros. Na televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes, *sitcoms* e telenovelas, a par da atividade de intérprete e diretor de interpretação em dobragens. Foi cofundador da Academia Contemporânea do Espetáculo, em 1991. Desenvolveu ainda atividade como professor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. No Teatro Nacional São João, integrou o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcărete, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, João Cardoso, entre

outros. Destaque-se *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011), no qual assumiu o papel titular; *Alma*, de Gil Vicente, *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas. Mais recentemente, participou nos espetáculos *Turandot*, de Carlo Gozzi, enc. João Cardoso (2015), *Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a*, de Victor Hugo Pontes (2016), *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017), *O Senhor Pina*, de Álvaro Magalhães, enc. João Luiz (2018), *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019), *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, enc. Rogério de Carvalho (2020), *As Três Irmãs*, de Tchekhov, enc. Carlos Pimenta (2021), *O Começo Perdido: Mixtape #1*, de Pedro Martins Beja (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), e *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes (2024), encenações de Nuno Cardoso.

LISA REIS

Tituba; Mary Warren

São Vicente, Mindelo, 1999. Começou a fazer teatro em 2013 quando integrou a Companhia 50Pessoa, apresentando *Dodaia* e *Depox de Sabe Morre Ka Nada*, encenadas por Nick Fortes. Em 2016, integrou o 16.º Curso de Iniciação Teatral do Centro Cultural Português do Mindelo, dirigido por João Branco e Janáina Alves. Durante o curso participou nos espetáculos *Somos Todos Ubu*, com Chica Carelli (2017), e *Lisístrata e a Greve do Sexo*, com João Branco (2017). Em 2017, venceu o Concurso Nacional de Dramaturgia do Centro Cultural Português com o texto *Tudojunto Sepa rado*. Em 2018, participou no projeto de dramaturgia do K Cena com o Teatro Nacional São João, Teatro Nacional D. Maria II e o Teatro Viriato, cocriando o texto *Tempostade*. No mesmo ano, publicou o texto *Vem a Mim* na revista digital

Sénika. Ingressou na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo em 2018, licenciando-se em 2021. Trabalhou como atriz com Paulo de Moraes em *A Terceira Margem do Rio* (2017), Paulo Calatré em *Migraaaantes* (2019), Raiz di Polon em *Manuel d'Novas* (2019), Graeme Pulleyn em *O Julgamento do Galo* (2020), João Branco em *SonhaDor* (2019), *O Cheiro dos Velhos* (2020) e *Cidade do Café* (2022). Trabalhou como assistente de encenação nos espetáculos *Conferência dos Cegos*, de João Branco (2018), e *Quinta dos Animais*, de Chica Carelli (2020). No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *KastroKriola*, de Caplan Neves, a partir de *Castro*, de António Ferreira (2021), *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes (2024), encenações de Nuno Cardoso, e *Um Sonho*, de August Strindberg (2023), enc. Bruno Bravo.

MÁRIO SANTOS

Reverendo Parris

Gabela, Angola, 1973. Completou a sua formação de ator na Academia Contemporânea do Espetáculo, no Porto, em 1995. Nesse mesmo ano, torna-se membro fundador da companhia Teatro Bruto, onde permanece até ao final de 2007, tendo trabalhado como *freelancer* desde então. Ao longo da sua carreira teatral, colaborou com várias estruturas de produção e inúmeros encenadores. Na área do audiovisual, foi ator assistente no programa *Praça da Alegria*, entre 1995 e 1999 (RTP); participou ainda como ator nas novelas *A Lenda da Garça* (RTP) e *Coração d'Ouro* (SIC), e nas séries *Os Andrades*, *Garrett* e *Ora Viva*, todas da RTP. É ator de dobragens desde 1998, tendo trabalhado para vários canais de televisão e outras estruturas de produção. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira (2020), *O Balcão*, de Genet (2020), *Espectros*, de Ibsen (2021), *Lear*, de Shakespeare

(2021), encenações de Nuno Cardoso; *À Espera de Godot*, de Beckett, enc. Gábor Tompa (2021), *Floresta de Enganos*, de Gil Vicente (2022), enc. João Pedro Vaz, e *Um Sonho*, de August Strindberg (2023), enc. Bruno Bravo.

