

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



# **O CONTADOR DE HISTÓRIAS**

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

---

**Ana Sofia Monteiro da Silva**

Amadora, Outubro de 2019

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

## **O CONTADOR DE HISTÓRIAS**

**Ana Sofia Monteiro da Silva**

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizado sob a orientação científica do Prof. Doutor David Antunes e do coorientador Prof. Doutor Luca Aprea.

Amadora, Outubro de 2019

Aos meus pais, José Mário e Isabel, à minha avó Júlia, à minha irmã Beatriz, ao meu  
namorado Miguel Ângelo e à minha amiga Patrícia.

## **Agradecimentos**

Agradeço a todas as pessoas que me inspiram – amigos, conhecidos e não conhecidos. Um especial agradecimento às duas pessoas que mais me inspiraram nestes últimos dois anos, os meus professores e orientadores David Antunes e Luca Aprea.

## Índice

Resumo .....	7
Abstract.....	9
Introdução .....	11
O contador de histórias .....	14
Um espaço vazio.....	26
O Espaço, Eu e o Outro – uma oração.....	46
Conclusão .....	64
Obras citadas.....	69

Solomon saith, *There is no new thing upon the earth.* So that as Plato had an imagination, *That all knowledge was but remembrance;* so Solomon giveth his sentence, *That all novelty is but oblivion.*

(Francis Bacon, "Of Vicissitude of things")

## Resumo

Este relatório divide-se em três capítulos: *O contador de histórias*; *Um espaço vazio*; *O Espaço, Eu e o Outro – uma oração*.

**O contador de histórias** defende que apenas existe uma forma de contar uma história: não saber que história se irá contar, mas ainda assim contá-la. Este processo caracteriza-se, essencialmente, por uma tentativa constante por lembrar. Neste sentido, a memória e a palavra funcionam como elementos auxiliares, mas também, desviantes da trajectória da história. É discutida a importância da acção e do estático, o que significa descobrir a história e o que é que a constitui.

**Um espaço vazio** aborda a temática da visão e pensa a sua relação com a capacidade de sobrevivência. Posto isto, é debatida a pertinência do que é pequeno, visto que, contém a possibilidade de tornar-se no grande desejado. Introduzem-se os seguintes conceitos: realidade e ideia e comenta-se a sua fragilidade, bem como o seu papel enquanto agentes da acção; o foco e a mudança de foco e em que medida dependem de uma atitude séria e, ao mesmo tempo, pouco séria.

Em suma, neste capítulo defende-se que poder ver é o princípio.

**O Espaço, Eu e o Outro – uma oração** questiona como é que se pode fixar o tempo, à equação do espaço, do eu e do outro, sem o matar. Neste sentido, tenta-se compreender o tempo sob a perspectiva da profecia, refere-se a importância da oração como uma prática face ao silenciamento do indivíduo, para que este seja capaz de ouvir “aquele que fala” e, também, a importância de apresentar o abstracto de uma forma concreta.

Numa segunda fase, exploram-se as dinâmicas do indivíduo no espaço e as suas interferências com códigos já estabelecidos. Por último, põe-se em questão dois sistemas de linguagem: o horizontal e o vertical.

**Palavras-chave:** contador de histórias; memória; espaço vazio; sobrevivência; redução; realidade; tempo.

## **Abstract**

This essay is composed of three chapters: *The storyteller*; *An empty space*; *The Space, the I and the Other – a prayer*.

**The storyteller** defends that it only exists one way to tell a story: not to know which story to will tell, but telling it either way. This process is, essentially, characterized by the constant attempt to remember. In this sense, memory and words are auxiliaries, but also deviant elements of the history's trajectory. It is discussed the importance of action and static, which means to discover the story and what constitutes it.

**An empty space** approaches the subject of vision and thinks about its relation to survival capacity. Hence, it's debated the pertinence of what it's small, since it contains the possibility of becoming the great desire. The following concepts are introduced: reality and idea, and their fragility are commented, as well as their role as agents of action; focus and change of focus, and in what way they depend on a serious attitude and, at the same time, less serious.

In short, this chapter defends that "to be able to see is the beginning".

**The Space, the I and the Other – a prayer** questions the ability to stop time, in equation with *The Space, the I and the Other*, without killing it. In this sense, an effort is made to understand time under the prophecy's perspective. Also, it's presented the importance of the prayer as a practice in regard to silence the individual, so that he is able to hear "the one who speaks". It's referred, as well, the importance of presenting abstract thoughts in a concrete way.

On a second part, the individual's dynamics in the space and its interferences with established codes are explored. Finally, two systems of languages are questioned: the horizontal and the vertical.

**Keywords:** storyteller; memory; empty space; survival; reduction; reality; time.

## Introdução

O presente relatório é uma reflexão sobre questões relacionadas com o tempo, o espaço e o indivíduo. Expõe-se o drama inicial: a relação e o confronto entre estes três elementos. Para que tal não adquira, exclusivamente, a forma de uma equação, também se refere o teatro. Este é o elemento humanizador, por vezes, mais do que o próprio indivíduo, porque predispõe-se a encarar e a usar o pensamento de uma forma íntima.

As histórias surgem como um embrião, uma promessa, um futuro próximo, num espaço vazio e num tempo de percepção ambígua. São as histórias que dão existência ao outro, permitem que o Homem se reconheça. Também são as mesmas que lançam metáforas num espaço vazio, habitam-no e constituem a memória individual e partilhada. A memória é encarada sob o ponto de vista do futuro, é criadora de movimento, não reflecte o passado, não é nenhuma espécie de arquivo, nem individual nem histórico, a memória é só e exclusivamente aquilo a que neste relatório se designa de um futuro mais próximo, o tempo que estás prestes a embater no indivíduo, mas que ainda pode escapar. Este trabalho é sobre a tentativa constante de lembrar, a urgência de apanhar o tempo e, de alguma forma, por um breve momento, conseguir fixá-lo. Este é o papel fundamental do contador de histórias, a tentativa de fixar determinado momento, sem, no entanto, matar o tempo. É seu desejo dar a ver o tempo. Neste sentido, pensa-se sobre a linguagem usada pelo contador de histórias, nomeadamente, de que forma as palavras podem ser um meio face ao silenciamento do indivíduo. Aborda-se o pequeno, o detalhe, o trabalho minucioso, caminha-se em direcção a uma redução dos meios, a uma pobreza disfarçada, tal como Susan Sontag refere em “A Estética do Silêncio” (1987):

“(…) nunca o “menos” apresentou-se de modo tão ostensivo como “mais”. À luz do mito dominante, em que a arte visa “tornar-se uma experiência total, solicitando atenção total, as estratégias de empobrecimento e redução indicam a ambição mais exaltada que

a arte pode adotar. Debaixo do que parece ser uma vigorosa modéstia, senão real debilidade, deve-se discernir uma enérgica blasfémia secular: o desejo de atingir o ilimitado, não-selectivo e completo conhecimento de “Deus”. (p.21).

A necessidade de reduzir implica ter de excluir até a uma espécie de princípio, um génesis, que nunca é ultrapassado, ainda que se avance nos capítulos. O princípio é uma constante, independentemente do tempo e do espaço em que o indivíduo se coloca. Isto é o que se entende por silenciamento e pela tentativa de apanhar o tempo.

Neste relatório uma questão conduzirá a outra, sempre por uma questão de necessidade, mas também, por um processo que funciona de uma forma algo independente – a escrita. Neste sentido, é necessário esclarecer que, embora as temáticas estejam definidas, este, é também um trabalho que pensa o próprio pensamento, questionando-o. A fragilidade e a ambiguidade das temáticas, aliadas a um discurso que também só poderia ser frágil, caso contrário não aportaria nada de significativo, conduz-me a um outro ponto: a importância do pouco sério. Devo dizer que não só penso sobre o pouco sério, como também, o ponho em prática. É a necessidade de pensar que obriga a que tal aconteça, e é precisamente neste ponto que assenta toda a seriedade existente no pouco sério. Posto isto, é natural que ocorram desvios, porém, todos eles são tentativas de me aproximar mais das temáticas em causa – o tempo, o espaço e o indivíduo. Para além disto, é ainda a questão do pouco sério que conduz à temática da visão – a tentativa de ver mais e melhor. Questiona-se o que é a realidade e a sua relação com as histórias, procura-se compreender se existe alguma diferença entre ambas, ou, de que forma é que estas se confundem.

O contador de histórias habita os três capítulos do relatório e é importante esclarecer que, quando me refiro à designação de *contador de histórias*, faço-o da forma mais abrangente possível, isto é, não me dirijo somente ao dramaturgo ou ao actor, muito menos exclusivamente aos artistas, o contador de histórias é aquele que tem voz, aquele que transporta a sua própria

história e que não depende de outras, é o sobrevivente. O contador de histórias é mais uma utopia, do que alguém real, no entanto, tal não deve fazer com que careça de seriedade, porque, como será discutido, qualquer que seja a história contém uma possibilidade real. O contador de histórias é mais uma personagem, mais uma história, possivelmente a melhor que encontrei para me ajudar a pensar de uma forma íntima sobre o tempo, o espaço e o indivíduo.

## O contador de histórias

Acredito que para um contador de histórias apenas existe uma forma de poder contar uma história: não saber que história irá contar, mas ainda assim contá-la. Não saber qual é a história, não significa que não hajam suspeitas. É aconselhável que o contador confie nelas, mas não em demasia, caso contrário, poderá dar-se o caso de contar uma história, que tanto ele como o público já conhecem. Ao contador cabe o papel de enveredar por terreno desconhecido, como familiar, deve colocar-se em constante provocação. A memória, tal como a palavra, são os seus principais álibis, porém, também são os primeiros a desertar, isto é: o contador de histórias está permanentemente a tentar lembrar-se de coisas e por isso, não para de falar, mesmo quando não fala. É na procura incessante por se lembrar, na sensação de que lhe foge o mais importante, como um pai que de repente se esquece que é pai, que o contador tenta compreender qual é a história que precisa de ser contada.

As palavras usadas na história destinam-se a:

- Promover a acção. Não só daquele que a profere, mas também do outro - a procura pela história activa o contador, obrigando-o a deslocar-se. Da mesma forma, garante que aqueles que parecem fazer parte da história, procedam de igual forma. Posto isto, a história inicia-se com uma procura não apenas mental, mas também física – É a mente que desperta o corpo, é a palavra o principal agente da acção.

- Enamorar. Estes são momentos que tendem para o estático, em que o contador se apaixona pelas próprias palavras, quer sejam de amor, de terror, de fúria, de tristeza, de violência, de crime, etc. Tal e qual um contador de histórias entusiasmado, que abre um livro e o lê em voz alta, o próprio contador diz as palavras, não as lê. Normalmente, estes, são momentos mais longos de texto, em que se torna evidente que aquilo de que se está a falar é

uma história, não só pela dimensão do texto e do estilo, por vezes poético, mas também, por se tratar de um momento de revelação, de descoberta relativamente à história que se está a contar.

Rosa, personagem da peça *Rosa* diz: “Lembrei-me do primeiro dia, o dia em que nos conhecemos e escrevi para que não fugisse.” Isto, seria o mesmo que dizer, escrevo para me lembrar, mas também, para compreender.

A pausa, o ser capaz de estar quieto, é tão fundamental como a acção, caso contrário, poderá dar-se a infelicidade, que uma vez encontrada a memória, esta fuja, devido simplesmente à falta de calma e discernimento. Por outro lado, no momento da escrita, a calma e o discernimento não devem ser inimigas do estar enamorado. A descoberta só é válida, isto é, aquela que serve para a história, caso enamore o contador de histórias, uma vez que, parte do processo de contar uma história passa por compreender o porquê de determinada lembrança conduzir a um estado de enamoramento.

Nesta fase creio relevante questionar, qual o interesse da existência de momentos de enamoramento. Como já mencionado, este estado caracteriza-se por revelar momentos da história, aliás, é o estar enamorado que valida ou não a descoberta. No entanto a questão impõe-se: porquê dar-lhe tanta importância?

Ainda que uma história tenha infinitas possibilidades, nem todas são descobertas. O mesmo se passa com o conhecimento, para se poder conhecer, é preciso estar enamorado. Neste sentido, ser capaz de excluir é importante, e é precisamente isso que o estar enamorado consegue - excluir. Na realidade não passa somente de um truque, porque nunca o estar enamorado diminui, pelo contrário, expande constantemente. O conhecimento por si só, ou contar a história que se quer, ou seja, a que se determina, é uma redução daquilo que a mesma poderia ser, caso não se soubesse qual é a história, ou, se apenas existissem suspeitas. O conhecimento puro e duro pode ser comparado a uma constante recordação, a um chato remexer em pilhas e pilhas de arquivos cobertos de pó e com cheiro a mofo, talvez até irrite os

mortos. Em contrapartida, aquele que está enamorado, para além de dialogar com o que já morreu, não se esquece que a memória é o seu álibi e precisamente por estar enamorado é-lhe inevitável não a transformar, não a deslocar ou descontextualizar, por vezes, até destruir ou trazer algo novo. O contador de histórias está constantemente a tentar lembrar-se de coisas, mas é quando se enamora que modifica o próprio conhecimento: o que vem à luz, os momentos em que se lembra, são já outra coisa, isto, porque a revelação o enamorou. Este é o motivo pelo qual se surpreende e lhe é impossível saber de antemão qual a história que irá contar.

Estes são os motivos que me conduzem a defender que o enamoramento é um estado indispensável para que hajam descobertas. É claro, que este não é um estado permanente, surge de repente e em momentos específicos. Nestes momentos, a palavra é contaminada, o que não deve causar qualquer tipo de constrangimento, pelo contrário, a palavra deve ceder à contaminação, mesmo que seja prejudicial para o drama, mesmo que a dado momento este se torne demasiado estático e sem conflito aparente. Sendo o objectivo do contador de histórias contar uma história, e não uma história qualquer, é normal que seja o mesmo quem também a prejudica (normalmente consiste em desviar-se da história propriamente dita), ainda que de forma não deliberada.

Em suma, o estado de enamoramento é positivo, porque consegue a proeza de dar vida a alguns velhos, inevitavelmente matar outros tantos e ainda consegue com que nasçam outras espécies.

Não considero que fórmulas e esquemas sejam bons guias, já as *Confissões de Santo Agostinho* (397-400) por não abordarem o capítulo em causa – O contador de histórias – de uma forma directa, abrem um espaço fundamental para que se possa reflectir e, também, imaginar. É importante referir que, devido ao meu método de trabalho, mas também, em virtude do próprio desenvolvimento da escrita deste relatório, as obras que selecciono, nem sempre se

irão referir aos temas abordados, porém, o seu conteúdo possibilitou-me pensar sobre os mesmos.

