



“trans/missão”

Ana Vitorino, Carlos Costa e João Martins

“trans/missão” – Original Português pag. 3

“trans/mission” – English Version pag.33

“trans/mission” – Version Française pag.62

“trans/missão” – Original Português

"**trans/missão**" estreou a **21 de maio de 2015** no Teatro Municipal do Porto / Rivoli - Auditório Isabel Alves Costa, com a seguinte ficha artística:

Texto e Direção Ana Vitorino, Carlos Costa, João Martins

Banda sonora original e Sonoplastia João Martins

Fotografia Paulo Pimenta e fotógrafos do MIRA FORUM com curadoria de Manuela Matos Monteiro

Ilustração para tatuagem Pedro Oliveira

Ilustração e Modelos em papel Cláudia Escaleira

Kit eletrónico Ricardo Lameiro

Interpretação Carlos Costa (DRAMATURGO), João Martins (MÚSICO) e ainda (off) Ana Azevedo, Arsélio Martins, Cristóvão Carvalheiro, Inês Carreira, Isabel Damião, João Mendonça, João Ricardo, José Carlos Coelho, Pedro Carreira, Mariana Martins, Marina Freitas, Sara Fernandes

Colaborações musicais Sonoscopia, Ensemble Super Moderne, NEFUP

O texto inclui citações de Álvaro Cunhal, Anónimo com username Argala, Che Guevara, Ho Chi Minh, Isabel do Carmo, John Perry Barlow, José Gil, Manuel António Pina, Nelson Mandela, Susan George, The Mentor

A banda sonora inclui as citações "Cantiga sem Maneiras" de José Mário Branco/GAC, "Nós de cá e Vós de lá" tradicional de Arouca e "A Internacional" de Pierre De Geyter

Coordenação de produção Marina Freitas

Coprodução Visões Úteis / Teatro Municipal do Porto

Parcerias Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, MIRA FORUM, NEFUP- Núcleo de Etnografia e Folclore da Universidade do Porto, Porta-Jazz, Sonoscopia, Teatro de Ferro



"trans/missão" de Ana Vitorino, Carlos Costa e João Martins está publicado ao abrigo duma licença [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Portugal License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/pt/). Descarregue, partilhe, utilize e transforme. Mas exclusivamente para fins não comerciais e creditando sempre as autorias originais. E volte a partilhar eventuais obras derivadas deste mesmo modo.

PRÓLOGO

No centro do palco, uma mesa com um ecrã acoplado, de frente para o público; junto à mesa está um pequeno banco.

De um dos lados do palco, o espaço do MÚSICO, com os seus materiais: uma mesa com um computador, instrumentos variados em redor e, em frente a estes, um microfone num tripé. Junto ao microfone está uma pasta com vários textos.

No lado oposto, um cavalete onde está preso um conjunto de grandes folhas de papel.

No ecrã da mesa projetam-se 10 fotografias de Paulo Pimenta, retratos a preto e branco de um país em crise. Na primeira folha do cavalete lê-se “Prólogo”.

O MÚSICO está sentado à sua mesa. O DRAMATURGO/PROTAGONISTA está de tronco nu e de costas viradas para o público.

SÁBIO ANCIÃO (*em off*) – Portugal hoje está imobilizado. Como povo, não somos capazes de nos erguer ou sequer de nos esgueirar para debaixo da sombra dum passado que transformámos em mito. Somos mesmo assim, o que havemos de fazer? Fomo-nos desenrascando, gastando mais do que devíamos. Sempre em bicos de pés para nos mostrarmos uns aos outros e ao mundo. Espertalhões e bazófias. Quando os tempos não nos correm de feição, viramo-nos para cima: para os pais, para Deus ou o Estado, e esperamos o castigo e a Providência. Fartamo-nos de esperar... Acreditamos em figuras messiânicas que hão-de vir dum nevoeiro qualquer e tomar conta disto tudo. Era após era, de Messias em Messias, ora o nariz empinado, ora a cabeça baixa. Mas sempre em rebanho. Cá vamos indo, não é?

O DRAMATURGO/PROTAGONISTA mexe-se, veste a camisola, senta-se e toma notas, concordando com o texto.

SÁBIO ANCIÃO (*em off*) - Seja como for, a culpa nunca é nossa, porque, por cá, “a culpa é de todos, a culpa não é de ninguém”. O que é coletivo é-nos estranho, porque somos infantil e cronicamente invejosos. Estamos entalados nesta ponta da Europa, condenados a estar aqui. E alguém há-de nos dar uma mão, alguém há-de dar a volta a isto. A violência dos atos deixamo-la na História com “H” maiúsculo e, “serenos”, aceitamos que, em Portugal, as instituições e os sistemas só caiem de maduros. Ou de podres. Nós somos mais do quotidiano, das pequenas causas. Cronicamente pouco cultos, analfabetos ou analfabrutos. A cultura, a educação e, sobretudo, a arte foram sempre mais motivo de desconfiança do que de respeito. Nem os chamados intelectuais se livram do pesado lastro que é serem originários de um país de ignorantes. Revoltam-se, emigram, mas também se conformam, mais ou menos cínicos.

O DRAMATURGO/PROTAGONISTA começa a reagir ao texto com frustração crescente.

SÁBIO ANCIÃO (*em off*) - “Nada a fazer” é o que vimos dizendo há séculos. Agora, até podemos olhar mais em detalhe para os 40 anos de fascismo paternalista. Esses 40 anos de orgulho e solidão, de obscurantismo e mecanismos de repressão, estão na raiz de muita da nossa atual tibieza. A que nos fez “pedir licença” a Vossas Excelências para fazer um Golpe Militar sem disparar um único tiro e só depois do excelentíssimo ter caído da cadeira, velho e doente. Foi bonita a festa, pá?

O DRAMATURGO/PROTAGONISTA levanta-se e começa a andar pelo quarto, impaciente.

SÁBIO ANCIÃO (*em off*) - Foi bonita, mas mesmo aí, com a moderação que nos caracteriza. Um bocadinho de decoro e calma, que estamos num país com 5 séculos de História. Há quanto tempo é que temos 5 séculos de História? E o povo nunca foi verdadeiramente democrata ou revolucionário, pois não? Que convicções tem o “povo”? Falta-nos a escola, a mobilização e organização coletiva, falta-nos o sentimento de classe, de pertença... falta-nos tudo para sermos capazes de lutar. Lutar a sério.

O DRAMATURGO/PROTAGONISTA veste o casaco numa postura de “luta”.

SÁBIO ANCIÃO (*em off*) - Na Primeira Grande Guerra não tínhamos equipamento. Não fomos à Segunda porque não era assunto nosso. Depois fomos a uma outra Guerra, em África, mas sem saber bem porquê. E, afinal, disseram-nos que essa Guerra era injusta e nem sequer percebemos se a ganhámos ou perdemos. Sossegadinhos é que estamos bem. “Nada a fazer” é o que vamos dizendo há séculos. Esboraómo-nos. Diluímo-nos na História. Na História, na inação, no medo. Medo de mudar, medo de perder, medo de arriscar, medo de existir.

O DRAMATURGO/PROTAGONISTA aproxima-se da ribalta como se estivesse a chegar-se a uma janela, para olhar para fora.

SÁBIO ANCIÃO (*em off*) - Vemos o mundo pela janela. Vemo-nos uns aos outros pela janela. Comentamos a nossa própria existência como se fosse uma telenovela. Comentamos as telenovelas como se fossem a própria existência. Desistimos de transformar a realidade, porque desistimos de encarar a realidade. Não vivemos já as nossas vidas. Seguimos o guião.

O DRAMATURGO deixa de representar a personagem do PROTAGONISTA e dirige-se ao público.

DRAMATURGO – Boa noite. Acabámos de assistir ao prólogo da “trans/missão”. “trans/missão” é uma ópera com libreto e música do João Martins e com a minha colaboração na dramaturgia e encenação. Eu sou o Carlos Costa. Esta ópera, “trans/missão”, tem como tema Portugal e o estado em que hoje se encontra o país: A tensão entre a necessidade de pensar e a necessidade de agir, o desejo de inscrição, de transformação, a dificuldade de mobilização social. (*olha para o MÚSICO, que não acrescenta nada*) “trans/missão” é uma obra que, como podem ver, ainda não está

terminada – imaginamos que possa estrear no próximo ano. Mas neste momento sentimos a necessidade de partilhar o processo de trabalho convosco, tanto mais que a mobilização social é um dos principais temas da ópera. *(para o MÚSICO)* Diz, diz, João?

MÚSICO *(surpreendido)* – Nada...

DRAMATURGO *(para o público)* – Daí estas sessões em que iremos partilhar com o público o libreto – o libreto é, grosso modo, a história que suporta uma ópera –, vamos ouvir esboços de alguns dos temas musicais, vamos levantar algumas possibilidades de encenação. E esperamos que esta partilha em tempo real possa iluminar algumas decisões que ainda nos faltam tomar e, porque não, trazer mais questões. E que é que se passa nesta ópera? Temos um protagonista, um homem – certo, João?

MÚSICO *(como se a resposta fosse óbvia)* – Claro.

DRAMATURGO – Portanto, temos um homem, trilhado nesta tensão entre pensar e agir. E este homem desperta para ir ao encontro de outras pessoas descontentes, com as quais espera criar um movimento revolucionário. Mas, como iremos ver, não será uma tarefa fácil. Bom, penso que referi o mais importante e que não falta mais nada...

MÚSICO – Falta o processo colaborativo.

DRAMATURGO – Desculpa?

MÚSICO – ...o processo colaborativo.

DRAMATURGO – Exatamente, o processo colaborativo. Porquê? Porque esta ópera é revolucionária por diversos motivos, estéticos e políticos: pelo argumento, de que já falei, mas também pelo processo colaborativo, que se abriu a várias participações. A maior parte destas participações é na área musical, mas temos também contributos noutras áreas. Por exemplo, estas fotografias que vimos durante o prólogo são da autoria do Paulo Pimenta, que é um fotógrafo. *(confirma com o MÚSICO que o processo está bem explicado)*

MÚSICO – E o Cântico dos Protestos — a música que vai entrar já a seguir — é interpretada pelo NEFUP.

DRAMATURGO – O NEFUP... que é o Núcleo de Etnografia e Folclore da Universidade do Porto e é mais um dos parceiros deste projeto. Portanto, deixámos o nosso protagonista à janela. *(desliga a projeção da última foto)* Este é seu quarto: a mesa de trabalho, um banco, e aqui uma grande janela - uma varanda - que se abre sobre uma praça; com um valor especial na relação do protagonista com o espaço público. E neste espaço simbólico, ao longo de uma linha que num teatro será mais ou menos a do proscénio, estarão também instalados microfones para outras vozes de que falaremos a seguir. Lá atrás é o exterior, o local de vários encontros na rua, onde também se centra

a ação do coro, e onde teremos a projeção em grande escala das imagens que agora vemos aqui (*apontando a mesa de trabalho*). Isto porque hoje estamos numa situação provisória, de trabalho. Eu próprio não serei o protagonista da ópera, certo, João?

MÚSICO (*como se a resposta fosse óbvia*) – Certo...

DRAMATURGO – ... e o João também não estará em cena a tocar.

MÚSICO (*fazendo um gesto de indefinição*) – ... ahhhh, isso ainda...

DRAMATURGO (*sem ouvir*) – Portanto, temos o protagonista à janela, e começamos a ouvir as vozes de protesto que vêm da rua.

O DRAMATURGO/PROTAGONISTA *fica parado frente ao público como se olhasse pela janela. Ouve-se a canção CÂNONE DOS PROTESTOS.*

*Já nem é um país, este nosso Portugal.
É tempo de mudar, de sair do lamaçal.*

*Estou farto de lutar, entalado e frustrado.
Angústia ao fim do mês e a conta no mercado.*

*Quem manda nisto tudo não sabe o que custa a vida.
Nascem em berço de ouro, p'rá gamela dividida.*

*Quem dera outros tempos, outra gente, outro país.
Um homem a mandar, que nos livre dos senis.*

*Falta-nos a coragem, temos todos muita letra.
Outra revolução, mais bombas e menos treta.*

*Aqui na minha rua, quero já uma solução.
À espera e ao compromisso digo já aqui que não.*

*Se houvesse mais gente como eu nesta terrinha.
Já estávamos melhor, bem unidos e em linha.*

*Do que nós precisamos é da união do povo
Nem chefes, nem patrões, nem partidos, tudo novo.*

*A culpa disto tudo é de quem fica à varanda.
Veem passar a malta, co'estes a luta não anda.*

DRAMATURGO (deixando de interpretar o PROTAGONISTA) – As frases que se ouvem neste tema não foram escritas por nós, elas correspondem ao que se diz efetivamente

nas ruas. Foi um estudo realizado pelos alunos finalistas do Curso de Sociologia da Universidade do Porto – também parceiros do projeto - com os passageiros de autocarros dos STCP.

MÚSICO – Não, Carlos. Essa era a ideia inicial, substituir a minha letra pelos conteúdos que viessem do autocarro. Mas depois percebi que aquilo que as pessoas diziam não encaixava nas exigências métricas da música, do Cànone. Por isso, optei por manter a minha letra.

O DRAMATURGO pega numa pasta onde estão guardados os relatórios dos alunos de Sociologia.

DRAMATURGO – Mas não seria possível integrar coisas que as pessoas disseram mesmo? Por exemplo, (*lendo*) na linha 204, Maria, 50 anos: “para mim o sonho é ver os meus filhos a acabarem os cursos e terem emprego aqui no seu país”.

MÚSICO – Ó Carlos, isso é impossível de encaixar na métrica, para cantar.

DRAMATURGO – Pois. Mas e esta, na linha 402, S. Roque/Marquês: (*tentando encaixar na métrica*) “No tempo do Salazar, é que ele via o que era bom”.

MÚSICO (*cantando*) – “No tempo do Salazar, é que ele via o que era bom”. Sim. Isso já respeita a métrica. Mas é só um verso. Como é que se completava a estrofe?

DRAMATURGO – Então, e se usássemos estas frases de duas pessoas diferentes da linha 203, Marquês/Castelo do Queijo: (*cantando*) “Quem nos mexeu nas reformas foi o sacana do Coelho, menino do papá nunca trabalhou na vida”.

MÚSICO (*cantando, para verificar*) – “Quem nos mexeu nas reformas foi o sacana do Coelho, menino do papá nunca trabalhou na vida”.... Sim, funciona... e é verdade. Mas aí estás a editar. Estás a juntar testemunhos de pessoas diferentes. Se a ideia é ser genuíno...

DRAMATURGO – Pois... Bom, mesmo assim, o que importa é reter o modo como a letra do João acaba por sintetizar, ou representar, os sentimentos das pessoas que estão lá fora.

PRIMEIRA PARTE

DRAMATURGO – Depois de ouvir estes protestos, o protagonista regressa ao interior do quarto. *(vira a folha no cavalete)* Podem ir seguindo aqui uma síntese do libreto.

No cavalete lê-se: “ATO I: organizar a voz coletiva, competências teóricas, mobilizar a comunidade, (manifestação)”.

DRAMATURGO – Ele sente-se entusiasmado com todas estas vozes de protesto, mas ao mesmo tempo confuso com a sua diversidade. E percebe que ainda não está preparado para sair de casa. *(confirmando com o MÚSICO)* Tira o casaco...

MÚSICO – Tira.

DRAMATURGO *(confirmando com o MÚSICO)* – Mas deixa a janela aberta.

MÚSICO – Sim, a partir deste momento a janela mantém-se sempre aberta como símbolo desta relação que ele decidiu estabelecer com a voz coletiva.

DRAMATURGO – O que pode parecer um paradoxo: tirar o casaco e deixar a janela aberta. Claro que isso também dependeria de que tipo de casa estivéssemos a falar: Velha, nova, com aquecimento, sem aquecimento... será relevante João?

MÚSICO – Não, não é relevante. É uma casa como outra qualquer.

DRAMATURGO – Mas repara, João, até pode ser relevante. Porque a casa vai logo caracterizar o protagonista. Quem é este homem? Um pobre que precisa mesmo de agir e que reage às suas más condições de vida? Ou alguém privilegiado que tomou consciência das más condições de vida dos outros, como Buda ou S. Francisco?

MÚSICO – Não interessa definir se é rico ou pobre. Tem é de ser abstrato o suficiente para que qualquer pessoa do público se possa identificar com ele.

DRAMATURGO *(olhando com mais atenção para o público)* – Ainda assim, o público que teremos na ópera, ou o público que temos hoje, não é “qualquer pessoa”, não é representativo da população.

MÚSICO – Sim, mas o meu desejo é exatamente esse: acabar com essa ideia do gueto elitista da ópera. E ir bem para lá desse público...

DRAMATURGO *(sorrindo, vagamente cínico, pousando o casaco)* – O que interessa então, é que neste momento o protagonista sente a necessidade de compreender melhor o que se passa lá fora e vamos ouvi-lo a refletir sobre isso. Quando eu digo “vamos ouvi-lo” quero dizer que vai entrar o narrador.

O DRAMATURGO aproxima-se do microfone.

DRAMATURGO/NARRADOR *(ao microfone, lendo)* - “Percebes que não percebes. Percebes que a mudança está tão eminente, como tem sempre estado, que temos a pólvora toda, mas não temos nem barril, nem rastilho. O que nos aconteceu, afinal? Que lutas fizemos, afinal? Com que meias-conquistas nos armadilharam esta paz podre? Tantas vozes, tanto descontentamento, tanta união na angústia e tão pouca solidariedade, tão pouca partilha, tão pouco compromisso. Sabes que leste alguma coisa acerca disto. Sabes que este problema não é novo e sabes que não sabes o suficiente para te sentires legitimamente parte da solução. Ouviste-os dizer que “a luta não anda, com quem fica à varanda”. E agora?”

O DRAMATURGO pousa os textos e volta a dirigir-se ao público.

DRAMATURGO – Agora o protagonista percebeu que tem de perceber mais. E por isso vai dedicar-se ao estudo de obras de referência acerca de alguns movimentos populares que tentaram organizar pessoas. Vão ouvir-se excertos do que ele está a ler pelas vozes de outros atores, que não estão aqui hoje, mas que na ópera estarão nesta zona da frente, na linha do narrador, certo, João?

MÚSICO – Sim... pode ser, mas não é importante... até podem não estar em cena.

O DRAMATURGO/PROTAGONISTA vai buscar alguns livros e folheia-os, enquanto se ouvem diferentes vozes em off.

VOZ 1 / Citação de Susan George *(off)* – O objetivo é criar uma grande cacofonia de grupos de vítimas, todos a exercer os seus “legítimos direitos democráticos”; todos a fazer exigências e a exigir prioridade. Quanto mais garantirmos que estas pessoas ficam concentradas nas suas diferenças mais facilmente se podem manipular e menos problemas irão causar.

VOZ 2 / Citação de Che Guevara *(off)* – A culpa dos nossos intelectuais e artistas reside no seu pecado original: Não são verdadeiramente revolucionários. Não é com títulos académicos que se chega à vanguarda. Ser da vanguarda significa estar à frente da classe operária através da luta para conquistar o poder. Significa saber conduzir esta luta e atalhar caminho para chegar à vitória.

VOZ 3 / Citação de Manuel António Pina *(off)* – A vontade que tenho era pôr um cinturão de bombas e rebentar com essa malta toda.

O DRAMATURGO/PROTAGONISTA reage e vai buscar um cartaz onde finge escrever esta frase.

VOZ 4 / Citação de Álvaro Cunhal *(off)* – No papel é fácil escrever e ao microfone é fácil gritar: “chegou a hora do assalto final!” Para o assalto final, não basta escrever ou gritar. É preciso que exista uma força material, organizada, para se lançar ao assalto, e

massas radicalizadas dispostas e preparadas para a luta pelo poder, para a insurreição. Os objetivos fundamentais da revolução não se alcançam reclamando-os, mas conquistando-os.

DRAMATURGO (*deixando de interpretar o PROTAGONISTA*) – Importa perceber que nestas citações não interessa propriamente o detalhe - algumas delas são mesmo muito datadas – interessa sobretudo reter a sua carga simbólica, certo João?

MÚSICO – Não. A terminologia, sim, pode ser datada, mas o que interessa é o valor do apelo à mobilização.

DRAMATURGO – Sim, claro, mas a mobilização, o ativismo não se esgota exclusivamente nestas lutas armadas, pode ser feito de muitos modos, não é? Aliás, o João teve a ideia desta ópera precisamente na sequência de uma vida que sempre se pautou por um grande ativismo... por exemplo, neste momento és membro da Associação de Pais da Escola Básica da tua filha, não és?

MÚSICO – Sou o Presidente da Direção.

DRAMATURGO – Ena, o presidente! E antes disto também tinhas sido presidente da Associação de Estudantes da Faculdade de Arquitetura, certo?

MÚSICO – Não. Era Presidente da Mesa da Assembleia-Geral.

DRAMATURGO – Aí está, são exemplos importantes de empenho! Aliás, foi por isso até que nem chegaste a acabar o curso, não foi?

MÚSICO – Não... não foi por isso que não acabei. E isso não é muito importante. Mas tu também estás ligado a muitas organizações de carácter político

DRAMATURGO – Ah, mas isso são só coisas do meu sector profissional. Tu não. Tu até és da Amnistia Internacional!

MÚSICO – Tu também és da Amnistia Internacional.

DRAMATURGO – Mas eu nunca me envolvi. E tu fazias parte do núcleo de Aveiro.

MÚSICO – Fui fundador do primeiro núcleo, lá.

DRAMATURGO – Aí está, fundador, és um membro importante!

MÚSICO – Agora não. Já nem sequer sou membro da Amnistia.

DRAMATURGO – Está bem, mas deixaste um legado, fundaste um núcleo que permanece ativo.

MÚSICO – Não. Esse Núcleo de Aveiro acabou quando eu vim para o Porto.

DRAMATURGO – Então neste momento (*pausa*) estás apenas na Associação de Pais da escolinha da tua filha?

MÚSICO – Sim.

Pausa.

DRAMATURGO – Pronto, mas o que interessa é agir e é isso que o nosso protagonista acaba de perceber.

SEGUNDA PARTE

DRAMATURGO (*vestindo o casaco*) – Portanto, deixa a janela aberta e sai para se juntar a uma grande manifestação que está a acontecer na rua.

O DRAMATURGO vira mais uma folha do cavalete, onde se passa a ler: “ATO II: (Manifestação); 1º encontro com a criança, Participar na voz coletiva, Competências práticas, Avançar de modo pragmático, (Assembleia Popular)”. Finge sair de casa, levando consigo o cartaz com a frase.