NUNO NUNES

Reverendo John Hale

Licenciado pela Escola Superior de Teatro e Cinema, estreou-se como ator em 1997. Trabalhou com diversas companhias, tais como A Barraca, Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Aberto, Companhia de Teatro de Almada, Teatro Meridional, O Bando, Teatro dos Aloés, Cornucópia, Ao Cabo Teatro, Teatro Nacional São João, Causas Comuns ou Propositário Azul, em espetáculos encenados por, entre outros, Maria do Céu Guerra, Carlos Avilez, João Lourenço, Maria João Miguel, Giancarlo Cobelli, Amândio Pinheiro, Solveig Nordlund, Nuno Pino Custódio, Beatriz Batarda, Sónia Barbosa, José Peixoto, Luis Miguel Cintra, João Brites, Rogério de Carvalho, Sofia Cabrita, Nuno Cardoso, Cristina Carvalhal, Raquel Castro, Sandra Faleiro, Bruno Bravo ou Miguel Seabra. No cinema, destaca o trabalho com Joaquim Leitão, Margarida Cardoso, Johan Schelfhout e Luís Filipe Rocha. Conta também com participações em duas dezenas de produções para televisão, entre telenovelas e séries. Encenador e produtor desde 2002 e membro fundador da Propositário Azul (2003). Encenou textos de Ghelderode, António Patrício, José Régio, Franz Xaver Kroetz, Gil Vicente, Sophia de Mello Breyner Andresen, Strindberg e Natália Correia; além destes, foi responsável por várias criações originais, como *A Rulote*, *Efabulação* e *Condomínio*, bem como de outras que resultaram de adaptações, como *Da Imortalidade*, a partir da versão integral do *Épico de Gilgamesh*, *O Arranca Corações*, de Boris Vian, e *Lusíadas*, *Glória e Engano*, a partir de Camões. Conta com vários anos de experiência como professor de Interpretação em diferentes

graus de ensino e como formador em projetos de âmbito internacional (Timor, Líbano, Itália, França, Palestina). É, desde 2007, professor de Interpretação na ACT – Escola de Actores.

PATRÍCIA QUEIRÓS

Rebecca Nurse; Mercy Lewis

Lousada, 1983. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Como atriz, integrou elencos do Teatro Independente de Paranhos (*A Trupe Saiu à Rua*), Mau Artista (*Na Hora Errada, Fios Soltos, Marionetas Presas, Ricardo III, Para Três que se Foram e Lição de Humanidade – Parte II*), Teatro da Palmilha Dentada (*Festas com Mimos, Cirkulus, Cabaret Infinito, Bazuca News (online), Tio Goggle, A Cidade dos Que Partem, Burguês Fidalgo*), Teatro Pé de Vento (*O Senhor Juarroz, Ensalada Vicentina, Rapaz do Espelho, Vem Ai a República, O Velho e a Sua Linda Nogueira, O Senhor do Seu Nariz, Os Macacos Não se Medem aos Palmos, O Bem, o Mal e o Assim-Assim, O Senhor Pina*), Teatro da Rainha (*Dodô – À Procura do Pássaro do Sono*), Astro Fingido (*Mulheres Móveis, Rua Esquecida, Terra Queimada*), Teatro do Frio (*Manifestações*), Contilheiras (*Contilhices*), Radar 360° (*A Feira*), Agente a Norte (*Luta ou Fuga*). Integrou ainda o elenco de *Simplesmente Maria*, espetáculo apresentado no Festival de Comédia VillaRi-te, no Teatro Villaret e no Teatro da Malaposta. Em cinema e televisão, participou nos filmes *Balas e Bolinhos 3 – O Último Capítulo* e *Bad Investigate*, e nas minisséries *Mulheres de Abril, Dentro, Vidago Palace* (RTP1) e *2 Minutos para Mudar de Vida* (Ipatimup). Comediante residente no programa da RTP Praça da Alegria, entre 2018 e 2020, e locutora da Rádio Estação, na Feira do Livro do Porto, desde 2020. Formadora em contextos diversos: *workshops*, aulas de expressão dramática para crianças, jovens e adultos, escolas profissionais de teatro e empresas. Foi distinguida pela Junta de Freguesia de Caíde (Mérito Cultural, 2013) e pela Câmara Municipal de Lousada (Medalha de Prata, 2014). No Teatro