Retomando as *Confissões de Santo Agostinho*, no Livro III, aquando da sua ida para Cartago, Agostinho, escreve algo maravilhoso: “Ainda não amava, mas amava amar e, tomado por uma carência mais profunda, teria detestado ser menos carente” (I)

O que significam estas palavras? A necessidade absoluta de amar independentemente da existência do outro, ou, alguém que já ama e procura identificar o quê ou quem. Agostinho iniciou o seu percurso ao tentar identificar o quê ou quem. Era sua vontade alimentar o estado de enamoramento. No teatro, por exemplo, obtinha prazer quando reconhecia as suas próprias paixões. Enquanto a paixão mata o desejo, porque o satisfaz<sup>1</sup>, o teatro excita-o, porque proporciona que o espectador experiencie o sofrimento, todavia, apenas em certa medida, isto é, sob a capa daquele que observa, ou seja, sem sair lesado. Ainda assim, um bom espectáculo seria aquele que conduz o espectador ao limite da referida “certa medida” – uma apresentação que derramasse lágrimas seria um sucesso, o contrário, seria aborrecido.

Poder-se-á argumentar que de um ponto de vista humano, a necessidade de comoção perante o sofrimento ou a desgraça do outro, é um comportamento perverso, principalmente, se considerarmos cenários de violência extrema. No entanto, Agostinho justifica-o referindo-se ao conceito de misericórdia. Tal seria duvidoso, caso o autor não sugerisse que o próprio conceito de misericórdia, para nós seres-humanos, é “impuro”, isto é, segundo Agostinho apenas Deus pode ser verdadeiramente misericordioso<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> ocorre uma acção de destruição ou pelo menos modificação – “Generally speaking, the I of Desire is an emptiness that receives a real positive content only by negating action that satisfies Desire in destroying, transforming, and “assimilating” the desired non-I” (Kojève, p.4).

<sup>2</sup> “Tu, com efeito, Deus Senhor, que amas as almas, és misericordioso de maneira muito mais pura e incorruptível do que nós, porque não és atingido por nenhuma dor” (L.III, II).

A atracção do Homem pela dor e a sua necessidade de ama-la é uma inevitabilidade, visto que amar a dor é o que permite ao sujeito ser-lhe sensível, reconhece-la, acudi-la, ou seja, ser misericordioso. Esta visão é curiosa, porque apresenta uma noção de “bem” inclusiva, que não é castradora relativamente às possibilidades que o ser Homem contém. Ainda assim, Agostinho ressalva-se e embora admita que por prazer “amamos até as dores” (L.III, II), sublinha, que estas não devem ser amadas, mas antes, aprovadas, ou seja, reconhecidas, porque só desta forma é possível praticar a verdadeira misericórdia, aquela que mais se aproxima de Deus (Deus não sente dor, porém, é misericordioso).

As experiências do autor em busca do objecto amado, apenas resultavam no alívio ou no inflamar do desejo, mas não no seu reconhecimento. Agostinho refere-se à alma da seguinte forma: “E, assim, minha alma não passava bem, e se lançava para fora coberta de úlceras, ávida de se esfolar no contato com coisas sensíveis. Mas se elas não tivessem alma de maneira alguma as amaria” (L.III, I). Embora não seja claro o que significa ter alma e não amar algo que não tem alma, creio, que o significado destas palavras é semelhante ao que Alexandre Kojève defende, sobre o desejo que deseja outro desejo e não o objecto do desejo:

Desire is different from animal Desire (which produces a natural being, merely living and having only a sentiment of its life) in that it is directed, not toward a real, “positive”, given object, but toward another Desire. Thus, in the relationship between man and woman, for example, Desire is human only if the one desires, not the body, but the Desire of the other; if he wants “to possess” or “to assimilate” the Desire taken as Desire – that is to say, if he wants to be “desired” or “loved”, or, rather, “recognized” in his human value, in his reality as a human individual. (p.6)

Agostinho “passava mal”, porque apenas disfrutava do objecto, ora directamente, ora indirectamente, como no caso do teatro. Embora fosse consciente de que apenas amaria o que tivesse alma, penso, que ainda não compreendia o que tal significava. Aliás, é curioso observar,

como desde jovem, o autor parece ser perseguido pela sua consciência, o que não significa que já estivesse apto para compreender. A não compreensão, aliada ao ser consciente são elementos encaminhadores. Agostinho experimenta e não se convence, ou melhor, não se satisfaz, a sua paixão não satisfeita é o que o move, não se esqueça que este é um homem que “amava amar”.

Ser consciente do que amava foi o princípio para Agostinho, porém, tal como Kojève esclarece, reconhecer o outro e ser reconhecido por este, conduz inevitavelmente a um confronto. Isto acontece, porque se entra no domínio dos desejos, o que talvez Agostinho chamava de alma. Um indivíduo deseja o desejo do outro e o outro deseja o seu desejo, ambos, desejam que o outro o reconheça, isto é, a sua realidade enquanto indivíduo. As realidades são múltiplas, mas a realidade vivente é a daquele que saiu vencedor, “human history is the history of desired Desires” (p.6).

No caso de Agostinho, o seu confronto é de escala maior, porque é com Deus. Talvez nem se trate de um confronto, em nenhum momento se medem forças, como é que se poderia medir forças com Deus? A questão que se coloca é outra: de que forma se pode reconhecer Deus, ou antes, o desejo de Deus? Inácio de Loiola também se dedicou a tais questões. Ambos os autores se interessaram pelo estudo e pela pesquisa, ao invés, de pretender cumprir uma vontade que ainda não compreendiam<sup>3</sup>.

Posto isto, interessa compreender quais foram as reflexões suscitadas pelas questões e pensamentos de Agostinho e que se relacionam com o ofício do contador de histórias.

A história do autor começa muito antes de este a poder identificar, porém, o que acontece antes da história, também é registado, e embora esta seja uma observação óbvia, é

---

<sup>3</sup>“(…) até então, observa um comentador, preocupavam-se sobretudo com o cumprimento da vontade de Deus: Inácio pretende, antes de tudo, encontrar essa vontade (Qual será? Onde está? Qual a sua tendência?), por isso a sua obra constitui uma problemática do signo e não da perfeição (…).” (Barthes Roland, p.51).

importante lembrar que o que faz as histórias também é o “antes” - a preparação, o estar perdido, a ingenuidade, as falhas e incoerências e só depois a história propriamente dita, aquela, contra a qual o contador se esbarra e que lhe revela, como que por acaso, o que este procurava, no entanto, não se pode atribuir ao acaso a descoberta. Regressando ao que foi anteriormente referido – Agostinho já era consciente, mas ainda não era capaz de compreender, ora, a compreensão não deriva do acaso, mas antes, de uma consciência que já persistia no indivíduo, embora, este não fosse capaz de a descortinar. Talvez seja este o motivo pelo qual opto pela designação “lembança”, relativamente às descobertas do contador de histórias – o contador lembra o que já estava lá. Neste sentido, recorde-se o início deste capítulo: o contador de histórias está permanentemente a tentar lembrar-se de coisas e por isso não para de falar, mesmo quando não fala. É nesta procura incessante por se lembrar, na sensação de que lhe está a fugir o mais importante, como um pai que de repente se esquece que é pai, que o contador tenta perceber qual é a história que precisa de ser contada. (p.14)

Relativamente ao acto de escrever uma história, acredito ser importante acabar com certos estigmas: não é fundamental estarem definidos períodos de tempo para a escrita da história, caso contrário, poder-se-á cair no erro de acreditar que o verdadeiro pensar é reservado a esses momentos, em que o sujeito se senta em frente a um computador ou a um caderno a praticar a sua actividade intelectual. A designação de actividade intelectual, atribuída a certas profissões, como no caso do escritor, é má, por um lado, porque remete para a imagem tradicional do escritor já descrita e, por outro, porque pode acontecer que as maiores descobertas relativamente à história (os momentos em que o contador se lembra) ocorram quando o sujeito estiver a fazer outras coisas que nada têm a ver com a sua história, actividades corriqueiras do dia a dia talvez. Propor-se a contar histórias, é ser capaz de adoptar um modo de estar, que se caracteriza por um pensar constante. No entanto, este, não é um pensar que se desgasta a partir de um certo tempo, é um pensar já adquirido, um modo de estar, característico

daquele que opta por ser um indivíduo consciente - este é aquele pensar que não está em primeiro plano (em primeiro plano estão as coisas que eu estou a fazer no momento), nem em segundo, é um pensar discreto, a que raramente se presta atenção, a não ser quando nos surpreende, todavia, é necessário que funcione tão bem, como qualquer função vital do nosso corpo. Isto justifica a importância de existirem urgências, são elas que motivam o pensamento. Uma urgência pressupõe a falta de algo ou a sensação de que se está a perder – um pai que de repente se esquece que é pai. Caso não existissem urgências seria um aborrecimento e perda de tempo contar histórias, mas igualmente ter que as ouvir e, porventura, vivê-las. Se pensarmos bem, sem urgências tudo se torna entretenimento, por mais intelectual que o seu conteúdo se apresente, portanto, talvez se possa afirmar que é urgente a existência de urgências. Embora esta seja uma questão delicada, talvez, se consiga compreender a falta de público, quando se conta uma história, com a falta de urgência do contador em ouvir e compreender a sua própria história (o contador deve ser o primeiro ouvinte). Na minha perspectiva, a escassez de público não se resolve apenas com o proliferar de mais histórias e mais diversificadas, mas sobretudo, com a consciencialização de quem as conta. É urgente para mim falar sobre isto? Ou estarei apenas a validar e a cumprir com a condição de artista que um dia alguém decidiu atribuir-me?

Neste sentido é relevante recorrer à questão da misericórdia abordada por Agostinho. Uma urgência, como já foi referido, pressupõe a falta de algo, o que eventualmente causará uma dor bastante específica, se comparada com outras, devido à sua falta de objectividade - não saber explicar o que dói. Agostinho refere a necessidade de amar até as dores para que estas possam ser reconhecidas e acudidas. Acontece que, por vezes, a dor é aquilo que fica “no meio” do contador e do espectador, já que ninguém a quer agarrar, isto é – existe o contador de histórias que opta por falar “acerca de”, por descrever, pelo uso de estímulos visuais – tenta conquistar através da construção de imagens impactantes – e depois existe o espectador, aquele

que ouve e observa, porém, protegido. Na realidade, o contador de histórias também está protegido, uma vez que não escolheu lidar com a dor, preferiu antes apresentá-la, através de recursos ao seu dispor, o que por si só, não é muito relevante, ainda que em certos momentos possa entreter os olhos. É essencial, que o contador reconheça a dor para que o espectador também a possa reconhecer. Não é suficiente atirar a “dor” para o meio e esperar que o espectáculo aconteça, é necessário agarrá-la, tentar compreender onde dói, porque dói e que dor é esta. Ainda que seja sempre uma tentativa, este, deve ser o recurso principal do contador, ou seja, o seu próprio eu, aquele que se questiona e adopta uma postura activa na procura. O eu é o recurso mais rico, aquele que não se esgota, e também o mais incompreensível, qualquer outro recurso – construção de imagens, projecções, música, a própria história, etc. - deverão ser a consequência de uma procura íntima, previamente executada pelo contador.

Qualquer que seja a natureza de um trabalho de pesquisa é necessário que seja registado, nesse sentido, escrever é fundamental. Obviamente que o registo poderá ser feito de outra forma, no entanto, defendo o uso da escrita, porque obriga a um nível mais elevado de objectividade e coerência, por mais abstracto que seja o seu conteúdo. Dizer onde dói é difícil, todavia, é essencial que se tente. Um berro poderá ser considerado suficiente, mas é quando se tenta dizer onde dói, que surge a maior dificuldade e, principalmente, o confronto. As palavras não permitem grande fuga, comprometem, são directas, simplesmente por serem palavras. Se o contador de histórias optar por agarrar a dor, o seu discurso é o daquele que tenta compreender, agarrar a dor não significa fomentar sentimentalismos, significa antes, encarar a dor como um caso de estudo. A emoção relaciona-se com o pensamento no sentido em que surge como uma consequência do mesmo, o que não implica necessariamente que se compreenda, mas é sempre uma tentativa de compreensão. Neste sentido, a escrita é o alicerce principal do pensamento e, também, da criação. A escrita poderá ser o desenho de uma imagem, esta não é somente utilizada para o que se designa de texto (aquilo que se diz), pelo contrário,

a escrita também poderá ser o apontamento de um som, na medida, em que o tenta compreender. Escrever não é só a tentativa de compreender as palavras, é a tentativa de compreender qualquer tipo de manifestação do pensamento, quer este seja em palavras, em fragmentos de imagens, ou numa melodia ainda tímida, por exemplo. É claro que se poderá questionar o seguinte: caso surja em pensamento uma imagem, por exemplo, porquê não a desenhar, ao invés de escrever? Uma coisa não exclui a outra, porém, ainda que desene uma imagem, acredito que é através da escrita que o sujeito consegue compreendê-la melhor, adicionar-lhe outras camadas de pensamento, para além do que a mesma lhe sugere e, talvez, perceber a pertinência da sua utilização ou não - a escrita confere à imagem a sua dramaturgia. Se esta acompanhar todo o processo de criação favorece a construção de alguma coisa, ao invés, da apresentação.

Acredito que ser sensível, passa por ter a capacidade de “amar até as dores”, uma atitude política não se cinge a abordar temáticas explicitamente políticas. É cada vez mais difícil treinar a sensibilidade, o olho humano habituou-se a ser impressionado e, por isso, é na violência que encontra tanto conforto como repulsa, cada vez existe menos espaço para o que é pequeno. O que é pequeno tem de se fazer grande, caso contrário, raramente é visto ou valorizado.

Pensar é ser capaz de agarrar a dor e de a tentar compreender. Compreender pressupõe amar, o estar enamorado, como já foi discutido. Agostinho percebeu que só desta forma é possível reconhecer e acudir o outro, ainda que esta filosofia possa implicar ter de amar dores menos comuns e mais difíceis de amar. Mas este é o papel daquele que se disponibiliza a tentar compreender, e que tem como objectivo expandir a realidade, ao reconhecer e ao tentar compreender realidades mais longínquas, mas também ao construir sobre estas, possibilitando o surgimento de outras.

Agostinho tinha uma urgência – “amava amar” e o seu percurso e modo de estar, permitiu que começasse a compreender o que desejava, através daquilo que não lhe “servia”.

