

**INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA**

**Mestrado em Teatro
Especialização em Encenação**

***Chegar com a Pedra à Montanha sem Cume:
Ensaio sobre Encenação***

**Dissertação de mestrado
Adriana Carvalho Aboim**

Lisboa, Dezembro de 2009

**INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA**

**Mestrado em Teatro
Especialização em Encenação**

***Chegar com a Pedra à Montanha sem Cume:
Ensaio sobre Encenação***

**Dissertação de mestrado
Adriana Carvalho Aboim**

**Dissertação orientada por:
Professor Doutor David Neves Antunes**

Lisboa, Dezembro de 2009

RESUMO

Palavras-chave: Encenação, Verdade, Surpresa, Luz, Sombra, Autonomia.

Nesta tese, tive a necessidade de me colocar num momento prévio à própria tentativa de definição de encenação. Assim, num primeiro capítulo, procurei explorar exactamente a questão da necessidade artística, o papel da arte nos nossos dias e, mais especificamente, a necessidade de teatro na nossa sociedade e contemporaneidade. Para sustentar melhor a minha exposição, retornei ao início do século XX e recordei alguns dos primeiros passos na matéria da encenação para repensar processos e teorias de criadores da época, relacionando-os com considerações sobre a matéria teatral agora no início do século XXI.

Nos dois capítulos seguintes reflecti sobre o lado indefinível e invisível da criação, sobre aquilo que nos surpreende no fazer artístico, ao revelar-nos uma verdade desconhecida, e que nos faz equacionar a nossa posição perante aquilo que conhecemos. A partir daqui, salientei a importância do momento da acção, do momento presente, que implica risco, medo e coragem, mas que vislumbra um prazer, precisamente pela indefinição do próprio limite de prazer. No caminho contínuo face à impossibilidade de uma solução absoluta, situo a criação e a permissão para a libertação da obra de arte, que se abre a uma multiplicidade de sentidos e propostas de novos olhares, convocando o seu acontecer autónomo assim como a sua expressão autónoma. O criador será o iniciador, o que se propõe a agir, a procurar para libertar, o que encena não necessariamente para mostrar qualquer coisa, mas para encontrar.

A tese é ainda composta por uma segunda parte onde descrevo etapas de um processo criativo desenvolvido com o Grupo de Teatro da Universidade Nova de Lisboa, durante o ano lectivo de 2008/2009, na tentativa de encontrar um acordo entre uma parte teórica e outra assente num contexto prático, onde posso concretizar as minhas intenções e questões reflectidas no primeiro momento da tese.

ABSTRACT

Key Words: Directing, Truth, Surprise, Light, Shade, Autonomy.

In this thesis, I needed to put myself in a previous moment to the very attempt to define directing. Therefore in the first chapter, I will try to discuss the topic of the artistic necessity, the role of the art nowadays and, more specifically, the need of the theatre in our contemporary society and in the art world. In order to better sustain my argument, I started in the beginning of the 20th century and I mention the first steps in the context of directing, rethinking processes and theories of some artists and making a connection with some assumptions about theatre in the beginning of the 21st century.

In the next two chapters, I present some thought about the indefinable and invisible side of creation, about what makes us wonder in art, by revealing us an unknown truth, that makes us to think about our position before what we already know. In this moment, I emphasize the meaning of each moment of action, of the present moment, that implies risk, fear and courage, but that, at the same time, envisages the pleasure, precisely as a consequence of an impossibility to define a limit of that pleasure. In the continuous path, facing the impossibility of an absolute solution, I place the creation and the permission to the act of liberating the artwork, which opens itself to a multiplicity of meanings and new insights, calling our attention to its autonomous becoming to be and expression. The creator stands as the initiator, one that decides to act, one that seeks something to liberate it, one that directs not quite just to display something, but essentially with the objective of finding.

This dissertation has also a second part where I describe the moments of a creative process that took place in Universidade Nova de Lisboa, within the Grupo de Teatro da Nova, in 2008/2009. I will try to find a correspondence between the theoretical part and this practical one, where I tried to test the intentions, problems and ideas that I refer to in the first part.

O facto parece ser o de que, se é que na minha situação se pode falar de factos, não só vou ter que falar de coisas sobre as quais não sou capaz de falar, mas também, o que ainda é mais interessante, mas também que eu, o que é se possível ainda mais interessante, que eu vou ter de, esqueci-me, não importa.

Samuel Beckett, *O Inominável*

Índice

Introdução	7
Parte 1 NÃO HÁ LUZ SEM SOMBRA	11
I. A Necessidade de Teatro ou a Necessidade de Não-Teatro	12
i – Do 20 ao 21	19
II. A Verdade e a Surpresa	40
III. O (Des)Prazer da Encenação	53
i - A Acção: Política da Encenação e a Decisão.....	63
ii - <i>Pai, afasta de mim este cálice</i> , ou a Autonomia da Obra de Arte.....	68
Parte 2 É PRECISO CONHECER A NOITE: NOTAS SOB UMA LUZ INTERMITENTE	74
IV. Tentados (A)tentar	76
i – Quatro pisos abaixo do nível do chão.....	78
ii – Partir. De onde, para onde?.....	83
iii – Zona de guerra.....	87
iv – Acabar a começar.....	96
Conclusão	102
Bibliografia	107

Introdução

Life is not simple, the truth is not simple, true art is not simple. True art is as deep and convoluted and various as the minds and souls of human beings who create it.

David Mamet, *Three Uses of the Knife*

A arte não é de todo, controlável. Pode sempre desligar-se do controlo. É por isso que a arte é quase automaticamente subversiva.

Marcus Steinweg, *A Arte como Afirmação da Forma*

Dado o propósito deste trabalho estar inscrito no contexto de um Mestrado que se intitula: *Teatro e Encenação*, tornar-se-ia natural optar por uma tese que se destinasse principalmente a um enquadramento teórico aprofundado sobre esta matéria, ao seu estudo histórico, às suas definições, à sua preparação e realização ou a um levantamento das suas questões fundamentais.

No entanto, interessa-me, sobretudo, nas páginas que se seguem, enveredar por um discurso assente numa vertente ensaística e tentar pensar essencialmente sobre a questão da criação e sobre os seus pressupostos, a saber, pensar a obra de arte, o objecto artístico, na sua constituição, no seu enquadramento e na sua relação com o mundo: como o intuimos ou experienciamos, ou qual a necessidade da sua existência.

Estes pensamentos funcionarão como questões preambulares para repensar a actividade da encenação e a sua própria existência e configuração. No fundo, será a proposta de um olhar sobre a encenação através de um pensamento prévio, que entendo como necessário e fundamental e que incide sobre a questão da relação humana com o objecto artístico. Porquê criar, expor, comunicar? Porquê a necessidade ou a existência da arte? E a partir daqui, entendendo também que estas serão questões intemporais e intermináveis, tentarei especificar a minha leitura ou a minha visão na arte teatral e na actividade da encenação. Não existe assim uma preocupação de uma leitura crítica exaustiva sobre a matéria da encenação, mas serão

levantadas e pensadas algumas questões que considero de importância preliminar sobre propósitos artísticos, para as quais me baseei em algumas referências críticas e filosóficas, tais como: Martin Heidegger, Roland Barthes, Erika Fisher-Lithe, Marcus Steinweg, José Gil, Hannah Arendt, Gilles Deleuze, entre outros teóricos mais praticantes como Antonin Artaud, David Mamet, Peter Brook ou Pina Bausch, que indiciaram a minha pesquisa e me ajudaram a pensar posteriormente a criação teatral.

Visto estar a trabalhar num plano que visa a realização prática: a arte existe enquanto se pode apresentar como matéria, ou partindo desse «diálogo com a matéria, indispensável a toda a produção artística: no qual a presença da fisicidade entendida como resistência origina pontos de partida, obstáculos, sugestões de acção formativa» (ECO, 2006:17), a tese está dividida em duas partes autónomas mas que se complementam: Parte 1 - «Não há luz sem sombra» e parte 2 - «É preciso conhecer a noite: notas sob uma luz intermitente». A primeira apresenta um estudo ensaístico e um levantamento de questões teóricas sobre a matéria artística e teatral, sobre as quais reflicto e me tento posicionar; a segunda assume-se como uma pequena reflexão sobre um trabalho de criação/encenação realizado com alunos da Universidade Nova de Lisboa, no ano 2008/2009, intitulado *Atentados*, onde procuro expor e relacionar através de um exemplo prático alguns dos pressupostos defendidos na primeira parte da tese.

A primeira parte, como corpo principal desta tese, divide-se ainda em três capítulos: o primeiro, «A Necessidade de Teatro ou a Necessidade de Não-Teatro», no qual procuro estabelecer um ponto da situação para compreender onde reside a necessidade de criação artística e de teatro nos nossos dias, fazendo, para isso, um pequena comparação de teses e práticas teatrais entre dois inícios de séculos – XX e XXI. A partir daqui experimento analisar a premência das questões levantadas em cada um, na sua relação com o enquadramento exterior social e humano. Ao configurar o propósito da prática artística, tenciono criar uma primeira base para sustentar a actividade teatral que se pretende resolver: onde reside o cerne da continuação da sua existência? Porque continua a existir para além do facto de simplesmente existir, qual a sua verdadeira necessidade ou premência?

No capítulo seguinte, «A Verdade e a Surpresa», ensaiei responder à minha questão inicial sobre o propósito artístico não tanto encontrando um modo de resolução que se possa apresentar, mas incidindo na procura de qualquer *outra coisa*, que experimento definir como *verdade e surpresa*. Estas definições partem exactamente, não de uma certeza ou de uma clarificação ou resolução, mas antes de uma necessidade de pôr em causa ou testar aquilo que achamos estar certo: «Não se trata de saber mas sim de experienciar o limite do cognoscível» (STEINWEG, 2008: 3). Propõe-se uma ideia de contra-verdade que nos poderá levar ao encontro de algo verdadeiro, ver a arte como uma procura, como uma tentativa de nos surpreendermos. Partimos para isso do questionamento de supostas verdades, assumindo o erro, e permitindo a surpresa, a verdade da surpresa (porque não percebida anteriormente como verdadeira, porque intacta, porque desconhecida):

Enquanto que o conhecimento pode ser descrito como passível de ser possuído, a verdade por definição não pode ser possuída. Possuir o não possuível é o que eu chamo de tocar a verdade enquanto forma de vida. É a experiência de uma desapropriação completa. O sujeito, nesta experiência, nem sequer se possui a si mesmo. Conduz-se como um extraterrestre e está diante de si mesmo como alguma coisa elementarmente não familiar. (ibidem: 4)

Assim, este estranhamento perante a vida, perante o que não explicamos facilmente, perante o que se apresenta desajustado diante de uma nossa perspectiva ou olhar, leva-nos ao terceiro capítulo desta primeira parte, que apelidei de «(Des)prazer da Encenação», numa espécie de apropriação do texto de Roland Barthes¹, tentando no entanto esclarecer que este prazer não é algo adquirido, mas antes o resultado de um *desprazer*, de uma *inquietação*, que questiona exactamente o sentido primeiro de prazer.