Ouve-se o som de uma manifestação, na tela projetam-se 20 imagens de fotógrafos convidados pelo MIRA FORUM, imagens coloridas com sinais de esperança e otimismo. O DRAMATURGO/PROTAGONISTA anda de um lado para o outro empunhando o cartaz, enquanto o MÚSICO toca bombo.

DRAMATURGO (*fazendo sinal ao MÚSICO para parar de tocar*) – Estas imagens, tal como as anteriores, também estarão a ser projetadas no fundo; mas estas já não são do Paulo Pimenta, mas de vários fotógrafos convidados pelo MIRA FORUM, uma galeria em Campanhã, que é mais um dos parceiros do projeto. E é nesta altura que o coro volta a entrar.

MÚSICO – Não. Entra pela primeira vez.

DRAMATURGO – Pela primeira vez? Mas então e antes, no Cânone dos Protestos, não estavam em cena?

MÚSICO – Não. Aí estavam *hors-scène*.

DRAMATURGO – *Hors-scène...?*

MÚSICO – ... portanto, o coro está fora de cena e canta projetando a voz de tal forma que se ouve ao longe. É uma técnica muito usada na ópera.

DRAMATURGO – Coisa estranha... Então, no prólogo, quando ele está à janela aquele tempo todo, não há mais ninguém em cena?

MÚSICO – Não. Mas é de propósito, para sublinhar o afastamento entre o protagonista e o povo. E agora o impacto é maior quando na manifestação aparece o coro.

DRAMATURGO – Então, agora sim, temos aqui o coro, mais ou menos 30 pessoas...

MÚSICO – Sim, 30.

DRAMATURGO – ... e o protagonista circula na manifestação entre eles.

O MÚSICO regressa ao bombo. O DRAMATURGO desliga a projeção das imagens no ecrã e faz sinal ao MÚSICO.

DRAMATURGO – Mas entretanto a manifestação desmobiliza-se.

MÚSICO (*parando de tocar, surpreendido*) – Já?

DRAMATURGO – Já. (*espera que o MÚSICO retire o som da manifestação*) A manifestação desmobiliza-se e o protagonista vai voltar para casa, e sente-se entusiasmado.

O DRAMATURGO desdobra uma imagem de papel de uma criança, que coloca de pé no chão.

CRIANÇA (*off*) – Quando eu crescer, vou lá à frente, na manifestação. Levo um megafone e, no fim, não vai ninguém para casa até ter mudado mesmo alguma coisa.

DRAMATURGO (*tirando o casaco*) – Esta criança que surpreende o protagonista no seu regresso a casa, e que o alerta para o excesso de entusiasmo, é na verdade um desdobramento do próprio protagonista, certo João?

MÚSICO – Sim, até porque o protagonista nunca fala. Ele é desdobrado na criança e sobretudo no narrador, que vamos voltar a ouvir agora.

DRAMATURGO/NARRADOR (*ao microfone, lendo*) – “Foi bonita a festa? Foste à rua, repetiste as palavras de ordem, punho em riste, corações ao alto. Sentiste a praça a ferver e, por um momento, parecia mesmo que estava lá tudo: a grande mobilização

popular, as condições objetivas, um propósito claro... e vens para casa? Calam-se os megafones, desmobilizam-se os voluntários que iam dizendo à malta para andar: “agora!”, “mais depressa!”, “mais devagar!”... Abrem-se as lancheiras, o pessoal senta-se a conversar, cada um para o seu lado, outra vez, todos com o sentimento de dever cumprido. E a mudança? Talvez na próxima, não é? Mais uma grande manifestação e eles percebem que não há alternativa e mudam isto.

Achas mesmo que é com palavras de ordem, moderação e abraços à polícia que isto muda? Também achas que o respeitinho pelas barreiras policiais é um sinal de maturidade democrática e civismo? Ou ficaste a olhar para a malta de cara tapada, para a raiva que lhes crescia nos punhos, a pensar “que força é essa”? Que força queres, afinal? De que força precisas?”

O DRAMATURGO pousa os textos e volta a dirigir-se ao público.

DRAMATURGO – O nosso protagonista compreendeu finalmente que não lhe basta continuar a pensar sobre modelos teóricos (*arruma os livros a um canto da mesa*). Compreende que precisa de saber coisas práticas. (*projeta-se no ecrã uma carta militar do território português*) Tem de ser capaz de ler um mapa; (*vai buscar uma corda de saltar*) tem de ter resistência física; (*vai buscar duas luvas e um plastron de treino de boxe*) tem de saber defender-se; (*vai buscar um kit de eletrónica*) Tem de saber trabalhar com um... o que é isto, João?

MÚSICO – Um *kit* de eletrónica.

DRAMATURGO – Um *kit* de eletrónica. Portanto, tem de aprender a fazer.

VOZ 5 / Citação de Nelson Mandela (*em off enquanto o DRAMATURGO/PROTAGONISTA estuda a carta militar*) – Não existe nenhum passeio fácil para a liberdade em lado nenhum, e muitos de nós teremos que atravessar o vale da sombra da morte vezes sem conta até conseguirmos atingir o cume da montanha dos nossos desejos.

VOZ 6 / Citação de John Perry Barlow e The Mentor (*em off enquanto o DRAMATURGO/PROTAGONISTA mexe no kit de eletrónica; tenta ligar uma luz, não consegue, faz sinal ao MÚSICO que se levanta e vai ligá-lo*) – Governos do mundo industrial, gigantes decadentes de carne e aço: este é o nosso mundo agora. O mundo do eletrão, do interruptor, da beleza da transmissão. Nós procuramos o conhecimento e vocês chamam-nos criminosos. Em nome do futuro, eu peço-vos que nos deixem em paz. Podem parar este indivíduo, mas não nos podem parar a todos... afinal, somos todos iguais.

VOZ 7 / Citação de Isabel do Carmo (*em off enquanto o DRAMATURGO/PROTAGONISTA salta à corda e o MÚSICO coloca um plastron no braço*) – Durante a greve da fome não há cortes, não há intervalos. Não comer... Nem de manhã, nem ao meio dia, nem à noite. É o tempo que passa contínuo. Sem

intervalos. Um dia atrás do outro. Não comer... É preciso não ficar desidratado. Resistir. O segredo da greve da fome é resistir o mais possível. Até o poder ceder. O poder leva tempo a ceder. Quando cede.

VOZ 8 / Citação de anónimo com *username* Argala (*em off enquanto o DRAMATURGO/PROTAGONISTA treina combate com as luvas de boxe, batendo no plastron que o MÚSICO empunha*) – O trabalho ilegal e militar só se pode fazer depois de preparado. A preparação já implica prática, a prática oferece os dados empíricos. Com a escalada ação-reação, vamos medindo as nossas forças e sabendo se podemos prosseguir ou não. A prática é que é o critério da verdade, não a especulação. Recusar a prática revolucionária por medo de gambozinos, ou seja, de repressão imaginária, tem apenas um nome: liquidacionismo.

DRAMATURGO – Portanto... (*o MÚSICO atinge-o na cabeça com o plastron, aparentemente sem perceber que ele terminou o treino*) Au!

MÚSICO – Desculpa.

O MÚSICO regressa à sua mesa.

DRAMATURGO – Portanto (*despe camisola e limpa o suor do treino*) o protagonista tomou consciência de tudo isto, e decide que agora é necessário avançar de um modo mais pragmático e sai para ir ao encontro de outras pessoas que... (*vai buscar uma T-shirt onde se vê uma imagem de Atlas segurando um mundo-bomba e a citação de Manuel António Pina*) com que pessoas é que ele se vai encontrar, João?

MÚSICO – Vai encontrar-se com um grupo mais pequeno de pessoas, pessoas mais empenhadas e ativas do que a maioria. Mais radicalizadas. Porque ele percebe que o entusiasmo inicial das manifestações acaba por se desfazer e as pessoas regressam ao seu quotidiano, completamente manietadas pelo mesmo tipo de regras sem sentido. Regras que estão em todo o lado... até aqui.

DRAMATURGO (*confuso*) – Aqui?

MÚSICO – Aqui no teatro. Não há ninguém a comer, a beber, a falar ao telefone. São regras. Lá fora toda a gente tira fotografias a tudo e aqui ninguém fotografa nada.

DRAMATURGO – ... no início até há aquela gravação a dizer que não se podem registar imagens e sons.

MUSICO – Pois, e toda a gente aceita isso como se fosse natural. Mas eu não me importo de ser fotografado, tu também não, pois não?

DRAMATURGO – Não. (*para o público*) Não querem tirar uma fotografia?

MÚSICO e DRAMATURGO posam para eventual fotografia. Pausa.

DRAMATURGO – As pessoas sentem-se constrangidas, não é? E fumar? Aposto que ninguém aqui seria capaz de puxar de um cigarro e acendê-lo. *(pausa breve)* E isso é mesmo, mesmo proibido!

MÚSICO – Provavelmente muitas das pessoas que aqui estão hoje, também estiveram, como nós, nas manifestações da Avenida dos Aliados em 2012, e desde essa altura não fizeram mais nada e agora estão aqui sentadas a olhar para nós. E é mesmo isso que o protagonista percebe neste momento: ele já não é uma pessoa como as outras. Ele está decidido a fazer alguma coisa.

TERCEIRA PARTE

DRAMATURGO *(vestindo o casaco)* – Ele está decidido a fazer alguma coisa. Deixa a janela aberta e vai sair de casa para participar numa Assembleia Popular. *(vira uma folha no cavalete)* Assembleia Popular que, mais uma vez é feita com o coro em cena, certo, João?

MUSICO – Sim, mas agora mais reduzido, aí umas 15 pessoas.

O DRAMATURGO desaparece atrás do ecrã. No cavalete lê-se: “ATO III: Assembleia Popular, 2º Encontro com a criança, Dirigir a ação coletiva, Planear o ataque, Avançar para a luta”. Ouve-se a canção *TENTAREMOS NÃO NOS ESQUECER - HINO DA ASSEMBLEIA POPULAR*.

*Tentaremos não nos esquecer
do que foi a luta e do que vai ser*

*Tentaremos não nos esquecer
que esta cantiga não se vai render*

*Acordamos com o nascer do dia
Com a certeza desta união
Temos a força toda
Para avançar com este refrão*

O DRAMATURGO sobe para o seu banco por trás do ecrã; tenta explicar o conflito que se está a passar na Assembleia através de gestos.

VOZ 9 *(off)* – Fazemos o nosso próprio partido?

CORO (*off*) – Não mudas o sistema se fizeres parte dele, pá!

VOZ 10 (*off*) – Criamos um movimento?

CORO (*off*) – O movimento é este, assim mesmo. A formalização é nossa inimiga.

VOZ 11 (*off*) – Mas, votamos?

CORO (*off*) – O voto não muda nada, que eles são todos iguais.

VOZES (*off*) – Decidimos mudar? Decidimos tentar? Decidimos fazer?

CORO (*off*) – Não decidimos nada enquanto não dermos a todos o tempo de exprimir a sua opinião.

DRAMATURGO/PROTAGONISTA (*off*) – E se passássemos ao ataque?

O MÚSICO aproxima-se do microfone do NARRADOR. Ouve-se a canção QUEM JULGAS QUE ÉS?

CORO:

*Quem julgas que és,
p'ra ter voz nesta luta?
Quem julgas que és,
p'rápontar o caminho?*

SOLISTAS:

*Quem tenho que ser,
p'ra entrar nesta luta?
Quem tenho que ser,
para não ir sozinho?*

MÚSICO/SOLISTA (*cantando*):
*Mas estamos unidos à volta de quê?
Como decidimos uma posição?*

CORO:

*Somos coletivo, somos todos iguais
Cada um contribui só para a agitação*

MÚSICO/SOLISTA (*cantando*):
*Agite-se então, passemos por fim
das palavras aos atos, o ataque é agora*

CORO:

*Falas sem pensar, sem nos conhecer
Quem quer liderar sai daqui p'ra fora
Quem julgas que és,
p'ra ter voz nesta luta?
Quem julgas que és,
p'rápontar o caminho?*

O MÚSICO regressa à sua mesa. O DRAMATURGO/PROTAGONISTA desce do banco e finge regressar a casa desanimado. É interrompido pela voz da criança.

CRIANÇA (off) – Não podemos querer ser sempre amigos de toda a gente. Nem ficar sempre à espera. Às vezes, o que é preciso é que a pessoa com mais coragem vá à frente, sem olhar para trás. Partida, lagarta, fugida...

O DRAMATURGO dirige-se rapidamente a microfone.

*DRAMATURGO/NARRADOR (ao microfone, lendo) – “Querias chegar ali e fazer parte da vanguarda revolucionária, era? Achavas que isto era como nos filmes? Leste uns livros, puseste-te em forma, seguiste as convocatórias, ganhaste popularidade nas redes sociais com tiradas do Zé Mário Branco... estás “ligado” às causas: foste aos sítios, falaste com as pessoas, participaste nas atividades, contribuístes quando passou o chapéu... Até mudaste bocados da tua vida, não foi? Agora andas de bicicleta, só comes cenas orgânicas, instalaste Linux nuns computadores, vais a *workshops* de que não precisas e até dás *workshops* de coisas que aprendeste na net. Aderiste a tudo o que podias aderir, vais às reuniões sempre que podes... Agora, ias ser ouvido, não era? Agora, já podias explicar a esta malta que não basta a meditação e a boa onda. Que isto não vai lá com reuniões intermináveis para decidir que um dia havemos de decidir. Que o tempo favorece os audazes e que, contra a fragmentação da opinião popular, exige-se um ato heroico. Poético. Mobilizador. Um ataque visível, público, à opressão e exploração comuns. Era agora que ias ser ouvido, não era?”*

O DRAMATURGO pousa os textos e volta a dirigir-se ao público.

DRAMATURGO – Ora bem, onde é que nós estamos...? O protagonista... participou numa Assembleia Popular... onde até fez uma proposta muito concreta.... qual foi essa proposta que ele fez, João?

MÚSICO – E se passássemos ao ataque?

*DRAMATURGO (para o público) – E se passássemos ao ataque? E no fim da Assembleia Popular regressou a casa, encontrou novamente a criança (*tirando o casaco*) e neste momento estamos a meio do terceiro ato.*

MUSICO – Não. Estamos no início do terceiro ato.

DRAMATURGO (*olhando para o cavalete*) – Mas então: o que aconteceu depois de ele sair de casa já não era segundo ato, mas também ainda não era terceiro ato... que só começa agora com ele a entrar em casa... Então tudo aquilo... é...?

MÚSICO – É um entreato. A estrutura da ópera é simples: os atos começam no quarto e terminam quando o protagonista sai. Tudo o que se passa fora de casa está à margem da ação principal que se passa aqui no quarto. Lá fora são entreatos.

DRAMATURGO – Não sei se é completamente claro...

MÚSICO – Sim, se calhar é uma coisa que ainda temos de clarificar depois. Avançamos?

DRAMATURGO – Avançamos.

MÚSICO – Mas estamos no início do terceiro ato.

Silêncio. O DRAMATURGO olha para o cavalete.

DRAMATURGO – Estamos no terceiro ato, é o que interessa, e o protagonista percebeu que a discussão estéril não leva a lado nenhum e que as fraturas nos coletivos não devem impedir que se avance. E vai planear um ataque.

O DRAMATURGO vai buscar umas matracas.

MÚSICO (*levantando-se e recolhendo os livros que o DRAMATURGO deixou sobre a mesa*) – Neste ponto os livros têm que sair daqui (*coloca os livros no chão com cuidado*).

DRAMATURGO (*entregando as matracas ao MÚSICO e pegando nos livros*) – Sim. Mas não deviam sair da mesa. Porque isso daria a ideia de uma desvalorização das leituras anteriores. Basta ficarem um bocado de lado (*coloca os livros de lado na mesa*).

MÚSICO (*entregando as matracas ao DRAMATURGO e pegando nos livros*) – Não. Porque o protagonista agora percebe que já perdeu demasiado tempo com leituras. E do ponto de vista simbólico é muito mais forte isto (*deita livros ao chão*) do que deixar tudo arrumadinho. Aliás, se tiveres reparado, eu no libreto escrevi claramente “limpa a mesa de tudo o que é teoria”.

DRAMATURGO (*entregando as matracas ao MÚSICO e pegando nos livros*) – Mas esse gesto é fortíssimo, é demasiado agressivo, parece que ele está a recusar um conjunto de referências e experiências importantíssimo...

MÚSICO (*entregando as matracas ao DRAMATURGO e pegando nos livros*) – Não. Aqui o que interessa é que este é um tipo que estava adormecido, como todos nós, e que despertou para a realidade do país, foi isso o prólogo. E ele esforçou-se por ler, e estudar e tentar compreender e ir a manifestações e participar em Assembleias e isso tudo. Mas que agora percebeu que assim não vai a lado nenhum, percebes? Que já chega de reflexão e de leituras e de pensamento. Agora é preciso fazer alguma coisa (*deita os livros ao chão. Volta a apanhar um deles para ler uma passagem*). Repara, até o José Gil, que está no prólogo, diz isso: (*lendo*) “Porque se fala, fala e não se age? Esse é, certamente, um dos fatores principais de inércia que mais dificulta a mudança de que precisa o país. Mais: dizer-se que “só se fala e não se age” (como o estou a ilustrar aqui mesmo)” - é ele que escreve - “é, a partir de um certo ponto, contribuir mais uma vez para a paralisação generalizada”. Página 92 (*atira o livro para o chão*).

DRAMATURGO (*entregando as matracas ao MÚSICO e pegando nos livros*) – Mas fazer isso é recusar um legado de conhecimento das gerações anteriores. Deitar os livros ao chão é recusar a transmissão desse legado. Transmissão. O título da ópera.

MÚSICO (*entregando as matracas ao DRAMATURGO e pegando nos livros*) – Carlos, não se fazem revoluções com legados. Quem faz isso são os reformistas e o nosso protagonista não é um reformista, é um revolucionário. (*deita os livros ao chão*) Mas se quiseres ter os livros na mesa também pode ser. (*volta a sentar-se no seu lugar*)

DRAMATURGO (*irritado*) – Mas se os livros saem, o *kit* de eletrónica não devia sair também?

MÚSICO (*pegando num recipiente de produto tóxico que coloca junto à mesa*) – Não! Porque ele ainda vai precisar disso mais a frente. (*senta-se, vê que o DRAMATURGO não reage, vai buscar um stencil que entrega ao DRAMATURGO*). Avançamos?

O DRAMATURGO *pousa o stencil e simula uma rotina de treino com matracas. No fim pousa matracas, tira T- shirt e começa a preparar a aplicação do stencil.*

DRAMATURGO – O protagonista está em casa a preparar-se para o ataque. E agora vai sair de casa para ir ao encontro de quem, João?

MÚSICO – Vai ao encontro das poucas pessoas que na Assembleia Popular demonstraram estar tão empenhadas em fazer alguma coisa como ele.

DRAMATURGO – E isto sempre com janela aberta?

MÚSICO – Sim.

QUARTA PARTE

O DRAMATURGO cola o stencil no peito e transfere a imagem – o mesmo Atlas segurando um mundo-bomba que estava na t-shirt. Ouve-se a canção *NÓS DE CÁ E VÓS DE LÁ*. O MÚSICO acompanha ao saxofone.

*Nós de cá e vós de lá
Nós de cá e vós de lá
Qual de nós canta melhor?
Minhas falas são doiradas
Cala-te lá rouxinol
Minhas falas são doiradas
Cala-te lá rouxinol*

DRAMATURGO (*vestindo o casaco*) – Portanto, janela aberta, e o protagonista sai para esta reunião de conspiradores. (*vira outra folha do cavalete*). Esta reunião de conspiradores, João, é lá atrás com o coro, certo?

No cavalete lê-se: “ATO IV: Reunião de Conspiradores, 3º Encontro com a criança, Traição e Solidão, Agir a todo o custo, Ataque”. O DRAMATURGO começa a afastar-se para o fundo da cena.

MÚSICO – Não, são só 5 pessoas. Que até podem ser do coro.

DRAMATURGO – Certo, os 5 conspiradores. (*confuso*) Mas então, esta música que acabámos de ouvir é cantada por quem?

MÚSICO – Esta música é cantada pelo coro todo.

DRAMATURGO – Ah, o coro todo também lá está?

MÚSICO – Não. O coro aqui volta a estar *hors-scène*.

DRAMATURGO – Outra vez?

MÚSICO – Sim, porque esta música - “Nós de cá e vós de lá”, uma canção tradicional de Arouca - não está dependente do que acontece em cena. É uma representação do contexto geral, da tensão entre os oprimidos e opressores, entre os de cima e os de baixo.

DRAMATURGO – OK. Então estão lá os 5 conspiradores. E os outros 25 estão fora de cena. Mas estão todos a cantar?

MÚSICO – Não. Os 5 não cantam.

DRAMATURGO – Então como é que os conspiradores falam?

MÚSICO - São os atores que estão à frente.

O MÚSICO dirige-se à mesa e faz sinal ao DRAMATURGO para se aproximar.

MÚSICO – Imagina... (indicando o *kit de eletrónica*) isto é a mesa. (*vai buscar um conjunto de figuras em papel representando as pessoas envolvidas na ópera, e dispõe-nas na mesa, criando uma maquete do cenário da ópera*) Temos: atores à esquerda, narrador à direita, protagonista e 5 conspiradores atrás, e os 25 membros do coro fora de cena.

DRAMATURGO – Então a ação passa-se toda aqui atrás com eles a andarem de um lado para o outro e a discutir: (*pegando e movimentando a figura dos conspiradores*) “Este é o momento! Vamos parar de pensar. Vamos parar de tentar e vamos mesmo agir!” (*pegando na figura do protagonista*) E com o protagonista a dizer: “É a hora de escolher os alvos! De partir para o ataque, de marcar as datas no calendário!”

MÚSICO – Não, estão todos parados. É uma reunião. (*pegando nas figuras dos conspiradores*) Até porque tens estes 5 a dizer: “Calma, camarada. É preciso pensar cuidadosamente nas formas de luta. Não podemos perder a legitimidade, nem arriscar ser mal interpretados pelas massas.”

DRAMATURGO – Então... o narrador não fala. Os atores falam mas não se mexem. (*indicando os conspiradores e o protagonista*) Estes seis nem falam nem mexem, e os 25 que cantam não se veem...?

MÚSICO – Sim. Aliás estes - os atores e o narrador - até podiam não estar lá. Podiam estar de costas, no fosso, fora de cena. O que interessa é o que se passa aqui com estes seis. Isto é aquele momento antes do tsunami, o silêncio, a tensão, a certeza de que vai acontecer alguma coisa.