A exclusão, como já foi referido, pode ser um princípio: “Esses nomes nunca abandonavam a boca deles, mas apenas pelo som e pelo estrépito da língua. Quanto ao resto, o coração era vazio de verdade. E diziam: “Verdade, verdade” e me falavam muito dela, e nunca estava neles;” (L.III, VI). É nos momentos em que o autor exclui que se aproxima e quando se aproxima expande, não restringe. Em Agostinho são claros os episódios em que este “esbarra” com Deus, são momentos de pausa, em que o autor diminui o ritmo do contar dos acontecimentos para dar importância ao que acabou de se revelar. O dar importância não é uma escolha com o intuito de afirmar que “isto” é mais importante que o resto, visto que em última análise tudo é importante, mas já que para o indivíduo é insustentável que tudo lhe seja importante, o dar importância a uma coisa em detrimento de outra, é fruto do estado de enamoramento, e só por este motivo é que tem relevância:

Tinha fome de ti, e havia aquelas padiolas em que traziam, em teu lugar, o Sol e a Lua, belas obras tuas, porém obras tuas, não tu, e nem sequer as primeiras. Pois tuas obras espirituais são anteriores a essas, que são corporais, ainda que luminosas e celestes. Eu, porém, tinha fome e sede nem sequer dessas primeiras obras, mas de ti, Verdade (...) Tu, porém, eras mais interior do que meu íntimo, e mais alto do que meu cume.” (L.III, VI)

Outro aspecto presente nas *Confissões de Santo Agostinho* e que se relaciona com o contador de histórias é o seguinte: a compreensão de determinado conceito não se esgota, isto é, não existe um fim para a compreensão de determinado assunto, e a própria compreensão pode mudar. Deus pode ser a urgência do sujeito e isso pode não mudar, mas a forma como Deus se apresenta perante o mesmo, caso não mudasse, seria suspeita. Existe uma relação que se estabelece entre o contador e o seu “objecto”, com a qual a passagem do tempo interfere. Não nos esqueçamos que todo o processo de contar uma história, inclui as memórias e o tentar lembrar, porém, pode acontecer que me tente lembrar de memórias que não existem. Memórias

que nunca existiram, ainda assim, são memórias, e o contador deve tentar lembrá-las, da mesma forma que o faz com as outras, o que ainda é mais íntimo do que uma memória dita vivida – as memórias que nunca existiram constituem segredos para o contador de histórias. Um exemplo hipotético de uma destas memórias poderia ser o seguinte: de que forma é que eu consigo lembrar-me de Deus? Sei que embora não me lembre, já o vi, já o conheci e já estive com Deus.

Este não é um jogo de fingimento ou mentira, é uma crença em memórias que já não existem, no “sei que um dia já soube isto, embora não me lembre o quê, nem o consiga visualizar”. Por esta razão, proponho-me a lembrar, sem me preocupar com preciosismos relativamente a localizações temporais, ou espaciais, porque estas não existem, tal como a minha memória. Quando o contador inicia a história não tem nada, somente a sua fé. De que forma é que a fé se relaciona com a memória? Entendo que só vale a pena escrever sobre aquilo que não vendo, consigo ver. Escrever sobre coisas que não vejo, mas nas quais creio é um autêntico acto de fé, e escrever sobre coisas que vejo, não as vendo, é um exercício de memória. Ter fé é poder ver, mas a visão para além de traiçoeira, falha com regularidade, daí a existência de espaços por preencher. É neste espaço vazio que entra o contador de histórias e a sua memória.

## Um espaço vazio

Existe um espaço vazio onde caminha um louco. Chamam-lhe louco porque vê de mais. O espaço é vazio, mas o louco garante ver coisas. Passa os dias a ver, a fazer construções sobre construções com aquilo que vê, mas nem o espaço nem o tempo se alteram. O louco é louco, porque está sozinho no espaço vazio e embora fale, não há ninguém para o ouvir. No dia em que chegar outro louco, serão dois loucos. Se o segundo louco escutar o primeiro louco, deixarão de ser loucos. O que o primeiro disser, será o que o segundo vê. O segundo louco deseja muito escutar o primeiro louco e por isso responde, devolvendo a visão ao primeiro, maior e mais forte, o que entusiasma o primeiro louco a continuar. Assim se espalha e vai crescendo o que o primeiro louco viu. O espaço continuará vazio, mas os dois loucos terão uma casa, serão capazes de sobreviver e quando aparecer o terceiro louco deixarão de ser chamados loucos para ser Homens (The “first” man who meets another man for the first time already attributes an autonomous, absolute reality and an autonomous, absolute value to himself: we can say that he believes himself to be a man, that he has the “subjective certainty” of being a man. But his certainty is not yet knowledge. The value that he attributes to himself could be illusory; the idea that he has of himself could be false or mad. For the idea to be a truth, it must reveal in objective reality - i.e., an entity that is valid and exists not only for itself, but also for realities other than itself.” (Kojève, p.11)

Sobreviver já não é exclusivamente um modo de estar característico daqueles que têm as suas primeiras necessidades em risco. Actualmente a sobrevivência também é uma actividade sofisticada. Praticá-la, assemelha-se a praticar um desporto, torna o indivíduo mais resistente e ágil. Este desporto é essencialmente mental, requer bastante fé e é sobretudo indispensável para aqueles que têm uma vida relativamente confortável e segura.

Não estar apto a sobreviver significa distanciar-se do Homem. Se o sujeito se distancia numa direcção aproxima-se do louco, caso se distancie na outra aproxima-se da máquina. Estar

apto a sobreviver é ser capaz de conviver e resistir por um longo período de tempo, perante o que é adverso e coloca em risco a vida do indivíduo. Colocar-se em risco, é por isso, a primeira regra deste desporto, a segunda e última regra é a própria sobrevivência, que normalmente é indiferente aos meios que utiliza, desde que garanta a sobrevivência.

Como já referido, a prática da sobrevivência requer bastante fé, uma vez que se trata de encontrar conforto e prazer naquilo que é mais pequeno, banal e, por vezes, adverso, visto que há a possibilidade de que este se transforme no grande desejado. O grande desejado não pretende ludibriar o sujeito, este é consciente de que o grande desejado continua a ser o pequeno que possui, todavia, quando capaz de sobreviver, o sujeito deparar-se-á não com uma, mas com duas possibilidades – o pequeno, aquilo que tem, e o grande aquilo que vê:

teve de ir para o meio da sala, e esta penalidade afigurou-se-me odiosa, em especial por se tratar de uma aluna já de treze anos ou mais. Esperava que ela desse mostras de grande desgosto ou vergonha, mas com surpresa minha não chorou nem corou. Muito serena, mostrou-se naquele pelourinho a servir de pasto a todos os olhares. ‘Como é que é capaz de suportar aquilo tão calma e tão firme’, perguntei a mim mesma. ‘Se eu estivesse no seu lugar, preferiria que a terra se me abrisse debaixo dos pés’. Dir-se-ia estar cogitando em coisa muito diferente da punição, em algo que não lhe respeitasse ou se passasse ali. Eu ouvira falar de sonhos diurnos: sonharia a rapariga dessa maneira? Fixava o olhar no chão, mas estou certa de que não via nada; era como se esse olhar se voltasse para dentro, para o coração, para qualquer coisa de que se recordasse e ela não desse fé do que decorria ao seu redor. (Brontë Charlotte, p.56;57)

Para além do tema principal óbvio, – a história de amor entre Jane e Mrs. Rochester – em *Jane Eyre* (1847) é difícil nomear um único tema ou assunto. Este é um daqueles romances que torna possível pensar os mais diversos temas, é quase como uma bíblia sobre a vida, volta

e meia deparamo-nos a pegar neste livro e a ler determinada passagem, porque surge a sensação de que se fala sobre muitos dos aspectos mais importantes da vida, disfarçados numa história.

Focando-nos neste capítulo, Jane é uma demonstração viva de sobrevivência e fé, e por isso, é importante prestar-lhe alguma atenção, sobretudo, porque a sua história, encarada do ponto de vista “daquilo que tem”, não tem nada de especial. Mesmo a história de amor, o suposto ponto alto do romance, é uma história banal, com percalços que não visam excitar os sentidos do leitor. No entanto, desde criança, que devido às circunstâncias em que a vida a colocou, Jane treina para ter uma mente forte que lhe permita sobreviver, “àquilo que há” a personagem acrescenta aquilo que vê, e essa é a grande beleza deste romance.

“Era como se esse olhar se voltasse para dentro”. Sobreviver aproxima-se do louco, no sentido em que aquele que só olha para dentro será considerado louco, no entanto, voltar o olhar para dentro e também ser capaz de o colocar no exterior, comunicando e actuando com ambos, com o dentro e o fora, é uma amplificação do mundo. Onde as dimensões são maiores, as escolhas também aumentam e a sobrevivência também passa por fazer escolhas. O que aparentemente era um cenário incontornável, – sofrer a punição e ser submissa, caso contrário, ocorreria uma punição ainda maior – de repente, muda, porque o sujeito optou por mudar o seu foco. Mais uma vez sublinho, que não se trata de ter uma atitude inconsciente ou alienada, relativamente à realidade presente, o sujeito sabe o que está a acontecer, porém, também é consciente que não existe uma só realidade, e que por este motivo, talvez, não valha a pena viver uma só, de uma forma demasiado séria, principalmente, quando lhe é anulado pelo outro a possibilidade de agir em sentido contrário. Estar imóvel, ser incapaz de contrariar o opressor fisicamente ou verbalmente, não impede o olhar de escapar, o que pode ser considerado uma forma de protesto, já que o indivíduo não “assina” a realidade presente, modifica-a, escreve-a de outra forma, ainda que tenha de usar para a sua narrativa os elementos do presente – faz parte da opção por uma atitude consciente e não alienada.

No filme *A Vida É Bela* (1997) de Roberto Benigni, num cenário de tortura e de iminência de morte num campo de concentração, há um pai, Guido, que é capaz de dar uma outra realidade ao filho, ensina-o, sem que este se aperceba, a sobreviver. Conta-lhe uma história, está sempre a contá-la e a recontá-la, uma vez que nem ele conhece esta história, é uma história que avança e se modifica consoante os elementos, personagens e acontecimentos presentes – as dinâmicas de um campo de concentração. Guido consegue salvar o filho, este não é morto pelos nazis, porém, a verdadeira sobrevivência está no facto de o ter conseguido colocar noutro lugar, ensinando-o a saber olhar, o que implica não levar os acontecimentos demasiado a sério, para que seja possível mudar o foco. Neste sentido, é curioso pensar em Guido e no seu tio, Eliseo. Apesar de ambos serem personagens conscientes acerca do cenário presente, existem diferenças cruciais entre ambos: logo no início do filme, Guido é apresentado como um parvo, um sujeito que brinca com as suas próprias adversidades, um simplório, que é capaz de transformar o pequeno em grande, porque assim dita a necessidade – por sorte, consegue que lhe sejam oferecidos uns ovos e é com alegria que refere que, para o jantar, ele e o amigo poderão cozinhar uma omelete. A casualidade e a mudança repentina estão presentes naqueles que não têm uma vida estável, como é o caso deste personagem. A capacidade de adaptação, é por isso, uma aptidão necessária àqueles que passam necessidades, o que exige treino mental, em vista de uma mente forte e flexível, que aceite sem grandes dificuldades, mudar o foco e redireccionar-se para outro cenário. Atente-se na seguinte passagem:

- Molto piacere, principe Guido

- Principe?

- Sono principe io, non lo sapevi? Qui è tutto mio sai, qui principia il principato del principe. Questo posto lo chiamerò... Addis-Abeba. Cambio tutto io qua: vi ele mucche, tutti cammelli! Vie la galline, tutti struzzi!

- Struzzi e cammelli?

- E anche qualche ippopotamo. Ciao, vado via perché ho un appuntamento con la principessa. (3m42s – 4m5s)

Guido afirma ser um príncipe, aquele que é dono de tudo e que pode tudo, até mesmo trazer os camelos do deserto para uma aldeia italiana. Embora isto se trate de uma brincadeira é bastante relevante, porque demonstra, que o que não é sério tem a possibilidade de adquirir bastante seriedade. São as histórias que o personagem conta sobre tudo e todos, que permitem as suas sobrevivências, no sentido em que: apresentam múltiplas realidades paralelas, permitem a oportunidade de escolha, quando parece que esta não existe. Mais uma vez, as histórias também podem assumir a forma de um protesto – aquele que não está inserido de forma voluntária na realidade presente, mas que é obrigado a participar nela, tem a possibilidade de a torna numa piada constante, risível para si e para outros, o que pode ser uma arma contra aqueles que batem o pé por uma só realidade muito séria.

Eliseo é um personagem secundário, e por isso não permite que o espectador o conheça tão bem, como no caso de Guido, todavia, é claro que se trata de um homem consciente acerca da realidade presente, talvez, até mais “desperto” do que o protagonista, uma vez que é capaz de antecipar a perseguição aos judeus. No entanto, o facto de se ser consciente, não significa que não se assine, ainda que involuntariamente, a realidade na qual não se quer participar. Este homem não é capaz de redireccionar o seu foco e a grande preocupação e seriedade com que encara a realidade nazi, assinala, desde logo, uma derrota. Guido e Eliseo são ambos homens conscientes, nunca alienados, porém, a diferença entre si reside no quão pouco sérios estes homens são capazes de ser, em determinados momentos. O tio rende-se à realidade, porque sabe-se incapaz de a contrariar, Guido é também incapaz de a contrariar, não é ele o homem que vence o nazismo, no entanto, não o “sublinha”, não o torna mais pesado, mais consistente e por isso mais real ao encará-lo como algo sério – o personagem opta por fazer uma piada acerca do horror presente.

A parte final do filme demonstra a vitória da outra realidade, daquela que o pai optou por mostrar ao filho. É a história de Guido a que prevalece, quando o tanque se aproxima e o menino diz “È vero!” (1h.50m.31s.), no entanto, esta história não pertence a todos, somente ao filho, que com o auxílio do pai foi capaz de mudar o foco. Para uma criança a mudança de foco é algo bem mais simples, se comparado com um adulto ou um velho. As crianças não são indivíduos sérios, não gostam de se comprometer, mudam de ideias e de melhores amigos com muita frequência. Ora lhes apetece fazer Y ora já não lhes apetece, perdem o interesse em X e de repente estão muito interessadas em W. Isto, por vezes, não agrada muito os pais, que habitualmente apreciam, que desde cedo os seus filhos aprendam o significado da palavra compromisso, gostam que as suas crianças aprendam alguma coisa que seja valorizada socialmente, porque acreditam que ao começar em idade tenra, os seus filhos aprenderão mais rápido, com maior facilidade e terão mais possibilidade em tornar-se experts ou suficientemente bons em determinada matéria. Exemplo disso, são os conservatórios de música, onde se encontra uma boa percentagem de vocacionados contrariados.