Escrevo por subtracção, diz Roland Barthes, *porque não quero as palavras que encontro*. O que existe não é suficiente, por isso decide-se escrever, por isso decide-se encenar, não somente porque dá prazer, mas na busca incansável de um prazer inexistente e por isso sempre possível de ser alcançado. Nessa busca, nesse arriscado e incessante procurar, situo a obra

¹ Roland Barthes, 1997, *O Prazer do Texto*, Lisboa: Edições 70.

artística, enquadrando-a por isso no momento da acção presente, na coragem do agir que permite o encontro inesperado e a desapropriação da obra perante o seu executor. Como diz Heidegger: «O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro.» (HEIDEGGER, 1992:11)

Quando permito o acontecimento de um *mundo-outro* proposto pela obra, quando me torno também o leitor e apreciador da minha obra, quando a reconheço autónoma, então encontro o meu lugar enquanto criador e liberto as possibilidades da minha procura perante o exterior. Aqui poderei finalmente encontrar um *prazer*, quando consigo largar, com o(s) seu(s) próprios sentido(s), a obra ao mundo:

Na medida em que uma obra é obra, abre o espaço para aquela amplidão. Abrir espaço quer dizer aqui ao mesmo tempo: libertar o livre do aberto e instituir este livre no seu conjunto de traços. A obra enquanto obra instala um mundo. A obra mantém em aberto o aberto do mundo. (ibidem: 35)

Na segunda parte da tese, faço uma pequena reflexão, em quatro subcapítulos, sobre o decorrer de um processo, realizado, em 2009, com o grupo de teatro da Universidade Nova de Lisboa (GTN), intitulado *Atentados*, em que voltam a ser levantadas questões preambulares para pensar um percurso criativo e de encenação, desde o seu motivar, a sua *vontade de acontecer* e a sua necessidade, à sua evolução, ao seu risco, à sua concretização e recepção. Deste modo, tento registar, o que resta, o que ficou do acontecimento, o que resistiu das palavras, das ideias, das imagens, das acções, dos afectos vividos, o que ficou da concepção, da gestação, do momento em que fomos criadores *tentando* chegar ao começar, ao libertar da nossa finalização. Registo o que ficou e irrompe perceptível do encontro com a possibilidade do movimento, do encontro com a durabilidade efémera do momento indizível.

Nenhuma imagem substituirá a intuição da duração, mas muitas imagens diferentes, retiradas das ordens de coisas muito diversas, poderão, concorrendo no seu movimento, dirigir a consciência exactamente para o ponto em que a intuição se torna inteligível (BERGSON, *apud* HANDKE, 2002: 81)

Parte 1

NÃO HÁ LUZ SEM SOMBRA

I. A Necessidade do Teatro, ou a Necessidade do Não-Teatro

(Initium) ergo ut esset, creatus est homo, ante quem nullus fuit

Santo Agostinho, *apud* Hannah Arendt, *A Condição Humana*

Para quem faz teatro, para quem vive e convive com o teatro, a questão mais tarde ou mais cedo torna-se premente. O que é o teatro, para que serve, como se faz, como vive, como sobrevive? As questões parecem atravessar as gerações de artistas que se vão e foram preocupando com a matéria teatral ao longo dos tempos, mas na realidade seria difícil acatar e fechar a resposta numa fórmula, «não tentaremos colocar ordem em um panorama teatral em movimento» (RYNGAERT, 1998: XII). Os problemas vão-se desvendando, e as fórmulas vão-se descobrindo, possivelmente para serem destruídas no momento seguinte, no passo que virá. A chamada «crise» do teatro — tanto no seu próprio meio, quando entra em confronto com as suas próprias fórmulas, consideradas já gastas, como na relação com a sociedade por não ser, a maior parte das vezes, considerado um bem «útil» e essencial à sua sobrevivência — será possivelmente contemporânea a várias gerações, e na proposta de a enfrentar estará possivelmente o seu avanço e a sua efémera solução:

O congelamento estético e moral no qual o teatro está encerrado, sua impotência formal, a esterilidade dos seu conteúdos, a letargia que o entorpece, pondo em risco todos os que o servem, não podem ser pensados, nem, por conseguinte, afastados, sem que se apreendam em conjunto os dois lados do problema, os dois componentes da crise e o sistema de crise que os mantém unidos. (GUÈNOUN; 2004: 13)

O teatro existe e continua a existir, em função de melhorias sociais, de agendas políticas ou simplesmente por causa de si próprio, o teatro continua a manter o seu lugar, a reclamar o seu olhar sobre si, a sociedade e o mundo. Porquê? Se tantas vezes é questionado e posto em causa? Se variadas vezes é somente reclamado e defendido por uma elite ou uma minoria? Onde reside a sua força, a sua necessidade?

Sabemos somente que, em cada passo dado, uma matriz subsiste desde as mais antigas formas: «apesar dessas rupturas, a matriz primeira, continua a ser uma troca entre seres humanos diante de outros seres humanos, sob o seu olhar que cria um espaço e funda a teatralidade» (ibidem: 6).

Para Jean François Peyret, encenador francês, «o que fica do teatro é o que não se pode dizer de outra maneira: o irreduzível.» (PEYRET, 2000: ref. internet). Poderemos pensar que essa irreduzibilidade, esse não dizer, será o que nos permitirá, ironicamente, continuar a dizer, no fundo por irresolução, por vontade de descoberta, por acreditarmos que algo ainda nos irá surpreender, por não sabermos, por esperarmos o desvendar, por acreditarmos, mesmo confortavelmente sentados nas nossas cadeiras, aparentemente protegidos pela nossa realidade, que por «detrás da cortina» estará alguma coisa. O quê? Algo que nos permitirá sair do que formatámos para uma curta existência? Algo que nos permitirá *sair*, para *entrarmos* mais em nós?

Já Rainer M. Rilke falava disso nas cartas ao seu *jovem poeta*², quando se referia à sensação que fica do momento em que porventura nos aproximamos de um encontro com a verdade e nos resta um espaço indizível entendido somente na solidão de cada um. Será esta necessidade de encontro com um nosso espaço indizível, que alguns espectáculos nos proporcionam, que nos leva ao teatro, que nos faz continuar a permitir ao teatro a sua existência? Na sala de um espectáculo, em que partilhamos em comunhão um ambiente de provocação aos nossos sentidos, não estaremos também e sobretudo entregues às questões da nossa solidão? No silêncio a que nos impomos, não procuraremos encontrar motivações indefiníveis que nos levaram até ali, não veremos cada um de nós com um olhar diferente o que todos vimos com o mesmo olhar? E para quem faz teatro, não encontrará no outro o testemunho da sua verdade, a prova de que é possível este espaço indizível e, mesmo que efémera, não é somente utópica a crença da possibilidade da sua existência?

² Rainer Maria Rilke, 2002, *Cartas a um Jovem Poeta*, trad. Vasco Graça Moura, Lisboa: Asa.

Se no início do séc. XX, importantes autores e encenadores (Meyerhold, Pirandello, Brecht, Artaud, entre muitos outros) começaram a questionar o teatro do seu tempo, propondo e interrogando formas de sentido na arte teatral da altura, hoje no início do séc. XXI as mesmas questões (certamente com outros contornos) continuam prementes e sem solução aparente e objectiva. Como se pode ler no jornal *Expresso* de 15 de Agosto de 2009:

Alguém sabe o que é a arte? – Toda a gente e ninguém. A haver um consenso, a arte é uma sensação, um efeito: só é válida consoante aquilo que nos diz. (...). A arte faz questão em se fazer difícil quando toca a ser compreendida e explicada. (MENDES, 2009: 19)

Por isto, possivelmente, a relação com a arte e neste caso com o teatro, que é sobre ele que nos propomos a falar, continuará a fazer sentido numa ligação física e presencial com o objecto, com o efeito, com o momento vivido, onde a actividade de fazer implica a actividade de ver, numa articulação do acto de produzir e do acto de olhar. O teatro acontece e concretiza-se quando ao acto de criação, de produção, está inerente o acto de visão e a relação com quem assiste e recebe. E possivelmente a crise acontece quando os dois actos estão descompassados, funcionando quase autonomamente, quando se «aprofunda a separação entre o teatro que se faz (ou que se quer fazer) e o teatro que se vê (ou que não se quer mais ver)» (GUÈNOUN, 2004:14), no sentido em que a criação se desenvolverá e finalizará somente na recepção. Se esta deixa de existir, a própria criação anula-se a si própria nos seus limites. O teatro tanto quanto faz escutar, deve saber escutar, deve saber sentir. A arte do teatro confronta-se com o seu próprio tempo, a sua existência, como refere Denis Guènon, «não é inelutável», «ela não está submetida a nenhuma fatalidade do destino» (ibidem:15), por isso questionamos a sua *necessidade* e onde se torna «imprescindível» a sua existência no continuar dos nossos dias:

A theatre experience which lives in the present must be close to the pulse of time, just as great fashion designer is never blindly looking for originality but is mysteriously blending his creativity with the ever-changing surface of life. Theatre art

must have an everyday facet (...). Theatre art must also have a substance and meaning. This substance is the density of the human experience.

Art is a spinning wheel, rotating around a still centre which we can neither grasp nor define. So what is our aim? It is a meeting with the fabric of life. No more and no less. Theatre can reflect every aspect of human existence, so every living form is valid, every form can have a potential place in dramatic expression. (BROOK, 2005: 112f)

A vontade de continuar, que será o que possivelmente impede uma anulação da criação e da recepção teatral, poderá estar ligada a este continuar a viver em estado de mudança, este constante movimento, pois será neste contínuo *movimentar* e *mudar* da criação artística e teatral, que está o seu fascínio e a resposta efémera às constantes questões que vão sendo levantadas. Enquanto houver questões, enquanto se continuarem a revelar as *crises* e a ir ao encontro de novas tentativas de descoberta, haverá *necessidade* de teatro:

Neste sentido, necessário é aquilo que quer um ser vivo que quer viver, e se ele o obtém, usufrui de um novo chamado. Necessidade é, então, o nome da brutalidade do chamado. E a necessidade não designa nada além da prevalência manifestada do vivente sobre a morte. (GUÈNON; 2004: 16).

Esta *necessidade* será mais profunda que a possibilidade de sobrevivência, vai antes ao encontro da possibilidade da vivência, da vida. Seguindo o pensamento de Hannah Arendt, a aparente inutilidade do teatro ou de uma obra de arte será a possibilidade de existência da sua verdadeira utilidade. Para lá da aparência de vida, que nos protege numa visão concertada da existência, que vai ao encontro das nossas recorrentes necessidades, aquelas que conhecemos e onde sabemos funcionar, está a existência que não dominamos totalmente, que nos deixa desprotegidos e assustados mas que nos fortalece, por nos fazer perceber que não nos resignamos à espera, mas que estamos aptos a enfrentar essa espera, pelas suas infinitas possibilidades.

Ao lado do diálogo indispensável existe quase sempre um diálogo que parece supérfluo (...), reconheceréis que é a extensão desse diálogo inútil que

determina a qualidade e o alcance inefável da obra. (MAETERLINCK *apud*. MARLEAU, 2002: 359).

O teatro vive e promove o risco, pode morrer, se continuar a viver cego às mãos daqueles que não sabe escutar, e pode aniquilar, pela sua inexistência, não a nossa sobrevivência, mas algo de essencial da vida em nós: «deixar perfazer-se no mais fundo de nós cada impressão e cada germe de sentimento, no indizível, no inconsciente, no inatingível pelo próprio entendimento, e esperar (...) a hora do nascer de uma nova claridade: (...) isso é viver na arte» (RILKE, 2002: 25). Para a sua sobrevivência, talvez o teatro deva encarar e enfrentar este risco, não na desistência mas antes na coragem, no desafio, não na entrega à iminência da morte, mas ao continuar na vida, no fundo o acreditar não no destino, mas no potencial humano que leva ao acontecer de cada instante:

It is the truth of the present moment that counts, the absolute sense of conviction that can only appear when a unity binds performer and audience. This appears when the temporary forms have served their purpose and have brought us into this single, unrepeatable instant when a door opens and our vision is transformed. (BROOK, 2004: 115)

A presença do *outro* surge assim como algo necessário para o teatro, entendido como um fenómeno cultural e social, onde o que fica de uma efemeridade latente é a memória de cada ser individual (o que acontece de forma diferente em cada membro da audiência), mas também a memória de um ser colectivo que interage, que presencia, que experiencia, que comunica e constrói um lugar na história de cada sociedade.