DRAMATURGO (*desesperado*) – Mas não se passa nada. Entre coro, vozes e orquestra, tens quase 100 pessoas escondidas. E aqui não se passa nada. Não podias colocar os 25 do coro cá atrás, nem que fosse em contra luz? (*coloca as figuras do coro atrás do ecrã*).

MÚSICO – Para quê?

DRAMATURGO – Para se perceber que está a ser cantado ao vivo.

MÚSICO – Só pelo efeito? Isto é uma obra de arte, não é para entreter.

DRAMATURGO – Para não ser o mesmo que ficar em casa a ouvir música. *(falando para o público)* Imaginem, isto tudo vazio; ali ao fundo 6 pessoas paradas, ouvem-se umas vozes sem que se perceba se são gravadas ou se são ao vivo. Não sentem uma quebra de ritmo? Não se sentem perdidos?

MÚSICO – Não podes perguntar assim: *(para o público)* Há um ambiente tenso, um fundo musical que suscita ansiedade perante algo prestes a acontecer, percebe-se o conflito entre os próprios conspiradores. Claro que não se sentem perdidos, estão completamente presos ao que se passa. Ou não?

DRAMATURGO *(regressando à maquete)* – Mas se pelo menos tivéssemos o coro completo lá atrás-

MÚSICO *(interrompendo, agressivo)* – Olha Carlos, fazemos assim: tu depois encenas isto como quiseres *(usando a maquete)* pões toda a gente em cena - narrador, atores, coro, todos - e *(pegando nos livros que estavam no chão)* até podes pôr os livros na mesa se quiseres, mas o que interessa agora é avançar. Vamos avançar? *(volta para o seu lugar)*

Silêncio tenso.

CRIANÇA *(off)* – Estás triste? Chateado? Ou estás amuado? Às vezes, quando estou amuado, não consigo ouvir bem o que me dizem. A minha mãe diz que, se me acalmar, percebo que não está toda a gente contra mim.

O DRAMATURGO olha para o MÚSICO.

MÚSICO – E o protagonista não reage.

DRAMATURGO – Não reage e vai...

MÚSICO – ... vai entrar o narrador...

O DRAMATURGO não se mexe. O MÚSICO levanta-se, pega na capa com textos e dirige-se ao microfone.

MÚSICO/NARRADOR *(ao microfone, lendo)* – “No fundo, sempre soubeste que era aqui que virias parar, ou não? Acreditavas num grupo de gente especial, mais capaz do que os outros. Gente como tu. Mas lá estavam eles, novamente, com aqueles olhos de carneiro mal morto. A coragem toda nas palavras e a cabeça cheia de dúvidas. Agir, sim! Mas não aí; não assim; não contra estes ou aqueles... Querias acreditar que a vanguarda não era um local solitário. Que a coragem era contagiosa. Precisavas que alguém te desse a mão? Precisavas duma palmadinha nas costas? Não disseste que a

força das convicções era a única legitimidade de que precisavas? Afinal, tens o que é preciso? Vais agir ou vais pensar melhor?”

O MÚSICO pousa os textos e volta para o seu lugar.

DRAMATURGO – Portanto (*lendo o cavalete*), o protagonista voltou da reunião de conspiradores, onde não o apoiaram, já não conseguiu reagir à criança, sente-se traído, sente-se sozinho, pudera, percebe que tem de agir a todo o custo e vai então passar ao ataque.

O DRAMATURGO tira o casaco e dirige-se à mesa do PROTAGONISTA. Ouve-se o tema ATAQUE DE POETAS, com a voz do DRAMATURGO. O MÚSICO acompanha o tema ao saxofone, intercalando as estrofes com solos furiosos.

O DRAMATURGO arruma as figuras da maquete e os livros.

*Os antigos costumavam cantar a bela natureza
Neve e flores, lua e vento, neblinas, montanhas e rios.
Hoje os nossos versos deviam incluir ferro e aço
E o poeta devia saber liderar um pelotão de ataque*

O DRAMATURGO/PROTAGONISTA mexe no kit de eletrónica provocando-lhe uma mudança de luz.

*Pelas dez horas o Grande Urso assoma à montanha
E a canção do grilo vai e vem, anunciando o Outono.
Que interessa a um preso o suceder das estações
E o poeta devia saber liderar um pelotão de ataque*

O DRAMATURGO/PROTAGONISTA acopla o recipiente de produto tóxico ao kit de eletrónica.

*Nove dias de chuva incessante, apenas um de bom tempo
O céu não parece ter misericórdia.
Os meus sapatos desfazem-se, os pés enchem-se de lama
E o poeta devia saber liderar um pelotão de ataque*

O DRAMATURGO/PROTAGONISTA contorna a vermelho a bomba da imagem que transferiu para o seu peito.

*De manhã o Sol escala o topo da montanha
Inundando-a de um brilho rosado.
Só em frente à prisão as sombras persistem.
E o poeta devia saber liderar um pelotão de ataque*

O DRAMATURGO/PROTAGONISTA avança para a “janela”.

*Os antigos costumavam cantar a bela natureza
Neve e flores, lua e vento, neblinas, montanhas e rios.
Hoje os nossos versos deviam incluir ferro e aço
E o poeta devia saber liderar um pelotão de ataque*

O DRAMATURGO observa com horror o último solo de saxofone do MÚSICO, longo e muito ruidoso. Quando termina, o MÚSICO tosse, senta-se à sua mesa, tira um lenço e assoa-se.

DRAMATURGO (*calmo*) – Está?

MUSICO – Está.

DRAMATURGO (*para o público*) – Bom, este tema é uma versão provisória, já que poema não será bem assim.

MÚSICO – O tema é uma versão provisória porque na ópera não vai ser dito por ti. Mas a versão do poema é final.

DRAMATURGO (*para o público*) – Estamos a falar de um texto de Ho Chi Minh, um poeta vietnamita que foi de extrema importância na luta do país pela independência.

MÚSICO – Ho Chi Minh, um poeta? O Ho Chi Minh era um revolucionário vietnamita que, como estava na prisão fez poesia porque não podia fazer mais nada. Ele não fez poesia porque queria, ninguém faz poesia porque quer, faz poesia porque tem de fazer, certo?

DRAMATURGO – Certo, mas-

MUSICO (*interrompe*) – Tens que perceber que o Ho Chi Minh, quando escreveu isto estava preso na China, porque os chineses, numa típica jogada maoísta, tinham um acordo oportunista com o Chiang Kai Shek, do Kuomintang, porque ele assegurava na altura a luta contra o colonialismo francês-

DRAMATURGO (*interrompe*) – João, não vale a pena entrar em tanto detalhe sobre o Ho Chi Minh. (*para o público*) O que é importante reter é que quando ele diz que o poeta devia “liderar um pelotão de ataque” está a ser metafórico, como tantas vezes são os poetas. Ele não está, obviamente, a dizer que o artista deve pegar numa AK47 para ir matar pessoas.

MUSICO – Não, não. É exatamente isso que o Ho Chi Minh está a dizer.

DRAMATURGO – E como é que tu sabes? Falas vietnamita?

MÚSICO – Não. Nem precisava, porque ele não escreveu em vietnamita, escreveu em chinês.

DRAMATURGO – E tu falas chinês?

MÚSICO – Não, mas todas as traduções expressam a mesma ideia.

DRAMATURGO – Todas não. Todas as que tu encontraste, se calhar em *sites* anarquistas. Mas muitas outras não (*vai buscar a capa de textos*) Repara, tomei nota de várias... (*lendo*) Uma versão espanhola: “Los antiguos gustaban cantar a la naturaleza / Los ríos y los montes, el viento y las flores, la nieve y la niebla / La poesía de nuestro tiempo debe cantar al hierro y al acero, / Y los poetas, aprender a luchar en la batalla”. Uma versão francesa: “Rivières, monts, fumée, neige et fleurs, lune et vent./ Il faut armer d’acier les vers de notre temps; / Les poètes aussi doivent savoir combattre!”. Uma versão italiana: “Bisogna armare d’acciaio i canti del nostro tempo. / Anche i poeti imparino a combattere”. Nestas línguas o que se diz é que o poeta deve aprender a combater, não lançar um ataque nem muito menos liderar um pelotão de ataque. E mesmo assim, esta ideia de aprender a combater está num espaço claramente metafórico.

MÚSICO – Não! Tu continuas a pensar no Ho Chi Minh como um poeta e ele não é um poeta, é um líder revolucionário. O que ele queria com a sua poesia era precisamente mudar o modo como os artistas se relacionam com o seu trabalho, percebes? Aquilo que o artista tem de fazer. O que EU tenho de fazer. O que TU vais fazer depois desta ópera. (*pausa*) O que é? Vais ficar sentadinho a queixar-te e depois fazes outro espetáculo?

DRAMATURGO – Mas o que é que tu vais fazer depois deste espetáculo? Não vais fazer outro e mais outro espetáculo? Não vais enviar outra proposta de coprodução ao Teatro Municipal e mais outra?

MÚSICO – Não.

DRAMATURGO – Não, como? O que é que vais fazer, João? Vais deixar de fazer música, vais emigrar, ser missionário?

MÚSICO – Não sei, posso fazer muita coisa, até posso continuar a fazer música, a agir enquanto músico. Mas não desta maneira. De um modo mais interventivo.

DRAMATURGO (*irónico*) – Vais tocar bombo para as manifestações?

MÚSICO – Se for preciso. Se for mais útil para mudar alguma coisa. Eu construí esta ópera sobre um gajo que quer agir, criou-se esta energia toda, o que é que vamos fazer

depois da estreia? Mandar cartinhas para os programadores para o espetáculo circular? Esta ópera não vai ser bem recebida por ninguém.

Silêncio, mal-estar geral.

DRAMATURGO – Mas então, vale a pena continuar?

MÚSICO – Claro, agora é a parte mais importante, aquilo que as pessoas têm mesmo de perceber.

DRAMATURGO – ...?

MÚSICO – A bomba, explode a bomba.

EPÍLOGO

O DRAMATURGO veste o casaco, vira mais uma folha do cavalete, onde fica a ler-se “Epílogo”. O DRAMATURGO desliga a projeção da carta militar no ecrã, dirige-se à mesa e ativa o relógio da bomba. Ouve-se o som de uma bomba a explodir. O DRAMATURGO desmonta a bomba e deita no chão a figura da criança.

DRAMATURGO – O protagonista regressa a casa, mas desta vez já não encontra a criança pelo caminho. Fecha a janela e vai dormir. *(senta-se no banco e pousa cabeça sobre a mesa)*

ESPECTROS *(off)* – “*Não éramos nós os teus inimigos.*”

DRAMATURGO – Estas são as vozes das vítimas, ou o que poderíamos chamar de fantasma do arrependimento.

MÚSICO – Qual arrependimento?

DRAMATURGO – O arrependimento pelas vidas sacrificadas, pelas vítimas deste ato, as pessoas que acabaram por ser atingidas pela bomba. Ele está arrependido, não está?

MÚSICO – Arrependido? O objetivo dele era mesmo matar aquelas pessoas.

DRAMATURGO – Aquelas pessoas? Quais pessoas?

MÚSICO – Então, os 5 palhaços da reunião de conspiradores.

DRAMATURGO – Os 5... ele matou os próprios camaradas?

MÚSICO – Camaradas falsos, os tipos que o traíam, que o impediam de agir! Esta bomba liberta-o. (*chocado*) Não tinhas percebido?

DRAMATURGO (*chocado*) – A bomba era para eles?

MÚSICO – A primeira sim.

DRAMATURGO – Mas qual é a ideia deste final? Não é criar empatia, pois não? Distanciamento? Revolta? O que é que tu queres?

MÚSICO – O que é que eu quero? Não quero nada. Só quero que as pessoas sintam angústia, a minha angústia. Que sintam que às vezes é necessário rebentar com quem está ao lado a dizer-nos para não agir, para não fazer isto, para não fazer aquilo, para pensar melhor.

DRAMATURGO – Mas isto não faz sentido. O que é que ele conseguiu com isto? Mata as poucas pessoas que queriam estar com ele e fica completamente sozinho? Este gajo tinha tudo para ser um herói e vai sair daqui como um merdas?

MÚSICO – Nem herói, nem merdas. É um gajo normal, que começa isto como um ratinho a andar numa daquelas rodas, preso nesta ideia de que (*fazendo o gesto de um rato a correr numa roda*) está tudo mal, está tudo mal, e acaba como um gato que vomita uma bola de pelo. Agora ao menos livrou-se disto e consegue respirar. (*pausa*) Às vezes é preciso queimar pontes.

DRAMATURGO – Às vezes é preciso queimar pontes? O que é que isso quer dizer? Pontes com quem? Comigo, com os outros colaboradores? Com o público, com a profissão? É fazer tudo sozinho? Acabar sozinho?

MÚSICO – Ó pá, as pessoas têm que perceber que, se os únicos que podem mudar alguma coisa se estão a sabotar a si próprios, então estamos mesmo tramados.

DRAMATURGO – Sabotar? Mas és tu que sabotas a colaboração dos outros desde o princípio: pediste a colaboração das pessoas, mas na verdade nem lhes explicaste bem o que elas iam fazer, pediste aos músicos para tocar e gravar uns temas enormes quando sabias à partida que só ias usar uns segundos dessa música, pagaste a uns e não pagaste a outros...

MÚSICO – Como é que sabes? Nem sequer lá foste. Eu sou um gajo que faz o que tem de ser feito, que não fica para aí a queixar-se e a ler artigos do Eduardo Lourenço e do

José Gil e do Pacheco Pereira e do caralho! Sou alguém que põe as mãos na massa, percebes?

DRAMATURGO – Alguém que põe as mãos na massa? O que é que tu fizeste a vida toda? Nunca acabaste nada do que começaste. És o filhinho do papá que queria ser artista e a quem tudo era permitido, a quem compravam saxofones de 5000 euros porque o menino queria ser músico, e depois o menino ia estudar arquitetura e não acabava o curso, ia estudar *design* e não acabava o curso, ia estudar estudos artísticos e não acabava o curso. Não acabava nada e um dia cansou-se de ser um xoninhas e quis ser um revolucionário!

MÚSICO – É, Carlitos. Já tu estás aqui a fazer esta merda como mais um trabalho a seguir ao outro, não é? Porque para ti é sempre assim, *(fazendo o gesto do rato a correr numa roda)* é mais um trabalho a seguir ao outro e nem te envolves nem compreendes o sentido do que estás a fazer! Nem percebes o guião - olha a parte da bomba. Muito menos o contexto deste trabalho. É só: janela aberta e janela fechada; põe casaco, tira casaco; o coro em cena e coro fora de cena. É só isso que te interessa? E o modo de inscrição? A bomba, caralho? Para ti é tudo a fingir, até essa tatuagem, *(borra a pintura no peito do DRAMATURGO)* até isso é a fingir. *(pausa)* Por isso é que no final o protagonista diz “Não eram os meus inimigos, mas eram os meus obstáculos”.

Silêncio tenso.

DRAMATURGO *(frio)* – Bom, sendo assim João, acho que podes acabar sozinho e não me parece que precisas mais da minha colaboração. *(para o público)* Obrigado pela vossa presença nesta sessão de apresentação. Este foi o libreto da ópera “trans/missão”.

O DRAMATURGO sai de cena, deixando o casaco no banco. Silêncio. O MÚSICO olha para o público.

MÚSICO – Portanto... temos o nosso protagonista em casa, a janela está fechada *(dirige-se à mesa do PROTAGONISTA, empurra o casaco para o chão e senta-se no banco)* e ele finalmente consegue adormecer, sozinho mas profundamente aliviado. E ouve-se ainda um tema que acompanha a saída dos espectadores. Há também uma última imagem...

O MÚSICO projeta no ecrã uma última foto de Paulo Pimenta. Vai ao seu computador e dispara a canção final. Regressa à mesa do protagonista, senta-se e finge dormir. Ouve-se a canção HÁ-DE VIR O DIA.

*Há-de vir o dia
Há-de vir o dia em que vós ides acordar*

*Há-de vir o dia
Há-de vir o dia em que este povo vai lutar*

*Vinde ver o sol nascer
Vinde ver
Vinde ver o sol nascer
Vinde ver*

FIM

“trans/mission” – English Version

"trans/missão" foi traduzida para inglês e adaptada a contextos internacionais em 2018. Esta versão estreou ao público em abril desse ano no Porto, no âmbito do Plenário da Primavera do IETM – International Network for Contemporary Performing Arts, e em agosto seguinte fez duas apresentações nas Ilhas Hébridais Exteriores da Escócia. Em julho de 2019, "trans/mission" apresentou-se ainda em França, no âmbito do Festival Le Manifeste em Grande-Synthe.

"trans/mission" was translated into English and adapted to international contexts in 2018. This version premiered in April of that year in Porto, as part of the Spring Plenary of IETM - International Network for Contemporary Performing Arts, and in the following August made two presentations in the Outer Hebrides of Scotland. In July 2019, "trans/mission" was also performed in France, at the Le Manifeste Festival in Grande-Synthe.

Tradução / Translation: Ana Salgado

Elenco / Cast: Carlos Costa (PLAYWRIGHT), João Martins (MUSICIAN) and (off) Ana Azevedo, Ana Vitorino, Arsélio Martins, Gustavo Costa, Inês Carreira, João Ricardo, Kaffe Matthews, Pedro Carreira, Teresa Camarinha

PROLOGUE

At the centre of the stage, there is a table with a screen attached to one side, facing the audience; there is also a little stool by the table.

To one side of the stage, the MUSICIAN's place, with all his materials: a table with a computer, instruments around; in front of these, a microphone on a stand. Next to the microphone, a folder with several texts.

To the other side of the stage, a stand-up with several big sheets of paper clipped on it. On the screen, 10 photographs of Paulo Pimenta are projected. On the stand-up one can read "Prologue".

The MUSICIAN is sitting at his table. The PLAYWRIGHT/PROTAGONIST is standing bare-chested and with his back to the audience.

WISE ELDER (off) - Portugal is immobilized today. As a people, we are not able to rise up or even to sneak under the shadow of a Past which we have transformed into a myth. We are simply like that, what can we do? We got by, spending more than we should. Always on tiptoes so we could show off to each other as well as to the world. Resourceful and boasters. When the times do not look good to us, we turn to our parents, to God or to the State, and we wait for punishment and for Providence. We wait and wait...We believe in Messianic figures whom shall come from some fog and take care of all of this. Era after era, from one Messiah to another, whether looking down our noses, whether hanging our head down. Yet always in herd. We manage, don't we?

The PLAYWRIGHT/PROTAGONIST moves, puts on his sweater, sits down and takes notes, agreeing with the text.

WISE ELDER (off) - Anyways, it is never our fault, since, around here, "it is everyone's fault, it is no one's fault". What is collective seems strange to us, for we are childish and chronically envious. We are stuck on this end of Europe, doomed to be here. And someone shall give us a hand, someone shall turn all this around. We have left the violence of the acts in History, with capital "H" and, "serene", we have accepted that, in Portugal, the institutions and the systems fall only by themselves when ripe. Or rotten. We are more of the everyday life, of the small causes. Chronically uncultured, illiterates or "illiterabrutes". Culture, education and, especially, art were always more viewed with suspicion than with respect. Not even the so-called intellectuals can get rid of the heavy burden which is to come from a country of ignorants. They rebel, emigrate, yet they also conform themselves, more or less cynical.

The PLAYWRIGHT/PROTAGONIST starts reacting to the text with growing frustration.

WISE ELDER (off) - "Nothing to do" is what we have been saying for centuries. Now, we can even look in further detail to our 40 years of paternalist fascism. Those 40 years of pride and solitude, of obscurantism and repression mechanisms, are at the root of much of our current apathy. The one that made us "ask for permission" to Your Excellences' to

launch a Military Coup without firing a single shot, and only after his excellency, the Dictator Salazar, had fallen from the chair, old and ill. Wasn't the party beautiful, man?

The PLAYWRIGHT/PROTAGONIST gets up and starts walking around the room, impatient.

WISE ELDER *(off)* – It was beautiful, yet even there, with the moderation which characterizes us. A bit of decorum and calm, for we are in a country with 5 centuries of History. For how long have we had 5 centuries of History? And the people was never truly democrat nor revolutionary, was it? Which convictions does the “people” have? We lack school, mobilisation and collective organisation, we lack the feeling of class, of belonging... we lack everything in order to be able to fight. To really fight.

The PLAYWRIGHT/PROTAGONIST puts on his coat and assume a “fighting” posture.

WISE ELDER *(off)* - On the First World War we did not have equipment. We didn't go to the Second for it wasn't our business. Then we went to another War, in Africa, although not knowing very well why. And, in the end, they told us that that War was unjust, and we didn't even understand if we won it or lost it. Quiet is how we should be. “Nothing to do” is what we have been saying for centuries. We have crumbled. We have been diluted in History. In History, in inaction, in fear. Fear of changing, fear of losing, fear of taking a chance, fear of existing.

The PLAYWRIGHT/PROTAGONIST moves closer to the limelight as I he was approaching a window to look outside.

WISE ELDER *(off)* - We see the world through the window. We see each other through the window. We comment our own existence as if it was a soap opera. We comment soap operas as if they were existence itself. We have given up on transforming reality, for we have given up on facing reality. We no longer live our lives. We follow the script.

The PLAYWRIGHT comes out of the PROTAGONIST character, and addresses the audience.

PLAYWRIGHT - Good evening. We have just watched the prologue of “trans/mission”. “trans/mission” is an opera with a libretto and music by João Martins, as well as with my collaboration in the dramaturgy and staging. I am Carlos Costa. The central theme of this opera, “trans/mission”, is Portugal and the state in which the country can be found today: The tension between the necessity of thinking and the necessity of acting, the desire to leave a mark in History, the desire of transformation, the difficulty of social mobilisation. *(looks at the MUSICIAN, who does not add anything)* “trans/mission” is a work which, as you can see, is not yet concluded – we imagine it might premier next year. However, at this moment we feel the necessity to share the work process with you, all the more so since social mobilisation is one of the main themes of the opera. *(to the MUSICIAN)* Did you say something, João?

MUSICIAN - Nothing...

PLAYWRIGHT - Hence these sessions during which we will share with the public the libretto – the libretto is, roughly, the story which sustains an opera – we shall hear drafts of some of the musical themes, we shall raise some staging possibilities. And we hope that this real time sharing might enlighten some decisions we still need to make and, why not, bring about more questions. And what happens in this opera? We have a protagonist, a man – right, João?