As crianças podem também ser más e muitas vezes são, entre si principalmente, e por vezes, também têm tendência para a mentira. Ora, as crianças são um exemplo de inconsistência, de maleabilidade e de falta de seriedade, e embora tenham de ser sensibilizadas, tal como muitos adultos, em relação ao outro, ao espaço, e a si próprias, não se deve impedir que saltitem de um lado para o outro. Esta característica que lhes é natural e que tende a perder-se à medida que a idade avança, é o que se chama de mudança de foco. Na maioria destas, a mudança de foco ocorre sem dificuldade, de uma forma inconsciente, o que faz com que as crianças possam experimentar várias realidades, sem terem de se responsabilizar ou comprometer com alguma. Posto isto, a melhor altura para se aprender a sobreviver é em criança, isto, aprende-se a brincar e sobretudo a ser criança – Guido inventou um jogo para o seu filho, não permitiu que este deixasse de ser uma criança.

Aqueles que puderem ser crianças no tempo em que são crianças, independentemente de uma infância mais ou menos feliz, terão mais probabilidades de carregar até e durante a idade adulta um importante legado – o universo e os mecanismos do pensamento infantil farão parte do universo e dos mecanismos do então pensamento adulto, isto é: a leveza do pensamento (pensar não cansa, porque não é encarado como algo sério, assemelha-se ao imaginar e à invenção de histórias); um certo descomprometimento, no sentido em que será pouco, aquilo que é considerado realmente importante ou imprescindível de ser assimilado, o indivíduo presta atenção ao que considera ser importante e não ao que é comumente aceite como sendo importante – a facilidade em relação à mudança, dar saltos mentais de uma realidade para outra, é possível, porque a mente possui esse espaço, não está atolada e já está acostumada a “saltitar”, tal e qual uma criança; determinadas memórias de infância, no seguinte sentido: não é a recordação dos acontecimentos do episódio W o principal foco de interesse, mas antes, a recordação do sentimento de ingenuidade, surpresa e espanto associados àquilo que comumente se chama, a primeira vez, quer seja boa ou má.

Estas características do pensamento infantil, associadas ao universo mais consciente de um adulto, pode dar lugar a adultos mais bem preparados, aptos a sobreviver. Defendo que a sobrevivência é uma das aprendizagens mais importantes na vida de um indivíduo, visto que lhe permite contar histórias e não ser dependente ou das histórias já existentes ou de que lhe contem histórias, ele próprio, torna-se um contador de histórias.

Regressando ao romance *Jane Eyre*, o percurso de um uma infância difícil, pobre e repleta de injustiças é bastante explorado, todavia, esta história mostra-nos, assim como o filme *a Vida é Bela*, que a falta de recursos pode estimular outras competências. Jane começa por não ter ninguém que a defenda da violência que sofre, muito menos carinho, mas é num local adverso, a casa da tia, que consegue encontrar pequenos refúgios, e, por uma necessidade de sobrevivência é capaz de criar outras realidades, para além daquela em que vive. Jane

demonstra de forma sublime, como bastam pequenos e simples objectos para que se inicie uma narrativa:

– Os seres humanos têm de amar qualquer coisa, e, à falta de piores objectos de afeição, imaginava conceder amor a essa figurinha, pobre espantalho em miniatura! Admiro-me, ao pensar hoje nisso, como fui capaz de estremecer esse brinquedo insípido, supondo-o um ente vivo e susceptível de sentimentos. Não podia dormir sem o enroscar na minha camisa, e, quando o via ali seguro e tépido, tornava-me relativamente feliz ao julgá-lo também feliz como eu. (p.33)

É importante dar atenção ao pequeno e ao pormenor, mesmo que seja vontade do indivíduo abordar grandes temáticas. Só o pequeno tem a possibilidade de conter o grande e não o contrário. O grande, visto da perspectiva do que é grande mostra generalidades, é impessoal e não é possível de ser visto pelo ser-humano na sua totalidade, precisamente por ser grande de mais – caso se olhe para um lado, não se consegue ver o outro, há sempre uma parte que fica no escuro, o que na verdade é bastante impactante, porque rejeita uma ideia de conclusão e carrega a ideia de deus, aquilo que não se pode ver, mas ainda assim, sugiro que se comece pelo pequeno. Um objecto pequeno, como uma boneca por exemplo, tem a possibilidade de ser somente a boneca, como também um anjo. A boneca continuará obviamente a ser uma boneca, mas a forma como o sujeito a olha - vê um anjo – com certeza que irá alterar a forma como esta se move, as coisas que faz e a sua dimensão. Quem a vê é desejável que veja uma boneca, porque este não é um jogo em que se pretende fingir que a boneca é um anjo, a boneca é sempre a boneca, todavia, poderão existir momentos de confusão e espanto, relativamente áquilo que se está a ver. Imagine-se que a boneca fala, mas que a sua voz não surge da mesma, mas antes de outro lado e que a tonalidade da sua voz não é o que seria expectável para aquela boneca – tal cenário, pode provocar estranheza, e pôr em causa as expectativas do público relativamente a um objecto que lhe é familiar.

O que é estranho ao indivíduo incita-o a ver coisas, o que faz com que o mesmo sinta a necessidade de lhe atribuir outros nomes e significados (para além do objecto boneca e do seu campo de significação), isto, porque não está habituado a que determinado objecto não responda de forma expectável. No entanto, estes outros nomes, como o exemplo do anjo, só têm interesse se forem encarados do ponto de vista da boneca e não do anjo. Só desta forma é que é possível romper com a realidade presente e entrar noutra, que nada tem a ver com fantasia. Para que tal ocorra, é fundamental que o foco esteja no objecto, isto é, não apressar o relacionamento entre este e o indivíduo, mas antes, torná-lo cada vez mais íntimo e pequeno (no sentido de uma maior proximidade). É necessário que o objecto canse o sujeito e o provoque para que se inicie um confronto. O momento do confronto é o que assinala a revelação do pequeno em algo maior, é o momento em que o sujeito rompe com uma realidade e entra noutra. Este continua a ver o que está lá (exemplo da boneca), todavia, com a diferença de que agora vê melhor, ou seja, é capaz de ver para além do que lá está, isto é, para além da boneca. Como já referido o pequeno contém sempre a possibilidade do grande, pensar em Deus é não ver nada, todavia, ver Deus num gato, numa criança, na comida, num livro, o que quer que seja, já é possível. Isto não significa que o gato é Deus, mais uma vez é importante sublinhar que o gato é sempre um gato, não representa nada, ainda assim, o gato enquanto gato contém inúmeras possibilidades para além do significado que se atribui a gato. Deus não é um gato, mas um gato poderá ser Deus. O alcance de um objecto é infinito, tanto na sua dimensão como nas suas possibilidades de significação, já o grande, por já ser grande, só tem a possibilidade de ser reduzido, isto é, inserido num esquema ou representado num objecto, como por exemplo, a necessidade de dar um corpo e um rosto humano a Deus.

Tanto os objectos como os indivíduos contêm promessas. Ser capaz de ver, é ser capaz de as reconhecer. Uma promessa é o que ainda está para vir, no entanto, já é possível de ser vista, ainda que possa ser frágil e confusa, por não ter forma ou um nome que a identifique. As

promessas não são nada, daí a dificuldade em conseguir visualiza-las. Há promessas que não se concretizam, porque não foram vistas pelo próprio sujeito ou pelo outro.

Poder ver é o princípio. Conseguir ver aquilo que já é considerado de valor pode ser um desafio, porque nem sempre é fácil identificar onde está o valor, uma vez que o olhar se torna mais complacente com o que é aceite por um colectivo como sendo muito bom ou excelente. Todavia, conseguir ver objectos considerados banais ou não muito bons, razoáveis, é ainda mais desafiante. Quem é que presta atenção a um livro considerado razoável? A não ser que o esteja a disfrutar, porquê terminar a leitura deste, em vez de tentar outro, um livro bom? Quem é que pára e olha atentamente, sem preconceitos, a pintura do *Menino da Lágrima* de Giovanni Bragolin (1970-1980)? A falta de recursos e o desconhecimento podem estimular a visão. Se apenas puder ter acesso a um certo número de objectos, esses, serão os objectos valorizados, porque não se possuem outros. Se o sujeito desejar mais, terá de procurar e aguçar a visão relativamente aquilo que possui. Ter muita escolha daquela que se considera boa, com valor, nem sempre ajuda no treino da visão. Como já referido, o princípio é poder ver e para que isso aconteça, o ter pouco, numa fase inicial, talvez seja mais vantajoso comparado ao ter mais e melhor, principalmente porque há a possibilidade de suscitar desejo relativamente ao mais e melhor, independentemente do que signifique melhor. Desejar expande a visão, caso se esteja desde logo munido com tudo ou quase tudo do que se necessita, à partida será mais difícil que o desejo surja, o que é distinto de contentamento. Ter pouco não possibilita distrações, porque simplesmente estas não existem. Caso o sujeito as deseje, ou terá de as inventar, ou procurar naquilo que tem. Neste sentido, é curioso relacionar uma passagem de *Jane Eyre* com um dos pontos defendidos por Jerzy Grotowski no seu livro *Para um Teatro Pobre* (1968):

1) “- Miss Eyre, já morou nalguma cidade?

- Não, senhor.

- Tem convivido muito?

- Só com as alunas e professoras de Lowood, e agora com as pessoas aqui do solar.

- E leu bastantes livros?

- Apenas os que me vieram à mão. E não foram numerosos nem importantes.

(...)

- Sentia-se feliz quando fazia estas pinturas?

- Absorvia-me. E sentia-me feliz, sim, senhor. Pintá-las, consistia, em suma, no gozo de um dos mais finos prazeres que jamais conheci.

- Isso não diz muito. Os seus prazeres conforme deu a entender, foram poucos. Mas suponho que em si existia uma espécie de país do sonho de uma artista enquanto manejava os pincéis e os molhava em tão estranhas tintas. (...) Obtinha a imagem vaga do pensamento, decerto nada mais. Faltava-lhe a perícia necessária a um artista e a ciência precisa para a repleção; contudo, as pinturas, para uma estudante, são originais, com ideias curiosas. Estes olhos de Vénus deve tê-los visto em sonhos. Como pôde fazê-los tão manifestos e todavia muito brilhantes? Ora o planeta sobrepujante reprime os seus raios. E que significa a sua profundidade solene? Quem lhe ensinou, a si, a pintar o vento? Há uma rajada neste céu, neste cume do monte. Onde viu Latmo? Porque isto é Latmo. Pronto. Guarde as pinturas. (p. 132; 135)

2) (...) literatura, escultura, pintura, arquitectura, iluminação, representação (sob o comando de um director). Este “teatro sintético” é o teatro contemporâneo, que chamamos de “Teatro Rico” – rico em defeitos. O Teatro Rico baseia-se em uma cleptomania artística, tomando de outras disciplinas,

construindo espectáculos híbridos, conglomerados sem espinha dorsal ou integridade, embora apresentados como trabalho artístico orgânico. (p.16;17)

Parece que existe um certo receio em relação ao pouco, talvez isto aconteça, porque, quando o que há é pouco, o olhar foca-se nesse pouco. Se num espaço vazio apenas existe um corpo, a exposição é tremenda. Os olhares focam-se nesse corpo e esperam por ver algo. Ora, quando se recorre a outros materiais, o olhar dispersa, distrai-se e nenhum dos recursos é considerado o protagonista. Neste sentido colocam-se as seguintes questões: Qual deles estudar e avaliar? E qual a importância de se ser o protagonista? Ser protagonista significa chamar a si. Um indivíduo que chama a si pode ser responsabilizado. O mesmo, também pode acontecer com um encenador que opta pelo uso de várias disciplinas artísticas. Pode-se sempre questionar o porquê do seu uso e discordar das opções tomadas, porém, há uma diferença entre ambas as situações: o indivíduo que chama a si, que opta por ser protagonista, terá inevitavelmente de estudar, mais especificamente, de se estudar. Estudar-se é fazer um estudo de si, e o si é a fonte mais inesgotável de questões. O si não contempla apenas o que está directamente ligado ao sujeito, (o que este procura, os seus desejos, aquilo que já possui e a ideia que tem sobre si mesmo, os outros e o espaço) o si é também tudo que vai ao encontro do mesmo (o que este não procura, mas que ainda assim chega até si e o afecta). O universo do si corresponde a tudo que afecta o indivíduo, por uma via ou por outra, assim como, as ideias que este tem acerca disso mesmo.

As ideias são frágeis, todavia, importantes, porque constroem universos, no entanto, para que o universo não seja ele próprio uma ideia, a ideia terá de desencadear acção. Assim se inicia o estudo do “si” – uma ideia que promove a acção, a movimentação física do sujeito, que deseja dar um corpo à ideia. Jane Eyre tinha um universo repleto de ideias, as quais procura pôr em prática. O exemplo da pintura é obvio: o que Jane é capaz de pintar não é a ideia, é outra coisa, embora tenha surgido da mesma e, por isso, a reflecta, sem, no entanto, a ser. Jane

“obtinha a imagem vaga do pensamento”, porém, também há momentos em que a ideia surge forte e implacável (“Quem lhe ensinou, a si, a pintar o vento?”), mas, ainda assim, é outra coisa, capaz de surpreender o próprio indivíduo que a idealizou e concebeu. Dar corpo à ideia, é também enveredar por terreno desconhecido, aparentemente, pode achar-se que se está a fugir à ideia inicial, todavia, trata-se precisamente do contrário: enveredar, também, por outras zonas corresponde à manifestação física da própria ideia – a ideia quando posta em prática é uma condutora, conduz o indivíduo a outras ideias que fazem parte da ideia inicial. No final, embora possa não se conseguir reconhecer perfeitamente a ideia inicial, porque esta é já outra coisa, a ideia, está sempre lá, tal e qual uma memória importante, à qual, talvez já não se recorra com tanta frequência, mas que continua a influenciar o que se segue.

Fernando Pessoa reflecte sobre esta temática no seu poema *Autopsicografia*:

O poeta é um fingidor  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda  
Gira, a entreter a razão,  
Esse comboio de corda  
Que se chama coração.

A dor do poeta é diferente daquela que está escrita, essa, é já outra dor, embora seja a dor que o sujeito “deveras sente”. A transposição de uma ideia, para a escrita (algo físico, que tem um corpo) transforma-a inevitavelmente noutra coisa, daí ter afirmado que as ideias são condutoras.