Nacional São João, integrou os elencos de *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes (2024), encenações de Nuno Cardoso, e *Um Sonho*, de August Strindberg (2023), enc. Bruno Bravo.

PAULO FREIXINHO

Thomas Putnam

Coimbra, 1972. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo. Ator desde 1994, foi cofundador do Teatro Bruto e participou em várias das suas produções. Tem trabalhado com diversos encenadores, entre os quais se contam José Carretas, Rogério de Carvalho, João Garcia Miguel, José Caldas, João Cardoso e Jorge Pinto. Colabora regularmente com a companhia ASSÉDIO, de que se destacam os espetáculos mais recentes: *O Feio*, de Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd, e *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), encenações de João Cardoso. No Teatro Nacional São João, trabalhou com os encenadores Nuno Carinhas e Ricardo Pais, tendo ainda integrado o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcărete, José Wallenstein, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, entre outros. Destaquem-se *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), encenações de Ricardo Pais; *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); e *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016). Em 2020, trabalhou com as companhias Ensemble, em *As Três Irmãs*, de Tchekhov, enc. Carlos Pimenta, e ASSÉDIO, em *Comédia de Bastidores*, de Alan Ayckbourn, enc. João Cardoso e Nuno Carinhas. Mais recentemente, integrou os elencos de *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), *Fado Alexandrino*, de

António Lobo Antunes (2024), encenações de Nuno Cardoso, e *Um Sonho*, de August Strindberg (2023), enc. Bruno Bravo.

PEDRO FRIAS

John Proctor

Porto, 1980. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Foi membro fundador da companhia Mau Artista e integra, desde 2012, a equipa artística da ASSÉDIO. Ator/cantor na ópera de câmara *Jeremias Fisher*, enc. Michel Dieuaide (CCB, 2010); ator/narrador no concerto *Romeu e Julieta* (ONP, Casa da Música, 2009). Do seu percurso, destaca espetáculos como: *Ocidente*, de Rémi De Vos (2013), *Drama* (2019) e *Porque É Infinito* (2021), encenações de Victor Hugo Pontes; *Com os Bolsos Cheios de Pedras*, de Marie Jones (2014), *O Feio*, de Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd (2015), *Lot e o Deus dele*, de Howard Barker (2016), *Sarna*, de Mark O’Rowe (2016 e 2019), *Sabujo*, a partir de Anthony Shaffer (2019), *Língua de Cão e Litania*, de Francisco Luís Parreira (2021-22), encenações de João Cardoso; *Veraneantes*, de Gorki (2017), *Britânico*, de Racine (2015), *Demónios*, de Lars Norén (2014), *Medida por Medida* (2012), *Coriolano* (2014) e *Timão de Atenas* (2018), de Shakespeare, e *Platónov*, de Tchekhov (2008), encenações de Nuno Cardoso; *R.III*, a partir de *Ricardo III*, de Shakespeare, enc. Paulo Calatré (2007); *Armadilha para Condóminos*, de Ricardo Alves (2006); *As Noites das Facas Longas/Tudo Numa Noite*, *Medronho #1* (2018), *A Sangrada Família* (2019) e *Para Acabar em Beleza (Ou Talvez Não)* (2021), de Sandro William Junqueira, encenações de Giacomo Scalis. Em 2016, foi nomeado pela SPA para a categoria de Melhor Ator pela sua interpretação na peça *Demónios*. Em televisão e cinema, colaborou com realizadores como Patrícia Sequeira, Jorge Cramez, Cláudia Clemente ou Saguenail. Como encenador, destacam-se os espetáculos *Noite*, a partir de *A Nebulosa*, de Pasolini (2017),