Não se sugere, no entanto, que o intuito do *fazer teatral* assente na ideia de agradar, ou ensinar, ou resolver as inquietações humanas de cada indivíduo, ou que deva ser entendido em massa e da mesma forma por um todo, ou seja, não seria vantajoso nos nossos dias pensar o teatro com esse único propósito de esperar uma determinada reacção da parte de quem assiste, ou realizar algo esperando ir ao encontro das expectativas de um público. Não me parece que deva existir qualquer espécie de hierarquia entre o artista, o criador e o público:

I've been working with audiences thirty years. (...). And I've never met an audience that wasn't collectively smarter than I am. (...)

And I don't consider superior to them and don't have desire to change them. Why should I and how could I? I'm not different that they are. I don't know anything they don't know (MAMET, 1998: 25f)

Trata-se sobretudo de uma troca, de uma partilha, de uma proposta de *um olhar*. Parece-me que um espectáculo deverá ser criado com a consciência e a responsabilidade de algo que irá ser visto, presenciado ou assistido por alguém, mas não deverá ser realizado em função disso, senão ficará preso a limitações impossíveis e as questões que levantará constituirão hipóteses de uma falsa liberdade artística. Assim o panorama teatral no séc. XXI nasce já, parece-me, fora desse propósito, ao acompanhar as mudanças e desenvolvimentos da sua geração e confrontando na sua evolução outras experiências anteriores, ligadas sobretudo a contextos sociais, políticos, antropológicos, artísticos e outros, específicos de épocas precedentes. Mas se por um lado declinamos estéticas e desígnios passados, por outro, poderemos encontrar sintonia com pensamentos e movimentos teatrais realizados na época moderna e pós-moderna que nos ajudarão a reflectir sobre questões prementes, relacionadas com intenções artísticas e propósitos do acto teatral contemporâneo.

Propunha assim partir de dois inícios de século (XX e XXI), enquadrando a reflexão sob o ponto de vista do(s) possíveis desígnio(s) ou intento(s) da arte teatral e do papel do *encenador*, ou do *criador*, como aquele que inicia (se podemos pensar na ilusão de um início), como aquele que «imprime o movimento», que é impelido a agir. Veremos qual a sua relevância nos movimentos artísticos do início do século passado e por evolução, qual o seu lugar agora, no principiar deste século, qual a importância da sua existência no teatro actual, na expressão artística actual.

Observaremos de que modo o teatro aparece a partir do encontro de várias pessoas tanto no processo criativo como no seu acontecer artístico perante uma audiência, e de que forma, talvez mais do que em qualquer outra expressão artística, a presença de outrém pode justificar a sua própria necessidade e existência.

Pensemos sobre alguns *inícios* anteriores, para melhor entendermos a pretensão de procurarmos um que seja nosso:

É com palavras e actos que nos inserimos no mundo humano; e esta inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o facto original e singular do nosso aparecimento físico original. Não nos é imposta pela necessidade, como o labor, nem se rege pela utilidade, como o trabalho. Pode ser estimulada, mas nunca condicionada, pela presença dos outros em cuja companhia desejamos estar; o seu ímpeto decorre do começo que vem do mundo quando nascemos, e ao qual respondemos começando algo de novo por nossa própria iniciativa. Agir, no sentido mais geral do termo, significa tomar a iniciativa, iniciar (como indica a palavra grega *archein*, «começar», «ser o primeiro» e, alguns casos, «governar»), imprimir movimento a alguma coisa (que é o significado original do termo latino *agere*). Por constituírem um *initium*, por serem recém-chegados e iniciadores em virtude de terem nascido, os homens tomam iniciativas, são impelidos a agir. (*Initium*) *ergo ut esset, creatus est homo, ante quem nullus fuit* («portanto, o homem foi criado para que houvesse um começo, e antes dele ninguém existia») diz Agostinho na sua filosofia política. Trata-se de um início que se difere do início do mundo, não é o início de uma coisa, mas de alguém que é, ele próprio, um iniciador. Com a criação do homem, veio ao mundo o próprio preceito de início; e isto, naturalmente, é apenas outra maneira de dizer que o preceito de liberdade foi criado ao mesmo tempo e não antes do homem. (ARENDR, 2001:225f)

i) Do 20 ao 21

Se recuarmos um pouco no tempo será no final do séc. XIX que a figura do encenador/director, do criador que pretende expressar um ponto de vista, começa a ser relevante num teatro naturalista/realista representado em força por Constantin Stanislavski (1863-1938), cujo método específico privilegia a interpretação do actor – que nasce da preparação de «um estado criador interior» – e a encenação, passando a valorizar-se temas do quotidiano social, mas também do simbolismo decadentista, em detrimento do teatro idealista romântico anterior. O próprio espaço cénico naturalista começa a passar por mudanças, para dar novas condições visuais e acústicas ao público, já que a ideia central desta estética seria a identificação de cada pessoa na plateia com os personagens, de forma a que a atmosfera da cena causasse uma espécie de simulacro, uma segunda realidade:

Antes de pensar, sequer no superconsciente e na inspiração, o actor deve cuidar de estabelecer um clima interior adequado, e tão firme que não possa admitir nenhum outro, de modo a que esse estado anterior se torne, para ele, uma segunda natureza. Mais do que isso, deve aprender a aceitar como suas, as circunstâncias dadas de seu papel. Só então a exigente inspiração abrirá as suas portas secretas, sairá livremente e tomará em suas mãos de mestra toda a iniciativa da criatividade dele. Chegamos agora ao termo do nosso segundo grande período na preparação de um papel. O que conseguimos realizar? Se o primeiro período foi de análise, preparando o terreno interior para a germinação do desejo criador, este segundo período de experiência emocional desenvolveu aquele desejo criador, convocou a aspiração, o impulso interior para a acção criadora, e assim nos preparou para a acção física, exterior, a própria encarnação do papel. (STANISLAVSKI, 1995: 96f)

No entanto, é só no início do séc. XX, que a figura do encenador e a importância da encenação ganham maior relevo quando impulsionados pelo Expressionismo alemão. Uma vaga de encenadores e homens de teatro passam a questionar e a decretar «guerra» a um teatro «morto» e naturalista, pretendendo desassociar o teatro de uma representação mimética da realidade, lutando também contra a dominação do texto escrito e da literatura em cena. Ambicionam antes desconstruir uma ilusão da realidade onde a cena passa a apresentar-se como um sistema semiótico, onde os elementos cénicos

são estilizados e distorcidos e os actores deixam de encarnar personagens, representando uma imitação do real, e passam a desenvolver conhecimentos técnicos que os levam à representabilidade:

Posso entrar em cena, sofrer, chorar com lágrimas verdadeiras, mas se, ao mesmo tempo, meus meios expressivos não corresponderem a meus objectivos, meus sentimentos não terão resultado algum. Posso soluçar, morrer em cena, e, ainda assim, o público pode não sentir nada, se eu não conhecer os meios de comunicar-lhe o que quero. Evocando a supermarionete, Gordon Craig queria dizer que não se vai muito longe com a atuação sentida, com a atuação a partir do interior. É preciso preocupar-se em adquirir meios técnicos, elaborar procedimentos que lhes dêem a capacidade de transmitir seus propósitos. (MEYERHOLD [1921] *apud* PICON-VALLIN, 2006:50)

O encenador surge assim para servir de intermediário, para dar sentidos e criar metáforas em cena através de um olhar exterior. O encenador «não é apenas aquele que dirige, organiza, reúne, orchestra os elementos, os objectos e os actores como o ensaiador de outrora, mas, em primeiro lugar, *aquele que passa o escrito pelo fio da espada do olhar* e depreende da peça a ser representada uma *visão* ao mesmo tempo precisa e sugestiva» (CRAIG, *apud* PICON-VALLIN, 2006:85) Afirma-se a necessidade de se querer dizer algo para além do que está exposto num texto ou numa peça. Chamando a atenção do público para a arte em si mesma e não para uma imitação da vida, procura mostrar-se a «expressão do sentimento humano» em vez de se retratar somente a sua realidade interior e exterior. Com este distanciamento entre a realidade e a arte, procurava-se no entanto proporcionar a visão ou a ilusão possível de uma «vida melhor». O teatro, utopicamente, mostraria, ou quereria mostrar essa possibilidade, querendo fazer acreditar que o que representava seria a solução para a transformação e constituição da possibilidade de uma mudança do mundo. Como refere Beatrice Picon-Vallin acerca das ideias do encenador Vsevolod Meyerhold durante as primeiras décadas de noventa:

Se Stanislavski convoca o actor a criar a partir de si mesmo e da vida quotidiana que o envolve, Meyerhold ensinará o actor a beber sempre em duas fontes: a vida, cuja observação atenta nutre constantemente seu imaginário, e a

história do teatro (...). Ele dota, assim, o actor de uma identidade profissional na qual se associam os deveres do herdeiro, a quem incumbe fazer fortificar a herança, e os do homem público, cuja missão é concentrar o quotidiano para tornar manifesto o que não é visível, comunicando, ao mesmo tempo, ao espectador de hoje a energia que lhe falta e da qual ele necessita para reconstruir o mundo (PICON-VALLIN, 2006: 35)

A preocupação com o outro e a crença de que o teatro poderia mudar mentalidades e formas de pensar foi uma questão que justificou a existência e a importância desta arte durante o séc. XX, um período onde se questionou activamente o lugar do espectador na sua relação com a cena. No artigo de Erika Fischer-Lichte: «Discovering the spectator - Changes to the paradigm of theatre in the twentieth century», de 1997, isso está bem salientado. Desde o início do século, que vários teóricos de teatro pretenderam que este não fosse friamente separado em dois mundos: «o daqueles que vêm e o daqueles que actuam», contestando o teatro chamado «burguês» que teria vigorado durante o séc. XIX. A preocupação em tornar o espectador um ente participante surgia também relacionada com os movimentos revolucionários vanguardistas que predominavam na altura. Platon Kershentsev, através do seu *The Creative Theatre* (1918), instaura mesmo a ideia de que o que acontecia no acto teatral poderia ser uma metáfora do que se passava em relação à vida política, propondo o desenvolvimento de um teatro proletário, onde o espectador é um ser activo, que pensa e participa, e não alguém que é distraído e comandado pelo poder, como o espectador que assiste passivamente àquilo que acontece no palco do teatro burguês.

Assim, o estado revolucionário, decorrente da Revolução de Outubro de 1917, na Rússia, que fez sobressair o profundo descontentamento popular e a necessidade urgente de mudanças, funcionou como um pré-requisito para desenvolver um novo tipo de espectador. Foram desenvolvidas ideias, para que o espectador fosse guiado ou dirigido numa determinada direcção que o levasse a ver a realidade e que o fizesse estabelecer relações com a vida.