Aqueles que leem deparam-se com uma terceira dor: não é a primeira - a sentida pelo sujeito; não é a segunda - a que foi transposta para a escrita, e que por isso é já outra dor; é uma terceira dor – aquela que surge do imaginário de quem está a ler e que é influenciada por inúmeros factores, como por exemplo, a experiência individual, a memória, o estado de espírito específico daquele momento, o conhecimento e familiaridade com o objecto em questão, etc. Já a terceira estrofe demonstra a fragilidade e a magnanimidade da razão face ao que se chama coração. É a razão que pensa e sente as coisas do coração, transformando-as.

Aquilo que nos move em direcção a determinado objecto é infinito, porém, considero importante fazer o esforço de olhar para o que está lá, porque só desta forma é possível ir além do universo do indivíduo, ou, desconstruir e repensar certas ideias que já se consideravam sólidas. Ainda que o que está lá é e deva ser sempre passível de discussão, uma vez que tudo são ou já foram ideias, nomeadamente o que constitui a realidade presente, ainda assim, a realidade deve ser sempre encarada como realidade, caso contrário, como poderia alguém ser punido por um crime? Porém, preservando a consciência de que a realidade nem sempre foi realidade, mas antes, a ideia de alguém.

Regressando ao si, talvez nesta fase, se consiga compreender melhor a sua infinidade - quantas realidades cabem e existem em cada si, quantas hipóteses, quantas promessas, tanto as que foram concretizadas como as que nunca chegaram a existir, mas que ainda assim, muitas

vezes, são possíveis de ser vistas. O curioso relativamente à infinidade do si, é compreender que o infinito se encontra no pouco, no pormenor, no mínimo.

Isto leva-me a questionar a necessidade, de por vezes, se recorrer ao emprego de outras disciplinas artística ou dispositivos. É claro que estes devem ser usados caso seja necessário, o problema ocorre, quando o artista resolve recorrer em primeiro lugar a estes artifícios, em vez de começar pelo si, isto é, o si, como já foi referido, é infinito, todavia, para que se possa trabalhar com o mesmo é necessária uma espécie de meditação, no sentido de concentração, atenção - este é o princípio do estudo, a constante tentativa de compreensão do si, o confronto do artista consigo próprio. O teatro não se inicia quando encontrada a resposta, o teatro inicia-se quando ocorre este confronto, de onde pode sair todo o tipo de manifestações. Ora, estas manifestações podem indicar a necessidade de utilização de outras disciplinas artísticas e dispositivos, todavia, quando se inicia a criação com aqueles, significa que se está a fugir, consciente ou inconscientemente, ao confronto com o si. Quando se foge ao si, o que acontece é um trabalho de composição, que embora possa incluir o pensamento sobre determinado conceito ou temática, será muito provavelmente limitado e, até mesmo, expectável. Começar pela composição é excluir o estudo, e o teatro não deve começar por ser teatro, o teatro é o que surge depois e durante o confronto, é interminável e inesperado. Fazer uso de outros recursos antes de recorrer ao si, é um escape, é uma tentativa de esconder as fragilidades, as incoerências, as contradições, o que é desconhecido e inesperado, em última análise, é uma mentira. Embora a minha posição não seja tão drástica como a de Grotowski, é perfeitamente compreensível, ainda hoje, o seu descontentamento relativamente ao que chamava de “Teatro Rico” – “conglomerados sem espinha dorsal ou integridade, embora apresentados como trabalho artístico orgânico.” A ausência de uma espinha dorsal, é a ausência do estudo, é a apropriação de materiais que visam surpreender e cativar o olho humano, mas que são vazios. Grotowski reflecte sobre o interesse da arte e afirma:

Porque nos interessa tanto a arte? Para vencermos as nossas fronteiras, para ultrapassarmos os nossos limites, para enchermos o nosso vazio – para nos realizarmos. Não é uma condição, mas um processo no decurso do qual o que em nós é obscuro lentamente transparece. Nessa luta pela verdade de nós próprios, neste esforço para arrancar a máscara quotidiana, o teatro, com a sua percepção carnal, sempre me pareceu uma espécie de provação. É capaz de se desafiar a si próprio, como ao público, violando os estereótipos da visão, do sentimento e do raciocínio (...) Este desafio do tabu, a sua transgressão, provoca o choque que arranca as máscaras e dá-nos a possibilidade de nuamente nos entregarmos a algo impossível de definir, mas que compreende Eros e Caritas (p.21;22)

A arte interessa uma vez que contempla o estudo do si, despojado de artifícios. Para que se dê o processo de despojamento, Grotowski compreende a necessidade de implementar e praticar a política do pouco e do mínimo, ao que o autor dá a designação de pobreza. Por um lado, a pobreza é o acto de retirar as máscaras, uma prática de auto-conhecimento íntimo, a opção pela *via negativa* (p.14), ao invés da cumulativa – acumulação de técnicas e artifícios – por outro lado, é a capacidade de fazer teatro com poucos recursos materiais, um teatro que não é caro, mas que aposta na relação entre os actores e entre estes com o público, o que leva Grotowski a reconhecer a necessidade de uma forte componente humanística - neste teatro, ou usando a terminologia do autor – neste laboratório, também trabalham psicólogos e antropólogos.

Jane Eyre é um exemplo paradigmático porque o seu estado de pobreza não é uma opção, mas antes, uma condição que se estabelece logo à partida (“E leu bastantes livros? /- Apenas os que me vieram à mão. E não foram numerosos nem importantes.”), no entanto, o si da personagem é gigante.

Relativamente ao romance de Charlotte Brontë, comecei por afirmar que o seu enredo não é nada de especial, no entanto, é justamente nesta particularidade que reside a sua riqueza, isto é, o pouco e a banalidade da história, em contraste com a imensidão do si dos personagens. A propósito deste fenómeno, é bastante pertinente a abordagem feita por Susan Sontag, no ensaio “A Estética do Silêncio”:

A tendência é caminhar para cada vez menos. Contudo nunca o “menos” apresentou-se de modo tão ostensivo como “mais”. À luz do mito dominante, em que a arte visa “tornar-se uma experiência total, solicitando atenção total, as estratégias de empobrecimento e redução indicam a ambição mais exaltada que a arte pode adotar. Debaixo do que parece ser uma vigorosa modéstia, senão real debilidade, deve-se discernir uma enérgica blasfémia secular: o desejo de atingir o ilimitado, não-selectivo e completo conhecimento de “Deus”. (p.21).

A autora desconstrói a ideia de pobreza e compreende que é no pouco que se encontra a possibilidade do infinito. As manifestações do infinito podem ocorrer através do foco em X - a atenção continuada, insistente e pormenorizada em determinado objecto, que tem a capacidade de transportar o indivíduo para outras zonas, normalmente fora do seu alcance e, por isso, desconhecidas. São os fenómenos de transgressão que constituem o verdadeiro estudo, ou aquele que é relevante, porque é capaz de dar ao indivíduo uma visão alargada, que transgride, que trespassa o óbvio daquilo que é apresentado – trespassa X.

A transgressão é uma oportunidade para se compreender situações que nos podem ser mais distantes – distantes em relação ao si e às suas vivências. Ser capaz de as reconhecer e compreender, quebra tabus, combate o preconceito, e, muito importante, apresenta e dá oportunidade para que se compreenda o que por hipocrisia tendemos a distanciarmo-nos – com isto refiro-me, por exemplo, à posição daquele que oprime, que violenta, que faz mal a outros. A possibilidade do infinito não exclui com base em políticas, moral e ética. Do sujeito espera-

se uma predisposição para observar, analisar e compreender, o que não significa ter de aceitar – mais uma vez é o confronto do si consigo próprio, o estado ideal para o estudo. Neste sentido, a obra *O Monte dos Vendavais* (1847) é um exemplo curioso: neste romance todos são amados por alguém, até o mais odioso dos personagens. O estilo intimista com que Emily Brontë esculpe os personagens causa-nos uma série de contradições. O leitor sente-se num confronto, porque embora reconheça que Heathcliff é o pior dos malvados e deva ser castigado, há momentos em que é capaz de gostar do personagem, até mesmo de o admirar. Heathcliff é o personagem mais capaz de amar, ainda que seja apenas uma única personagem, Catherine:

(...) se o Linton fosse o culpado de ela sofrer mais um incómodo na sua existência... bem, creio que se justificava então que eu fosse aos últimos extremos! Gostava que fosses bastante sincera para me dizer se a Catherine sentiria a sua perda. É o receio disso que me coíbe. E aqui tens a diferença entre os nossos sentimentos: se eu estivesse no seu lugar e ele no meu, nem que eu o odiasse com um ódio que me transformasse a vida em fel, jamais teria levantado contra ele a mão. Podes mostrar-te incrédula, se quiseres! Nunca o teria banido da sua companhia, enquanto ela a desejasse. Logo que findasse o interesse que ela sentisse por ele, arrancava-lhe o coração e bebia-lhe o sangue! Mas, até (...) até esse momento, preferia morrer aos bocados a tocar num só cabelo da sua cabeça! (p.141)

Mas ao mesmo tempo, Heathcliff, é também o mais monstruoso:

- O Hareton causa-me um grande prazer (...) Correspondeu às minhas aspirações. Se fosse um idiota nato, não me causaria metade dessa satisfação. Mas não é parvo e posso adivinhar-lhe todos os pensamentos, por os ter experimentado também. Por exemplo, agora sei exactamente o que ele sofre, apesar de isto ser apenas o começo do que terá para sofrer. E nunca será capaz de emergir do seu abismo de rudeza e ignorância. Tenho-o mais nas mãos do que o patife do pai me tinha a mim, e fi-lo cair mais baixo,

porque ele tem orgulho da sua brutalidade. Ensinei-o a desprezar como tolice e fraqueza tudo o que não é puramente animal! Não te parece que o Hindley se orgulharia do filho se o pudesse ver? Quase tanto como eu me orgulho do meu. Mas há uma diferença; um é oiro reduzido ao nível das pedras da calçada e o outro é latão polido a fingir um serviço de prata. O meu não possui qualquer espécie de valor. No entanto, terei o mérito de o fazer ir o mais longe que lhe permita o seu estofo mesquinho. O dele tinha qualidades de primeira ordem e perderam-se. Tornei-as piores do que inúteis. (...) E o melhor de tudo é que o Hareton gosta imenso de mim! Concordarás que excedi o Hindley. Se o defunto vilão pudesse levantar-se da sepultura, para me injuriar pelo mal que causei ao seu rebento, eu teria o prazer de ver o dito rebento mandá-lo para lá outra vez, indignado por ele se atrever a insultar o único amigo que possui no mundo! (p.204)

Neste romance, a realidade trespassa o evidente, as aparências, isto é, aniquila a harmonia, que nós seres-humanos, impomos aos sentimentos e à vida para que possamos viver de uma forma mais tranquila. Em *O Monte dos Vendavais* nada é harmonioso, tudo escapa ao controle humano, tudo é atirado e exposto, para que seja a natureza de cada um, não a vida, quem possui a palavra e quem exerce as acções. O amor deixa de ser bonito para ser selvagem, é capaz de cuidar, mas também de destruir. É o animal de cada um de nós que, por vezes, é capaz de desculpar Heathcliff, não a pessoa cheia de escrúpulos e moral. Nesta história, o que trespassa a realidade é a lembrança do animal, é a necessidade de admitir que todo o Homem, pelo menos uma vez, desejou ser bicho, sem ser julgado ou castigado por isso, visto que apenas age de acordo com aquilo que também é.

Sobreviver é aprender a ver. A visão é o sentido primordial, com ela vemos, ouvimos, cheiramos, sentimos, saboreamos, é na visão que se encontra o prazer. A visão é também o sentido menos confiável, porém, depositemos a nossa confiança nela, porque quando o espaço

é vazio, ver, é o que nos resta, é uma questão de sobrevivência. Vejo o que está lá, sempre. E o que está lá são promessas - deixem as crianças passar.

## O Espaço, Eu e o Outro – uma oração

“Feliz o que lê e os que escutam/ a mensagem desta profecia e põem/ em prática o que nela está escrito, / porque o tempo está próximo.” (Apocalipse, Cap.1, v.3)

Reflectir sobre esta passagem, isto é, ler as palavras e tentar compreendê-las, sem se sentir obrigado a relacioná-las com a Bíblia, é uma porta aberta para uma série de pensamentos perfeitamente transversais à temática religiosa.

A referência ao tempo que está próximo é especialmente encantadora, porque provoca uma angústia de “sabe-se lá o quê”. O que é que estará próximo? Independentemente do que seja, esta, é a crença fundamental, a crença de que “o tempo está próximo”. Qualquer oração ou profecia, antes de mais, são um apelo ao tempo que se aproxima. Ambas contêm a urgência do tempo que está prestes a passar pelo sujeito e que não é capaz de esperar ou suspender – a passagem do tempo origina um confronto com o sujeito, ainda que se saiba logo à partida quem é o vencedor.

Ser capaz de escutar é um indicativo de proximidade àquele que fala, ser capaz de ler é a capacidade de o tentar compreender e transportar a sua mensagem. Àquele que fala dá-se o nome de Deus. Nomear quem é Deus não importa, Deus será Deus. No entanto, caso se rejeite por completo a ideia de Deus, e se defenda que é o sujeito aquele que fala, ainda assim, aquele que fala é outro, isto é: existe um distanciamento entre aquele que fala e o que lê, mesmo quando se trata do próprio indivíduo em ambas as situações. A reza é a tentativa de diminuir este distanciamento – aquele que lê aquele que fala, tem uma ideia do que lhe é pedido e do que deverá fazer. Neste contexto o significado de compreensão é outro, resume-se praticamente à crença na necessidade de fazer X. Crentes, ou não, na ideia de Deus, existe a possibilidade de pensar que quem fala é o instinto. O instinto poderá ser interpretado como o animal que existe antes do eu, daí a formulação básica – necessito de fazer X agora. Como não somos

somente animais, à formulação inicial acrescenta-se a fé - a crença na necessidade urgente de fazer X. O sentimento de que “o tempo está próximo.”