Made in China (2017 e 2019) e *Ossário* (2018), de Mark O’Rowe. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Beiras* (2007) e *Breve Sumário da História de Deus* (2009), de Gil Vicente, *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), *Fã*, um musical dos Clã (2017), e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008) e *Sombras* (2010), espetáculos de Ricardo Pais; *Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de Fassbinder, enc. Nuno M Cardoso (2008); *A Promessa*, de Bernardo Santareno (2017), e *Os Nossos Dias Poucos e Desalmados*, de Mark O’Rowe (2019), encenações de João Cardoso; *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp (2019), enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos; *Castro*, de António Ferreira (2020), *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes (2024), encenações de Nuno Cardoso, e *Um Sonho*, de August Strindberg (2023), enc. Bruno Bravo. Em 2022, dirigiu e interpretou *Shot to Nothing*, de Sandro William Junqueira (ASSÉDIO), e codirigiu *Luta ou Fuga*, de Marta Lima.

SÉRGIO SÁ CUNHA

Vice-Governador Danforth

Porto, 1990. Frequentou o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo. Integrou o elenco de espetáculos encenados por Nuno Cardoso, Victor Hugo Pontes, Gonçalo Amorim, Nuno M Cardoso, João Cardoso, Luís Araújo, Joana Providência, António Júlio, Raquel S. ou Hugo Sousa, com textos de Shakespeare, Eurípides, Gorki, Genet, Fassbinder, Carlo Gozzi, Gil Vicente, Jean Anouilh, Büchner, Simon Stephens, John Kolvenbach ou Arthur Miller. Colaborou com Nuno Cardoso em *Arquipélago*, inserido no programa Cultura em Expansão da Câmara Municipal do Porto. Foi formador no âmbito do projeto Palco Letivo nos clubes de teatro das escolas do Município de Valongo, dinamizado

pela companhia Cabeças no Ar e Pés na Terra. Foi membro da companhia Os Bisturi, com a qual cocriou e interpretou os espetáculos *Kombi T7+5* e *=igual*. Fez a assistência de encenação de *Crude*, com textos de Pasolini, produção Ao Cabo Teatro. Trabalhou com Ivo Ferreira no filme *Cartas da Guerra* e com a performer Ute Wassermann. Para além do seu trabalho como intérprete, criador e formador, faz dobragens de filmes e séries de animação. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos do projeto *Between Lands – Running for Democracy*, dirigido por Manuel Tur, e dos espetáculos *A Morte de Danton*, de Büchner (2019), *O Balcão*, de Genet (2020), *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes (2024), encenações de Nuno Cardoso. Em 2022, integrou o elenco de *À Espera de Godot*, de Beckett, enc. Gábor Tompa.



TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

CONSELHO

DE ADMINISTRAÇÃO

Pedro Sobrado
Cláudia Leite
Nuno Mouro

ASSESSORA

Sandra Martins

ASSISTENTE

Paula Almeida

COMUNICAÇÃO

Maria João Pereira

MOTORISTA

António Ferreira

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Nuno Cardoso

ASSESSORES

Nuno M Cardoso

Hélder Sousa

ATORES

Joana Carvalho

Jorge Mota

Lisa Reis

Patrícia Queirós

Paulo Freixinho

Pedro Frias

PRODUÇÃO

Maria João Teixeira

Alexandra Novo

Eunice Basto

Inês Sousa

Mónica Rocha

Maria do Céu Soares

CENOGRAFIA

Teresa Grácio

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Elisabete Leão

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira

Isabel Pereira

Guilherme Monteiro

Dora Pereira

PALCO

Emanuel Pina

Diná Gonçalves

CENA

Pedro Guimarães

Cátia Esteves

Andrea Graf

SOM

Joel Azevedo

António Bica

Miguel Pereira

João Pedro Soares

LUZ

Filipe Pinheiro

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Marcelo Ribeiro

MAQUINARIA

Filipe Silva

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joel Santos

Jorge Silva

Paulo Ferreira

Nuno Guedes

Telma Moreira

VÍDEO

Fernando Costa

Hugo Moutinho

COMUNICAÇÃO, RELAÇÕES EXTERNAS E MEDIAÇÃO CULTURAL

Patrícia Carneiro Oliveira

COMUNICAÇÃO E PROMOÇÃO

Joana Guimarães

IMPRENSA

Francisca Amorim

EDIÇÕES

João Luís Pereira

Ana Almeida

Fátima Castro Silva

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga

FOTOGRAFIA

João Tuna

CENTRO EDUCATIVO

Luísa Corte-Real

Teresa Batista

Carla Medina

Rita Pinheiro

ACOLHIMENTO

E GESTÃO DE PÚBLICOS

Rosalina Babo

Patrícia Oliveira

Sónia Silva

Sérgio Silva

Manuela Albuquerque

Patrícia Teixeira

Rita Macedo

Ana Dias

Júlia Batista

EDIFÍCIOS E MANUTENÇÃO

Carlos Miguel Chaves

Liliana Oliveira

MANUTENÇÃO

Celso Costa

Abílio Barbosa

Manuel Vieira

Paulo Rodrigues

Tiago Castro

Nuno Braga

LIMPEZA

Belisa Batista

CONTABILIDADE

E CONTROLO DE GESTÃO

Domingos Costa

Carlos Magalhães

Cecília Ferreira

Fernando Neves

SISTEMAS DE INFORMAÇÃO

André Pinto

Paulo Veiga

Eliânderson Santos

CONTRATAÇÃO PÚBLICA

Susana Cruz

Paula Gonçalves

RECURSOS HUMANOS

Helena Carvalho

Manuela Alves

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Alexandra Novo

Inês Sousa

DIREÇÃO DE PALCO

Emanuel Pina

ADJUNTO DO DIRETOR DE PALCO

Filipe Silva

DIREÇÃO DE CENA

Pedro Guimarães

Andrea Graf

CENOGRAFIA

Teresa Grácio (coordenação)

LUZ

Filipe Pinheiro (coordenação)

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Marcelo Ribeiro

MAQUINARIA

Filipe Silva (coordenação)

António Quaresma

Joel Santos

Jorge Silva

Lídio Pontes

Nuno Guedes

Paulo Ferreira

SOM

Joel Azevedo (coordenação)

António Bica

Fábio Ferreira

VÍDEO

Fernando Costa

Hugo Moutinho

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Elisabete Leão (coordenação)

MESTRA-COSTUREIRA

Nazaré Fernandes

COSTUREIRA

Virgínia Pereira

ADERECISTA DE GUARDA-ROUPA

Isabel Pereira

ADERECISTAS

Dora Pereira

Guilherme Monteiro

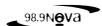
OPERAÇÃO DE LEGENDAGEM

José António Cunha

APOIOS À DIVULGAÇÃO



COMBOIOS DE PORTUGAL



AGRADECIMENTOS

Câmara Municipal do Porto

Policia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Luís Loureiro, Milton Carvalho,

Lurdes Loureiro (GTI, *o bode*)

Teatro São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

T 22 340 19 00

EDIÇÃO

Teatro Nacional São João

COORDENAÇÃO

João Luís Pereira

DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga

MODELO GRÁFICO

Joana Monteiro

CAPA E PAGINAÇÃO

SAL Studio

FOTOGRAFIA

João Tuna

IMPRESSÃO

Rainho & Neves, Lda.

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