MUSICIAN (*as if the answer was obvious*) - Of course.

PLAYWRIGHT - Therefore, we have a man, caught in this tension between thinking and acting. And this man awakens to go out and meet other dissatisfied people, with whom he hopes to create a revolutionary movement. Nevertheless, as we shall see, it will not be an easy task. Well, I believe I have referred the most important and that there is nothing missing...

MUSICIAN - You are missing the collaborative process.

PLAYWRIGHT - Excuse me?

MUSICIAN - ... the collaborative process.

PLAYWRIGHT - Exactly, the collaborative process. Why? Because this opera is revolutionary for several motives, aesthetic and political: because of the script, which I have already mentioned, but also because of the collaborative process, which opened up to several participations. The majority of these participations is on the musical area, yet we also have contributions on other areas. For example, these photographs which we have seen during the prologue are the work of Paulo Pimenta, who is a photojournalist. (*confirms with the MUSICIAN that the process is well explained*)

MUSICIAN - And the Protests' Canon – the music we shall hear next – is sung by NEFUP.

PLAYWRIGHT - The NEFUP... which is the Ethnography and Folklore Nucleus of the University of Porto and is another one of the partners of this project. So, we have left our protagonist at the window. (*turns off the projection of the last photo of Paulo Pimenta*) This is his room: the work table, a stool, and here a big window – balcony – which opens up over a square; with a special value in the relationship between the protagonist and the public space. And in this symbolic space, along a line which in a theatre will be more or less the proscenium, microphones will also be installed for other voices which we shall talk about later. Back there is the outside, the place of several street encounters, where the chorus's action is also centered, and where we will have the projection on a large scale of the images which we now see here (*pointing towards the work table*). This is because today we are on a provisional situation, a work session. I myself will not be the protagonist of the opera, right João...?

MUSICIAN (*as if the answer was obvious*) - Right...

PLAYWRIGHT - ... and João will not be on stage playing...

MUSICIAN (*making a gesture of uncertainty*) - ... ahhhh, that is still...

PLAYWRIGHT (*without listening*) - So, we have the protagonist at the window, and we begin to hear the voices of protest that come from the street.

The PLAYWRIGHT/PROTAGONIST is still facing the audience, but now as if looking through the window, out into the street. We hear the song THE PROTESTS' CANON.

*It is no longer a country, our Portugal.
It's time to change, from the mud to crawl.*

*I'm sick of fighting, stuck and frustrated,
End of month anguish and the bills aggravated.*

*Those who rule do not even care
Born in golden cribs, never learning to share.*

*We wish for better times, other people, other land,
One man in charge, to get rid of the madness at hand.*

*We lack courage, we're full of theory.
Another revolution, more bombs, less chivalry.*

*Here on my street, I demand a solution
Waiting and compromise are but mere illusion.*

*Were there more like me around here,
We would be better, united without fear.*

*We need the people to unite
No bosses, employers, parties, a new light.*

*Fault lies in those who at the balcony stay.
They see us go by, the fight makes no headway.*

PLAYWRIGHT (*as himself*) - The sentences which are heard in this theme were not written by us, they correspond to what is actually said on the streets. It was a study made by senior students of the Sociology Course of the University of Porto – also partners of the project – with the passengers of the city's bus lines.

MUSICIAN - No, Carlos. That was the initial idea, to replace my lyrics with the contents that came from the bus passengers. But after reading them I realised that what the people said did not fit in the metric demands of the music, of the Canon. So I chose to keep my lyrics.

The PLAYWRIGHT picks up the folder which has the report of the Sociology students and looks at it.

PLAYWRIGHT - But wouldn't it be possible to integrate some of the things people really said? For instance, (*reading*) on the bus line 204, Maria, 50 years old: "my dream is to see my children finish their studies and find a job here in their country".

MUSICIAN - Carlos, that is impossible to fit in the metric, in order to sing it.

PLAYWRIGHT – Right... But what about this one, on the bus line 402: (*trying to fit in the metric*) "in the days of Salazar, he would get what he deserved".

MUSICIAN (*singing*) - "in the days of Salazar, he would get what he deserved". Yes. That one fits the metric. But it is just one verse. How would we complete the stanza?

PLAYWRIGHT – Ah, I see... What about, if we used these sentences from two different people from the bus line 203, they are talking about our former Prime Minister: (*singing*) "he who messed with our pensions was that bastard of Coelho, daddy's little boy he never worked in his life".

MUSICIAN (*singing, in order to verify*) - "he who messed with our pensions was that bastard of Coelho, daddy's little boy he never worked in his life".... Yes, and that's actually true — they are talking about our former prime-minister Pedro Passos Coelho, who messed up our pension system, and he himself, never worked a day in his life... But then you're editing, right? You are gathering testimonies from different people and mashing them up. And if the idea is to be genuine...

PLAYWRIGHT - Right... Well, even so, what we should retain is the way João's lyrics end up synthesizing, or representing, the feelings of the people who are out there.

FIRST PART

PLAYWRIGHT – So, after hearing these protests, the protagonist returns to the interior of the room. (*turns the page of the stand-up*) You may follow a synthesis of the libretto here.

On the stand-up one can read: "ACT I: organising the collective voice, theoretical competences, mobilise the community, (demonstration)"

PLAYWRIGHT - He feels enthusiastic by all these voices of protest, yet at the same time confused with their diversity. And he understands that he is still not ready to leave the house. (*confirming with the MUSICIAN*) He takes the jacket off...

MUSICIAN - Yes, he takes it off.

PLAYWRIGHT (*confirming with the MUSICIAN*) - Yet, he leaves the window open.

MUSICIAN - Yes, from this moment on the window remains always open as a symbol of this new relationship which he decided to establish with the collective voice.

PLAYWRIGHT - Which may seem a paradox: taking off the jacket and keeping the window open. Of course, that would also depend on what type of house we were talking about: old, new, with central heating, without central heating... would that be relevant, João?

MUSICIAN - No, it is not relevant. It is a house like any other house.

PLAYWRIGHT - But see João, it might actually be relevant. Because the house will immediately characterize the protagonist. Who is this man? A poor man who really needs to act and who reacts to his poor living conditions? Or someone privileged who became aware of other people's poor living conditions, like Buddha or Saint Francis?

MUSICIAN - It's not important to define whether he is rich or poor. What matters is that he must be abstract enough so that anyone in the audience can identify with him.

PLAYWRIGHT (*looking more closely at the audience*) - Still, the audience that we shall have in the opera, or the audience that we have here today, is not "anyone", it is not representative of the population.

MUSICIAN - Yes, but that is exactly my point: to end that idea of the opera's elitist ghetto. And to reach far beyond that audience...

PLAYWRIGHT (*smiling, vaguely cynical, putting the coat down*) - What matters then, is that in this moment the protagonist feels the necessity to better understand what is happening outside and we are going to hear him reflect upon that. When I say "we are going to hear him", I mean the narrator is going to come in.

The PLAYWRIGHT approaches the microphone.

PLAYWRIGHT / NARRATOR (*at the microphone, reading*) – "You understand that you do not understand. You understand that change is so eminent, as it has always been, that we have all the gunpowder, yet no keg, nor fuse. What happened to us, after all? What struggles have we endured, after all? With which half conquests have they trapped this decaying peace? So many voices, so much discontent, so much union in anguish

and so little solidarity, so little sharing, so little compromise. You know you have read something about this. You know that this problem is not new and you know that you do not know enough to feel yourself as a legitimate part of the solution. You heard them say that “the fight does not make headway if you at the balcony stay”. And now what?”

He puts down the texts and addresses the audience again.

PLAYWRIGHT - Now the protagonist understands he has to understand more. And, for that, he is going to dedicate himself to the study of the reference works of some of the popular movements which tried to organize people. Extracts will be heard of what he is reading through the voices of other actors, who are not here today, but who in the opera will be in this frontline, on the narrator line, right, João?

MUSICIAN - Yes... it's possible, but not important... they might not even be on stage.

THE PLAYWRIGHT/PROTAGONIST gets some books to read; he flips through them as we hear several voices.

VOICE 1 / Quote from SUSAN GEORGE (off) - The objective is to create a great cacophony of victim groups, all exercising their “democratic rights”; all making demands and demanding priority. The more such people can be kept focused on their differences from every other group and on their militant claims upon the State, the more easily they can be led and the less trouble they are likely to cause.

VOICE 2 / Quote from CHE GUEVARA (off) - The fault of many of our artists and intellectuals lies in their original sin: they are not true revolutionaries. No-one can solicit the role of vanguard party as if it were a diploma given by a university. To be the vanguard party means to be at the forefront of the working class through the struggle for achieving power. It means to know how to guide this fight through shortcuts to victory.

VOICE 3 / Quote from MANUEL ANTÓNIO PINA ¹(off) – What I wish would be to put on a bomb belt and blow all those people up.

The PLAYWRIGHT/PROTAGONIST reacts and picks up a poster where he pretends to write this sentence.

VOICE 4 / Quote from ÁLVARO CUNHAL ²(off) – In paper it is easy to write and at the microphone it is easy to shout: “the time has come for the final assault!” For the final assault, it is not enough to write or shout. It is necessary the existence of a material strength, organised, in order to launch itself to the assault, and radicalized masses willing

¹ Manuel António Pina – Portuguese journalist and writer (deceased in 2012)

² Álvaro Cunhal – Iconic Secretary-General of the Portuguese Communist Party, arrested several times during the dictatorship years (deceased in 2005); he was also a writer and painter

and ready for the fight for power, for insurrection (...) the fundamental objectives of the revolution cannot be attained by claiming them, but by conquering them.

PLAYWRIGHT (as himself) - It is important to understand that, in these quotes, detail isn't exactly essential – some of them are really very dated – what is most important is to retain their symbolic power, right, João?

MUSICIAN - No. The terminology yes, may be dated, but what is important is the value of the appeal to mobilisation.

PLAYWRIGHT - Yes, of course, but mobilisation, activism is not confined exclusively to these armed fights, it can be done in many other ways, right? In fact, João had the idea for this opera precisely following a life which has always been driven by a great activism... for example, right now you are a member of the Parent Association of your daughter's Elementary School, aren't you?

MUSICIAN - I am the Chairman of the Board.

PLAYWRIGHT - Wow, the Chairman! And before this you had also been Chairman of the Student Association of the Faculty of Architecture, right?

MUSICIAN - No. I was Chairman of the General Assembly.

PLAYWRIGHT - There you go, those are important examples of commitment! In fact, that is even why you never graduated, isn't it?

MUSICIAN - No... that's not why I didn't graduate. And that's not very important. You yourself are also connected to many organizations with some political action!

PLAYWRIGHT - Ah, but those are just things connected to my professional area. Not you. You even belong to Amnesty International!

MUSICIAN - You also belong to Amnesty International.

PLAYWRIGHT - But I never got involved. You were even part of the branch of your hometown.

MUSICIAN - I was a founder of the first branch, there.

PLAYWRIGHT - There you go, founder, you are an important member!

MUSICIAN - Not anymore. In fact, I am not even a member of Amnesty anymore.

PLAYWRIGHT – Ok... but you left a legacy, you have founded a branch that remains active.

MUSICIAN - No. That Branch in my hometown ended when I went to live and study in Porto.

PLAYWRIGHT – So... right now (*pause*) you are just on the Parents' thing of your daughter's school?

MUSICIAN - Yes.

Pause.

PLAYWRIGHT - Well, what matters is the need to act, and that is what our protagonist has just realized.

SECOND PART

PLAYWRIGHT (*putting on the coat*) - So, he leaves the window open and goes out to join a big demonstration that is happening on the street.

The PLAYWRIGHT turns another page of the stand-up, where one can read: "ACT II: (Demonstration); 1st encounter with the child, To participate on the collective voice, Practical competences, Advancing in a pragmatic way, (Popular Assembly)"; he pretends to leave the house, carrying with him the poster with the sentence.

We hear demonstration sounds, on the screen 20 images of photographers invited by MIRA FORUM are projected. The PLAYWRIGHT/PROTAONIST walks from one side to the other holding the poster and the MUSICIAN plays bass drum.

PLAYWRIGHT (*signalling to the MUSICIAN that he should stop playing*) - These images, like the ones before, will also be projected on the background; However these are no longer from Paulo Pimenta, but from several photographers invited by MIRA FORUM, a gallery at Porto, which is another one of the partners of the project. And it is at this moment that the chorus re-enters.

MUSICIAN - No. The choir enters for the first time.

PLAYWRIGHT - For the first time? But what about before, during the Protests' Canon, weren't they on stage?

MUSICIAN - No. Then, they were "hors scène".

PLAYWRIGHT - Hors scène...?

MUSICIAN - Yes. It's French...the choir is off stage and sings projecting its voice in such a way that it sounds like it's heard from afar. It's a common technique at the opera.

PLAYWRIGHT - Strange... So, in the prologue, when he is at the window all that time, there is no one else on stage?

MUSICIAN - No. But that is intentional, in order to underline the distance between the protagonist and the people. And now the impact is bigger when the choir appears for the demonstration.

PLAYWRIGHT - So now, finally, we have the chorus here, more or less 30 people...

MUSICIAN - Yes, 30.

PLAYWRIGHT - ... and the protagonist walks around in the demonstration among them.

The MUSICIAN returns to the bass drum. The PLAYWRIGHT turns off the screen image projection and makes a sign to the MUSICIAN, to stop playing.

PLAYWRIGHT - In the meantime the demonstration demobilises.

MUSICIAN (*stops playing, surprised*) - Already?

PLAYWRIGHT - Already. (*he waits for the MUSICIAN to turn off the demonstration sounds*) The demonstration demobilises and the protagonist is going back home, and he feels thrilled with all these promises of change.

The PLAYWRIGHT unfolds a paper image of a child, which he places standing on the ground.

CHILD (off) - When I grow up, I will go up front, in the demonstration. I will take a megaphone and, in the end, no one will go home until something has really changed.

PLAYWRIGHT (*taking off coat*) - This child who surprises the protagonist on his way home, and who warns him for the excessive enthusiasm, is in reality an unfolding of the protagonist himself, right, João?

MUSICIAN - Yes, even because the protagonist never speaks. He is unfolded in the child and especially in the narrator which we will listen to again now.

PLAYWRIGHT/NARRATOR (*at the microphone, reading*) – “Wasn't the party beautiful? Did you go out into the street, did you repeat the watchwords, waving your fist, hearts lifted up high. You felt the square boiling and, for a moment, it really felt like it was all there: the great popular mobilisation, the objective conditions, a clear purpose... and you come home? The megaphones are silenced, the volunteers who kept telling everyone to

walk: “now!”, “faster!”, “slower!” demobilise... the lunch boxes are opened, the people sit down talking, each one to his side, again, all with the feeling of duty fulfilled. And the change? Maybe next time, right? Another big demonstration and they understand there is no alternative and they change this. Do you really think that it is with watchwords, moderation and hugs to the police that change will happen? Do you also think that the respect for the police barriers is a sign of democratic maturity and civility? Or did you stand there and watched the guys with the covered faces, the rage that grew in their fists, thinking “what strength is this”? What strength do you want? What strength do you need?”

He puts down the texts and addresses the audience again.

PLAYWRIGHT - Our protagonist finally understood that it is not enough for him to continue thinking about theoretical models (*he stacks the books on one corner of the table*). He understands that he needs to learn about practical things: (*he projects on screen a military map of the Portuguese army*) He has to be able to read a map; (*he goes and gets a skip rope*) He has to have physical endurance; (*he goes and gets two boxing gloves and a training plastron*) He has to know how to defend himself; (*he goes and gets an electronics kit*) He has to know how to work with a... what is this, João?

MUSICIAN - An electronics kit.

PLAYWRIGHT - An electronics kit. In short, he has to learn how to do.

VOICE 5 / Quote from NELSON MANDELA (*off while the PLAYWRIGHT/PROTAGONIST studies a military map that he projects on the screen*) - There is no easy walk to freedom anywhere, and many of us will have to pass through the valley of the shadow of death again and again before we reach the mountaintop of our desires.

VOICE 6 / Quote from JOHN PERRY BARLOW + THE MENTOR (*off while the PLAYWRIGHT/PROTAGONIST fumbles around with the electronics kit; tries to turn on the light, is unable to, makes a sign to the MUSICIAN who gets up and goes to connect it*) - Governments of the Industrial World, you weary giants of flesh and steel: this is our world now ... the world of the electron and the switch, the beauty of the baud. We seek after knowledge and you call us criminals. On behalf of the future, I ask you of the past to leave us alone. You may stop this individual, but you can't stop us all... after all, we're all alike.

VOICE 7 / Quote from ISABEL DO CARMO ³ (*off while the PLAYWRIGHT/PROTAGONIST skips rope and the MUSICIAN places the plastron on his arm*) - During

³ Isabel do Carmo – Presently a famous doctor (Endocrinologist), she was formerly a prominent member of the Revolutionary Brigades, a group that in the 1970's made several armed and bomb attacks, as part of their fight against the Portuguese dictatorship; she was arrested several times, and went on a hunger strike in prison

the hunger strike there are no cuts, there are no breaks. Not to eat... not in the morning, nor at noon, nor at night. It is the time continuously passing by. Without intervals. One day after the other. Not to eat... It is necessary not to get dehydrated. To endure. The secret of the hunger strike is to endure as long as possible. Until the power gives in. Power takes time to give in. When it does.

VOICE 8 / Quote from ANONYMOUS WITH USERNAME ARGALA (*off while the PLAYWRIGHT/ PROTAGONIST trains fighting with the boxing gloves, hitting the plastron while the MUSICIAN holds it*) - The illegal and military work can only be done once prepared. Preparation already involves practice, practice offers the empirical data. With the action-reaction escalation, we measure our strengths and see if we can proceed or not. Practice is the real criterion of the truth, not speculation. To refuse the revolutionary practice for fear of "wild geese", that is, of imaginary repression, has only one name: liquidationism.

PLAYWRIGHT (*as himself*) - So (*the MUSICIAN hits him with the plastron in the head, apparently not realizing he had interrupted the training*) aw!

MUSICIAN - Sorry.

PLAYWRIGHT - So (*while taking off the sweater and cleaning the sweat from the training*) the protagonist has become aware of all of this, and decides it is now necessary to move forward on a more pragmatic way and he goes out to meet the others who... (*goes and gets a T-shirt with the image of Atlas holding a world-bomb and the quote of Manuel António Pina*) with whom is he going to meet, João?

MUSICIAN - He is going to meet a smaller group of people, people more committed and active than most. More radicalised. Because he understands that the initial enthusiasm of the demonstrations ends up falling apart and people return to their daily lives, completely constrained by the same type of senseless rules. Rules that are everywhere... even here.

PLAYWRIGHT (*confused*) – Here?

MUSICIAN - Here in the theatre. There is no one eating, drinking, talking on the phone. Those are rules. Outside everyone takes pictures of everything and here no one is photographing anything.

PLAYWRIGHT - ... in theatres, in the beginning of the show, there is even that recording saying no images or sound can be registered.

MUSICIAN - Right, and even when there isn't, people act as if they had heard it. And everyone accepts that as if it is natural. But I don't mind being photographed, do you?

PLAYWRIGHT - No. (*to the audience*) Don't you want to take a photograph?

The MUSICIAN and the PLAYWRIGHT pose for eventual photographs. Pause.

PLAYWRIGHT - People feel embarrassed, don't they? And smoking? I bet no one here would be capable of taking out a cigarette and lighting it. *(brief pause)* And that is really, really forbidden!

MUSICIAN - And it's really uncomfortable for us as well... Probably many of the people who are here today, participated, like us, on some of the big demonstrations that have been held throughout Europe in these past years — the austerity cuts, the refugee crisis, Brexit... —, and since then they haven't done anything else; they went back to their everyday lives, and now here they are: sitting here and looking at us. And that's precisely what the protagonist realises just now: he is no longer a person like the others. He is determined to do something.

THIRD PART

PLAYWRIGHT *(putting on the coat)* - He is determined to do something. He leaves the window open and leaves the house to participate in a Popular Assembly. *(he turns a page of the stand-up)* Popular Assembly which, once again is done with the chorus on stage, right, João?

MUSICIAN - Yes, the choir is on stage but now a smaller version, with about 15 people.

The PLAYWRIGHT disappears behind the screen.

On the stand-up one can read: "ACT III: Popular Assembly, 2nd Encounter with the child, Directing collective action, Planning the attack, Advancing towards the fight". We hear the song WE WILL TRY NOT TO FORGET – HYMN OF THE POPULAR ASSEMBLY.

*We will try not to forget
Of how the fight was and how it can get*

*We will try not to forget
That this song will not surrender yet*

*We wake up at the brink of day
With this union as our bond
We have all the strength
For this refrain to carry on*

The PLAYWRIGHT goes up on his stool behind the screen, we only see his head. He tries to help explain the conflict that is going on at the Assembly with gestures.

VOICE 9 (off): Should we make our own party?

CHOIR (off): You don't change the system if you're part of it, man!

VOICE 10 (off): Should we create a movement?

CHOIR (off): The movement is this one, right here! Formalization is our enemy.

VOICE 11 (off): But, should we vote?

CHOIR (off): Voting doesn't change a thing, because they are all alike.

VOICES (off): Should we decide to change? Should we decide to try? Should we decide to do?

CHOIR (off): We don't decide anything until we have given everyone the time to express their opinion.

PLAYWRIGHT/ PROTAGONIST (off): And what if we decided to attack?

The MUSICIAN approaches the microphone. We hear the song WHO DO YOU THINK YOU ARE?

CHOIR:

*Who do you think you are
to have a voice in this fight?
Who do you think you are,
to lead the way home?*

SOLOISTS:

*Who do I have to be,
to enter this fight?
Who do I have to be,
not to go in alone?*

MUSICIAN/SOLOIST (*singing*):
*Bu what are we united around?
How do we decide on a position?*

CHOIR:

*We're a collective, we're all alike
Each one contributes only for the agitation*

*MUSICIAN/SOLOIST (singing):
Let's do it then, let's finally move
From words to action, the attack is near*

*CHOIR:
You talk without thinking, without knowing us,
Those who wish to lead, should get out of here
Who do you think you are
to have a voice in this fight?
Who do you think you are,
to lead the way home?*

The MUSICIAN returns to his place. The PLAYWRIGHT/PROTAGONIST comes down from the stool. He pretends to return home discouraged, and is interrupted by the child's voice.

CHILD (off) - You can't always want to be friends with everyone. Nor to wait forever. Sometimes, what is necessary is that the person with the most courage leads the way, without looking back. Ready, set, go...

The PLAYWRIGHT rushes to the microphone.