A crença é característica do Homem e é o que o aproxima do que está antes do eu humano, o animal. A importância do animal reside no instinto, o Homem desprovido dos seus instintos é incompleto e diria mesmo pouco saudável. O instinto é o que brota da raiz, relaciona-se com a sexualidade e a sensualidade de cada indivíduo e vai para além do corpo, podendo adquirir a forma de um pensamento - um pensamento sensual. As crenças são pensamentos sensuais, é o que nasce da raiz e se expressa com palavras. Estas são palavras que diferem do palavreado do dia a dia, diferem no tom e no conteúdo, porque ainda que sejam palavras, aproximam-se mais do silêncio do que do som da palavra comum, uma vez que cessam com o ruído. Estas são as palavras que compõem as orações, palavras que silenciam. As orações são criações daquele que lê aquele que fala e podem ser aprendidas por um colectivo (os que escutam), o que assinala o início de um ritual. O ritual é catártico, no sentido em que o indivíduo expõe a sua raiz e se libera de constrangimentos. É a força do colectivo e o espaço que proporcionam a exposição. O espaço deverá ser sagrado, isto é: um refúgio das interferências do exterior, onde quem entra tem uma vontade comum – a possibilidade de escutar e ao mesmo tempo de aprender e dizer as palavras daquele que lê. Isto não tem nada de metafísico, são momentos em que o indivíduo pára, se silencia e presta atenção a si, sem se censurar. Os rituais são cerimónias do eu, é a possibilidade de este dançar de uma forma livre, é um restabelecimento das vontades e necessidades oriundas da raiz e, neste sentido é uma prática saudável. É desejável que após o ritual tenha ocorrido uma mudança, porém, esta poderá não acontecer. O ritual é um encontro, uma celebração que pode ser bela, todavia, cessa no momento em que termina a cerimónia. É a prática diária da escuta e da leitura daquele que fala, que modificam o indivíduo, reconciliam-no com o animal, isto é, ambos se reconhecem e o animal ganha a liberdade de também ser um agente activo nas escolhas e práticas do sujeito.

Desta forma, a crença é desmistificada e passa a ser uma actividade comum do dia a dia - a prática do silenciamento do indivíduo na medida em que seja possível ouvir a outra voz.

Arthur Rimbaud compreendeu cedo a importância do silêncio, a necessidade de suspensão, para que seja possível ouvir e ler. O poeta afirma que “Começou por ser um estudo. Escrevia silêncios, noites, registava o inexprimível. Fixava vertigens” (p.363). A referência ao estudo é bastante pertinente, no sentido em que desmistifica a ideia de um escolhido ou de um inspirado. Não afirmo que Rimbaud não seja um inspirado, não rejeito na totalidade a ideia da inspiração, porém, é o estudo e somente o estudo que tem a capacidade de tornar o que é “poeira”, uma imagem frágil oriunda do pensamento, em algo concreto. O abstracto não tem porque não ser concreto, aliás, tem de o ser, caso contrário, é uma falha do estudo. O abstracto é abstracto, mas deve ser apresentado como matéria concreta, o que não altera em nada o seu conteúdo abstracto. Antonin Artaud assinala o mesmo quando se refere ao Teatro de Bali:

(...) tudo a produzir efeitos metodicamente calculados que impedem qualquer recurso à improvisação, estas cabeças a moverem-se horizontalmente e que parecem deslizar, dum ombro para o outro (...) tudo isso, que corresponde a necessidades psicológicas imediatas, corresponde igualmente a uma espécie de arquitectura espiritual, feita não só do gesto e da mímica, como também do poder evocador de um ritmo (...) Isto talvez repugne ao nosso sentido europeu duma liberdade no palco e duma inspiração espontânea, mas que ninguém vá ao ponto de dizer que tal matemática ocasiona a esterilidade ou a uniformidade. (p.61)

A concretude é o registo objectivo de um pensamento, caso contrário, com o passar do tempo este tornar-se-á cada vez mais ausente. Poderá afirmar-se que há coisas que não se esquecem, todavia, o mais relevante não é o conteúdo do pensamento, mas antes, o sentimento e a sensação inerentes ao mesmo. O sujeito pode lembrar-se do conteúdo do pensamento, pode também lembrar-se do sentimento e da sensação associados ao pensamento, no entanto,

lembrar não é sentir na totalidade, é sentir uma parte, é também sentir de outra forma, e com o passar do tempo dar-se-á um apaziguamento, um regressar da harmonia e do equilíbrio. Rimbaud fixa as vertigens. Fixar uma vertigem é a tentativa de guardar o momento da queda, é a tentativa de que não seja apenas um momento, mas um estado – o estar em queda. A linguagem da noite, do estado de vigília e dos sonhos, assemelha-se à queda, à falta de equilíbrio, à incoerência, ao que está escondido pela sombra. A criação, para além de ter uma linguagem semelhante à linguagem dos sonhos, tenta mostrar o que está na sombra, o que não está em paz com o sujeito e que muitas vezes o mesmo desconhece – escrevem-se os silêncios, a noite, o inexprimível. Rimbaud afirma “Chega o que conheci. As paragens da vida” (p.451), isto é, o momento em que se suspende e inexplicavelmente surge uma história desconhecida, que não sendo familiar ao sujeito (não faz parte das suas vivências, não se encaixa no quadro da sua vida), nesse momento, ser-lhe-á familiar de uma forma intuitiva, por outro lado, são momentos em que o sujeito compreende qual é a história, em que de repente o óbvio ou a inevitabilidade da sua narrativa o atingem de forma impiedosa, nestas ocasiões, o sujeito suspende e quem vive é a história, num movimento rápido e concreto. A seguinte passagem poderá ser um exemplo: “Avivando um agradável gosto de tinta-da-china uma poeira negra chove mansamente sobre a minha vigília. – Baixo as luzes do lustre, atiro-me para cima da cama, e voltado para o lado da sombra vejo-vos, minhas meninas, minhas rainhas!” (p.425). Neste caso, o sujeito suspende e quem vive é a história, à qual Rimbaud baptiza de “minhas meninas, minhas rainhas”. Estes são momentos de descoberta, em que a história se revela (tema já abordado no capítulo – O contador de histórias).

À suspensão da acção está associada a compreensão e o conhecimento de determinada matéria, todavia, este é um conhecimento diferente, sobre o qual é difícil apresentar provas, uma vez que não é um conhecimento cumulativo, pelo contrário, relaciona-se com o esvaziamento do sujeito e o seu silenciamento, o que Grotowski designa por *via negativa*: “A

nossa via é, pois, uma via negativa – não é um conjunto de meios, mas uma eliminação de obstáculos” (p.14). Quando se opta pela *via negativa*, a forma como se compreende e lida com o conhecimento é outra, isto é: o sujeito pode decidir seguir esta via, todavia, ter vontade de trabalhar para adquirir conhecimento sobre determinada matéria, não é suficiente, precisamente porque esta não é uma via cumulativa. A palavra trabalho nem sequer é a mais adequada para caracterizar o percurso do sujeito, visto que tem várias conotações, que para o caso, não servem. Trabalho relaciona-se maioritariamente: ao trabalhador que todos os dias vai cumprir uma função; está conotado com bons resultados e consecutivamente com sucesso, com o ser bem visto, ou seja, o trabalho dá frutos; está associado à ideia de expert, no sentido em que aquele que trabalha num determinado assunto por tempo prolongado torna-se um conhecedor consistente. Estes são alguns exemplos de como a palavra *trabalho* tem uma carga cumulativa, caracteriza-se por ser uma adição de competências e prestação de serviços, que contribuem para a riqueza de uma sociedade.

Grotowsky ajuda a perceber em que medida o trabalho e o conhecimento podem ser encarados de uma outra forma:

O processo em si, apesar de em grande medida assente na concentração, na confiança, no abandono, no aniquilamento da acção, não é voluntário. O estado de espírito desejável é a disponibilidade passiva para a realização de um papel activo, *não um estado no qual se não quer fazer isto ou aquilo*, antes um estado em que se *resigna a não o fazer*. (p.15)

A posição defendida por Grotowsky é uma ironia para o Homem que acha que consegue quase tudo, caso tenha uma grande força de vontade e trabalhe muito. É comum ouvirem-se frases de ânimo que acentuam precisamente a força de vontade, contudo, pode acontecer que se o foco estiver na força, que o sujeito terá de ter para que consiga alcançar X, o resultado seja o oposto do esperado. No que concerne à via negativa, a força funciona de uma forma inversa,

tal como o conhecimento. A força do Homem é antes de mais uma fraqueza, o que move o sujeito é uma “disponibilidade passiva”, isto é, o sujeito está disponível para fazer X, mas não é necessário que esteja altamente motivado, porque essa motivação será um entrave. Se o indivíduo quer muito fazer X, é um indicador de que não está silenciado, a motivação exagerada constitui ruído. Assumindo esta posição, trabalhar muito, não é sinónimo de saber muito e estar bem preparado. Esta filosofia não agrada à maior parte de uma sociedade que está habituada à formulação de que é o trabalho que gera recursos e riqueza, de que é o aluno que mais trabalha e se esforça que no futuro terá um melhor emprego, porque foi o que mostrou mais e melhores provas de domínio de um determinado número de competências, competências essas, que alguém inseriu num programa destinado a todos. Se o programa for cumprido com sucesso pressupõe-se que os jovens cidadãos estão bem preparados. Arthur Rimbaud esbarrou contra esta realidade “A vida floresce pelo trabalho, velha verdade: eu, a minha vida não é pesada que baste, levanta voo e paira muito acima da acção, esse caro ponto do mundo.” (p.345), o poeta compreendeu que existe um outro conhecimento, distinto do que é imposto pela sociedade, no entanto, como é que se apresenta provas do mesmo? Que conhecimento é este que não visa a acumulação de competências nem o conhecimento sólido de determinada matéria? Este é um conhecimento que se relaciona com a crença, que reconhece que a intuição é tão válida como um pensamento objectivo. Ainda assim, como é que se justifica e credibiliza um tipo de conhecimento que se assemelha à linguagem dos sonhos? Não se justifica, porém, a sua aceitação poderá acontecer caso se exponha o abstracto de uma forma concreta. Como já referido, a sua apresentação objectiva não põe em causa o seu conteúdo abstracto. A abstracção reside no pensamento, já o pôr em prática, na maioria das vezes, obriga a que a matéria se intrometa. É bastante pertinente a observação de Grotowsky relativamente ao trabalho do artista, este compreende que para se fazer o trabalho do artista, não se pode ser artista: “Não trabalhamos como o artista ou o cientista, antes como o sapateiro que procura o sítio exacto do

sapato onde pregar o prego.” (p.25). Esta passagem demonstra a necessidade da objectividade e da minúcia num trabalho que é por excelência abstracto – o trabalho do artista.

Os poemas de Rimbaud são na sua maioria sonhos e visões do poeta, no entanto, existem outros poemas em que são as situações ordinárias, que quando invadidas pelo sonho constituem a poesia. Quando um poema é exclusivamente o sonho, pode acontecer, que este passe despercebido ao leitor pela ausência de uma realidade contrastante, além de que nem todos estão familiarizados com a sua linguagem, no entanto, quando o ordinário é invadido pelo sonho, este apresenta-se nítido e forte. Atente-se nos fragmentos dos poemas o *Baile do Enforcados* e o *Ferreiro* de Arthur Rimbaud:

(...) Oh! Eis que no meio salta desta dança macabra

Grande, no céu vermelho, um esqueleto louco

Arrastado pelo ímpeto, qual cavalo empinado:

E, sentindo ainda a rija corda no pescoço,

Crispa os pequenos dedos sobre o fémur rangente

Com gritos semelhantes a risadas de mofa,

E, como um saltimbanco ao regressar à tenda,

De volta ao baile salta à música dos ossos.

Na força negra, coto amável,

Dançam, dançam os paladinos,

Magros paladinos do diabo,

Esqueletos de Saladinos. (*Baile dos Enforcados*, estrofe 8-11, p.101)

Com o gigantesco martelo nas mãos, terrífico

De embriaguez e de grandeza, a vasta fronte,  
Rindo com todos os dentes como um clarim de bronze,  
E abarcando o figurão com o seu olhar feroz,  
Falou o Ferreiro a Luís Dezasseis (...)

Oh! Mas paira no ar um cheiro intenso de batalha!

Que é que te dizia? Eu pertenço à canalha!

(...)

Somos livres, sim! Mas temos os nossos pesadelos

Em que nos sentimos grandes, oh!, tão grandes! Há pouco

Falava de um calmo dever, em ter um doce lar...

Olha bem para o céu! – E vê se chega para todos,

Rebentariamos de calor, de joelhos no chão!

Olha bem para o céu! – Irei pois juntar-me à multidão,

À imensa canalha medonha que faz deslizar,

*Sire*, os teus velhos canhões pelas sujas calçadas:

- Oh! Quando estivermos mortos ficarão lavadas

(...) (O FERREIRO, estrofes 1;9, p.123)

Existe uma semelhança crucial entre o *Baile dos Enforcados* e o *Ferreiro*: ambos apresentam situações reconhecíveis, que se inserem no campo do ordinário. O *Baile dos Enforcados* ainda que seja do princípio ao fim a manifestação de um sonho (não existe um confronto visível entre o ordinário e o sonho), o tema do poema é facilmente identificável. Para isso contribuem elementos do campo do ordinário: “céu”; “esqueletos”; “corda no pescoço”; “fémur”; “ossos”; “forca”; “magros”; etc. Estes elementos, todos eles reconhecíveis, permitem

que o sonho surja forte e nítido, também ele reconhecível, ainda que não exista o confronto entre o ordinário e o sonho. Isto acontece, porque são os próprios elementos do campo do ordinário, que entram na narrativa do sonho, são eles mesmos o sonho (céu vermelho; esqueleto louco; gritos semelhantes a risadas de mofa; música dos ossos; etc). A mudança e o desvairo causados pelo sonho ocorrem em signos já apreendidos. É a concretude dos signos que cria o espaço de entrada para o sonho. É também de notar, a primeira e a última estrofe do poema serem a mesma. A organização externa do poema, também contribui para o reconhecimento. A primeira estrofe identifica desde logo a situação: “Na força negra, coto amável, /Dançam, dançam os paladinos, /Magros paladinos do diabo, /Esqueletos de Saladinos.”. Todas as outras estrofes são jogos de pormenor dentro de uma situação já identificada.

O poema *O Ferreiro* apresenta o ordinário a ser invadido pelo sonho, existe, por isso, um confronto. Neste poema o sonho não se manifesta do início ao fim, mas apenas em momentos específicos, o que ajuda a compreender o confronto entre a realidade presente, a que é reconhecível, e a realidade que o sonho transporta - longínqua, improvável, abstracta, no entanto, suficientemente forte para ser protagonista e gerar a acção do poema [“Olha bem para o céu! – E vê se chega para todos, /Rebentáramos de calor, de joelhos no chão! /Olha bem para o céu! – Irei pois juntar-me à multidão (...)]”.