A relação com o espaço começou assim a ganhar, nesta altura, um aspecto primordial na construção de uma unidade entre o actor e o espectador. Para que se pudesse abolir a tradicional separação entre o palco e a plateia, são realizados vários projectos, com a ajuda de arquitectos, para a

criação de auditórios onde não existissem barreiras entre os vários participantes do espectáculo. Como descrito no artigo de Ficher-Lichte, as primeiras tentativas passam pela criação de proscénios flexíveis, em auditórios transformados em anfiteatros, como o do Teatro de Munique (1908), até à construção de palcos tripartidos, como no Teatro em Colónia (1914), ou pela disposição de palcos em arena como no Circo Shumam em Berlim. Aqui estaria subjacente a ideia de um «teatro do povo», um teatro político proletário, ou como defenderia o encenador alemão Erwin Piscator (1893-1966): «um enorme espaço, um campo de batalha. Onde todos dialogassem.» Onde através do teatro, tal como numa assembleia, os espectadores pudessem tomar parte activa na vida:

O teatro viveu durante séculos sobre uma ideia falsa, fazia como se não tivesse tido nenhum espectador no teatro. Mesmo as obras revolucionárias do seu tempo acomodaram-se a esta ideia. Esperava-se que se acomodassem. E porquê? Porque o teatro enquanto instituição, aparelho, edifício, não pertencia, até 1917, à classe oprimida; porque esta classe não se encontrava em estado de libertar o teatro, não apenas no plano ideológico, mas no plano arquitectural. Os encenadores revolucionários russos atacaram imediatamente esta tarefa com a maior energia. Fui condicionado a empregar os mesmos caminhos que eles; na nossa situação estes não levavam (...) a uma transformação radical do teatro nem a uma modificação da arquitectura teatral, mas acarretavam uma transformação radical do aparelho cénico, transformação que correspondia quase a fazer rebentar com a velha forma de caixa óptica. (PISCATOR [1929] in AAVV, 1996:446)

Arquitectos vanguardistas, como Walter Gropius, chegam mesmo a desenhar teatros de estruturas flexíveis, onde o palco e o auditório podiam ser movidos para a criação de diferentes relações espaciais, pensam também na reformulação de teatros já existentes, e inspirando-se nas estruturas do teatro japonês *Kabuki*, criam plataformas da mesma altura da plateia, que atravessam o público criando uma aproximação ao espectador. Encenadores como Max Reinhardt (1874-1943), por sua vez, produzem espectáculos em espaços exteriores e interiores, directamente relacionados com a vida dos espectadores. Noutras ocasiões, em actos teatrais, retractam-se eventos históricos (uma espécie de *história ao vivo*) e os espectadores são conduzidos para os locais originais onde tinham tido lugar esses acontecimentos. Desta

forma, criava-se uma relação entre a realidade e a ficção, onde o espectador e o actor passariam a estar reunidos numa mesma ilusão. Numa linha semelhante, rejeitariam os Dadaístas a ideia de “edifício de teatro”, assumindo a vontade de trazer o teatro directamente para a vida das audiências. Não seria a entrada do público na sala que delimitaria o começo de um espectáculo, mas o espectáculo deveria chegar até ele, público, independentemente da sua vontade, das dificuldades ou dos meios para aí chegar:

On ne vient plus dans une salle pour écouter-regarder, tranquillement assis dans un fauteuil, et puis repartir comme devant, deux aux trois heures après. Désormais le spectateur doit se sentir concerné, il doit pouvoir approuver ou protester, intervenir au besoin, mais il ne doit jamais se considérer comme extérieur au spectacle qui se déroule devant lui, car c'est la vie, c'est sa vie. (BÉHAR, 1979: 44)

Movimentos como o Futurismo emergem também nesta altura, cujas propostas teatrais passavam por agitar e revolucionar com o intuito de demolir todos os valores antigos de uma sociedade considerada decadente. Estas propostas têm grande expressão em encenadores como Vladimir Maiakovski que usam o teatro para difundir ideais comunistas e noutros teóricos e criadores da época, como por exemplo o futurista italiano Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944), que exalta nos seus manifestos futuristas os valores da revolta, procurando o dinamismo, a energia e a apologia da máquina, o grotesco e a caricatura através do teatro. Contesta a atitude de autores e criadores «adormecidos pelo passado»: «3 - os autores não se devem preocupar senão com a *originalidade inovadora*» (MARINETTI [1911], in AAVV, 1996:410) e contesta inclusive a atitude do próprio público ao vê-lo como potencial prosseguidor e impulsionador de um teatro «decadente», procurando separar o valor da obra da apreciação «fácil» dos espectadores:

- 1- É por isso que ensinamos aos autores o desprezo pelo público, em particular o público das estreias (...)
- 2- Ensinamos também o horror pelo sucesso imediato que coroa as obras medíocres e banais. (...)

10- Queremos (...) arrancar os actores ao domínio do público que facilmente os empurra para a busca do efeito fácil e os afasta de toda a pesquisa de interpretação profunda.

11- (...) Ensinamos aos autores e aos actores a voluptuosidade de serem assobiados. Tudo o que é assobiado não é necessariamente nem belo, nem novo. Mas tudo o que é imediatamente aplaudido não ultrapassa as inteligências médias (...). Tenho a alegria de saber, ao afirmar-vos estas convicções futuristas, que o meu génio, várias vezes assobiado pelos públicos de França e de Itália, nunca será enterrado sob aplausos incómodos. (ibidem: 409f)

Desta forma Marinetti chega mesmo a procurar novas formas práticas de intervir ou chocar o espectador, criando por exemplo situações embaraçosas e de conflito no espaço com os lugares na plateia.

Este novo teatro, das primeiras décadas do séc. XX, assente em bases futuristas, vanguardistas e revolucionárias (que surgia de alguma forma ligado a um novo modelo socialista da sociedade), continuou a desenvolver várias outras propostas defendidas por diversos seguidores e homens de teatro. Entre outros, Meyerhold (1874-1942), como já referido, actor e encenador russo, enfatizou a importância da ligação entre os vários membros que contribuem para que exista teatro – defendendo que a comunicação só poderia suceder se todos os participantes, incluindo o espectador, fossem activos. Para isto procurou-se desenvolver produções teatrais onde o espectador fosse definido como o *quarto criador*, ao completar de modo criativo aquilo que no palco se indiciava: «Depois do autor, do encenador e do actor, o método de estilização supõe no teatro um quarto criador: o espectador. A nova encenação obriga este a completar com a sua imaginação as alusões que lhe vêm de cena» (MEYERHOLD, 1980: 51). Meyerhold instaurava assim o teatro da «convenção consciente», que teria as suas repercussões e desenvolvimentos posteriores, por exemplo na dramaturgia proposta por Brecht e Beckett, e no nosso teatro contemporâneo levado a outros contornos, se assumirmos a ideia de que o que se apresenta é uma ficção e que a verdade e o sentimento de vida advém dessa mesma clarificação. É um actor que está no palco e a sua presença é uma realidade assumida:

O espectador não esquece nem por um instante que tem diante de si um actor que representa, como o actor não esquece nem por um instante, que se trata de cores, de tela, de pincéis e contudo retira de tudo isso um sentimento de vida sublimada, depurada. Frequentemente, mesmo, quando mais quadro faz, mais poderoso é o sentimento de vida. (ibidem: 51)

De alguma forma, este pensamento meyerholdiano começaria a pôr em causa também a figura do encenador – no sentido em que este seria visto como o sujeito criador de uma ilusão ou de uma realidade inexistente – e assim, se quisermos, de um ponto de vista mais teórico, aflorava-se já uma questão ainda hoje explorada relacionada com a (im)possibilidade da encenação dentro da própria encenação, o assumir do jogo, o assumir do próprio momento de actuação em concordância com a realidade em que ocorre. O encenador deixa de criar um espaço de ilusão, «governando» os seus actores conforme essa mesma ilusão, e passa antes a gerir pessoas que assumem e mostram uma representabilidade – a sua representabilidade face ao sugerido:

O ator que diz suas réplicas não apenas entra no personagem, mas, simultaneamente, consegue mostrar sua própria atitude em relação àquele que ele está apresentando. Essa atitude dupla é nova (...). O novo actor põe um sorriso, um piscar de olhos, pula para fora desse personagem e o público começa a compreender não apenas o personagem da peça mas também aquele que o representa. (MEYERHOLD [1927] *apud* PICON-VALLIN, 2006:49)

Por sua vez, Antonin Artaud (1896-1948), dramaturgo francês, olhou o teatro como um ritual mágico, um rito de passagem, onde se exerceria uma espécie de exorcismo sobre o espectador, onde este poderia existir como *homem total*, sem estar subjugado por quaisquer regras ou poderes. Para criadores como Artaud, o teatro sozinho seria capaz de curar as doenças do seu tempo, afastando estados considerados destrutivos como o logocentrismo ou o individualismo. O teatro seria um «escape para os nossos recalcamientos» e não deveria ter nem oferecer limitações, deveria assumir e encarar as «sombras» que a vida disfarça ou nos deixa apagar:

Não há nenhuma efígie verdadeira que não tenha uma sombra que é o seu duplo, e a arte há-de sem dúvida periclitarse e falir desde o momento que o escultor creia que libertou aquela determinada sombra cuja existência justamente lhe destruirá o repouso. (...)

De entre todas as linguagens e todas as artes, o teatro é a única que resta cujas sombras estilhaçaram as suas próprias limitações. Desde sempre pode dizer-se, que as sombras do teatro não toleraram limitações. (...)

O teatro autêntico continua a suscitar sombras em que a vida nunca deixou de tentar um caminho. (ARTAUD, 1963: 24)

O teatro seria assim, e ainda, uma forma de continuar a acreditar no homem, na humanidade, no que ela poderá alcançar: «Temos que acreditar numa compreensão da vida renovada pelo teatro, um sentido de vida em que o homem, sem receio, se torne senhor do que ainda não existe e lhe dê existência» (ibidem:25). Trata-se de um teatro que nos faça fugir ao único limite que conhecemos – a não vida, a morte – e encontre o inalcançável: «Quando pronunciamos a palavra ‘vida’, deve ficar bem claro que não nos referimos à vida como a conhecemos superficialmente, mas sim a esse cerne frágil e variável que as formas nunca alcançam» (ibidem).

Trata-se de procurar um teatro que nos permita olhar com novos olhos, a recriação de novas possibilidades: «O teatro – tal como a peste – que nos faz perder todas as referências e tirar as máscaras. (...) O teatro, isto é, uma gratuidade imediata que provoca actos sem utilidade ou proveito» (ibidem: 39). Estas teorias e propostas de grande teor libertário foram consideradas muitas vezes utópicas na prática, mas da mesma maneira e precisamente por isso, porque: «só pode haver teatro desde o momento em que o impossível principie de facto» (ibidem:44), essenciais à evolução do teatro e da obra de arte em si mesma.

De outra forma e reforçando ainda a abordagem anti-naturalista e a anti-aristotélica, surge também nesta fase, o «Teatro Épico», primeiramente com Erwin Piscator (como já assinalado), e depois mais extensamente com o seu discípulo, o dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) que passa a propor um teatro politizado, didáctico e dinâmico: «Briefly, the Aristotelian play is essentially static; its task to show the world as it is. The learning-play is essentially dynamic; its task to show the world as it changes (and also how it

may be changed)» (BRECHT, 1935: 79). Brecht trabalha muitas vezes em parceria com o compositor Kurt Weill (1900-1950), juntando a música ao teatro na tentativa de criar uma nova forma de teatro musical, que evidencie um «Efeito de Distanciamento» (*Verfremdungseffekt*), permitindo ao público distanciar-se dos personagens e da acção dramática, utilizando por exemplo canções, discursos estilizados e elementos cénicos informativos. O seu objectivo era que o espectador não criasse uma relação emotiva com o espectáculo, mas que despertasse para uma reflexão crítica, rompendo com a ilusão, através do estranhamento, e deixando claro a todos que teatro não é vida real, mas que através dele se pode pensar sobre a realidade da vida e melhorar as condições do mundo.

Este desejo de “trazer a arte para a vida”, estaria na base dos vários rumos tomados pelo teatro vanguardista do início do século, assim como a vontade de transformar os espectadores em *novos seres*, incorporando-os de tal forma no espaço da cena que estes obrigatoriamente teriam de participar activamente (mental ou fisicamente) no que lhes era proposto.