PLAYWRIGHT/NARRATOR (at the microphone, reading) - "You wanted to get there and be part of the revolutionary vanguard, was it? You thought this was like in the movies? You read a few books, got in shape, followed the calls, won popularity on the social networks with lines of protest singers... you're "connected" to the causes: you went to the places, you have talked to the people, you have participated in the activities, you have contributed when the hat was passed... You have even changed bits of your life, haven't you? Now you ride a bike, you only eat organic stuff, you have installed Linux on some computers, you go to workshops you don't need and you even give workshops of things you have learned online. You have joined everything you could join, you go to the meetings whenever you can... Now, you were going to be heard, weren't you? Now, you would explain to these guys that meditation and being easy going isn't enough. That this will not progress with endless meetings to decide that one day we shall decide. That time favours the bold and that, against the fragmentation of the popular belief, an heroic act is demanded. A poetic act. A mobilizing act. A visible, public, attack, to the common oppression and exploitation. It was now that you were going to be heard, wasn't it?"

The PLAYWRIGHT puts down the texts and addresses the audience again.

PLAYWRIGHT (*confused*) - Very well, where are we...? The protagonist... has participated in a Popular Assembly... where he actually presents a very specific proposal... what was that proposal he presented, João?

MUSICIAN - What if we decided to attack.

PLAYWRIGHT (*to the audience*) - What if we decided to attack? And at the end of the Popular Assembly he returned home, found the child again (*taking the coat off*) and right now we are in the middle of the third act.

MUSICIAN - No. We're in the beginning of the third act

PLAYWRIGHT (*looking at the stand-up*) - In the beginning of the third act... But what happened after he left the house was no longer the second act, but it wasn't third act either... which only starts now with him entering his house... so all that... is...?

MUSICIAN - It is an entr'acte, it's in between acts. The structure of the opera is simple: the acts begin in the bedroom and end when the protagonist leaves. All that happens outside the house is aside from the main action which happens here in the room. Out there are the... entr'actes.

PLAYWRIGHT - I don't know if it is completely clear...

MUSICIAN - Yes, maybe it's something we still have to clarify later. Shall we move on now?

PLAYWRIGHT - Let's move on.

MUSICIAN - But it's the beginning of the third act.

Silence, the PLAYWRIGHT looks at the stand up.

PLAYWRIGHT - We are in the third act, that's all that matters! And the protagonist realised that sterile discussion leads nowhere and that the fractures in the collectives should not be impediment for advancing. And he is going to plan an attack.

The PLAYWRIGHT goes and gets nunchucks.

MUSICIAN (*approaching the table and collecting the books*) Carlos, don't forget that at this point the books have to be removed from here (*he places the books carefully on the ground*).

PLAYWRIGHT (*delivering the nunchucks to the MUSICIAN and collecting the books*) - Yes. But they shouldn't leave the table. Because that would give the idea of a depreciation of the former readings. It is sufficient if they stand a bit on the side (*he places the books to the side on the table*).

MUSICIAN (*delivering the nunchucks to the PLAYWRIGHT and collecting the books*) - No. Because the protagonist now realises he has already lost too much time reading. And from the symbolical point of view this is much stronger (*he throws the books onto the ground*) than leaving everything neatly organized on the table. In fact, if you notice, I clearly wrote on the libretto “cleans the table of all that is theory”.

PLAYWRIGHT (*delivering the nunchucks to the MUSICIAN and collecting the books*) - But this gesture is extremely strong, is too aggressive, it seems like he is refusing a set of extremely important references and experiences...

MUSICIAN (*delivering the nunchucks to the PLAYWRIGHT and collecting the books*) - No. What is important here is that this is a guy who was dormant, as all of us, and that has awoken to the reality of the country, the prologue was all about that. And he made an effort to read, and to study and to try and understand and to go to demonstrations and to participate in Assemblies and all that. Yet he now realised that he isn't going anywhere like this, right? That this is the time to stop reflection and readings and thought. Now, something must be done (*he throws the books strongly onto the ground; then comes back to pick one of them up to read an extract*). See, even José Gil⁴, a Portuguese philosopher we quote on the prologue, writes that: “Why do we talk, talk and don't act? That is, certainly, one of the main factors of the inertia which renders more difficult the change the country needs. More: to say that “it is all talk and no action” (as I am illustrating right here)” – this is him writing – “is, from a certain point, to contribute once more to the generalised standstill”. Page 92 (*throws the book onto the ground*).

PLAYWRIGHT (*delivering the nunchucks to the MUSICIAN and collecting the books*) - But to do this is to refuse a legacy of knowledge from the previous generations. To throw the books onto the ground is to refuse the transmission of that legacy. Transmission. The opera's title.

MUSICIAN (*delivering the nunchucks to the PLAYWRIGHT and collecting the books*) - Carlos, no one makes revolutions with legacies. Those who care about legacies are the reformists, and our protagonist is not a reformist, he is a revolutionary, right? (*throws the books onto the ground*) But if you want the books on the table, leave them on the table, I don't care... (*he goes back and sits on his place*)

Tense pause.

PLAYWRIGHT - But if the books go away, shouldn't the electronics kit go as well?

MUSICIAN (*grabbing a container of a toxic product which he places close to the protagonist's table*) - No. Because he's still going to need that further ahead. (*he sits*

⁴ José Gil – Philosopher, author of the book “Portugal Today - the Fear of Existing”

down again, sees that the PLAYWRIGHT does not react, goes and gets a stencil which he hands over to the PLAYWRIGHT). Shall we move on?

The PLAYWRIGHT puts down the stencil and simulates the practice routine with the nunchucks. When he's done, he puts down the nunchucks, takes the T-shirt off and starts preparing the stencil application.

PLAYWRIGHT - The protagonist is at home preparing for the attack. And now he is going to go out of the house to meet who, João?

MUSICIAN - He is going to meet the few people that in the Popular Assembly were as committed as he is in doing something.

PLAYWRIGHT - And all this time the window is open?

MUSICIAN - Yes.

FOURTH PART

The PLAYWRIGHT transfers the stencil image (the same Atlas image that was on the t-shirt) onto his chest. We hear the song US FROM HERE AND YOU FROM THERE; the MUSICIAN accompanies on his saxophone.

*Us from here and you from there
Us from here and you from there
Which of us sings the best?
My lines are golden
Hush now nightingale
My lines are golden
Hush now nightingale*

PLAYWRIGHT (*putting on coat*) - So, the window is open, and the protagonist goes out to this conspirators' meeting. (*he turns the page of the stand-up*). This conspirators' meeting, João, is back there with the chorus, right?

On the stand-up one can read: "ACT IV: Conspirators' Meeting, 3rd encounter with the child, Betrayal and Loneliness, Acting at all cost, Attack)". The PLAYWRIGHT moves backwards.

MUSICIAN - No, it's just 5 people. Who might be from the choir.

PLAYWRIGHT - Right, the 5 conspirators. But then, this song we have just heard is sung by whom?

MUSICIAN - This song is sung by the whole choir.

PLAYWRIGHT - Ah, the whole chorus is there too?

MUSICIAN - No. The choir here is once again hors scène.

PLAYWRIGHT - Again?

MUSICIAN - Yes, because this song – "Us from here and you from there", a traditional Portuguese song – is not dependent on what happens on stage. It is a representation of the general context, of the tension between the oppressed and the oppressors, between the ones on the top and the ones on the bottom.

PLAYWRIGHT - Ok. So, there are 5 conspirators there. And the other 25 are off stage. But are they all singing?

MUSICIAN - No. The 5 don't sing.

PLAYWRIGHT - The 5 don't sing... then how do the conspirators speak?

MUSICIAN - That's done by the actors who are up front.

The MUSICIAN approaches the table and calls the PLAYWRIGHT to join him.

MUSICIAN - Imagine... *(indicating the electronics kit)* this is the table. *(he goes and gets paper figures of the people involved in the opera, which he disposes on the table, turning it into a model of the whole opera scenario)* We have: Actors on the left, narrator on the right, protagonist and 5 conspirators on the back, and the 25 members of the choir, split in two, but off stage.

PLAYWRIGHT – So now the action is all set back here with them pacing back and forth and arguing: *(grabbing the conspirators' figures)* "This is the moment! Let us stop thinking. Let us stop trying and let us really act!" *(grabbing the protagonist's figure)* "And with the protagonist saying: It's time to choose the targets! To launch the attack, to set the dates on the calendar!"

MUSICIAN - No, they're all still, not moving about. It's a meeting. *(grabbing the figures of the conspirators)* Even because you have these 5 saying things like: "Calm down comrade. One has to think carefully about the means of struggle. We cannot lose legitimacy, nor risk being misinterpreted by the masses".

PLAYWRIGHT - So, the narrator doesn't speak. The actors speak, but they do not move. These six neither speak nor move, and the 25 who sing cannot be seen...?

MUSICIAN - Yes. As a matter of fact, these in front – the actors and the narrator- might not even be there. They might be with their backs turned, on the pit, off stage... it doesn't matter! What matters is what is happening here with these six. This is that moment before the tsunami, the silence, the tension, the certainty that something is about to happen.

PLAYWRIGHT (*despairing*) - But nothing is happening. Between the chorus, the voices and the orchestra, you have almost 100 people hiding. And there is nothing going on here! (*he holds the choir's figures behind the screen*) Couldn't you place the 25 from the chorus back here, even if they were backlit?

MUSICIAN - What for?

PLAYWRIGHT- So one can perceive it is being sung live.

MUSICIAN - Just for the effect? This is a work of art, it's not entertainment.

PLAYWRIGHT - So it won't be the same as staying at home listening to music. (*talking to the audience*) Imagine, all of this empty; back there 6 people standing still, you can hear some voices without understanding if they are recorded or if they are live. Don't you feel a brake in the rhythm? Don't you feel lost?

MUSICIAN - You can't ask it like that! (*to the audience*) There is a tense environment, a background music which raises anxiety for something about to happen, one can understand the conflict between the conspirators' themselves. Of course they do not feel lost, they are completely seized by what is going on. Or aren't they?

PLAYWRIGHT (*returning to the model*) - But if we at least had the complete chorus back there-

MUSICIAN (*interrupting, aggressive*) - Look Carlos, here's what we'll do: Afterwards you can stage this as you wish (*places all figures on the centre of the table*) you put everyone on stage – narrator, actors, choir, all of them – and (*grabbing the books that were on the ground*) you can even put the books on the table if you want, but what is important now is to move on. Shall we move on? (*he returns to his place*)

Tense pause.

CHILD (off) - Are you sad? Upset? Or are you sulky? Sometimes, when I am sulky, I can't really listen to what people tell me. My mother says that, if I calm down, I will understand that not everyone is against me.

The PLAYWRIGHT looks at the MUSICIAN.

MUSICIAN - And the protagonist does not react.

PLAYWRIGHT - Does not react and goes...

MUSICIAN - ... and we are going to listen to the narrator...

The PLAYWRIGHT doesn't move. *The MUSICIAN gets up, takes the folder with texts and approaches the microphone.*

MUSICIAN/NARRATOR *(at the microphone, reading)* – “Deep down, you always knew you would end up here, didn't you? You believed in a smaller group of people, more capable than the others. People like you. Yet there they were, again, with that blank stare. All the courage in the words, but the head filled with doubts. To act, yes! But not there; not like this; not against these or those people... You wanted to believe that the vanguard was not a lonely place. That courage was contagious. You needed someone to hold your hand? You needed a pat on the back? Didn't you say that the strength of your beliefs was the only legitimacy you needed? After all, do you have what it takes? Are you going to act or are you going to think twice?”

The MUSICIAN puts down the folder and returns to his place.

PLAYWRIGHT - So *(reading the stand-up)*, the protagonist came back from the conspirators' meeting, where he didn't find support, he could no longer react to the child, he feels betrayed, he feels alone, no wonder, he realizes he has to act at all costs and he is now going to attack.

The PLAYWRIGHT takes the coat off and goes to the table. We hear the theme THE POETS' ATTACK, said in voice-off by the PLAYWRIGHT. The MUSICIAN plays along on his saxophone, with furious solos in between the stanzas.

The PLAYWRIGHT removes the paper figures and the books from the table.

*The ancients used to sing about natural beauty
Snow and flowers, moon and wind, mists, mountains and rivers.
Today we should make poems including iron and steel,
And the poet should know how to lead an attack squad.*

The PLAYWRIGHT/PROTAGONIST fumbles about the electronics kit causing a change of light.

*At about ten o'clock the Great Bear tops the mountain
The cricket's song, rising and fading, announces autumn.
What does the prisoner care for the changing seasons?
And the poet should know how to lead an attack squad.*

The PLAYWRIGHT/ PROTAGONIST connects the container of the toxic product to the electronics kit.

*Nine days of incessant rain, only one of good weather
The sky seems to have no mercy.
My shoes fall apart, feet are filled with mud
And the poet should know how to lead an attack squad.*

The PLAYWRIGHT/ PROTAGONIST outlines in red the world/bomb from the stencil's Atlas image that he transferred to his chest.

*Each dawn the sun emerges from a peak.
It sets all hills aglow with a red fire.
But shadows still lie thick before the gate.
And the poet should know how to lead an attack squad.*

The PLAYWRIGHT/ PROTAGONIST walks towards the "window".

*The ancients used to like to sing about natural beauty
Snow and flowers, moon and wind, mists, mountains and rivers.
Today we should make poems including iron and steel,
And the poet should know how to lead an attack squad.*

The MUSICIAN plays a very loud last solo, while the PLAYWRIGHT watches him in horror, checking if the audience is getting upset with the noise. The MUSICIAN finishes, coughs, sits down, takes out handkerchief and blows his nose.

PLAYWRIGHT (*calmly*) - All done?

MUSICIAN - All done.

PLAYWRIGHT (*to the audience*) - Well, this song is a draft version, because the poem will not be exactly like this.

MUSICIAN (*interrupting*) - The song is a draft version because at the opera it will not be said by you. But the poem's version is final.

PLAYWRIGHT (*explaining to the audience*) - We are talking about a text of Ho Chi Minh, a Vietnamese poet who was of extreme importance in the country's fight for independence.

MUSICIAN (*shocked*) - Ho Chi Minh, a poet? Ho Chi Minh was a Vietnamese revolutionary who, since being in prison, wrote poetry because he couldn't do anything else. He didn't write poetry because he wanted to, nobody writes poetry because they want to, they write it because they need to, right?

PLAYWRIGHT - Right, but-

MUSICIAN (*interrupts*) - You have to understand that Ho Chi Minh, when he wrote this, he was imprisoned in China, because the Chinese (in a typical Maoist move) had made an opportunistic agreement with Chiang Kai Shek, of the Kuomintang, for at the time he ensured the fight against the French colonialism –

PLAYWRIGHT (*interrupts*) - João, there is no point in going into so much detail about Ho Chi Minh. (*to the audience*) What is important to remember is that when he says the poet should "lead an attack" he is being metaphorical, as poets many times are. Obviously, he is not saying that the artist should grab hold of an AK47 to go and kill people.

MUSICIAN - No, no. That is exactly what Ho Chi Minh is saying.

PLAYWRIGHT - And how would you know? Do you speak Vietnamese?

MUSICIAN - No. And I didn't have to, because he didn't write it in Vietnamese, he wrote it in Chinese.

PLAYWRIGHT – Ah, I see, and you speak Chinese, do you?

MUSICIAN - No, but all the translations express the same idea.

PLAYWRIGHT - Not all of them. All the ones you found, probably on anarchist sites. But many others don't. (*he goes and gets the folder of texts*) Look, I have taken note of several... A Spanish version: "Los antiguos gustaban cantar a la naturaleza / Los ríos y los montes, el viento y las flores, la nieve y la niebla / La poesía de nuestro tiempo debe cantar al hierro y al acero, / Y los poetas, aprender a luchar en la batalla". A French version: "Rivières, monts, fumée, neige et fleurs, lune et vent./ Il faut armer d'acier les vers de notre temps; / Les poètes aussi doivent savoir combattre!". An Italian version: "Bisogna armare d'acciaio i canti del nostro tempo. / Anche i poeti imparino a combattere". In these languages what is said is that the poet must learn how to fight, not to launch an attack and much less lead an attack squad. And even so, this idea of learning how to fight is in a clearly metaphorical space.

MUSICIAN - No! You keep thinking about Ho Chi Minh as a poet and he is not a poet, he is a revolutionary leader, a soldier. What he wanted with his poetry was precisely to

change the way artists relate themselves with their work, right? What the artist has to do. What I have to do. What YOU are going to do after this opera. *(pause)* What is it? Are you just going to sit there quietly and then do another show?

PLAYWRIGHT - But what are you going to do after this show? Aren't you going to do another and another show? Aren't you going to send another co-production proposal to the city theatre and another one?

MUSICIAN - No.

PLAYWRIGHT - What do you mean no? What are you going to do, João? Are you going to stop making music, are you going to emigrate, become a missionary?

MUSICIAN - I don't know, I can do a lot of things, I may even continue making music, acting as a musician. But not in this way. In a more interventional way.

PLAYWRIGHT *(ironic)* - Are you going to play drums at demonstrations?

MUSICIAN - If I have to. If it becomes more useful in order to change something, yes, of course! I built this opera about a guy who wants to act, this whole energy was created, what are we going to do after it premieres? Send letters to the programmers so the show can tour around the country? This opera is not going to be liked by anyone.

Silence, general unease.

PLAYWRIGHT - So, is it worth continuing?

MUSICIAN - Of course, now comes the most important part, the one people really need to understand.

PLAYWRIGHT - ...?

MUSICIAN - The bomb, explode the bomb.

EPILOGUE

The PLAYWRIGHT puts his coat on, turns a page of the stand-up, one can read "Epilogue". The PLAYWRIGHT shuts down the projection of the military map that has been displaying on the screen, goes to the table and activates the bomb's timer. We hear the sound of a bomb exploding. The PLAYWRIGHT puts the bomb materials away and lays the figure of the child on the ground.

PLAYWRIGHT - The protagonist returns home, but this time he no longer finds the child along the way. He closes the window and goes to sleep. (*he sits down on the stool and lays his head on the table*)

SPECTERS (off) - "*We were not your enemies*".

PLAYWRIGHT (*explains to the audience*) - These are the victims' voices, or what we could call the ghosts of regret.

MUSICIAN - What regret?

PLAYWRIGHT - The regret for the sacrificed lives, for the victims of this act, the people who ended up being hit by the bomb. He is sorry, isn't he?

MUSICIAN - Sorry? No. His objective was to kill those people.

PLAYWRIGHT - Those people? What people?

MUSICIAN - Well, the five idiots from the conspirators' meeting.

PLAYWRIGHT - The five... he killed his own comrades?

MUSICIAN - Fake comrades, the guys who betrayed them, who prevented him from acting. This bomb sets him free. (*shocked*) Hadn't you realised that?

PLAYWRIGHT (*shocked*) - The bomb was for them?

MUSICIAN - The first one, yes.

PLAYWRIGHT - But what is the idea of this ending? It is not to create empathy, is it? Distance? Revolt? What do you want?

MUSICIAN - What do I want? I don't want anything. I just want people to feel anguish, my anguish. That they feel that sometimes you need to blow up with whomever is next to us telling us not to do this, not to do that, telling us to think twice.

PLAYWRIGHT - But this doesn't make sense! What did he achieve by this? He kills the few people that wanted to be with him and ends up completely alone? This guy had everything to be a hero and he is going to get out of this as a piece of shit?

MUSICIAN - He's neither a hero nor a piece of shit. He is a normal guy, who starts this like a little mouse walking around in one of those wheels, trapped in this idea that (*making a gesture symbolizing a mouse wheel*) everything is wrong, everything is wrong, and he ends up like a cat who vomits a fur ball. At least now he has gotten rid of all this and he can breathe. (*pause*) Sometimes you need to burn down bridges.

PLAYWRIGHT - Sometimes it is necessary to burn down bridges?? What does that even mean? Bridges with whom? With me, with the other collaborators? With the audience, with the profession? You mean, to do everything alone? To end up alone?

MUSICIAN - Come on, Carlos! People have to understand that, if the only ones who can change something are sabotaging themselves, then we will be all really screwed.

PLAYWRIGHT - Sabotage? But you're the one that's been sabotaging the collaboration of others since the beginning: you asked people to collaborate, but in reality you didn't actually explained them what they were going to do, you asked the musicians to play and record some huge songs when you knew from the start that you were only going to use a few seconds of that music, you have paid some musicians and you haven't paid others...

MUSICIAN - How would you know? You didn't even go there. I am a guy who does what has to be done, that doesn't sit around complaining and reading articles from philosophers, intellectuals, commentators like Eduardo Lourenço⁵ and José Gil and Pacheco Pereira⁶ and all that fuck. I am someone who gets his hands dirty, right?

PLAYWRIGHT - Someone who gets his hands dirty? What have you done your whole life? You have never finished anything you started. You're daddy's little boy who wanted to be an artist and to whom everything was allowed, to whom they bought 5000 euro saxophones because the little boy wanted to be a musician, and then the little boy was going to study architecture and didn't finish the degree, he was going to study design and didn't finish the degree, was going to study artistic studies and didn't finish the degree. He didn't finish anything, and one day he got tired of being a sissy and wanted to be a revolutionary!

MUSICIAN - Yeah... You're exactly right!. You, on the other hand, are here doing this shit like any other job. One after the other, right? Because it is always like that for you, (*gesture symbolizing the mouse wheel*) it's one job after the other and you don't get involved nor understand the meaning of what you are doing! You don't even understand the script – just look at the part about the bomb! Much less the context of this job. For you, all that matters is: window open, window closed; jacket on, jacket off; choir on stage, choir off stage. Is that all you care about? What about the desire to leave a mark? The fucking bomb? You don't even have the courage to leave a mark on yourself. That tattoo, (*he smudges the paint on the PLAYWRIGHT's chest*) even that is fake. For you it's all fake. (*pause*) That is why in the end the protagonist says "You were not my enemies, but you were my obstacles".

Tense pause.

⁵ Eduardo Lourenço – Philosopher and teacher

⁶ José Pacheco Pereira – Historian, politician and politics commentator

PLAYWRIGHT (*coldly*) - Well, in that case João, I don't think you need my collaboration anymore and I believe you can finish this alone. (*to the audience*) Thank you for your presence in this presentation session. This has been the libretto of the opera "trans/mission" (*exits stage, leaving the coat on the stool*)

Pause. The MUSICIAN looks at the audience.