Em ambos os poemas, o sonho manifesta-se forte, porque existe uma situação reconhecível, acompanhada de signos concretos. Reforça-se novamente a ideia de que o conhecimento de linguagem abstracta, semelhante aos sonhos, caso opte por trabalhar com códigos objectivos, poderá dar resposta à questão colocada anteriormente: como é que se justifica e credibiliza um tipo de conhecimento que se assemelha à linguagem dos sonhos? Mais uma vez não se justifica, embora, seja frequente que se peçam justificações sobre o porquê ou a relevância de fazer X, todavia, a credibilização (entenda-se por credibilização, a aceitação e o reconhecimento deste tipo de conhecimento face a outros) é possível.

Numa criação, dependendo da opção do criador, há a possibilidade de existirem vários níveis de compreensão, desde o mais pequeno (a história propriamente dita), àquele que estabelece outras relações, não só com o que está presente na criação, mas também ao que esta convida a pensar, através de provocações ou alusões. Pelos mais variados motivos, o espectador pode captar apenas a história principal, ou, embarcar num exercício em que é ele próprio o agente activo, isto é, quando reflecte sobre as provocações/alusões presentes na criação. Justifica-se o facto de serem somente provocações/alusões, uma vez que uma criação artística não é um trabalho teórico filosófico, em que se reflecte e argumenta exaustivamente sobre determinado conceito, mas, caso o criador o deseje, existe a possibilidade de uma criação artística assemelhar-se à vida, isto é: no espaço designado à criação encontra-se a história juntamente com todas as outras manifestações e interferências causadas pela própria vida da história, como se tratasse de um personagem invisível e constante, encarregue de causar desvios, contradições e impossibilidades à história dita principal. Ao criador, que na minha opinião é um indivíduo que tem sobretudo de saber ver, surge a possibilidade de conceber uma poética de subtilezas, aquilo que na vida, por vezes, escapa, por falta de tempo, ou disponibilidade do próprio sujeito. Neste sentido, todas as criações podem ser reflexos da vida, onde existem um ou vários sujeitos a carregar a sua própria história. Este é o confronto entre a história que se deseja e a vida. Uma criação em que se vê, apenas a história, está morta. Uma criação onde não se percebe a existência de uma história não é habitada, é desprovida de vontade, de desejo humano, e nesse sentido, também está morta.

O teatro enquanto dispositivo favorece a ideia da vida: um espectáculo inicia e termina, não espera nem se repete, é uma passagem. Tal e qual como na vida vê-se aquilo que se pode.

Na vida os códigos são objectivos, a leitura dos mesmos é que é subjectiva. Um espectáculo completamente caótico, ainda que possa ser estranho para muitos, também pode inspirar confiança, devido à harmonia estabelecida pelo código - a sensação da existência de

vida ajuda a que se aceite a estranheza. A credibilidade de um conhecimento semelhante à linguagem dos sonhos, dá-se pela demonstração de que tal, também constitui vida e tudo o que se relaciona com a vida e é vida merece ser considerado e estudado. Ao criador cabe o papel de ajudar a ver e de orientar (sem ser em demasia e sem que se perceba essa orientação) a visão do espectador.

Uma oração pode ter várias finalidades (uma súplica, um louvor, uma adoração, etc), no entanto, normalmente caracteriza-se por ser a expressão concreta de pensamentos abstractos – a ligação com uma entidade superior. Atente-se no seguinte exemplo:

Glória e louvor a ti, senhor, no mais alto dos céus

Onde reinas, e na profundidade dos infernos onde, vencido,

Cismas em silêncio.

Concede que, sob a Árvore da Ciência,

Meu espírito possa repousar a teu lado contigo,

Na hora em que sobre a tua fronte

Seus novos ramos proliferarem

Como um templo novo. (Baudelaire, p. 281)

A crença é o que está na origem de uma oração. Independentemente de qual é a crença, como já apontado, esta contém na sua genesis a existência de uma urgência, a sensação de que o “tempo está próximo” – “lembra-te de mim, na hora da minha errância” (p.281). O tempo que se aproxima não é o presente do teatro pós-dramático, é antes, um futuro muito próximo, que já “roça” o presente, mas, que não é o presente. Este futuro que roça o presente, como uma profecia que estás prestes a cumprir-se, na minha perspectiva, é o tempo onde deve acontecer a criação. A urgência, a inquietação, a instabilidade, do que estás prestes a acontecer e é desconhecido para o sujeito, fomenta a especulação, a adivinhação, atíça o instinto, coloca o

sujeito no lugar do animal que está prestes a ser atacado. Este lugar aparentemente seguro torna-se desconfortável, no instante em que o animal persente que não está sozinho.

Embora não queira ter um pensamento esquemático, sugiro que um espectáculo de teatro tem mais possibilidades de ser bem construído, caso seja possível desvendar os seguintes três grandes momentos: o momento em que o sujeito está seguro, o momento em que pressente que está a ser visto e o momento do ataque. Não penso que estes três momentos devam seguir esta ordem, a ordem dos acontecimentos não importa, não é um climax aquilo que se pretende, mas antes, uma aproximação ao animal. Qualquer história, por mais convencional que seja, pode adoptar a perspectiva humana, ou, a perspectiva animal: Hedda Gabler, por exemplo, é uma mulher ou um bicho? Naturalmente que é uma mulher, no entanto, as suas maneiras são animais, ao olhar a mulher vê-se o bicho – “Hedda: (...) Eilert Lovborg, ouça... não poderia arranjar maneira de fazer com que isso... seja feito de uma forma bela? (...) Quero que leve uma lembrança minha (...) Lovborg: (...) Isso? É isso a lembrança? Hedda: (...) Não a reconhece? Uma vez, essa pistola foi-lhe apontada a si.” (Ibsen, p.96 – 97)

Com isto não pretendo apelar a personagens fortes, femininas ou masculinas, dei o exemplo de Hedda Gabler por ser bastante claro – olha-se e vê-se sem dificuldade o animal, porém, o desejável é que qualquer personagem se aproxime do animal. Como é que num diálogo, ou num texto, com palavras e pensamentos humanos (por mais estranhos que pareçam, ainda que nunca nos tenham ocorrido) se vê o animal no momento em que o actor fala. Não penso em Grotowsky e no seu método de treino, acredito que poderá ser mais simples, isto é, refiro-me ao lugar em que o sujeito se coloca. Considerem-se estes três elementos: o eu, o outro e o espaço. Dependendo do lugar em que estes se colocam, incluindo o espaço – a área definida no local de representação para que os actores se movimentem – é possível explorar os três momentos referidos anteriormente, o momento em que o sujeito está seguro, o momento em que pressente que está a ser visto e o momento do ataque. Num local seguro, o teatro, em que

as marcações estão definidas e o espaço é restrito, são as deslocções do eu em relação ao outro e do outro em relação ao eu que modificam a perspectiva, convidando ambos a uma nova avaliação, isto é: são as deslocções que confundem os papéis, o que é amigo pode deixar de o ser, devido a uma subtil aproximação indevida, a um afastamento, ou simplesmente, a um redirecionar do corpo. Os códigos não estão permanentemente estabelecidos, alteram-se, e a avaliação do indivíduo é quase sempre contínua, tal e qual como na vida – a maneira como um cidadão se desloca no espaço e se posiciona perante o outro e o próprio espaço, é tão alvo de leitura, como aquilo que ele possa dizer. Um exemplo curioso, é a peça *Na Solidão dos Campos de Algodão* (1986) de Bernard-Marie Koltés. O texto de Koltés está repleto de indicações espaciais, através das palavras percebem-se as deslocções no espaço, mesmo que o actores não se movam. Na minha perspectiva, o desafio do texto reside em perceber em que lugar os actores se devem colocar, quando dizem determinada passagem [(...) talvez me enganasse quanto á legitimidade da tua presença, e ao desvio que fizeste para te pores no meu caminho, e eu, por meu lado, fazer um desvio que se coadunaria com o teu; (p. 5)]. Esta peça em específico é um estudo, por meio das palavras e da sua própria história, sobre a importância do espaço - tanto o Dealer como o Cliente desejam conquistar um espaço, ambos querem estar no lugar certo. O espaço pode ser o espaço físico, como um espaço virtual (aquele que diz respeito aos relacionamentos, ao lugar em que o sujeito se coloca em relação ao outro e vice versa), mas independentemente disso, a ambição do indivíduo é a de se colocar no lugar certo. O espaço e principalmente o estar no lugar certo são conceitos ambíguos e mutáveis, mas é precisamente o jogo pela conquista de um espaço, que seja aceite por ambos, o eu e o outro, que constitui o drama.

A existência de um espaço comum é o casamento entre o espaço físico e o espaço virtual, é o momento em que se reconhece o outro, o que é bastante diferente do que simplesmente permitir que este entre no espaço físico do indivíduo. A seguinte passagem de

Alexandre Kojève – “(...)therefore, to desire the Desire of another is in the final analysis to desire that the value that I am or that I “represente” be the value desired by the other: I want him to “recognize” my value as his value, I want him to “recognize” me as autonomous value” (p.7) – dá sentido ao que apelidei de espaço virtual. Desejar o desejo do outro, é um acto de reconhecimento, é um indicativo de que o outro é ou representa o desejo do indivíduo. O que se deseja é o desejo, e não a “real, positive, given object (p.6), ou seja, é a história que o outro “carrega” que constitui o seu espaço virtual. A necessidade de habitar um espaço comum é o desejo de que a história do eu, reconhecida pelo outro, tenha um lugar, se construa, se erga no espaço físico. Naturalmente que em relação ao espaço comum existem várias escalas, que devem ser exploradas pelo teatro. A pesquisa sobre o lugar onde se coloca o eu, o outro e o espaço, está intimamente relacionada com a questão da escala, que pode ir desde o gigante ao muito pequeno.

Relativamente à peça de Koltès é-me sugerida uma escala pequena, que, no entanto, vai esticando, isto é, existe um momento que se fixa – o momento em que o animal é visto. É possível assistir ao esticar deste momento, como se o seu retardar aumentasse a tensão. A tensão não é regular, não segue exactamente a lógica do crescendo [existem momentos em que quase se entra num lugar seguro – “E se, por hipótese, eu confessasse que só fui arrogante, sem prazer, porque me pediste que o fosse, quanto te aproximaste de mim (...) se, por hipótese, te dissesse que o que me retém aqui é a incerteza relativamente aos teus desígnios e o interesse que tenho nisso? (p.21)], no entanto, no final da peça, o momento em que o animal é visto, quase que rompe, porém, a peça termina e não se assiste ao ataque. *Na Solidão dos Campos de Algodão* sente-se o tempo que está próximo, ainda que este nunca chegue, tal como Godot, todavia, o curioso é compreender a necessidade urgente, que tanto o Dealer como o Cliente têm em estar no lugar certo, porque estar fora do lugar certo é como estar fora ou ser excluído

do mundo. Neste sentido é relevante as personagens serem um Dealer e um Cliente, que se encontram à noite e sobretudo a indicação com que se inicia a peça:

Um deal é uma transação comercial de valores proibidos ou estritamente controlados, e que se efectua, em espaços neutros, indefinidos, e não previstos para este fim, entre fornecedores e solicitadores importunos, através de acordos tácitos, sinais convencionados ou conversas com duplo sentido – a fim de evitar traições ou vigarices que uma operação destas poderá implicar –, não importa a que hora do dia ou da noite, independentemente das horas de abertura regulamentar dos locais de comércio homologados, mas geralmente durante as horas de encerramento desses (p.2)

Como já referido, esta peça, para além da sua história, também constitui uma reflexão sobre o espaço e o lugar que se ocupa. A reflexão é feita essencialmente através da palavra, o que não significa, que exista uma supremacia da mesma em relação aos outros elementos que também constituem linguagem. Embora esta seja uma opção de encenação, a peça sugere-me uma movimentação mínima e cautelosa, ou seja, a existência de um certo estatismo – na peça de Koltès o espaço ainda não foi conquistado. O estático que reside numa movimentação tímida e custosa, aliado à palavra podem ser os principais pilares de uma proposta de encenação. Aparentemente esta parece uma proposta simples, que não traz nada de novo, sobretudo em relação à palavra que se propõe que seja simplesmente dita. As críticas relativamente à supremacia da palavra (assunto já debatido e ultrapassado pela maioria, excepto por alguns saudosistas), parecem sugerir que, para a palavra ter um espaço no teatro deve ser mais do que palavra, isto é, deve materializar-se, ganhar corpo, imbuir-se da fisicalidade que o teatro reclama. Isto não me parece uma via que coloca toda a linguagem em pé de igualdade, que opta por um posicionamento horizontal, ou melhor, na realidade, a horizontalidade é conseguida, porém, exige-se um esforço acrescido em relação à palavra, como se a existência de um lugar nesta distribuição horizontal, dependesse do quão material esta consegue ser. Esta é por isso

uma falsa igualdade, porque obriga a que todos sejam iguais, ou cumpram determinados requisitos para que a igualdade se confirme. O conceito de igualdade apenas funciona quando existem diferenças nessa igualdade, é uma aceitação e, principalmente compreensão, em relação à diferença e não um igualar. A palavra, principalmente a poesia, devido à sua natureza inspira inevitavelmente uma certa verticalidade. A palavra não é sólida, é antes mutável e tem semelhanças com o ar, muitas vezes, deseja elevar-se, não por arrogância, não por pretender ser maior e melhor, nem sequer por uma questão de estilo. A tendência vertical, o que cresce em direcção ao “céu”, reside na necessidade de conhecimento acerca do desconhecido. A palavra pertence à poesia, mas também à filosofia. É através da palavra que se regista o conhecimento, ainda que este não tenha sido obrigatoriamente adquirido por meio da palavra, cabe a esta o papel árduo do registo - o registo do inexprimível, referindo-me novamente a Rimbaud, o papel de fixar vertigens.

Jacques Rancière defende que “uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e tradutores” (p.36). Uma comunidade que valoriza as histórias, mas que sobretudo necessita delas para a sua sobrevivência, porque compreende que a diferença entre a vida e uma história é praticamente nula, já que em todo o caso o que se chama de vida é também uma história - a história que saiu vencedora; uma comunidade que compreende que qualquer história, por pior e mais improvável que possa ser, contém sempre a possibilidade de se tornar realidade vivente, como nos comprovam vários casos da actualidade, é uma comunidade que não tende para o esquecimento. As suas histórias constituem uma memória colectiva que passará de boca em boca, retomando a tradição oral do contador de histórias.