Abrindo aqui um breve parêntesis, em Portugal, as mudanças que lentamente também se operaram no teatro, desde o início do séc. XX, não tiveram grande influência na evolução do teatro vanguardista desta época, mas foi precisamente a influência recebida do exterior que foi permitindo um avanço e um questionamento gradual do teatro português que vivia marcado por uma forte censura que o manteria num estado de conformismo e mediocridade e o privaria de projectos mais ousados. Delimitado por uma pobreza de reportórios, que se revelava em peças de entretenimento, de cariz essencialmente naturalista, o teatro em Portugal nas primeiras décadas do século passado era encarado como um empreendimento comercial. Aspirava-se essencialmente ao lucro, os actores eram subaproveitados e esqueciam-se vários outros propósitos do acto teatral, admitindo-se peças com uma margem de risco mínima. Assumia-se uma auto-censura que colaborava, desta forma, com o sistema. A preocupação da bilheteira ultrapassava os valores artísticos e habituava o público a um nível mediano, de acordo com a aparente «paz podre» em que se vivia. Seria somente a partir da década de quarenta que algo de renovador começaria a surgir ligado possivelmente à vitória dos aliados sobre o nazi-fascismo em 1945, que faz o regime ditatorial português

reduzir disfarçadamente a sua política repressora, permitindo uma maior abertura e acesso aos palcos de novos autores portugueses e novas influências estrangeiras, contribuindo para um espírito gerador de energias renovadas que levaram ao aparecimento de novas correntes e ao despoletar de movimentos experimentais, de onde surgirão, por exemplo, o grupo do Teatro-Estúdio do Salitre ou os Comediantes de Lisboa, e outros novos círculos de cultura teatral onde se procura uma renovação. No entanto, a necessidade e vontade de vanguarda do teatro português parte sobretudo de uma questão com a situação política repressora da altura que vem a desabrochar com o 25 de Abril de 1974. Será a partir daqui que grupos de maior importância experimental e vanguardista se poderão assumir e evoluem, muitos relacionados com a temática social e política que permite o rebentar de novas tendências e ideias. Vários destes grupos e companhias ainda se encontram em actividade nos dias de hoje e continuam a marcar e a formar o teatro português.

Sensível como um sismógrafo às mutações sociais, o teatro reagiu imediatamente à transformação operada no país na noite de 24 para 25 de Abril de 1974, de que a primeira consequência foi neste sector, a abolição da censura (...). Formaram-se, reestruturaram-se e desfizeram-se grupos e companhias, reformulou-se a actividade sindical e associativa, questionou-se o estatuto da profissão, montaram-se espectáculos até então inviáveis, sobre textos pré-existentes ou improvisados (...) uma criteriosa atribuição de subsídios permitiu a reciclagem de grupos e companhias já existentes (a Comuna, a Cornucópia, o Grupo 4, o Teatro de Campolide, os Teatros Experimentais de Cascais e Porto) e a formação de outros (A Barraca, Os Cómicos, A Seiva-Trupe (...)), bem como um decidido apoio ao Teatro universitário e amador. (REBELLO, 2003:217)

Deste modo, a vanguarda do teatro em Portugal, não se desenvolveu tanto na procura de um questionamento ou de uma teorização do teatro como objecto em si mesmo, ou numa tentativa de discurso sobre o acto da criação ou da encenação em si mesma, mas mais na possibilidade de pensar e agir com o teatro, no pensar através do teatro e das suas inúmeras faculdades no confronto com a vida, a cultura e a sociedade:

A intensa actividade de todas estas unidades de produção teatral (como então se lhes chamou) e a participação de muitas delas nas campanhas de dinamização cultural que se estenderam a todo os país, privilegiando as zonas até então mais desguarnecidas, ou mesmo ignoradas, do ponto de vista teatral, constituem os resultados mais positivos deste período efervescente, anárquico sob certos aspectos, mas intensamente criativo. E é irrecusável que, com todas as limitações e carências que condicionaram a prática teatral subsequente à restauração da ordem democrática, esta veio restituir ao teatro o lugar que, de pleno direito, lhe competia na cidade. Se é certo como notava Brecht pouco tempo após a derrota do nazi-fascismo, que 'a dissolução violenta dos monopólios da cultura dá sempre origem a uma espécie de vazío', não deverão estranhar-se as hesitações, as lacunas e os erros verificados nestes anos de transição. Mas o país (e o teatro) saíam de um longo túnel de quase meio século, e ambos procuravam ansiosamente reencontrar a sua identidade. (ibidem: 218)

No decorrer do século XX, muitos outros autores, criadores, encenadores vão questionar continuamente a arte teatral, dos quais salientaria ainda o dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936) que, ao confrontar-se com as mudanças decorrentes da sua época, reforça e confronta-se com a linguagem do seu tempo, promovendo, através do seu Teatro de Arte (fundado em 1925), as peças de novos autores, ao mesmo tempo que na escrita das suas peças defende uma «teatralização da vida», explorando a tensão entre a ilusão e a realidade, o teatro dentro do teatro ou as súbitas mudanças de registo em cena:

(...) teatralmente a nossa é a época Pirandelliana. (...) O Pirandellismo (...) multiplicou os meios teatrais: o emprego da inversão do movimentos e da aceleração do tempo, a prática do teatro no teatro, o uso da súbita ruptura de tom, o contínuo passar do drama à comédia, a integração racional no corpo de um movimento dramático e assim por diante. (CAMILLERI, [1986] in AAVV, 2008a: 25),

Propondo aos seus actores que se entreguem plenamente aos seus personagens, enfrentando todas as contradições e rupturas derivadas da existência humana, Pirandello apela a uma total identificação do actor com a personagem:

Quando eu dirigir os actores deverão estudar e decorar os seus papéis. (...). E quando vierem para cena, não deverão mais ser actores mas as suas próprias personagens. (...) Assim terão em si próprios uma realidade, não relativa, mas

absoluta, não a falsa verdade da cena, mas a positiva e irrefutável verdade da vida.
(PIRANDELLO, in AAVV, 2008a: 24)

O palco torna-se um reflexo, já não é um espaço único e definido, os personagens e os actores (e até a própria plateia) fundem-se e misturam-se na experiência teatral, não se imita uma realidade, deixa-se transparecer o real:

No drama absoluto, o palco é um reflexo do espaço psicológico, no qual se movem os personagens (...) Podemos ver o símbolo de uma tal dissolução espacial no momento em que as personagens se negam até a ficar no próprio local. Assim o drama não pode ter lugar. (...) Projectam-se sobre o palco os processos da consciência do autor. Assim renasce um teatro de fantasia e contemplação e já não de mimética. (KLEM [1977], in AAVV, 2008a: 23).

Este questionar existencialista nascido da forte presença humana real que se arvora na própria personagem teatral constituirá as bases preliminares para o aparecimento do chamado “Teatro do Absurdo”, associado a dramaturgos surgidos pós-segunda Grande Guerra, inspirados pela destruição de valores e crenças, e pela questão da solidão humana. Passa a retratar-se a condição humana, incompreensível e sem perspectiva, e os caminhos em busca de soluções, em que se acredita que se poderá mudar o mundo, são desacreditados. A estrutura narrativa familiar e linear deixa de fazer sentido, passam a abordar-se temas mais sombrios e existencialistas como os conflitos nas relações inter-pessoais, o isolamento humano, a espera ou o caminhar inevitável para a morte. As pessoas são levadas a pensar sobre o absurdo da existência, sobretudo através de uma ironia terrível perante a passagem pela vida e assim também o próprio acto teatral é desconstruído na sua própria significação, no seu tempo de duração, na sua construção. Samuel Beckett (1906-1989) representa um dos expoentes máximos deste teatro, expondo isso de forma directa em algumas das suas peças, como no caso de *À Espera de Godot* ou em *Final de Partida*, em que o local onde os personagens agem acaba por ser entendido como o espaço real da acção e não uma realidade alternativa dada pela encenação: o espaço onde se encontram é o próprio espaço onde se encontram e não outro qualquer: “Ouves, azulejos vazios, tudo isto é oco” (BECKETT, s/d: 173), falam de

coisas que se passam ali, os seus movimentos, as suas acções, falam da sua espera. E que espera? «Não estaremos na altura de significar alguma coisa?» «Significar, nós? Só essa me faria rir». (ibidem: 178). O tempo de acção destes personagens é essa mesma espera, e o que acontece nessa espera é o acontecimento do que se espera, esse sentido de vazio que os próprios preenchem. Não há outro significado no texto para além daquele que lá está, explícito. Não há mais ilusões sobre o que existe. O que acontece é o que determina o que está a acontecer, é o que faz com que o que está a acontecer exista. Por isso a encenação, a preparação daquilo que se apresenta, a tentativa de tornar credível algo que não está lá, parece deixar de ter significado, porque realmente o que existe é o que acontece no momento presente e está perante o nosso olhar. A questão perante o absurdo da própria encenação seria também de algum modo a questão sobre o absurdo da vida. Mas mesmo questionando o absurdo, Beckett continuará a escrever, a encenar, a criar: sem soluções, encarando o presente, procurando, destruindo e gerando renovados sentidos, tal como a vida, o teatro continuará acontecer.

Esta relação com o momento presente em que as coisas acontecem vem, ao longo da segunda metade do séc. XX, instigar o trabalho de vários grupos por todo o mundo que continuarão a proposta de «agitar» o espectador, abalar o público, torná-lo vivo, como, entre outras, as propostas do *Living Theatre* (que começa a apresentar-se em 1951, trabalhando em parceria com artistas contemporâneos de diferentes áreas com quem realiza *happenings* e *performances*), do *Teatro-Happening* de Tadeusz Kantor, cujas principais preocupações seriam «extravasar as fronteiras do teatro, do seu espaço e das suas convenções, e confrontar o teatro com as normas da própria sociedade» (AAVV, 2008b: 110) ou do *Teatro Total*, proposto nos anos sessenta por Bem Vautier, que proclama a ideia de um verdadeiro *anti-teatro*:

No qual as representações tendem a constituir séries de acções desconhecidas do espectador que o actor lhe vai impondo (...). Propõe assim a participação directa do público no espectáculo através da 'descoberta e concretização da aplicação do choque teatral, puro e genuíno, ou seja a comunicação de uma mensagem ou de uma ideia pela sua acção verdadeira e real e não por um simulacro' (ibidem: 126).

Como estes, muitos outros grupos começam a nascer a partir dos anos sessenta criando uma visão anti-teatral, ou a negação das convenções teatrais, que se concretizará também no desenvolvimento dos *happenings* e das *performances*: «um acontecimento, um facto, uma acção, que tem como objectivo a abertura da linguagem artística à realidade» (DACHY in AAVV, 2008b: 296).

Assim, uma ideia de multidisciplinaridade artística ligada também a uma pluralidade espacial nasce com uma maior possibilidade de perspectivas para o acto teatral, sem representar um conceito definido, a ideia de espaço poderia assumir diversas funções e criar diferentes possibilidades: «Concebido fora da caixa de palco, da cena à italiana, o dispositivo remete para o teatro de feira, para o circo, exaltando a autonomia do teatro» (PICONVALLIN in AAVV, 2008b: 188).

Por outro lado, nesta modificação do espaço, o trabalho do actor também se modificaria. A importância do corpo do actor começava a ganhar outros contornos, sendo entendido como um material a partir do qual se podiam produzir novos signos teatrais. Uma nova linguagem baseada em signos (bastante desenvolvida logo no início do séc. por Artaud) vem também contrapor-se ao teatro da palavra que predominava nos palcos antigos «burgueses»:

Antonin Artaud, (...) deu a ideia de que poderia haver teatro na ausência de texto e que, mesmo que o texto existisse, não determinaria necessariamente o resto da acção, e que os ruídos, as actividades e tudo o resto poderiam ser livres em vez de ligados uns aos outros. Por exemplo em lugar da dança exprimir a música, a música podia exprimir a dança, ou as duas poderiam acontecer juntas e independentemente, sem que uma dominasse a outra (DACHY in AAVV, 2008b:297).