MUSICIAN - So... we have our protagonist at home... the window is closed (*goes to the protagonist's table, pushes the coat off the stool, onto the floor, and sits*) and he finally falls asleep, alone but profoundly relieved. (*he lays his head on the table, then lifts it up again*) There is still another song that we hear, which accompanies the spectator's exit. And there is a final image...

The MUSICIAN projects one last photo of Paulo Pimenta on the screen. He goes to his computer and cues the final song. He goes back to the table, sits down and pretends to sleep. We hear the song THERE WILL COME THE DAY.

*There will come the day
There will come the day you'll wake up and see the light*

*There will come the day
There will come the day when this people will fight*

*Come and see the sun rise
Come and see
Come and see the sun rise
Come and see*

THE END

“trans/mission” – Version Française

“trans/missão” foi traduzida para francês em 2019, para legendagem da apresentação da peça no Festival Le Manifeste em Grande-Synthe (França).

"trans/mission" a été traduit en français en 2019 pour le sous-titrage de la performance au Festival Le Manifeste à Grande-Synthe (France).

Tradução / Traduction: Ana Salgado

PROLOGUE

Au centre de la scène, une table avec un écran couplé, face au public; à côté de la table se trouve un petit banc.

D'un côté de la scène, l'espace du MUSICIEN, avec son matériel: une table avec un ordinateur, divers instruments autour et, devant eux, un microphone sur un trépied. À côté du microphone se trouve un dossier contenant plusieurs textes.

Sur le côté opposé, un chevalet contient un ensemble de grandes feuilles de papier.

Sur l'écran de la table, sont projetées 10 photographies de Paulo Pimenta, portraits en noir et blanc d'un pays en crise. Dans la première feuille du chevalet il est possible de lire "Prologue".

Le MUSICIEN est assis à sa table. Le DRAMATURGE/PROTAGONISTE est en torse nu et son dos tournés vers le public.

HOMME SAGE (off) – Portugal aujourd'hui est immobilisé. Nous ne sommes pas capables en tant que peuple ni de nous soulever, ni de nous nous faufiler dans l'ombre d'un passé que nous avons transformé en mythe. On est comme ça, qu'est-ce qu'on peut faire? Nous nous sommes débrouillés, en dépensant plus que nous ne pouvons. Toujours nous en dressant de toute notre hauteur pour nous montrer les uns aux autres et au monde. Malins et vantards. Quand les temps ne sont pas de notre côté, nous tournons vers le haut : vers les parents, vers Dieu ou l'État, et nous attendons la punition et la Providence. Nous attendons encore... Nous croyons dans des figures messianiques qui viendront de n'importe quel brouillard et prendront soin de tout cela. Ère après ère, de Messie en Messie, soit avec un air supérieur, soit avec la tête basse. Mais toujours en troupeau. On s'en sort pas si mal, n'est-ce-pas ?

Le DRAMATURGE/PROTAGONISTE se bouge, prend le pull, s'assoit et prend des notes, en étant d'accord avec le texte.

HOMME SAGE (off) – En tout cas, la faute n'est jamais à nous, car, par ici, « la faute est à tout le monde, la faute n'est à personne ». Ce qui est collectif nous semble bizarre, parce que nous sommes puérils et chroniquement jaloux. Nous sommes coincés dans cette pointe de l'Europe, condamnés à être ici. Et quelqu'un viendra nous tendre la main, quelqu'un ira changer la situation. La violence des faits nous l'avons laissé dans l'Histoire avec « H » majuscule et, « sereins », nous acceptons qu'au Portugal, les institutions et les systèmes ne s'écroulent que lorsqu'ils sont vieux. Ou pourris. Nous sommes plus du quotidien, des petites causes. Chroniquement peu cultivés, analphabètes ou analphabrus. La culture, l'éducation et, surtout, l'art ont toujours éveillé la méfiance plus que le respect. Ni même les soi-disant intellectuels ne peuvent se débarrasser du lourd fardeau qui est être originaires d'un pays d'ignorants. Ils se révoltent, émigrent, mais aussi se conforment, plus ou moins cyniques.

Le DRAMATURGE/PROTAGONISTE commence à réagir au texte avec frustration croissante.

HOMME SAGE (off) – « Rien à faire » c'est ce qu'on dit depuis des siècles. Maintenant, nous pouvons regarder plus en détail les 40 années de fascisme paternaliste.

Ces 40 ans d'orgueil et de solitude, d'obscurantisme et de mécanismes de répression, sont à l'origine de beaucoup de notre actuelle tiédeur. Laquelle que nous a fait « demander de l'autorisation » à Vos Excellences pour faire un Coup Militaire sans tirer un seul coup de feu et seulement après le cher Monsieur Dictateur Salazar avoir tombé de la chaise, vieux et malade. La fête, a-t-elle était belle, mon ami?

Le DRAMATURGE/PROTAGONISTE se lève et commence à marcher par la chambre, impatient.

HOMME SAGE (off) – Elle a été belle, mais même là, avec la modération qui nous caractérise. Un petit peu de bienséance et de calme, que nous sommes dans un pays avec 5 siècles d'Histoire. Depuis combien de temps avons-nous 5 siècles d'Histoire? Et le peuple n'a jamais été vraiment démocrate ou révolutionnaire, n'est-ce-pas ? Quelles convictions a « le peuple » ? Il nous manque l'école, la mobilisation et l'organisation collective, il nous manque le sentiment de classe, d'appartenance... il nous manque tout pour être capable de lutter. Lutter au sérieux.

Le DRAMATURGE/PROTAGONISTE prend la veste dans une posture de « lutte ».

HOMME SAGE (off) – Dans la Première Grande Guerre nous n'avons pas d'équipement. Nous ne sommes pas allés à la Deuxième car il n'était pas une affaire à nous. Ensuite nous sommes allés à une autre Guerre, en Afrique, mais sans savoir vraiment pourquoi. Et, en fin de comptes, ils nous ont dit que cette Guerre là était injuste et nous n'avons même pas compris si nous avons gagné ou perdu. Nous sommes bien en étant tranquilles. « Rien à faire » c'est ce qu'on dit depuis des siècles. Nous nous sommes écroulés. Nous nous sommes dilués dans l'Histoire. Dans l'Histoire, dans l'inaction, dans la peur. Peur de changer, peur de perdre, peur de risquer, peur d'exister.

Le DRAMATURGE/PROTAGONISTE s'approche du devant de la scène comme s'il s'approchait d'une fenêtre pour regarder dehors.

HOMME SAGE (off) – Nous voyons le monde par la fenêtre. Nous voyons les uns aux autres par la fenêtre. Nous commentons notre propre existence comme s'elle était un feuilleton. Nous commentons les feuilletons comme s'ils étaient la propre existence. Nous avons renoncé de transformer la réalité, car nous avons renoncé de regarder la réalité en face. Nous ne vivons plus nos vies. Nous suivons le scénario.

Le DRAMATURGE cesse de représenter le personnage du PROTAGONISTE et s'adresse au public.

DRAMATURGE – Bonne nuit. Nous venons d'assister au prologue de « trans/mission ». « trans/mission » est un opéra avec livret et musique du João Martins et avec ma collaboration dans la dramaturgie et mise en scène. Je suis Carlos Costa. Cet opéra, « trans/mission », a comme thème Portugal et l'état ou le pays se trouve aujourd'hui : La tension entre la nécessité de penser et la nécessité d'agir, le désir d'inscription, de transformation, la difficulté de mobilisation sociale. (*il regarde le MUSICIEN, qui n'a rien à ajouter*) « trans/mission » est une œuvre que, comme vous pouvez voir, n'est pas encore terminée – nous imaginons qu'elle peut être débutée l'année prochaine. Pourtant en ce moment nous sentons la nécessité de partager le processus de travail avec vous, d'autant plus que la mobilisation sociale est un des thèmes principaux de l'opéra. (*vers le MUSICIEN*) T'as dit quoi, João ?

MUSICIEN – Rien...

DRAMATURGE – Donc ces sessions où nous partagerons avec le public le livret – le livret est, en somme, l'histoire qui supporte un opéra – nous allons écouter esquisses de certains thèmes musicaux, nous allons lever quelques possibilités de mise en scène. Et nous espérons que ce partage en temps réel puisse illuminer quelques décisions que nous manquons encore à prendre et, pourquoi pas, apporter plusieurs questions. Et qu'est-ce qui se passe dans cet opéra ? Nous avons un protagoniste, un homme – n'est-ce pas João ?

MUSICIEN (*comme si la réponse était évidente*) - Bien sûr.

DRAMATURGE – Donc, nous avons un homme, coincé dans cette tension entre penser et agir. Et cet homme se réveille pour aller à la rencontre d'autres personnes mécontentes, avec lesquelles il espère de créer un mouvement révolutionnaire. Pourtant, comme nous allons voir, il ne sera pas une tâche facile. Bon, je crois que j'avais référé le plus important et qu'il ne manque plus rien...

MUSICIEN – Il manque le processus de collaboration.

DRAMATURGE – Pardon ?

MUSICIEN - ... le processus de collaboration.

DRAMATURGE – Exactement, le processus de collaboration. Pourquoi ? Parce que cet opéra est révolutionnaire par diverses raisons, esthétiques et politiques : par l'argument, dont j'ai déjà parlé, mais aussi par le processus de collaboration, qui s'est ouvert à des plusieurs participations. La majorité de ces participations est dans le domaine musical, mais nous avons aussi des contributions dans d'autres domaines. Par exemple, ces photographies que nous avons vues pendant le prologue sont de l'auteur Paulo Pimenta, qui est un photjournaliste. (*il confirme avec le MUSICIEN que le processus est bien expliqué*)

MUSICIEN – Et le Canon des Protestations – la musique qui va entrer immédiatement après – est interprétée par le NEFUP.

DRAMATURGE – Le NEFUP... qui est le Centre d'Ethnographie et Folklore de l'Université du Porto et est un autre des partenaires de ce projet. Donc, nous avons laissé notre protagoniste à la fenêtre. (*il éteint la dernière photo de Paulo Pimenta*) Ceci est sa chambre : la table de travail, un siège, et ici une grande fenêtre – véranda – laquelle s'ouvre sur une place ; avec une valeur spéciale dans la relation du protagoniste avec l'espace public. Et dans cette espace symbolique, au long d'une ligne que dans un théâtre sera plus ou moins celle d'une avant-scène, seront aussi installés des microphones pour d'autres voix dont nous parlerons ensuite. Derrière est l'extérieur, le lieu de plusieurs rencontres dans la rue, où l'action du chœur se centre aussi, et où nous aurons la projection à grande échelle des images que nous voyons maintenant ici (*en pointant la table de travail*). Cela parce que, aujourd'hui, nous sommes dans une situation provisoire, de travail. Moi-même je ne serais pas le protagoniste de l'opéra, n'est-ce pas João... ?

MUSICIEN (*comme si la réponse était évidente*) - Correcte...

DRAMATURGE - ... et João aussi il ne serait sur la scène en jouant...

MUSICIEN (*en faisant un geste d'indéfinition*) - ... ahhhh, cela est encore...

DRAMATURGE (*sans écouter*) – Donc, nous avons le protagoniste à la fenêtre, et nous commençons à écouter les voix de protestation qui viennent de la rue.

Le DRAMATURGE/PROTAGONISTE reste immobile devant le public comme s'il regardait par la fenêtre. On écoute la chanson CANON DES PROTESTATIONS.

*Il n'est plus un pays, notre Portugal
Il est temps de changer, du borbier vers le normal.*

*J'en ai marre de lutter, coincé et frustré
Angoissé à la fin du mois et la compte du marché.*

*Qui a tout le pouvoir ne sait pas comme la Vie peut coûter
Ils sont bien nés, pour la gamelle diviser.*

*On a envie d'autres temps, d'autres gens, d'un pays habile
Un homme à commander qui nous débarrasse des séniles.*

*Il nous manque le courage, nous aimons bien parler
Autre révolution, plus de bombes et moins de bavarder.*

*Ici dans ma rue j'exige une solution
À l'attente et au compromis, je dis que non.*

*S'il y avait plus de gens comme moi dans cet endroit
Nous serions déjà mieux, unis et en marchant tout droit.*

*Ce qu'on a besoin c'est du peuple uni
Ni dirigeants, ni patrons, ni partis, tout réussi.*

*La faute de ceci c'est de qui reste à la véranda
En voyant les gens passer, avec ceux la lutte ne marche pas.*

Le DRAMATURGE cesse de représenter le personnage du PROTAGONISTE et s'adresse au public.

DRAMATURGE – Les phrases entendues dans ce thème n'ont pas été écrites par nous, elles correspondent à ce qui est effectivement dit dans la rue. Ceci a été une étude fait par des élèves finalistes du Cours de Sociologie de l'Université du Porto – ceux-ci aussi partenaires du projet – avec les passagers des autobus des Transports Collectifs du Porto.

MUSICIEN – Non, Carlos. Celle-ci était l'idée initiale, remplacer mes paroles par les contenus qui venaient de l'autobus. Pourtant après j'ai compris que ce que les personnes disaient ne s'insérait pas dans les exigences métriques de la musique, du Canon. Par conséquent, j'ai choisi de maintenir mes paroles.

Le DRAMATURGE prend le dossier où se trouve le rapport des élèves de Sociologie.

DRAMATURGE – Mais ne serait-il pas possible d'intégrer des choses que les personnes avaient vraiment dit ? Par exemple, (*en lisant*), dans la ligne 204, Maria, 50 ans : « pour moi le rêve est de voir mes enfants terminer les études et avoir un emploi ici dans leur pays ».

MUSICIEN – Carlos, c'est impossible d'insérer dans la métrique, pour chanter.

DRAMATURGE – Bien. Et cette, dans la ligne 402, S. Roque/Marquês : (*en essayant d'insérer dans la métrique*) « à l'époque du Salazar, il voyait ce qu'il était bon ».

MUSICIEN (*en chantant*) - ... « à l'époque du Salazar, il voyait ce qu'il était bon ». Oui. Ça respecte déjà la métrique. Mais c'est seulement un vers. Comment est-ce qu'on complétait la strophe ?

DRAMATURGE – Alors, et s'y ont utilisait ces phrases de deux personnes différentes de la ligne 203, Marquês/Castelo do Queijo : (*en chantant*) « qui a bougé à nos retraites a été le con du Coelho, le fils de son père n'a jamais travaillé dans sa vie ».

MUSICIEN (*en chantant, pour vérifier*) - ... « qui a bougé à nos retraites a été le con du Coelho, le fils de son père n'a jamais travaillé dans sa vie »... Oui, ça marche. Et c'est vrai, ils parlent de l'ancien Premier ministre du Portugal Pedro Passos Coelho, qui a gâché notre système de retraite, et lui-même n'a jamais travaillé une journée de sa vie... Mais là tu es en train d'éditer. Tu es en train d'ajouter des témoins de personnes différentes. Si l'idée est d'être authentique...

DRAMATURGE – Bien... Bon, quand même, ce qu'importe c'est de retenir la manière comme les paroles du João arrivent à synthétiser, ou à représenter, les sentiments des personnes qui sont au dehors.

PREMIÈRE PARTIE

DRAMATURGE – Après écouter ces manifestations, le protagoniste revient à l'intérieur de la chambre. (*il tourne la page du chevalet*). Vous pouvez suivre une synthèse du livret ici.

Au chevalet nous pouvons lire : « ACTE I : organiser la voix collective, compétences théoriques, mobiliser la communauté, (manifestation) ».

DRAMATURGE – Il se sent enthousiaste avec tous ces voix de manifestation, mais en même temps confus avec sa diversité. Et il comprend qu’il n’est pas encore préparé pour sortir de chez lui. (*en confirmant avec le MUSICIEN*) Il enlève la veste...

MUSICIEN – Enlève.

DRAMATURGE (*en confirmant avec le MUSICIEN*) - Mais il laisse la fenêtre ouverte.

MUSICIEN – Oui, dorénavant la fenêtre se maintient toujours ouverte comme symbole de cette relation qu’il a décidé d’établir avec la voix collective...

DRAMATURGE – Ce qui peut paraître un paradoxe : enlever la veste et laisser la fenêtre ouverte. Bien sûr que ça dépendrait aussi de quel type de maison nous parlions : vieille, neuve, avec chauffage, sans chauffage... ça sera relevant, João ?

MUSICIEN – Non, il n’est pas relevant. C’est une maison comme toute autre.

DRAMATURGE – Mais écoute João, il peut être pertinent. Parce que la maison va immédiatement caractériser le protagoniste. Qui est cet homme ? Un pauvre qui a vraiment besoin d’agir et qui réagit à ses mauvaises conditions de vie ? Ou quelqu’un privilégié qui a pris conscience des mauvaises conditions de vie des autres, comme Buda ou Saint François ?

MUSICIEN – Il n’intéresse pas de définir s’il est riche ou pauvre. Ce qu’il doit faire C’est d’être suffisamment abstrait pour que n’importe quelle personne du public puisse s’identifier avec lui.

DRAMATURGE (*en regardant le public avec plus d’attention*) - Toutefois, le public que nous aurons à l’opéra, ou le public que nous avons aujourd’hui, n’est pas « n’importe quelle personne », n’est pas représentative de la population.

MUSICIEN – Oui, mais mon désir est exactement cela: terminer avec cette idée du ghetto élitiste de l’opéra. Et aller beaucoup plus loin de ce public- là...

DRAMATURGE (*en souriant, vaguement cynique, en posant la veste*) - Ce qu’intéresse alors, c’est que dans ce moment le protagoniste sent la nécessité de comprendre mieux ce qui se passe au dehors et nous allons lui entendre réfléchir sur ça. Quand je dis « nous allons lui entendre » je veux dire que le narrateur va entrer.

Le DRAMATURGE s’approche du microphone.

DRAMATURGE/NARRATEUR (*au microphone, en lisant*) – « Tu comprends que tu ne comprends pas. Tu comprends que le changement est si éminent, comme il a toujours été, que nous avons toute la poudre, mais nous n’avons ni tonneau, ni fusée. Qu’est-ce qui nous a passé, alors ? Quelles luttes avons-nous fait, alors ? Avec qui demis-conquêtes nous avons-t-ils piégé cette mauvaise paix ? Tant de voix, tant de mécontentement, tant d’union dans l’angoisse et si peu de solidarité, si peu de partage, si peu d’engagement. Tu sais que tu as lu quelque chose sur ce sujet. Tu sais que ce problème n’est pas nouveau et tu sais que tu ne sais pas le suffisant pour que tu te sens

légitimement partie de la solution. Tu les as entendu dire que « la lutte ne marche pas, avec ceux qui restent à la véranda ». Et maintenant ? »

Le DRAMATURGE pose les textes et s'adresse au public.

DRAMATURGE – Maintenant le protagoniste a compris qu'il doit comprendre plus. Et pour ça il va se dévouer à l'étude d'œuvres de référence concernant quelques mouvements populaires qui ont essayé d'organiser des personnes. Il sera possible d'écouter des extraits de ce qu'il est en train de lire par les voix d'autres acteurs, lesquels ne sont pas ici aujourd'hui, mais que pendant l'opéra seront dans cette devant de la scène, dans la ligne du narrateur, n'est-ce-pas, João ?

MUSICIEN – Oui... peut-être, mais ce n'est pas important... ils ne peuvent même pas être sur scène.

Le DRAMATURGE/PROTAGONISTE va chercher des livres qu'il feuillette, pendant que nous entendons différentes voix en off.

VOIX 1 / Citation de SUSAN GEORGE (*en off*) – L'objectif c'est de créer une grande cacophonie de groupes de victimes, tous en exerçant ses « légitimes droits démocratiques » ; tous en faisant d'exigences et en exigeant priorité. Plus on garantit que ces personnes restent concentrées dans ses différences plus facilement elles peuvent être manipulés et moins de problèmes elles causeront ».

VOIX 2 / Citation de CHE GUEVARA (*en off*) : La faute de nos intellectuels et artistes réside dans sa faute originelle : Ils ne sont pas vraiment révolutionnaires. Ce n'est pas avec des diplômes universitaires qu'on arrive à l'avant-garde. Être de l'avant-garde signifie être à la tête de la classe ouvrière a travers de la lutte pour conquérir le pouvoir. Il signifie savoir conduire cette lutte et couper court les chemins pour arriver à la victoire.

VOIX 3 / Citation de MANUEL ANTÓNIO PINA⁷ (*en off*) – Ce que je veux faire c'était de mettre une ceinture de bombes et faire éclater tous ces gens-là.

Le DRAMATURGE/PROTAGONISTE réagit et va chercher un panneau ou il fait semblant d'écrire cette phrase.

VOIX 4 / Citation d'ÁLVARO CUNHAL⁸ (*en off*) – Sur un papier il est facile d'écrire et au microphone il est facile de crier : « l'heure de l'assaut final est arrivée ! » Pour l'assaut final, il ne suffit pas d'écrire ou de crier. Il faut qu'il existe une force matérielle, organisée, pour se lancer à l'assaut, et masses radicalisées disposées et préparées pour la lutte pour le pouvoir, pour l'insurrection (...) Les objectifs fondamentaux de la révolution ne s'atteignent pas en les réclamant, mais en les conquérant.

DRAMATURGE (*en cessant de jouer le PROTAGONISTE*) – Il est important de savoir que dans ces citations le détail n'est pas ce qui intéresse vraiment – quelques-unes sont

⁷ Manuel António Pina – Journaliste et écrivain portugais (décédé en 2012)

⁸ Álvaro Cunhal – Secrétaire général emblématique du parti communiste portugais, arrêté plusieurs fois au cours des années de dictature (décédé en 2005); il était aussi écrivain et peintre

vraiment très datées – il intéresse surtout retenir sa charge symbolique, n'est-ce-pas, João ?

MUSICIEN – Non. La terminologie, oui, elle peut être datée, mais ce qu'intéresse c'est la valeur de l'appel à la mobilisation.

DRAMATURGE – Oui, bien sûr, mais la mobilisation, l'activisme ne s'épuise pas exclusivement dans ces luttes armées, peut être fait de plusieurs manières, n'est-ce pas ? D'ailleurs, João a eu l'idée de cet opéra précisément dans la suite d'une vie qui s'est toujours dictée par un grand activisme... par exemple, dans ce moment tu es membre de l'Association de Parents de l'École Basique de ta fille, n'est-ce-pas ?

MUSICIEN – Je suis le Président de la Direction.

DRAMATURGE – Bravo, le président ! Et avant ça tu avais aussi été le président de l'Association d'Étudiants de la Faculté d'Architecture, correcte ?

MUSICIEN – Non. J'étais Président de l'Assemblée Générale.