Nem o contador, nem as suas histórias pretendem educar, não existe uma moral da história, existe somente a história que se conta, as palavras que se dizem, aquelas que o contador escolheu e das quais se apropriou. Todos nós sabemos que escolher as palavras “certas” é quase sempre um papel ingrato, tudo pode ser dito de inúmeras formas, no entanto,

existem alturas, em que se compreende exactamente que é determinada palavra que tem de ser dita ou escrita e não outra, mesmo nos casos, em que o significado daquilo que se quer dizer não se altera significativamente. Isto acontece, devido a uma certa superstição, à crença de que para a minha história eu necessito de X, caso contrário, ela não será totalmente minha. O conceito de igualdade é de difícil compreensão, porque não acredito que haja alguém que realmente a deseje. Existe o desejo de olhar para o outro e para o espaço e encontrar diferenças, porque só assim podemos comparar, conhecer, criar metáforas, isto é, apenas a diferença proporciona que, de alguma forma, todos nós tenhamos a possibilidade de ser poetas. O ser de alguma forma poeta não se refere ao homem ou à mulher que se dedicam à escrita de poesia, um colectivo de poetas são aqueles que independentemente da sua afinidade com a poesia, enquanto estilo literário, usam a visão para ver o que está para além da utilidade prática ou para além dos significados homologados de determinada coisa, são por isso aqueles que conseguem ver melhor. As histórias surgem da existência das diferenças e nesse sentido carregam-na. Coloca-se a questão: como é que poderá existir igualdade num sistema vertical, ou seja, que aparentemente já por si é desigual? Anteriormente referi que só pode haver igualdade onde existem diferenças, ou seja, se um indivíduo se encontra mais acima num sistema vertical, é porque deseja estar mais acima, é porque se identifica mais com a sua linguagem, e por isso, dá-se-lhe a possibilidade de estar mais acima, todavia, não deverá ser mais valorizado por isso. Um sistema vertical não é um sistema que valoriza consoante o posicionamento do indivíduo, aliás, estar em cima ou em baixo (considerando os dois extremos), é simplesmente um posicionamento, não há mais importância no estar alto do que no estar em baixo e vice versa, até porque, ambos se intercetam, isto é, em última análise ambos se referem ao mesmo, tal como nascer e morrer são a mesma coisa, ainda que a sua linguagem seja diferente. Estar em cima ou estar em baixo são formas distintas de olhar para um cenário comum, é principalmente no olhar que reside a diferença e é sob a diferença que se contam histórias. O sistema horizontal

coloca todos os indivíduos a olhar do mesmo patamar, é um encerrar de possibilidades, contraria a vontade individual sob a capa da igualdade e da inexistência de uma hierarquia.

É importante permitir à palavra que seja somente palavra [“vermo-nos livres dos fantasmas do verbo feito carne (...) saber que as palavras são somente palavras” (p.36)], é importante continuar a dizer “vai fazer muito barulho” (Maeterlinck, p.27) e sentir que o barulho está próximo, quase a tocar o momento presente, ainda que haja a possibilidade de que nunca chegue. É importante que hajam poetas videntes, não propriamente para escrever poesia, mas para poder ver mais, para que em nenhuma circunstância, ainda que conscientes da sua condição, sejam escravos ou subjugados. É também importante ter fé, não por crença em algum deus, mas para que se ouça a outra voz, para que novamente Homem e Animal se possam encontrar. É sobretudo importante o silêncio.

## Conclusão

Pensar sobre teatro não implica referir-se directamente ao mesmo. Visto que teatro não se faz com teatro, um distanciamento pode ser benéfico. Neste relatório, embora, também hajam referências a esta área, optei por me debruçar sobre outras questões que, de uma forma mais indirecta, expõem os meus pensamentos sobre esta arte. Tais questões, desenvolvidas nos capítulos - *O contador de histórias; Um espaço vazio; O Espaço, Eu e o Outro – uma oração* - , entre outras, são o que me motiva a fazer teatro, isto é: até ao momento, fazer teatro, é a ferramenta que melhor me auxilia a pensar. O foco da minha atenção não está no teatro, mas antes, nas problemáticas que me movem. Já o teatro é uma forma de pensar mais íntima, pormenorizada e não abstracta. Quando o pensamento já é abstracto, fazer teatro, obriga a uma manifestação concreta daquilo que é subjectivo. Talvez seja este, o principal motivo que me conduz até ao teatro: poder ver aquilo que penso e perceber o que acontece, na trajectória desde a imagem pensada à imagem posta em cena.

A subjectividade daquilo que os nossos olhos são capazes de ver e, por isso, a própria subjectividade do que é tido como realidade, são assuntos que me ocupam o pensamento. Tais questões encaminharam-me para o paradoxo de que nada deve ser levado demasiado a sério, ao mesmo tempo que, deve ser encarado com a máxima seriedade. Este, foi o ponto de partida das três questões abordadas neste relatório. Qualquer história tem a possibilidade de se tornar realidade vivente e, é por isso, que embora conscientes de que a realidade é somente outra história, aquela que foi aceite pela maioria, que ambas, histórias e realidade, devem ser levadas a sério, ainda que com uma postura pouco séria. É a maleabilidade do pouco sério que permite ver. Ver cada vez mais e diferente, conceber diferentes cenários e distinguir cada um deles, mas também ser capaz de os sobrepor, ou seja, não ser demasiado esquemático, é o que possibilita, que uma só passagem de um livro, por exemplo, nos transporte, não só para aquela

história (que nunca sabemos ao certo qual é, imaginámo-la, supomos que seja X), mas também, para outras.

Não afirmo que a arte está totalmente no saber olhar, mas quase. O saber olhar remete para o espectador, aquele que contempla um dado objecto, todavia, é necessário não esquecer, que o objecto é a materialização do olhar de alguém. O saber olhar encontra-se de ambos os lados, do espectador, aquele que está a ver, e do artista, aquele que expõe. É por isso, na particularidade do saber olhar, que se encontra maioritariamente aquilo a que se chama arte, no entanto, o indivíduo pode saber olhar, mas não ser capaz de o expor num objecto, isto é, de percorrer a trajectória da imagem pensada à imagem posta em cena. Tal, é o que distingue o artista do espectador, porém, ambos partem do mesmo sítio – do olhar. Acontece que, quando se vê a matéria, mas não se percebe o olhar, os objectos não contam histórias, é claro, que de algo forma podem comunicar, principalmente, se o espectador em causa tiver um olhar apurado ou sinta alguma espécie de familiaridade com o objecto, contudo, é necessário ter em consideração que, em última análise, tudo comunica. Neste sentido, acredito que a arte não assenta maioritariamente na comunicação e, embora esta afirmação possa parecer estranha, principalmente no que concerne ao teatro, penso que, a concentração exclusiva na comunicação, aniquila o pensamento, ou seja, o espaço concebido ao olhar. Como já referi, tudo comunica, o que não comunica com um indivíduo pode comunicar com outro, no entanto, nem tudo é fruto do pensamento. É claro, que um objecto pensado, não deve descorar a comunicação, embora, eu ainda não compreenda muito bem o que significa comunicar. Por este motivo, não me revejo totalmente na ideia de que o teatro acontece quando existe comunicação entre o artista e o espectador, porque, a não ser que pense de uma forma ambígua, não compreendo ao certo como é que se identifica essa comunicação. É claro, que podemos aceitar esta ambiguidade, assim como aceitamos que tudo é capaz de comunicar, mas poderá ser este o factor que determina se o teatro acontece ou não? E o que significa o teatro acontecer?

A mim sugere-me um certo romantismo, com o qual não tenho problemas, mas que, em todo o caso, me parece pouco justo que determine o que se considera arte ou não, porque, quando alguém diz que “aconteceu” refere-se ao facto de ter comunicado consigo, o que lhe dá o direito de rotular tal objecto como sendo arte. Creio que o grande foco que o teatro, por vezes, coloca na comunicação poderá ser perturbador, no sentido, de uma banalização excessiva em relação ao objecto, uma vez que, o que interessa é se este comunica ou não, por outro lado, também pode ser uma forma de alienação do espectador, já que o conduz a aceitar o objecto mais facilmente, independentemente do seu conteúdo. Posto isto, insisto na questão do pensamento, consciente da abrangência do significado do verbo *pensar*, ainda que, pensar é pensar, não nos escapemos por atalhos.

O teatro como uma forma íntima de pensamento é algo que me atrai. Do pouco que compreendo relativamente ao que significa comunicar, a intimidade parece-me ter algo a ver com o caso. Quando me refiro ao pensar, aproximo-me do pensamento filosófico, no entanto, vai mais longe. O pensamento íntimo coloca o indivíduo em acção, “testa-o”, como se costuma dizer, lança-o às feras. Neste sentido, origina-se um confronto físico, fruto da manifestação do pensamento: dá-se a trajectória da imagem pensada à imagem posta em cena, ou seja, o indivíduo coloca-se em cena, posiciona-se num determinado espaço, onde também podem existir outros. Dá-se o confronto do si para com o si, e do si para com o outro e o próprio espaço. Como já referido no capítulo, *O contador de histórias*, “não é suficiente atirar a “dor” para o meio e esperar que o espectáculo aconteça, é necessário agarrá-la, tentar compreender onde dói, porque dói e que dor é esta” (p.22), ou seja, tentar comunicar não é suficiente, é necessário um silenciamento do indivíduo, caso contrário, não se vê nada, somente figuras animadas em movimento, o que até pode ser belo, mas é insuficiente. Esta é a diferença entre um teatro que apresenta imagens belas, que de alguma forma nos pode deslumbrar, e um teatro, que pode ser igualmente belo, mas, em que se percebe toda uma trajectória de pensamento, que

por vezes, rompe, e depois volta. Não é o pensamento conclusivo que é interessante, embora, eu ache que não se deva ter medo das afirmações, porém, a grande beleza está na observação do movimento do pensamento, isto é, do pensar por pensar, porque, ver pensar é belo e é no pensamento do sujeito que se encontra o conflito. Foi a questão do movimento que me conduziu à ideia de que o tempo do teatro é um futuro muito próximo, ou seja, algo que já roça o presente, mas que ainda não chegou, este é um tempo que está próximo. Neste sentido, as histórias que se contam assemelham-se a profecias, porque tem sempre o futuro no olhar, ainda que partam da memória. Relembre-se a seguinte passagem: “Entendo que só vale a pena escrever sobre aquilo que não vendo, consigo ver. Escrever sobre coisas que não vejo, mas nas quais creio é um autêntico acto de fé, e escrever sobre coisas que vejo, não as vendo, é um exercício de memória.” (p.25)

Aquilo que está no olhar do indivíduo nunca é passado, é sempre um futuro. É pela memória que se inicia a história, pela tentativa de lembrar. Tentar lembrar é caminhar um pouco mais à frente, não é retroceder, não existem movimentos face ao passado, tal, é uma ilusão, no entanto, é possível agarrar o passado, uma memória, caminhando um pouco mais à frente, porque esta memória, na realidade, é futuro. Não existe uma linearidade no tempo, mas antes, uma sobreposição, onde existem espaços vazios. Esta ideia, quase de não tempo, necessita de um futuro, mas não demasiado longínquo, um futuro que permita dizer “apanhei-te”, consciente da efemeridade que tal significa, porque na realidade não aconteceu nada, para além de uma lembrança. Este contacto permanente com o tempo, a relação que se cria entre o mesmo e o sujeito e, que se pauta pelo posicionamento e pela acção do indivíduo no espaço, constituem o drama, independentemente da história contada, visto que, este é o drama inicial: o confronto entre o sujeito, o tempo e o espaço. A tentativa de lembrança constitui o drama maior, a história aparece numa escala menor, embora não menos necessária, uma vez que, é o elemento

humanizador, aquele que proporciona o pensamento íntimo e uma maior proximidade entre o indivíduo e o outro.

O primeiro, o drama inicial e maior, é a metáfora de Deus, o segundo é o Homem inserido no primeiro, tal constitui o gênesis, um princípio que nunca deixa de ser princípio, porque não é ultrapassado, mais uma vez, salienta-se a sobreposição do tempo e a necessidade de um futuro próximo. É neste futuro, que reside a importância das profecias, porque, embora também estas sejam memórias, e por isso, não se concretizem, transportam o tempo que está próximo, impulsionam o indivíduo a andar um passo mais à frente e auxiliam-no a ver. Tal é o que significa sobreviver, isto é, uma maior consciência sobre o tempo e o espaço, a capacidade de escape. A mulher ou o homem que sobrevive encara a realidade com seriedade, não está alienado, todavia, também é suficientemente pouco sério, para optar por outra história. O sobrevivente não depende das histórias que lhe contam, sabe usar a sua própria voz. Este é o contador de histórias, aquele que habita um espaço vazio, ainda que aparentemente cheio, o contador é consciente da fragilidade da realidade e das próprias histórias, e este é o motivo pelo qual as encara com seriedade, ainda que saiba que o espaço é sempre vazio. O contador diz que vê, mas na verdade ele não vê nada, é antes como um cego que aspira à visão e que, por isso, continua sempre a andar e a orar, na esperança de um silêncio definitivo. Este seria o silêncio daquele que finalmente vê.

## Obras citadas

AGOSTINHO, *Confissões*, São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

ARTAUD, Antonin, *O Teatro e o seu Duplo*, São Paulo, Martins Fontes, 2005.

BAUDELAIRE Charles, *As Flores do Mal*, Lisboa, Relógio D'Água, 2003.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*, Lisboa, Edições 70, 1971.

*Bíblia Sagrada*, Lisboa, Difusora Bíblica, 2006.

BRONTË, Charlotte, *Jane Eyre*, Porto, Inova, 1975.

BRONTË, Emily, *O Monte dos Vendavais*, Porto, Civilização Editora, 2012.

GROTOWSKY, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975.

IBESEN, Henrik, *Peças escolhidas 2*, Lisboa, Cotovia, 2008.

KOJÈVE, Alexandre, *Introduction to the Reading of Hegel – Lectures on the Phenomenology of Spirit*. New York, Cornell UP, [1947] 1980.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Na Solidão dos Campos de Algodão*, Tradução e Adaptação de Nuno M Cardoso, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.

*La Vita è bella*, Direcção de Roberto Benigni, Itália, Cecchi Gori Group, 1997.

MAETERLINCK, Maurice, *A Intrusa*, Rio de Janeiro, 1998.

PESSOA, Fernando, *Antologia Poética*, Matosinhos, Kalandraka, 2009.

RANCIÈRE, Jacques, *O espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro, 2010.

RIMBAUD, Arthur, *Obra Completa*, Lisboa, Relógio de Água, 2018.

SONTAG, Susan, *A vontade radical: estilos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.