O texto deixa assim de ser o elemento primordial permitindo a exploração e o encontro de novas formas de expressão. Se o encenador se torna agora (teatralmente falando) mais importante que o autor, serão também por sua vez os próprios encenadores e directores artísticos que começam a pôr em causa o seu papel ao perceberem que dando liberdade aos actores, encarando-os como a tela branca e as cores da sua pintura (como já sugerido

por Adolphe Appia [1862-1928]³ poderiam levar mais longe a sua expressão, a sua criação, que afinal mais não é do que a junção de várias expressões. Este princípio estender-se-á ao teatro pós-moderno e contemporâneo como a forma mais convincente de poder desenvolver e entender a criação teatral:

O homem, o fenómeno mais activo da vida, é indiscutivelmente um dos elementos mais eficazes da criação teatral dinâmica. A utilização dos seus gestos, das suas palavras, dos seus pensamentos, é justificada funcionalmente. O seu intelecto, a sua dialéctica, a sua capacidade de adaptação, permitem-lhe utilizar plenamente as suas capacidades. O domínio dos seus dotes corporais e intelectuais pode servir para a concentração da acção (...). Porém a nova utilização do homem não corresponde, à que se pratica na cena tradicional. No passado interpretava um personagem ou um tipo de homem inventado pelo autor. No palco do *Teatro Total*, realizará um *acto de criação*, por meio das suas capacidades corporais e intelectuais. Representará um *papel de iniciativa* no processo activo dessa criação. (MOHOLY-NAGY in AAVV, 2008b: 204)

Colaborando mais directamente com o material humano que é parte do seu próprio objecto de arte, dispendo-se a olhar os seus actores, entrando em confronto com a sua verdade e dirigindo acima de tudo através de uma gestão do sensível, a criação acontece, partindo de uma multiplicidade de ofertas, de experiências e revelações. A intenção primordial do criador, a relação com o seu objectivo final, terá de ser inevitavelmente confrontado com o momento da acção: com o que esta acrescenta e sugere, com o que a acção transforma e revela, irradiando e permitindo múltiplos sentidos ao sentido primeiro e, só assim, experimentando as suas inúmeras possibilidades. A partir daqui «o homem torna-se acontecimento», matriz essencial através da qual se desenvolverão as premissas do teatro e espectáculos contemporâneos. Bastante explorada pela dança, esta ideia do homem como centro – ao fazer centrar a actividade do bailarino no corpo e nas suas potencialidades no

³ Como retirado de «O Papel do Poema 'Correspondances' no Teatro de Vanguarda dos Séculos XIX e XX»: Adolph Appia dedica-se a uma reformulação da cena teatral através de uma definição de teatro como «arte dramática» e de uma concepção do espaço cénico – o espaço vazio – que, graças ao corpo vivo do Actor, se volveria num espaço vivo, mutável, transformável: «O espectáculo teatral, ao contrário de uma síntese harmoniosa de artes como a que fora proposta por Wagner, será uma síntese de elementos: um espaço em potência (mutável) com uma luz também em potência, onde o Corpo vivo do Actor, portador do Texto e do Movimento, 'é o criador dessa arte [dramática] e detém o segredo das relações hierárquicas que unem os diversos factores'». (VASQUES, 2007: ref. internet).

espaço da cena - emerge com Merce Cunningham pretendendo que a dança seja «esse ponto de ‘dessubjectivação’ essencial, ele recusa a arbitrariedade da percepção e concebe o espaço de cena como o ponto zero a partir do qual tudo se orienta» (AAVV, 2008b: 208). Esta e outras propostas vindas da dança acabarão também por se entrecruzar com o teatro e influenciar posteriormente diversos processos de criação em que os limites entre o teatro e a dança tendem a esbater-se. Um dos expoentes máximos no despoletador desta nova linguagem será Pina Bausch e o seu Tanztheater Wuppertal. Nas palavras de Elisa Vaccarino:

(...) Creio que devemos evitar, de uma vez por todas, e a todo o preço a ratoeira da definição, bem como as falsas questões sobre a pertença das obras em causa a um ou a outro género, teatro ou dança. Devemos analisar este *corpus* como um projecto artístico e linguístico, sem barreiras entre os diferentes modos e meios de comunicação, como uma sábia colagem de gestos, de falas, de músicas, de canções, de coisas e de elementos naturais que formam uma escrita ‘cénica’ original (...) tal me parece ser o termo mais compreensível, mas aberto a todas as componentes da poética de Pina Bausch, que cada interveniente poderá examinar de um ponto de vista específico, no quadro de uma abordagem variamente perspectivada do seu universo. (...) Que parte de desconhecido de si próprio haverá em cada artista? Até que ponto poderá o artista ir para além do homem ou da mulher que ele ou ela é? Questões que se tornam mais pertinentes ainda pelo facto de Pina Bausch recusar a interpretação, e apelar a uma percepção fusional, do tipo *identificação*, os humanos-espectadores confrontados com os humanos-bailarinos. (VACCARINO in AAVV, 2005:15f)

Ao procurar revelar sobretudo o lado humano, Pina Bausch traz o paradoxo, a contradição, o erro, para a criação, facultando assim a ocorrência de sentidos divergentes que coexistem no próprio acontecimento criativo, produzindo uma constante possibilidade de interpretações: «a multiplicação dos pontos de vista possíveis segue as direcções que a própria peça induz: divergem, opõem-se ou contradizem-se, independentemente dos gostos subjectivos do espectador. São feitos para não convergirem» (GIL, 2001: 213)

Assim, voltando aos movimentos experimentais e vanguardistas, sobretudo do princípio do século XX, apesar de se demonstrarem um pouco radicais na sua relação com a forma e nem sempre exequíveis ou de fácil

resolução, é possível observar-se que estes serviram de base e foram muito importantes para o teatro pós-moderno e contemporâneo. Passado um século, no início desta nova era, novas e velhas questões continuam a surgir no horizonte: a vontade de provocar e ir ao encontro da criatividade e da actividade do espectador, o trabalho para um desenvolvimento das técnicas do actor e da sua presença em cena que continuam a ser exploradas cada vez mais no sentido de este se assumir também como um criador, palcos flexíveis e auditórios que podem assumir diversas formas, qualquer tipo de edifícios, fábricas, mercados, conventos, casas, que podem ser usados como espaços teatrais ou o uso de vários signos teatrais, provindos de vários locais e países, que continuam a influenciar práticas de teatro ocidental. Nesta nova era, a procura de uma indistinção entre a arte e a vida continua ainda a importar ecos de pensamentos anteriores e bases da *performance* nascida anteriormente, não tanto talvez no conceito de performance «radical» dos anos sessenta, em que se assumia unicamente o salientar da vida ela mesma como a própria arte, mas acalentando mais a proposta, como dirá Alain Badiou, de «naturalizar» o artifício, continuando a considerar-se a importância da improvisação e do «'deixar vir' fortuito». Daqui virá também a emergência de discursos artísticos dependentes de factores identitários: o olhar sobre a identidade individual nas suas diferenças e nas suas questões e fragilidades perante a existência: uma «hostilidade à coisificação da nossa existência» (BORJA-VILLEL in AAVV, 2008b:21), em que se esbate a fronteira entre o privado e o público, também em questões que surgem ligadas ao género, aos diferentes escalões etários, às representações de minorias, entre outras, que mesmo sem se optar por uma linguagem que ataque um «inimigo» identificável procuram incidir politicamente na nossa sociedade. Por outro lado, e também, sem dúvida, caracterizadora deste novo século, será a relação cada vez mais explorada das novas tecnologias com a arte, potenciadoras do retomar de novas questões relacionadas com o confronto da ilusão e da realidade ou do artifício e da vida: que poderão criar novas dimensões no olhar do espectador:

A força da tecnologia e dos seus derivados é tal que é tentador teatralizá-la, mostrando ao mesmo tempo a sua evidência e a sua última derrota, na sua

absorção vital. Uma espécie de igualização monstruosa do órgão vivo e da quimera metálica propõe um novo tipo de equilíbrio instável entre o artifício e a vida. (BADIOU in AAVV, 2008b: 25)

No entanto, uma diferença fundamental, entre as duas épocas, é pertinentemente salientada por Erika Fischer-Lichte, no seu ensaio anteriormente referido: no «teatro moderno» (estendia esta definição também ao teatro contemporâneo), os espectadores não tem de obrigatoriamente participar activamente no espectáculo – é-lhes dado o direito de *espectar* – de exercer a função de espectadores. São livres de associarem tudo com nada, podem simplesmente experienciar e presenciar, sem ter que tirar nenhum resultado. Existe a percepção que observar por si só pode estar na construção de um acto criativo. O olhar é entendido como uma acção, como um acto mental que pode criar relações conscientes ou inconscientes com a própria vida.

Quando se cria e constrói um acto teatral, independentemente de todo o valor criativo que daí advém, não deixa de ser marcante a preocupação com o outro, a preocupação com o público, como chegar até ele, como estimulá-lo. No entanto, não fará sentido definir como cada elemento desse público vai perceber, entender, ou sentir aquilo que temos para dizer. Não podemos fabricar o resultado dessa interacção. Podemos sim, propor algo ou activar algo, no pensamento, no corpo, na memória ou na criatividade de cada espectador que o estimule, que o incomode, que o divirta, que o faça constatar uma realidade, que o faça procurar uma dimensão escondida.

Parece que nos dias de hoje, a ideia da criação de um *novo ser* desenvolvida pelos grupos vanguardistas, não faria sentido, pois funcionaria debaixo de uma forte definição de forma e de conteúdo, que se impunha ao espectador. Sem grande liberdade de escolha, o espectador teria que se enquadrar no espaço do *happening*, ou da acção, física ou mentalmente, sem poder criar qualquer tipo de distanciação. De tal maneira se procurava contestar o individualismo, que a própria individualidade deixaria de ter sentido, o espaço de liberdade e maturação de cada um seria constantemente invadido por uma forma que indicava o caminho a seguir.

Penso que num teatro contemporâneo não interessa definir o caminho que cada espectador deve seguir, mas abrir portas para a possibilidade de diferentes caminhos, diferentes perspectivas e olhares, não planear um fim, mas planear um começo. Não é pôr para segundo plano a partilha de pensamento e ideias sobre o que se faz, ou se assiste, não se espera contestações ou apatias individualistas, antes pelo contrário, procura-se o proporcionar de uma abertura para a capacidade de questionar e pensar aquilo que vimos e presenciamos. O lado mais fascinante do teatro é a forma como consegue surpreender, como tanta vezes consegue criar algo inesperado em cada pessoa que partilha num mesmo momento, um mesmo espaço (desde o “fazedor” ao espectador) e como seriamente se pode transformar isso em arte: “O segredo da arte reside no facto de não procurar, mas sim de encontrar.” (KLINGSOHR-LEROY 2004:20). Surge assim pouco credível e praticável nos nossos dias a ideia de procurar através do teatro a construção de um *novo ser*, mantendo no entanto a crença de que com o teatro algo de *novo* pode surgir em cada *ser*.

Actualmente e talvez por isto mesmo, no teatro dito contemporâneo, voltamos a uma nova espécie de «naturalidade» em cena, ou antes, a uma procura do próprio eu do actor – procura-se uma *verdade* na representação. Precisamente por não se pretender passar uma mensagem, mas antes um «testemunho», uma impressão vivencial. Assim, o que o actor dá de si próprio é o próprio objecto de arte, tornando-se então difícil dirigir e encenar uma pessoa que é ela própria. Não é por acaso que o tema da identidade é um dos temas privilegiados da contemporaneidade. O momento criativo deixa de se sujeitar somente àquilo que será estipulado em concordância com o objecto final:

Mas justamente o que resta? Uma presença, e também uma acção, ou um encadeamento de actos que se efectuam, que são performados, num dado lugar e num dado tempo. Esta execução é mais importante que o produto, o resultado, o fim. (DURING, in AAVV, 2008b: 26)

Se o que se acaba por revelar não for fundamentalmente o fim da *história*, mas a passagem pela *história*, proporciona-se ao espectador a

própria vontade de descoberta que o criador e os actores têm no acto de construção. O prazer de fazer pode reflectir-se no prazer de ver. O que o criador não desvenda é também o que o espectador poderá querer desvendar. Se tudo é explicado, se tudo é desvendado, se tudo é traduzível, a troca entre o acto de fazer e o acto de ver torna-se nula. Não há dois sentidos, há somente um:

Fornecer uma etiqueta moral explícita a uma imagem dramática em inevitável evolução, parece-me ser fácil, impertinente e desonesto. Quando isto acontece não existe teatro mas palavras cruzadas. O público segura no papel e preenche os espaços em branco. Toda a gente fica contente. (PINTER, 2006: 27)

No entanto, nem tudo poderá estar por descobrir, senão o espaço vazio do criador e dos actores seria o mesmo espaço vazio do espectador, e o espaço vazio a ser preenchido por este último terá de resultar do que foi sugerido pela criação, do que resultou de um pensamento, uma construção, uma realização.