DRAMATURGE – Voilà, ce sont des exemples importants d'engagement ! D'ailleurs, c'était à cause de ça que tu n'as même pas terminé le cours, n'est-ce pas ?

MUSICIEN – Non... ce n'était pas à cause de ça que je n'ai pas terminé. Et ceci n'est pas très important. Mais toi aussi, tu es lié à des diverses organisations de caractère politique.

DRAMATURGE – Ah, mais ceci est seulement des choses de mon secteur professionnel. Pas toi. Tu es même de l'Amnistie Internationale !

MUSICIEN – Toi aussi, tu es de l'Amnistie Internationale.

DRAMATURGE – Mais je n'ai jamais participé. Et tu faisais partie du centre d'Aveiro.

MUSICIEN – J'ai été fondateur du premier centre, là-bas.

DRAMATURGE – Voilà, fondateur, tu es un membre important !

MUSICIEN – Pas maintenant. Je ne suis plus membre de l'Amnistie.

DRAMATURGE – Bien, mais tu as laissé un héritage, tu as fondé un centre qui reste actif.

MUSICIEN – Non. Ce Centre d'Aveiro a fini quand je suis venu à Porto.

DRAMATURGE – Alors en ce moment (*pause*) tu es seulement dans l'Association de Parents de la petite école de ta fille.

MUSICIEN – Oui.

Pause.

DRAMATURGE – Bon, mais ce qu'intéresse c'est agir et c'est ça que notre protagoniste vient de comprendre.

DEUXIÈME PARTIE

DRAMATURGE (*en habillant la veste*) - Donc, il laisse la fenêtre ouverte et sort pour se rejoindre à une grande manifestation qui est en train de se dérouler dans la rue.

Le DRAMATURGE tourne un autre page du « standup », ou on peut lire : « ACTE II : (Manifestation), 1^{er} rencontre avec l'enfant, Participer dans la voix collective, Compétences pratiques, Avancer de manière pragmatique, (Assemblée Populaire) »; il prétend de quitter la maison en emmenant avec lui le panneau avec la phrase. Entre le son de la manifestation; dans l'écran se projette 20 images de photographes invités par le MIRA FORUM. Le DRAMATURGE/PROTAGONISTE marche d'un côté à l'autre de la chambre en portant le panneau et le MUSICIEN joue de la grosse caisse.

DRAMATURGE (*en faisant un geste au MUSICIEN pour qu'il s'arrête de jouer*) - Ces images, comme les précédents, seront aussi projetés au fond ; Mais celles-ci ne sont plus du Paulo Pimenta, mais de plusieurs photographes invités par le MIRA FORUM, une galerie à Porto, laquelle est un des autres partenaires du projet. Et il est à présent que le chœur revient.

MUSICIEN – Non. Il entre pour la première fois.

DRAMATURGE – Pour la première fois ? Et avant, pendant le Canon des Protestations, il n'était pas en scène ?

MUSICIEN – Non. Là il était hors-scène.

DRAMATURGE – Hors-scène... ?

MUSICIEN - ... donc, le chœur n'est pas en scène et chante en projetant la voix de telle manière qu'ont peut l'écouter au loin. C'est une technique très utilisée à l'opéra.

DRAMATURGE – Étrange... Alors, dans le prologue, quand il est à la fenêtre pendant tout ce temps-là, il n'y a plus de personne en scène ?

MUSICIEN – Non. Néanmoins c'est à dessein, pour souligner l'éloignement entre le protagoniste et le peuple. Et maintenant l'impact est plus grand quand dans la manifestation apparaît le chœur.

DRAMATURGE – Alors, oui, maintenant nous avons ici le chœur, plus ou moins 30 personnes...

MUSICIEN – Oui, 30.

DRAMATURGE - ... et le protagoniste circule dans la manifestation parmi eux.

Le MUSICIEN revient à la grosse caisse. Le DRAMATURGE éteint la projection des images dans l'écran et fait un signe au MUSICIEN.

DRAMATURGE – Mais entre-temps la manifestation se démobilise.

MUSICIEN – Déjà ?

DRAMATURGE – Déjà. (*il attend que le MUSICIEN quitte le son de la manifestation*) La manifestation se démobilise et le protagoniste va rentrer chez lui, et se sent enthousiaste.

Le DRAMATURGE déplie une image en papier d'un enfant qu'il place debout sur le sol.

ENFANT (*off*) – Quand je deviens adulte, je j'irais de l'avant, dans la manifestation. Je porte un mégaphone et, à la fin, personne n'ira chez soi sans que quelque chose ait vraiment changé.

DRAMATURGE (*en enlevant la veste*) - Cet enfant qui surprend le protagoniste dans son retour à la maison, ce qui l'alerte pour l'excès d'enthousiasme, est en effet un déploiement du propre protagoniste, n'est-ce pas João ?

MUSICIEN – Oui, notamment parce que le protagoniste ne parle jamais. Il est déployé dans l'enfant et surtout dans le narrateur que nous allons encore entendre maintenant.

DRAMATURGE/ NARRATEUR (*au microphone, en lisant*) – « La fête, a-t-elle était belle ? Tu es sorti à la rue, tu as répété les mots d'ordre, le poing levé, cœurs élevés. Tu as senti la place en bouillant et, par un moment, il semblait vraiment que tout était là : la grande mobilisation populaire, les conditions objectives, un objectif clair... et tu rentres chez toi ? Les mégaphones se tuent, les volontaires qui disaient aux gens pour marcher : « maintenant ! », « plus vite ! », « plus lentement ! » ... les gamelles s'ouvrent, les personnes s'assissent en parlant, chacun de son côté, encore une fois, tous avec le sentiment de devoir accompli. Et le changement ? Peut-être la prochaine fois, n'est-ce pas ? Encore une autre grande manifestation et ils comprennent qu'il n'y a pas d'alternative et changent ceci.

Tu crois vraiment que c'est avec des mots d'ordre, modération et câlins à la police que ceci change ? Tu crois aussi que le respect par les barrières policières est un signe de maturité démocratique et civisme ? Ou tu es resté en regardant les gens de visage masqué, pour la rage qui grandissaient dans leurs poings, en pensant « qu'est-ce que c'est cette force » ? Quelle force veut-tu, après tout ? De quelle force as-tu besoin ? »

Le DRAMATURGE pose les textes et s'adresse au public.

DRAMATURGE – Notre protagoniste a finalement compris qu'il n'est pas suffisant pour lui de continuer à penser à des modèles théoriques (*range les livres à un coin de la table*). Il comprend qu'il a besoin de savoir des choses pratiques : (*projette dans l'écran une carte militaire du territoire Portugais*) Il doit être capable de lire une carte ; (*il va chercher une corde à sauter*) Il doit avoir de la résistance physique ; (*il va chercher deux*

gants de boxe et un plastron d'entraînement) Il doit savoir se défendre ; *(il va chercher un kit d'électronique)* Il doit savoir travailler avec un... qu'est-ce que c'est ça João ?

MUSICIEN – Un kit d'électronique.

DRAMATURGE – Un kit d'électronique. Donc, il doit apprendre à faire.

VOIX 5 / Citation de NELSON MANDELA *(en off pendant que le DRAMATURGE/PROTAGONISTE étudie la carte militaire)* - Il n'existe pas une promenade facile vers la liberté nulle part, et beaucoup d'entre nous tendrons que traverser l'ombre de la vallée de la mort maintes fois jusqu'à nous atteignons le sommet de la montagne de nos désirs.

VOIX 6 / Citation de JOHN PERRY BARLOW + THE MENTOR *(en off pendant que le DRAMATURGE/ PROTAGONISTE remue dans le kit d'électronique ; il essaie d'allumer la lumière, ne l'arrive pas, fais signe au MUSICIEN qui se lève et va l'allumer)* - Gouvernements du monde industriel, géants décadents de chair et d'acier : ceci c'est notre monde maintenant. Le monde de l'électron, de l'interrupteur, de la beauté de la transmission. Nous cherchons la connaissance et vous nous appelez de criminels. Au nom du futur, je vous demande que vous nous laissiez en paix. Vous pouvez arrêter cet individu, mais vous ne pouvez pas nous arrêter à tous... après tout, nous sommes tous égaux.

VOIX 7 / Citation d'ISABEL DO CARMO⁹ *(en off pendant que le DRAMATURGE/ PROTAGONISTE saute à la corde et le MUSICIEN met le plastron dans le bras)* - Pendant la grève de la faim il n'y a pas de coupures, il n'y a pas d'intervalles. Ne pas manger... ni le matin, ni au midi, ni à la nuit. C'est le temps qui passe constant. Sans intervalles. Un jour après l'autre. Ne pas manger... Il faut ne pas déshydrater. Résister. Le secret de la grève de la faim c'est de résister le plus possible. Jusqu'à que le pouvoir cède. Le pouvoir prend du temps à céder. Quand il cède.

VOIX 8 / Citation d'ANONYME AVEC NOM D'UTILISATEUR ARGALA *(en off pendant que le DRAMATURGE/ PROTAGONISTE s'entraîne pour le combat vec les gants de boxe, en frappant le plastron que le MUSICIEN brandit)* - Le travail illégal et militaire il peut-t-être fait seulement après être préparé. La préparation entraîne déjà pratique, la pratique offre les données empiriques. Avec l'escalade action-réaction, nous allons en mesurant nos forces et en sachant si nous pouvons continuer ou pas. La pratique c'est cela qui est le critère de la vérité, pas la spéculation. Refuser la pratique révolutionnaire par peur des Dahus, c'est-à-dire, de répression imaginaire, a seulement un nom : liquidationisme.

⁹ Isabel do Carmo – Actuellement médecin réputé (endocrinologue), elle était autrefois un membre éminent des brigades révolutionnaires, un groupe qui a lancé dans les années 70 plusieurs attaques armées et à la bombe dans le cadre de leur lutte contre la dictature portugaise. Elle a été arrêtée plusieurs fois et a entamé une grève de la faim en prison

DRAMATURGE – Donc (*en recevant un dernier coup, donné par le MUSICIEN avant d'interrompre l'entraînement*) auh !

MUSICIEN – Pardon.

Le MUSICIEN retourne à sa table.

DRAMATURGE – Donc (*en enlevant le pull et en essuyant la sueur de l'entraînement*) le protagoniste a pris conscience de tout ceci, et décide qu'il est maintenant nécessaire d'avancer d'une manière plus pragmatique et sort pour aller à la rencontre d'autres personnes que... (*va chercher une T-shirt avec l'image de Atlas tenant un monde-bombe et la phrase de Manuel António Pina*) avec quelles personnes va-t-il se rencontrer, João?

MUSICIEN – Il va se rencontrer avec un groupe plus petit de personnes, des personnes plus engagées et actives que la majorité. Plus radicalisées. Car il comprend que l'enthousiasme initial des manifestations finit par se défaire et les gens reviennent à son quotidien, complètement paralysées par le même type de règles sans sens. Règles qui sont partout... jusqu'ici.

DRAMATURGE (*confus*) – Ici ?

MUSICIEN – Ici au théâtre. Il n'y a personne à manger, à boire, à parler au téléphone. Ce sont des règles. Là-bas tous les gens prennent des photographies à tout et ici personne ne photographie rien.

DRAMATURGE - ... au début il y a aussi l'enregistrement en disant que nous ne pouvons pas enregistrer images et sons.

MUSICIEN – Voilà, et tous les gens acceptent ceci comme s'il était naturel. Cependant je ne m'inquiète pas d'être photographié, toi non plus, n'est-ce pas ?

DRAMATURGE – Non. (*vers le public*) Vous ne voulez pas prendre une photographie ?

Le MUSICIEN et le DRAMATURGE posent pour possible photographie. Pause.

DRAMATURGE – Les personnes se sentent gênées, n'est-ce-pas? Et fumer? Je parie que personne ici ne serait pas capable de prendre une cigarette et de l'allumer. (*brève pause*) Et ceci est très, très interdit !

MUSICIEN – Probablement des nombreuses personnes qui sont ici aujourd'hui, ont été aussi, comme nous, dans les manifestations qui ont eu lieu dans toute l'Europe ces dernières années – l'austérité, la crise des réfugiés, le Brexit..., et depuis lors n'avons fait plus rien et sont maintenant assises ici en nous regardant. Et c'est précisément ça ce que le protagoniste comprend à ce moment : il n'est plus une personne comme les autres. Il est décidé à faire quelque chose.

TROISIÈME PARTIE

DRAMATURGE (*en habillant la veste*) - Il est décidé à faire quelque chose. Il laisse la fenêtre ouverte et va sortir de chez lui pour participer dans une Assemblée Populaire. (*il tourne une page du chevalet*) Assemblée Populaire qui, à nouveau est fait avec le chœur en scène, n'est-ce-pas João ?

MUSICIEN – Oui, mais maintenant plus réduit, environ 15 personnes.

Au chevalet on lit : « ACTE III : Assemblée Populaire, 2^{ème} rencontre avec l'enfant, Diriger l'action collective, Planifier l'attaque ; Avancer pour la lutte ». Le DRAMATURGE disparaît derrière l'écran. On écoute la chanson NOUS ESSAYERONS DE NE PAS OUBLIER - HYMNE DE L'ASSEMBLÉE POPULAIRE.

*Nous essayerons de ne pas oublier
De ce qui a été la lutte et de ce qui va arriver*

*Nous essayerons de ne pas oublier
Que cette chanson ne va-t-elle pas céder*

*Avec l'idée d'union
Nous nous réveillons le matin
Nous avons toute la force
Pour avancer avec ce refrain*

Le DRAMATURGE monte au banc derrière l'écran, essaye d'expliquer le conflit avec des gestes.

VOIX 9 (off) - Faisons-nous notre propre parti ?

CHŒUR (off) - Tu ne changes pas le système en y faisant partie, garçon !

VOIX 10 (off) - Créons-nous un mouvement ?

CHŒUR (off) - The mouvement est ceci, comme ça. La formalisation est notre ennemie.

VOIX 11 (off) - Mais, votons-nous ?

CHŒUR (off) - Le vote ne change rien, qu'ils sont tous égaux.

VOIX (off) - Décidons-nous de changer ? Décidons-nous d'essayer ? Décidons-nous de faire ?

CHŒUR (off) - Nous ne décidons rien tant que nous ne donnons pas à tous le temps d'exprimer son opinion.

DRAMATURGE/PROTAGONISTE (off) - Et si on passait à l'attaque ?

Le MUSICIEN s'approche du microphone. On écoute la chanson QUI TU CROIS ÊTRE?.

CHŒUR:
*Qui tu crois être,
Pour avoir une voix dans cette lutte ?
Qui tu crois être,
Pour indiquer le chemin ?*

SOLISTES :
*Qui dois j'être,
Pour entrer dans cette lutte ?
Qui dois j'être
Pour ne pas aller seule ?*

MUSICIEN/SOLISTE (en chantant) :
*Mais nous sommes unis autour de quoi ?
Comment décidons-nous une position ?*

CHŒUR:
*Nous sommes un collectif, nous sommes tous égaux
Chacun contribue seulement pour l'agitation*

MUSICIEN/SOLISTE (en chantant) :
*Agitons-nous alors, passons-nous
Des paroles en actes, l'attaque est maintenant*

CHŒUR:
*Tu parles sans penser, sans nous connaître
Qui veut diriger doit sortir d'ici
Qui tu crois être,
Pour avoir une voix dans cette lutte ?
Qui tu crois être,
Pour indiquer le chemin ?*

Le MUSICIEN retourne à sa table. Le DRAMATURGE/protagoniste descend du banc; il fait semblant de rentrer chez lui, découragé, et est interrompu par la voix de l'enfant.

ENFANT (*off*) – Nous ne pouvons pas vouloir d'être ami avec tout le monde. Ni rester toujours en attendant. Quelques fois, ce qui est nécessaire c'est que la personne avec plus de courage va de l'avant, sans regarder en arrière. À vos marques, prêts, partez...

DRAMATURGE/ NARRATEUR (*au microphone, en lisant*) – « Tu voulais y arriver et faire partie de l'avant-garde révolutionnaire, c'est ça ? Tu croyais que ceci était comme dans les films? Tu as lu quelques livres, tu t'es entraîné, tu as suivi les appels, tu as gagné popularité dans les réseaux sociaux avec des phrases des chanteurs

protestataires ... tu es « lié » aux causes : tu es allé aux endroits, tu as parlé avec les gens, tu as participé dans les activités, tu as contribué quand le chapeau a passé...

Tu as même changé morceaux de ta vie, n'est-ce pas ? Maintenant tu fais du vélo, tu manges seulement des choses organiques, tu as installé Linux dans quelques ordinateurs, tu vas à des ateliers d'où tu n'as pas besoin et tu organises même des ateliers de choses que tu a appris sur le net. Tu as adhéré à tout ce que tu pouvais adhérer, tu vas à des réunions autant que possible... Maintenant, tu allais être entendu, n'est-ce pas ? Maintenant, tu pouvais déjà expliquer à ces gens que la méditation et les « bonnes vibes » ne suffisent pas. Que ceci n'avance pas avec des réunions interminables pour décider qu'un jour nous irons à décider. Que le temps favorise les audacieux et que, contre la fragmentation de l'opinion populaire, un acte héroïque est exigé. Poétique. Mobilisateur. Une attaque visible, publique, à l'oppression et exploitation communs. C'était maintenant que tu allais être entendu, n'est-ce pas ? »

Le DRAMATURGE pose les textes et s'adresse au public.

DRAMATURGE – Donc, ou sommes-nous... ? Le protagoniste... a participé dans une Assemblée Populaire... ou il a même fait une proposition très concrète... quelle a été la proposition qu'il a fait, João ?

MUSICIEN – Et si on passait à l'attaque ?

DRAMATURGE (*vers le public*) – Et si on passait à l'attaque ? Et à la fin de l'Assemblée Populaire il est rentré chez lui, a rencontré l'enfant une autre fois (*en enlevant la veste*) et dans ce moment nous sommes au milieu du troisième acte.

MUSICIEN – Non. Nous sommes au début du troisième acte.

DRAMATURGE (*en regardant le chevalet*) - Mais alors : ce qui s'est passé après qu'il est sorti de chez lui n'était plus le deuxième acte, mais n'était pas encore le troisième acte... lequel commence seulement maintenant avec le protagoniste en rentrant chez lui... mais alors tout cela... est... ?

MUSICIEN – C'est un entr'acte. La structure de l'opéra est simple : les actes commencent dans la chambre et terminent quand le protagoniste sort. Tout ce qui se passe au dehors de la maison reste en marge de l'action principale qui se passe ici dans la chambre. Au dehors ils sont... des entr'actes.

DRAMATURGE – Je ne sais pas si c'est complètement évident...

MUSICIEN – Oui, peut-être c'est une chose que nous devons clarifier après. Avançons-nous ?

DRAMATURGE – Avançons-nous.

MUSICIEN – Mais nous sommes au début du troisième acte.

Silence, le DRAMATURGE regarde le chevalet.

DRAMATURGE – Ce qu’intéresse c’est que nous sommes dans le troisième acte, et le protagoniste s’est aperçu que la discussion stérile ne mène nulle part et que les fractures dans les collectives ne doivent pas empêcher qu’on avance. Et il va planifier une attaque.

Le DRAMATURGE va chercher des matraques.

MUSICIEN (*en recueillant les livres de la table*) – À ce point-là les livres doivent sortir d’ici (*il place les livres au sol avec soin*).

DRAMATURGE (*en délivrant les matraques au MUSICIEN et en recueillant les livres*) – Oui. Mais ils ne devaient pas sortir de la table. Car cela donnera l’idée d’une dévaluation des lectures précédentes. Il suffit qu’ils restent un peu de côté (*il place les livres de côté sur la table*).

MUSICIEN (*en délivrant les matraques au DRAMATURGE et en recueillant les livres*) – Non. Parce que le protagoniste comprend maintenant qu’il a déjà perdu beaucoup de temps avec des lectures. Et du point de vue symbolique ceci est plus fort, (*il jette les livres au sol*) que de laisser tout bien rangé. D’ailleurs, si tu as réparé, moi au livret, ais écrit clairement « débarrasser la table de tout ce qui est théorie ».

DRAMATURGE (*en délivrant les matraques au MUSICIEN et en recueillant les livres*) – Mais ce geste est très fort, est trop agressif, il paraît qu’il est en train de refuser un ensemble de références et expériences qui est essentiel...

MUSICIEN (*en délivrant les matraques au DRAMATURGE et en recueillant les livres*) – Non. Ce qu’intéresse ici c’est que ceci est un mec qui était endormi, comme nous tous, et qui s’est réveillé pour la réalité du pays, ceci a été le prologue. Et il s’est efforcé pour lire, et étudier et essayer de comprendre et d’aller à des manifestations et participer dans des Assemblées et tout ça. Mais qu’il a maintenant compris qu’il ne va arriver à nulle part comme ça, tu vois ? Qu’il suffit de réflexion et de lectures et de pensée. Maintenant il faut faire quelque chose (*il jette les livres au sol. Après il prend un d’entre eux pour lire un passage*). Vois, même José Gil¹⁰, un philosophe portugais que nous citons sur le prologue, dit ça : « Pourquoi est-ce qu’on parle, parle et on n’agit pas ? Ceci est, certainement, un des facteurs principaux d’inertie qui gêne le changement dont le pays a besoin le plus. En plus : dire « qu’on parle seulement et on n’agit pas » (comme je suis en train d’illustrer ici même) » - c’est lui qu’écrit – « est, à partir d’un certain point, contribuer à nouveau pour l’arrêt généralisé ». Page 92 (*jette le livre au sol*).

DRAMATURGE (*en délivrant les matraques au MUSICIEN et en recueillant les livres*) – Mais faire ça c’est refuser une richesse de connaissances des précédentes générations. Jeter les livres au sol c’est refuser la transmission de cet héritage. Transmission. Le titre de l’opéra.

¹⁰ José Gil – Philosophe, auteur du livre “Le Portugal, aujourd’hui: La peur d’exister”

MUSICIEN (*en délivrant les matraques au DRAMATURGE et en recueillant les livres*) – Carlos, on ne fait pas des révolutions avec des héritages. Ceux qui le font sont les réformateurs et notre protagoniste n'est pas un réformateur, il est un révolutionnaire. (*il jette les livres au sol*) Mais si tu veux avoir les livres dans la table c'est aussi possible. (*il revient à s'asseoir dans sa place habituelle*)

DRAMATURGE – Mais si les livres sortent, le kit d'électronique ne devrait-il sortir aussi ?

MUSICIEN (*en prenant un récipient de produit toxique qu'il place auprès de la table*) - Non. Parce qu'il va avoir besoin de ceci plus avant. (*il s'assoit, voit que le DRAMATURGE ne réagit pas, va chercher un stencil qu'il livre au DRAMATURGE*). Avançon-nous ?