Assim a dificuldade da criação estará em procurar construir através do desconstruir, para proporcionar novamente o destruir, encher o espaço vazio, para permitir um novo esvaziamento, reactivar o perigo – não prometer ou pregar a calma, mas perceber que da tempestade poderá vir a bonança: Artaud diz que «para agir é necessário esquecer, se expor ao erro e desafiar a morte. Em compensação corre-se o risco de gerar uma nova vida»

Neste confronto, originado na criação, nesta quebra de verdades e soluções estabelecidas, nesta perspectiva de gerar qualquer coisa, que assenta não no conhecimento prévio das respostas, mas na proposta da pergunta, estaremos a proporcionar enquanto criadores uma predisposição para um novo encontro, para o encontro de algo que ainda nos surge intangível, e se intangível, ainda desconhecido, diferente de qualquer verdade aceite.

(...) Um método de investigação que se propõe a encontrar o que já existe, fazê-lo tornar-se consciente e cognoscível: um método socrático e platónico.

A verdade do ser deixou de nos falar pela boca dos xamanes, dos poetas como Hesíodo, dos filósofos da Antiguidade. Não nos resta mais do que a memória

desse antigo saber, mas age com força sobre os artistas que trabalham na busca da verdade, à escuta do «não dito» (MORETTI, 2005: 67)

Trata-se de uma predisposição para o que surgirá como uma surpresa, no sentido em que não obedece directamente a princípios conhecidos do sujeito que as realiza, uma predisposição que existe *para além do bem e do mal*, e que nos faz reencontrar enquanto sujeitos, porque precisamente ao negarmos a ordem ditada, a verdade aprovada, caminhamos para uma procura da nossa identidade. E aqui reside algo que revelaria como verdade, uma verdade que não defende nenhuma verdade, porque não quer, porque não pode, porque o espectro dos limites das possibilidades é cada vez mais extenso. Não será uma verdade superior, que está *sobre nós*, mas possivelmente uma verdade interior, que existe *em nós*, no que tem de mais surpreendente, errática e humana.

II – A Verdade e a Surpresa

Verdade deve pensar-se no sentido da essência do verdadeiro. Pensamo-la a partir da evocação da palavra dos gregos – que quer dizer desocultação do ente.

A beleza é um modo como a verdade enquanto desocultação advém.

Martin Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*

Οί άνθρωποι αυτοί ήσαν μιά κάποια λύσις.

Konstandinos Kavafis, ΤΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

Nat Tate's body was never found.

William Boyd, *Nat Tate. An American Artist: 1928-1960*

Não era minha intenção explicar sobre qualquer coisa a que se chama verdade: uma palavra que parece implicar uma solução, uma definição, o fim de um caminho. No entanto, aconteceu deparar-me com diversas situações ligadas ao teatro e à criação em que esta palavra está sempre a aparecer, e assim passou a inquietar-me e senti-me na obrigação de a referir, de a questionar, de a descobrir na escrita desta tese. Quando se fala sobre teatro, por exemplo, ou sobre uma representação ou uma encenação, avaliando um processo criativo ou um espectáculo, ouve-se repetidas vezes: «Procuro uma verdade em cena.»; «O que os actores fazem deve ser feito com verdade, devem transmitir verdade.»; «Aí sim, é onde se pode encontrar a verdade.»

Mas o que é esta verdade? Porque repetimos tantas vezes este conceito, esta palavra «séria», sobretudo numa época em que tudo parece poder assumir-se como arte, uma época onde se fala de um relativismo estético absoluto? O que se procura definir com esta verdade? Porque (nos) interessa a verdade? Interessar-nos-á a verdade? Quando se fala sobre a verdade assume-se normalmente que se procura qualquer coisa, no entanto ao referir verdade e ao tentar procurá-la possivelmente está-se já a construí-la, a dar-lhe uma definição, a torná-la um conceito, a dar-lhe valor por si só. Procurei então começar por encontrar essa suposta verdade na sua própria negação, questionando a sua identidade.

Confrontada com programas e propostas artísticas actuais em Portugal e com ecos internacionais (como por exemplo, a programação e os espectáculos do Alcantara Festival, o programa da Gulbenkian - Criatividade e Expressão Artística em Novos Criadores, programas e espectáculos do CCB e da Culturgeste, entre outros)⁴, parece-me que na divergência das várias propostas, há uma linha, uma forma de apresentação semelhante, que procura encontrar uma espécie de colapso entre o tempo da realização ficcional de um espectáculo e o tempo real do(s) discurso(s) e das acções que são assumidos em presença e no tempo presente da acção em cena. Parece haver portanto um reassumir de uma naturalidade em cena, que não passa por uma tentativa de uma imitação naturalista de realidades reconhecidas e sociopoliticamente aceites, mas que assenta nesta procura de uma «verdade», que será antes, a meu ver, e mais precisamente, a negação da(s) verdade(s) tida(s) como certa(s), o que sugere a preposição de uma vontade de descoberta de qualquer coisa que estará para além da verdade, ou a procura de uma verdade que existe na contra-verdade. Neste caso, pode falar-se de uma verdade apta a ser revelada pelo teatro, pelo actor, pelo espectáculo, uma verdade que poderá acontecer em cena, que remontará à questão da verdade inerente à obra de arte. A demanda dessa verdade poderá reaparecer como algo fundamental para o estatuto intemporal e desafiante da arte, a verdade que procuramos através de um processo criativo, através de um espectáculo de teatro que nos suscita o interesse, que nos move, e que permite o seu prolongamento e importância da sua existência.

Incidirei assim sobre essa *verdade* no teatro, na proposta de um espectáculo ou de uma encenação. De que forma estará na origem e no desenvolvimento de um processo criativo? Partimos para uma verdade conhecida ou desconhecida? Poderá a verdade existir antes de ser conhecida?

Peter Brook refere o teatro: «como espelho da realidade – um verdadeiro espelho que reflecte a verdade identificável de uma forma estranha

⁴ Relativos sobretudo aos anos 2007/2008/2009.

para nos mostrar aspectos que não conhecemos.» (BROOK in DARGE, 2006: ref.internet).

A verdade, assim, neste prisma, parece assumir-se não como a descoberta de algo conhecido, mas, ao contrário, está ligada com o que não conhecemos, não é a verdade moral, aparentemente justa, que define o bem ou o mal, o correcto ou incorrecto, não é a descoberta do sentido com o qual nos reconciliamos e reconfortamos a nós próprios, mas antes uma verdade íntima, subterrânea, indizível – «a verdade que perturba e interrompe a pureza e o simples funcionamento de uma forma de vida» (STEINWEIG, 2008: 12) – com a qual dificilmente conseguimos conviver no nosso quotidiano, uma verdade que está lá, inerente aos nossos actos, mas que é omitida na maior parte das vezes, esquecida, ocultada, para surgir um dia como uma revolução, uma explosão ou uma descoberta.

Há vários processos criativos actuais, realizados em Portugal ou no estrangeiro, que se processam, por exemplo, através de *residências*⁵, onde o tempo do processo criativo é muitas vezes sobrevalorizado em relação ao resultado final, adoptando-se mesmo o assumir desse processo, muitas vezes como a escolha daquilo que se apresenta em espectáculo, ou em cena. Parece existir um movimento de constante procura de um desconhecido, ou melhor, de algo que se conhece inconscientemente, que está oculto e que de algum modo não é ainda identificável. O criador procura incansavelmente surpreender-se nessa estranheza, nesse lado obscuro e, de algum modo, intuitivamente, cria as premissas para o seu aparecimento, apoiando-se nas suas próprias vivências, nas suas histórias, no seu tempo de vida. De certa forma, é como se reconhecesse, à partida, que existe algo que pode estar na origem da desocultação desse desconhecido. Mas como chegar até lá, como torná-lo visível, se ele é precisamente o que existe como invisível? :

Verdade é um excesso. Ultrapassa e transgride o puro saber e assinala o ponto da mais extrema intranquilidade. O aflorar da verdade, que resulta do desejo da verdade da arte e da filosofia é um tactear inquieto do intangível (...) Este tactear exige ao sujeito que atravesse o espaço do possível que é o espaço da doxa, da mera opinião, e das verdades factuais por si estabelecidas (ibidem: 8).

⁵ Um espaço propício a isso e concebido com esse propósito em Portugal é, por exemplo, o *Espaço do Tempo*, em Montemor.

É nesse caminho de descoberta e reinvenção do que está ainda incorpóreo e oculto que se pode conceber a criação. Perceber que esse desconhecido, que o que está lá em potência, que já existe antes de existir, é o caminho do criador, que avança, potenciado por uma susceptibilidade extrema, ou uma forte intuição, possivelmente derivada das suas experiências humanas, das quais agora se distancia, querendo poder dizê-las de outra maneira, da maneira que não «sabe» dizer enquanto «homem comum»:

Temos que improvisar, portanto outra forma de tratamento completamente diferente do modo usual de viver as coisas, temos de criar e de inventar actos inéditos que se adequem a essas figuras insólitas. Esta nova vida, esta vida inventada que estipula a anulação do espontâneo, é precisamente a compreensão e o gozo artístico. (ORTEGA y GASSET, 2003: 52)

Essa verdade nascerá talvez, primeiramente, de uma construção, de uma procura do inédito no quotidiano, como sugere Ortega y Gasset (uma intenção artística, um olhar exterior e distanciado), mas também, durante o processo de criação, de um «deixar acontecer», de uma total implicação com a própria obra que permite que nos confrontemos com ela, que nos revelemos para ela, deixando que ela aconteça também no nosso pavor, no nosso confronto com o desconhecido, na dificuldade, não onde sabemos que podemos livremente entrar e estar, mas onde *não sabemos*. «A não liberdade objectiva é o elemento no qual o sujeito da arte se eleva e se mantém como sujeito da liberdade». (STEINWEG, 2008: 9). Será deixar que a obra aconteça a partir do nosso olhar, mas sem a controlarmos com o pensamento, dando-lhe pés, mas deixando-a livre para andar:

Quando faccio una cosa nuova, ho bisogno sempre di sorprendermi. Cerco di arrivare nello stomaco dove abbiamo le radici. Bisogna lasciar perdere la testa, lí ci sono paure, dubbi, miserie. La vita é piu grande della testa. Bisogna andare oltre, sondare la zona di mistero piú nascosto, lá dove si cela la veritá. Mica bisogna avere paura della veritá, è un'azione, la si puo agire. (DELBONO, 2006: 69)⁶

⁶ Quando faço uma coisa nova, necessito sempre de surpreender-me. Procuo chegar ao estômago, onde temos as raízes. É preciso esquecer a cabeça, aí estão os medos, as dúvidas, a miséria. A vida é muito maior que a cabeça. É preciso caminhar noutros lados,

A verdade será então qualquer coisa enraizada. Se está apta a acontecer, se surge com a capacidade de nos surpreender, então não será o que já lá está? Não será o desconhecido apenas um conhecido oculto? Mais do que procurá-lo, ou decifrá-lo ou afirmá-lo não devemos antes permitir que aconteça, chegue até nós? «A filosofia e a arte não afirmam quaisquer factos, constituem verdades que corrompem a ordem dos factos» (STEINWEG, 2008: 33). Deixar acontecer, impulsionar a libertação criativa e perceber onde acontece, captar o momento certo, «conquistar a verdade», o momento em que o gesto desprendido e livre ganha forma é também a delicada tarefa do encenador: «segui la tua libertà, quella è la tua arte. Chi ti dà forza nella tua folia, quello è un maestro.» (DELBONO in AAVV, 1999: 33)⁷

Procuramos com o teatro contemporânea a construção de algo novo, ou esse insólito, essa descoberta surge-nos quando no encontro com a arte reavivamos e redescobrimos as nossas inquietações mais profundas, os nossos prazeres mais recalcados, as nossas utopias mais mirabolantes; «Quando o sujeito é forçado a acelerar para além do seu ser actual, quando se perde no tocar com o que não pode ser tocado, no oceano do indecível» (STEINWEG, 2008: 31); quando, na realidade, o sujeito arrisca e procura entrar no que lhe é ainda indecifrável e, por isso, incómodo, aparentemente desnecessário e doloroso porque ainda não dominado, ainda não experimentado e aceite no seu processo quotidiano?