Le DRAMATURGE pose le stencil et simule la routine d'entraînement avec matraques. Quand il finit, il pose les matraques, il enlève la T-shirt et commence à préparer l'application du stencil.

DRAMATURGE – Le protagoniste est chez lui en se préparant pour l'attaque. Et maintenant il va sortir de chez lui pour aller à la rencontre de qui João ?

MUSICIEN – Il va à la rencontre des peu de personnes lesquelles à l'Assemblée Populaire ont démontré d'être si engagées à faire quelque chose comme lui.

DRAMATURGE – E ceci toujours avec la fenêtre ouverte ?

MUSICIEN – Oui.

QUATRIÈME PARTIE

Le DRAMATURGE colle l'image du stencil (égal à celle de la t-shirt) dans la poitrine. On écoute la chanson la chanson NOUS D'ICI ET VOUS DE LA. Le MUSICIEN accompagne avec le saxophone.

*Nous d'ici et vous de là
Nous d'ici et vous de là
Qui d'entre nous chante mieux ?
Mes ver sont dorés,
Tais-toi rossignol
Mes ver sont dorés,
Tais-toi rossignol*

DRAMATURGE (*en habillant la veste*) – Donc, fenêtre ouverte, et le protagoniste sort pour cette réunion de conspirateurs. (*il tourne la page du chevalet*). Cette réunion de conspirateurs, João, est-elle en arrière avec le chœur, correcte ?

Au chevalet on peut lire : « ACTE IV : Réunion de Conspirateurs, 3^{ème} Rencontre avec l'enfant, Trahison et Solitude, Agir à tout prix, Attaque ». Le DRAMATURGE s'éloigne en arrière.

MUSICIEN – Non, ce sont seulement 5 personnes. Qui peuvent même être du chœur.

DRAMATURGE – Correcte, les 5 conspirateurs. Mais alors, cette musique qu'on a entendue est chantée par qui ?

MUSICIEN – Cette musique est chantée par tout le chœur.

DRAMATURGE – Ah, tout le chœur est aussi là ?

MUSICIEN – Non. Ici le chœur est hors-scène encore une fois.

DRAMATURGE – À nouveau ?

MUSICIEN – Parce que cette musique – « Nous d'ici et vous de là », une chanson traditionnelle portugaise – n'est pas dépendante de ce qui se passe en scène. C'est une représentation du contexte général, de la tension entre les opprimés et les oppresseurs, entre ceux d'en haut et ceux d'en bas.

DRAMATURGE – Ok. Alors, les 5 conspirateurs sont là. Et les autres 25 sont hors scène. Cependant, ils sont tous en train de chanter ?

MUSICIEN – Non. Les 5 ne chantent pas.

DRAMATURGE – Donc, comment est-ce-que les conspirateurs parlent ?

MUSICIEN – Ce sont les acteurs à l'avant de la scène.

Le MUSICIEN s'approche de la table et appelle le DRAMATURGE.

MUSICIEN – Imagine... (*il indique le kit d'électronique*) ceci est la table. (*il va chercher des modèles en papier des personnes impliqués dans l'opéra, qu'il dispose à la table, que devient une maquette du décor de l'opéra*). Nous avons : Acteurs à gauche, narrateur à droite, protagoniste et 5 conspirateurs en arrière, et les 25 membres du chœur hors de scène.

DRAMATURGE – Donc l'action se déroule toute ici en arrière avec eux en marchant d'un côté à l'autre et en discutant : (*en prenant le modèle des conspirateurs*) « Ceci c'est le moment ! Arrêtons-nous de penser. Arrêtons-nous d'essayer et allons-nous vraiment agir ! » (*en prenant le modèle du protagoniste*) Et avec le protagoniste en disant : « Et l'heure de choisir les cibles ! De partir pour l'attaque, de fixer des dates au calendrier ! »

MUSICIEN – Non, ils sont tous immobiles. C'est une réunion. (*en prenant le modèle des conspirateurs*) Notamment parce que tu as ces 5 en disant : « Du calme, camarade. Il

faut penser soigneusement dans les formes de lutte. Nous ne pouvons pas perdre la légitimité, ni risquer d'être mal interprété par les masses. »

DRAMATURGE – Alors, le narrateur ne parle pas. Les acteurs parlent, mais ne bougent pas. Ce six ici ne parlent ni ne bougent pas, et les 25 qui chantent on ne les voit pas... ?

MUSICIEN – Oui. En effet ceux-ci – les acteurs et le narrateur – pouvaient même ne pas être là. Ils pouvaient être avec leurs dos tournés, dans la fosse, hors de scène. Ce qu'intéresse c'est ce qui se passe ici avec ces six. Ceci est le moment avant le tsunami, le silence, la tension, la certitude de que quelque chose va arriver.

DRAMATURGE – Mais rien ne se passe. Entre le chœur, les voix et l'orchestre, tu as presque 100 personnes cachées. Et ici rien ne se passe. Tu ne pouvais pas placer les 25 du chœur en arrière, ne fût-ce qu'en contre-jour.

MUSICIEN – Pourquoi ?

DRAMATURGE – Pour comprendre qu'il est en train d'être chanté en direct.

MUSICIEN – Seulement pour l'effet ? Ceci est une œuvre d'art, ce n'est pas pour divertir.

DRAMATURGE – Pour n'être pas le même que rester chez soi en entendant de la musique. (*en parlant pour le public*) Imaginez, tout ceci vide ; là au fond 6 personnes immobiles, on entend des voix sans qu'on comprend si elles sont enregistrées ou si sont en directe. Vous ne sentez pas une perte de dynamique ? Vous ne vous sentez pas perdus ?

MUSICIEN – Tu ne peux pas demander comme ça : (*vers le public*) Il y a un environnement tendu, un fond musical qui suscite anxiété devant quelque chose qui est en train d'arriver, on comprend le conflit parmi les conspirateurs même. Bien sûr qu'ils se sentent perdus, ils sont totalement emprisonnés à ce qui se passe. Ou non ?

DRAMATURGE (*en retournant à la maquette*) – Mais si, au moins, nous aurons le chœur complet en arrière-

MUSICIEN (*en interrompant*) - Regarde Carlos, on fait comme ça : Après tu mets ceci en scène comme tu veux (*en utilisant la maquette*) tu places tout le monde en scène – narrateur, acteurs, chœur, tous – et (*en prenant les livres qu'étaient au sol*) tu peux même placer les livres dans la table si tu veux, mais ce qu'intéresse maintenant c'est d'avancer. Avançons-nous ? (*il revient à sa place*)

Silence tendu.

ENFANT (*off*) – Es-tu triste ? Fâché ? Ou es-tu entêté ? Quelques-fois, quand je suis entêté, je n'arrive pas à écouter ce qui me dise. Ma mère dit que, si je me calme, je vais comprendre que tout le monde n'est pas contre moi.

Le DRAMATURGE regarde le MUSICIEN.

MUSICIEN – Et le protagoniste ne réagit pas.

DRAMATURGE – Il ne réagit pas et il va...

MUSICIEN – Le narrateur va entrer...

Le DRAMATURGE ne réagit pas. Le MUSICIEN se lève, prend le dossier avec des textes et va auprès du microphone.

MUSICIEN/ NARRATEUR (au microphone, en lisant) – « Au fond, tu as toujours su que c'était ici que tu arriverais, ou non ? Tu croyais dans un groupe de gens spéciaux, plus capable que les autres. Des gens comme toi. Mais les voilà, encore une fois, avec les yeux vides. Tout le courage dans les mots et la tête pleine de doutes. Agir, oui ! Mais pas là ; pas comme ça ; pas contre tels ou tels... Tu voulais croire que l'avant-garde n'était pas un lieu solitaire. Que le courage était contagieux. T'avais besoin que quelqu'un te donnait la main? T'avais besoin d'une tape dans le dos? N'a pas tu dis que la force des convictions était la seule légitimité de que t'avais besoin? Après tout, as-tu ce qui est nécessaire? Vas-tu agir ou vas-tu réfléchir? »

Le MUSICIEN pose le dossier et revient à sa place.

DRAMATURGE – Donc (en lisant le chevalet), le protagoniste est revenu de la réunion de conspirateurs, ou il n'a pas été appuyé, il n'a plus réagi à l'enfant, il se sent trahi, il se sent seul, pas de surprise, il comprend qu'il doit agir à n'importe quel prix et il va alors passer à l'attaque

Le DRAMATURGE enlève la veste et va auprès de la table. On écoute le thème ATTAQUE DES POETES, avec la voix du DRAMATURGE. Le MUSICIEN joue son saxophone, en faisant des solos furieux entre les strophes.

Le DRAMATURGE range les modèles de la maquette et les livres.

*Les anciens se plaisaient à chanter la nature
Rivières, monts, fumée, neige et fleurs, lune et vent
Il faut armer d'acier les vers de notre temps
Les poètes aussi doivent savoir combattre*

Le DRAMATURGE/PROTAGONISTE remue dans le kit d'électronique en lui provoquant un changement de lumière.

*Dix heures. La Grande Ours effleure les sommets.
C'est l'automne. Un grillon chante son allégresse.
Qu'importe au prisonnier l'automne et ses ivresses ?
Les poètes aussi doivent savoir combattre*

Le DRAMATURGE/ PROTAGONISTE attache le récipient du produit toxique au kit d'électronique.

*Neuf jours de pluie torrentielle, seulement un de beau temps
Le ciel semble dépourvu de miséricorde.
Mes chaussures se désagrègent, les pieds se remplissent de boue
Les poètes aussi doivent savoir combattre*

*Le DRAMATURGE/ PROTAGONISTE marque en rouge le contour de la bombe de
l'image du stencil qu'il a transféré à sa poitrine.*

*Le matin le Soleil escalade le sommet de la montagne
En l'inondant d'une luminosité rosâtre.
Seulement devant la prison les ombres persistent.
Les poètes aussi doivent savoir combattre*

Le DRAMATURGE/ PROTAGONISTE va vers la fenêtre.

*Les anciens se plaisaient à chanter la nature
Rivières, monts, fumée, neige et fleurs, lune et vent
Il faut armer d'acier les vers de notre temps
Les poètes aussi doivent savoir combattre*

*Le DRAMATURGE observe avec horreur le dernier solo du MUSICIEN, long et bruyant.
Le MUSICIEN finit, il toux, s'assoit, prend un mouchoir et se mouche.*

DRAMATURGE (*calme*) – Terminé?

MUSICIEN – Terminé.

DRAMATURGE – Bon, ce thème est une version provisoire, car le poème ne sera pas exactement comme ça.

MUSICIEN – Le thème est une version provisoire parce qu'à l'opéra il ne va pas être dit par toi. Mais la version du poème est la finale.

DRAMATURGE (*en expliquant au public*) - Nous sommes en train de parler d'un texte d'Ho Chi Minh, un poète Vietnamien lequel a été d'extrême importance dans la lutte du pays pour l'indépendance.

MUSICIEN – Ho Chi Minh, un poète ? Ho Chi Minh était un révolutionnaire Vietnamien qui, comme il était dans la prison a fait de la poésie parce qu'il ne pouvait faire plus rien. Il n'a pas fait de la poésie parce qu'il le désirait, personne ne fait de la poésie parce qu'il le désire, il fait de la poésie parce qu'il doit la faire, n'est-ce pas?

DRAMATURGE – Oui, c'est ça, mais...

MUSICIEN (*l'interrompt*) - Tu dois comprendre qu'Ho Chi Minh, quand il a écrit ceci, il était emprisonné en Chine, car les chinois (dans un typique coup maoïste) avaient un accord opportuniste avec Chiang Kai Shek, du Kuomintang, une fois qu'il assurait à ce temps-là la lutte contre le colonialisme Français-

DRAMATURGE (*l'interrompt*) - João, il ne faut pas la peine donner tant de détail sur Ho Chi Minh. (*pour le public*). Ce qui est important de retenir c'est que quand il dit que le poète devait « savoir combattre » il le dit dans un sens métaphorique, comme les poètes font plusieurs fois. Il n'est pas, évidemment, en train de dire que l'artiste doit prendre une AK47 pour aller tuer des personnes.

MUSICIEN – Non, non. C'est exactement ça ce que Ho Chi Minh est en train de dire.

DRAMATURGE – E tu sais ça comment ? Tu parles vietnamien ?

MUSICIEN – Non. Et je n'avais pas besoin, parce qu'il n'a pas écrit en vietnamien, il a écrit en chinois.

DRAMATURGE – Et tu parles chinois ?

MUSICIEN – Non, mais toutes les traductions expriment la même idée.

DRAMATURGE – Pas toutes. Toutes celles que t'as trouvées, peut-être dans des sites anarchistes. Mais pas dans beaucoup d'autres (*il va chercher le dossier des textes*). Vois, j'ai pris note de plusieurs... Une version Espagnole : « Los antiguos gustaban cantar a la naturaleza / Los ríos y los montes, el viento y las flores, la nieve y la niebla / La poesía de nuestro tiempo debe cantar al hierro y al acero, / Y los poetas, aprender a luchar en la batalla. » Une version Anglaise: Snow and flowers, moon and wind, mists, mountains and rivers / Today we should make poems including iron and steel / And the poet should know how to lead an attack squad. » Une version Italienne: "Bisogna armare d'acciaio i canti del nostro tempo. / Anche i poeti imparino a combattere". Dans ces langues ce qui est dit c'est que le poète doit apprendre à combattre, pas à lancer une attaque moins encore diriger un peloton d'attaque. Et même, cette idée d'apprendre à combattre est dans un espace clairement métaphorique.

MUSICIEN – Non. Tu continues à penser à Ho Chi Minh comme un poète et il n'est pas un poète, il est un leader révolutionnaire. Ce qu'il voulait avec sa poésie c'était précisément de changer la manière comme les artistes se rapportent avec leur travail, tu comprends ? Cela que l'artiste doit faire. Ce que JE dois faire. Ce que TU vas faire après cet opéra. (*pause*) Qu'est-ce-que c'est ? Tu vas rester bien assis en te plaignant et en faisant un autre spectacle après ?

DRAMATURGE – Mais qu'est-ce-que tu vas faire après ce spectacle ? Ne vas-tu pas faire un autre et encore un autre spectacle ? Ne vas-tu pas renvoyer une autre proposition de coproduction au Théâtre Municipal et encore une autre ?

MUSICIEN – Non.

DRAMATURGE – Comment non ? Qu'est-ce-que tu vas faire, João ? Tu vas laisser de faire de la musique, tu vas émigrer, devenir missionnaire ?

MUSICIEN – Je ne sais pas, je peux faire beaucoup de choses, je peux même continuer à faire de la musique, à agir comme musicien. Mais pas de cette manière. D'une manière plus interventionniste.

DRAMATURGE – Tu vas jouer de la grosse caisse aux manifestations ?

MUSICIEN – Si nécessaire. S'il le faut le plus utile pour changer quelque chose. J'ai construit cet opéra sur un mec qui veut agir, toute cette énergie a été créée, qu'est-ce-que nous allons faire après la première ? Envoyer des petites lettres pour les programmeurs pour que le spectacle circule ? Cet opéra ne vas pas être bien reçue par personne.

Silence, malaise général.

DRAMATURGE – Mais alors, vaut-il la peine continuer ?

MUSICIEN – Bien sûr, maintenant c'est la partie la plus importante, ce qui les personnes doivent vraiment comprendre.

DRAMATURGE - ... ?

MUSICIEN – La bombe, explose la bombe.

ÉPILOGUE

Le DRAMATURGE prend la veste, tourne une page du chevalet, on peut lire « Épilogue ». Le DRAMATURGE éteint la projection de la carte militaire dans l'écran, se dirige vers la table et active la minuterie de la bombe. On écoute le son d'une bombe qu'explose. Le DRAMATURGE démonte et allonge l'enfant sur le sol.

DRAMATURGE – Le protagoniste rentre chez lui, mais cette fois il ne trouve plus l'enfant dans son chemin. Il ferme la fenêtre et il va dormir. *(il s'assoit dans le banc et pose la tête sur la table)*

SPECTRES (off) – « *Nous n'étions pas tes ennemies* ».

DRAMATURGE – Ce sont les voix des victimes, ou ce qui nous pourrions appeler de fantôme de la repentance.

MUSICIEN – Quelle repentance ?

DRAMATURGE – La repentance par les vies sacrifiées, par les victimes de cet acte, les personnes qui ont fini par être touchées par la bombe. Il est repentant, n'est-ce pas ?

MUSICIEN – Repentant ? Son objectif était vraiment de tuer ces personnes-là.

DRAMATURGE – Ces personnes-là ? Quelles personnes ?

MUSICIEN – Alors, les 5 clowns de la réunion de conspirateurs.

DRAMATURGE – Les 5... il a tué les propres compagnons ?

MUSICIEN – Des faux compagnons, les mecs qui lui trahissaient, qui lui empêchaient d’agir. Cette bombe lui libère. (*choqué*) Tu n’avais pas compris ?

DRAMATURGE (*choqué*) – La bombe c’était pour eux ?

MUSICIEN – La première oui.

DRAMATURGE – Mais quelle est l’idée de cette finale ? Ce n’est pas de créer de l’empathie, n’est-ce pas ? Éloignement ? Révolte ? Qu’est-ce que tu veux ?

MUSICIEN – Qu’est-ce que je veux ? Je ne veux rien. Je veux seulement que les personnes sentent angoisse, mon angoisse. Qu’elles sentent que quelques fois il est nécessaire d’éclater ce qui est à notre côté en nous disant de ne pas agir, de ne pas faire ceci, de ne pas faire cela, de penser mieux.

DRAMATURGE – Mais ceci n’a aucun sens. Qu’est-ce qu’il a arrivé avec ceci ? Il tue les peu de personnes qui voulaient d’être avec lui et reste complètement seule ? Ce mec avait tout pour être un héros et va sortir d’ici comme un cafard ?

MUSICIEN – Ni héros ni cafard. C’est un mec normal, qui commence ceci comme une souris en marchant dans une de ces roues, emprisonné dans cette idée de que (*en faisant un geste de roue de souris*) tout est mal, tout est mal, et termine comme un chat qui vomit une boule de poils. Maintenant au moins il s’est libéré de ceci et arrive à respirer. (*pause*) Quelques fois il faut brûler les ponts.

DRAMATURGE – Quelques fois il faut brûler les ponts ? Qu’est-ce que ceci veut dire ? Des ponts avec qui ? Avec moi, avec les autres collaborateurs ? Avec le public, avec la profession ? C’est faire tout seule ? Terminer seule ?

MUSICIEN – Ah, Carlos! Les personnes doivent comprendre que, si les seules qui peuvent changer quelque chose sont en train de se saboter à eux-mêmes, alors nous sommes vraiment foutus.

DRAMATURGE – Saboter ? Mais c’est toi qui sabotes la collaboration des autres depuis le début : tu as demandé la collaboration des personnes mais en fait tu n’as pas même bien expliqué ce qu’elles allaient faire, tu as demandé aux musiciens pour jouer et enregistrer des thèmes énormes quand tu savais avant toute chose que tu allais utiliser seulement des seconds de cette musique-là, tu as payé à quelques-uns et n’a pas payé à d’autres...

MUSICIEN – Comment est-ce que tu sais ? Tu n’y es jamais allé. Je suis un mec qui fait ce qui doit être fait, qui ne reste en se plaignant et en lisant des articles du Eduardo Lourenço¹¹ et du José Gil et du Pacheco Pereira¹² et du putain. Je suis quelqu’un qui mets la main à la pâte, tu comprends ?

¹¹ Eduardo Lourenço – Philosophe et professeur

¹² Pacheco Pereira – Historien, politicien et commentateur politique

DRAMATURGE – Quelqu’un qui met la main à la pâte ? Qu’est-ce que tu as fait toute la Vie ? Tu n’as terminé rien de ce que tu as commencé. Tu es un fils à papa qui voulait être artiste et à qui tout était permis, à qui avait acheté des saxophones de 5000 euros parce que le gamin voulait être musicien, et après le gamin allait étudier architecture et ne terminait pas le cours, il allait étudier du design et ne terminait pas le cours, il allait étudier d’études artistiques et ne terminait pas le cours. Il ne terminait rien et un jour il s’est fatigué d’être un con et a voulu d’être un révolutionnaire !

MUSICIEN – Oui Carlitos. Toi, par contre, t’es ici en faisant cette merde comme un autre travail après l’autre, n’est-ce pas ? Parce que pour toi c’est toujours comme ça, (*geste de la roue des souris*) c’est encore un travail après l’autre et tu ni t’impliques ni comprends le sens de ce que tu es en train de faire ! Tu ne comprends même le scénario – regarde la partie de la bombe. Encore moins le contexte de ce travail. C’est seulement : fenêtre ouverte et fenêtre fermée ; Mets la veste, enlève la veste ; Le Chœur en scène et chœur hors de scène. C’est seulement ça ce qui t’intéresse ? Et la manière d’inscription ? La bombe, putain ? Pour toi, c’est tout à faire semblant, même ce tatouage, (*il brouille la peinture dans la poitrine du DRAMATURGE*) même ça, est fait semblant. (*pause*) C’est pour ça qu’à la fin le protagoniste dit « Ils n’étaient pas mes ennemies, mais mes obstacles ».

Silence tendu.

DRAMATURGE (*froid*) – Bon, alors João, je crois que tu peux terminer seule et il ne me paraît pas que tu as plus besoin de ma collaboration. (*pour le public*). Merci de votre présence dans cette session de présentation. Ceci a été le livret de l’opéra « trans/mission » (*sort de scène, en laissant la veste dans le banc*)

Pause. Le MUSICIEN regard le public.

MUSICIEN – Alors... nous avons notre protagoniste chez lui, la fenêtre est fermée (*il va vers le banc, pousse la veste vers le sol et il s’assoit*) et il finalement arrive à s’endormir, seule, mais profondément soulagé. Et il s’entend encore un thème qui accompagne la sortie des spectateurs. Et aussi une image finale...

Le MUSICIEN projette la dernière photo de Paulo Pimenta dans l’écran. Il va vers l’ordinateur et met la chanson finale. Il va vers la table, s’assoit et fait semblant de dormir. On écoute la chanson LE JOUR VIENDRA.

*Le jour viendra
Le jour viendra où vous vous allez réveiller*

*Le jour viendra
Le jour viendra où ce peuple va lutter*

*Venez voir le soleil se lever
Venez voir*

*Venez voir
Venez voir le soleil se lever*

FIN