Não tendo que ser necessariamente novo (como dirá a personagem de Ortega y Gasset: *Azarin*:⁸ - *o que é que pode ser hoje novo na arte?*) o que a arte nos propõe pode surgir como novo em nós, porque ainda não suficientemente explorado, muitas vezes ainda não entendido. É aí que está a novidade, a surpresa, o que nos pode surpreender – o que nos chega não com uma intenção de nos mostrar o novo ou o verdadeiro, mas o que na arte

sondar as zonas de mistério mais recônditas, ali onde se encontra a verdade. Não podemos ter medo da verdade, é uma acção, ali pode-se agir.

⁷ Segue a tua liberdade, essa é que é a tua arte. Quem te dá força na tua loucura, esse é que é um mestre.

⁸ (...) Aqueles homens de letras e artistas tentam pintar como nunca se escreveu ou pintou. E os seus esforços são inúteis. Ultrapassando as fronteiras da experiência secular e das leis da matéria, caem fora dos termos da arte que pretendem renovar. O círculo em que a humanidade está encerrada é inflexível. Para fazer outra arte, para criar outra estética seria necessário criar outro mundo, fazer outra coisa que não fosse a matéria e outra coisa que não fosse o espírito. (ORTEGA Y GASSET, 2003:138)

nos permite a liberdade suficiente para o novo chegar a nós: «o tocar o intocável exige uma certa medida de vontade e coragem. O sujeito do tocar é o sujeito da liberdade de se alienar e transgredir» (STEINWEG, 2008: 38).

Será um processo despreocupado de dogmas, estereótipos, ou clichés, que pense por si mesmo, que se construa com o seu próprio sentido, feito de momentos, de tempo presente, feito de sentidos gerados na sua própria concepção. Não temos de necessariamente ser originais, nem querer viver somente em comparação com o já dito ou feito: «temos o direito de dizer o que já foi dito e até mesmo o que ainda não foi dito por uma forma que nos pertença, uma forma que seja imediata e directa, conforme com a actual maneira de sentir» (ARTAUD, 1963: 110). Não será repetir as formas do passado, nem deixar ao mesmo tempo que sejam as regras ou estilo considerados inovadores da época em que se vive que tendam a delinear ou a condicionar o que se cria. O novo poderá surgir em relação com aquilo que o precede ao mesmo tempo que interage com o momento presente, numa visão encadeada de tempos onde ganha sentido a criação, onde se coaduna e interage com o tempo em que vivemos, como diz T. S. Elliot:

Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém, sozinho, o seu completo significado. O seu significado, a sua avaliação, é a avaliação da sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode avaliá-lo sozinho; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isto como um princípio de crítica estética e não apenas histórica. A necessidade com a qual se conformará, à qual aderirá, não é unilateral; o que acontece quando da criação de uma obra de arte é algo que acontece simultaneamente a todas as obras de arte que a precederam (...). A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que ela persista após o acréscimo da novidade, deve a sua *totalidade* ser alterada, embora ligeiramente, e, assim, se reajustam a esta as relações, as proporções, os valores da cada obra de arte; e isto é a concordância entre o velho e o novo (ELLIOT, [1919] 1997: 23)

Da mesma maneira que esse encontro com o novo poderá surgir de um reencontro com formas passadas, de um lugar no tempo e de um saber integrar e ouvir o que nos cerca, deve ser permitida ao mesmo tempo a hipótese de uma contínua descoberta em nós e a partir de nós, a convocação de um desconhecido. Deve criar-se a disponibilidade necessária para aceitar

a presença de um oculto, não transcendente e distante, mas real e iminente e que apela a uma desmistificação, para a nossa própria desmistificação, enquanto seres humanos aqui e agora. Deste modo, a arte acompanha a vida. Acompanha a contemporaneidade, não necessariamente para falar do que ela é, mas sobretudo para falar do que *não é*. Se não o faz deixa de ter sentido: «‘Escutar a sua própria época’ é procurar zonas de turbulência, zonas de caos, onde os movimentos subtis ainda inclassificáveis, tomam origem. É procurar penetrar nessas zonas de risco e desposar o seu movimento – e devir, e criar» (GIL, 2001: 212).

O que nos faz escolher, decidir, saber que é aquilo que queremos, o que nos faz sentido numa criação, o que nos faz optar? É subjectiva a verdade que encontramos ou há um encontro com uma verdade que surge universal, que surge ligada a cada época, a cada nova era e geração, que pode ser assimilada por um colectivo? Porque nos interessa transpor para fora, para um público, para o exterior, a verdade que descobrimos? Porque só assim ela pode acontecer? Escolhemos mostrar essa verdade, ou a verdade escolhe mostrar-se quando a permitimos acontecer? Pina Bausch fala-nos dessa desocultação do desconhecido na sua relação com o público:

Sou o público, tenho que tentar pôr-me no seu lugar, é a coisa mais sincera que posso fazer. O público é composto de indivíduos, todos eles diferentes; posso mostrar ou oferecer uma certa coisa, e cada um reagirá sobre a sua própria sensibilidade. Cada pessoa do público faz parte do espectáculo: é importante que cada um tenha uma relação pessoal com o que se passa. Quando saímos, se está a nevar e tudo se pôs branco, ficamos sós, sentimo-nos sós. Se o sol estiver a brilhar, talvez não. Mas nada garante que aquilo que o outro sente seja equivalente ao que nós próprios sentimos. Quanto à mensagem, não sei... Não há mensagem. A melhor coisa é deixar a intuição e a imaginação agirem. É verdade que eu quero dizer com força qualquer coisa difícil de formular, qualquer coisa de escondido, mas são os espectadores que têm de o descobrir, senão tudo seria tosco e grosseiro; são vocês que têm de o descobrir, eu não posso proceder demasiado directamente. Frente a certos valores é preciso, acima de tudo, sensibilidade. (BAUSCH in AAVV, 2005: 180)

É então na abertura da obra ao exterior que a verdade, que o que está escondido e oculto pode transparecer, sem pré-definição, sem aviso, mas

presente, consciente, nascido de uma construção, de uma elaboração. No entanto, não tem de ser explicitamente decifrado pela anatomia das intenções do artista. É mais como passear pelas ruínas de uma casa onde alguém já habitou e nos deixou confidências, restos da sua vivência, para que exploremos com o nosso olhar, para que aí encontremos também vestígios que nos ligam à nossa vida:

Que verdade é que acontece na obra? – A verdade é algo intemporal e supratemporal. A abertura do ente no seu ser: o acontecimento da verdade. Que é a própria verdade para que de tempos a tempos aconteça com arte? (HEIDDEGER, 1992:40)

O encontro com a própria verdade, de que nos fala Heidegger, surge-nos enquanto criadores e apreciadores de teatro, como um desafio, é algo que podemos saber que «está lá» mas que não conhecemos imediatamente, não sabemos como é. Se partirmos com muitas questões e com um vazio de respostas, numa construção guiada pela intuição e imaginação, estamos abertos ao desconhecido e essa vontade de descoberta cativa-nos e faz-nos avançar, deixando que o medo se insinue para que nos leve à surpresa e ao acontecimento. E a verdade, as verdades vão acontecendo em cada momento, em cada acção, em cada emoção, passo a passo, no processo de criação, acontecendo por fim a verdade no confronto com a verdade dos outros e de cada um.

Dizia uma espectadora quando indagada acerca do que entendia como *a verdade* perante determinada encenação:

O momento da verdade na obra de arte é o momento em que tu identificas a verdade em ti. Quando reconheço na obra de arte algo que me remete para uma minha própria verdade.

Mesmo que essa mesma verdade só ali seja descoberta, mesmo que nos leve a lugares desconhecidos e desconfortáveis, é onde menos a esperamos encontrar que a encontramos, essa verdade que nos acorda de um mundo adormecido.

Que real é então o mais verdadeiro, o que vivemos com a obra de arte, ou o que vivemos no nosso «real»?

Com a proximidade da obra estivemos de repente num outro lugar que não aquele em que habitualmente costumamos estar. Na obra de arte põe-se em obra a verdade do ente – Até aqui a obra tinha a ver com o Belo e a Beleza e não com a verdade. 'A arte é o pôr-se em obra da verdade', uma imitação do real? (HEIDEGGER; 1992: 27)

Que realidade nos faz avançar, acreditar? Que realidade nos faz continuar a caminhar? Quantas vezes dizemos: «aquele filme/livro mudou a minha vida» ou «é sobre a minha vida», «aquela exposição fez-me ver coisas que nunca tinha pensado antes», «aquele espectáculo tocou-me profundamente, saí de lá transtornado»? Mesmo sem uma compreensão ou entendimento total do que estamos assistir, pode haver qualquer coisa na realidade desconhecida da obra arte que identificamos, que não nos é completamente irreconhecível ou indecifrável, mas é algo penetrável, que aviva o nosso entendimento sobre as coisas, um entendimento que pode nem ser explicável ou traduzível em palavras – «nunca nos devemos desculpar, nunca nos devemos explicar» (BARTHES, 1973:35). O que assistimos é também uma construção, um fazer, que é ele próprio o acontecimento da verdade:

A story is a way of doing things with words. It makes something happen in the real world: for example, it can propose modes of selfhood or ways of behaving that are then imitated in the real world. It has been said (...) that we would not know we were in love if we had not read novels. (MILLER, 1990: 69)

Voltamos assim a uma velha questão: imitamos o real na obra de arte, ou, como propõe Óscar Wilde, a vida é que imita a arte? Que verdade procuramos então, uma verdade que nos ponha em comunhão, uma partilha? Uma espécie de beleza ou de força que só acontece, que só realizamos, quando é partilhada? Se eu me construo pela partilha de muitas outras verdades partilhadas então o que vivo é também o resultado da arte, é sobretudo resultado da arte, porque só na sua suposta não utilidade, que me chega para meu puro deleite, na sua não funcionalidade automatizada, sem condições, regras ou limites, eu posso encontrar a minha liberdade e a minha verdade e consciencializá-las. *A arte propõe-nos um olhar*, referia o arquitecto

Manuel Graça Dias a propósito de uma exposição de um artista plástico contemporâneo no Museu da Electricidade (Outubro de 2009)⁹. O que o artista mostra permite-nos olhar para algo que nunca vimos, ou mesmo que já reparámos, mas nunca vimos daquela maneira. Desta forma, o olhar proposto pela arte far-nos-á olhar de outra forma para uma verdade não necessariamente logo perceptível naquilo que entendemos como a realidade:

A Natureza não é nenhuma grande mãe que nos tenha gerado. É uma criação nossa. É no nosso cérebro que ela ganha vida. As coisas existem porque as vemos, e aquilo que vemos, e o modo como o vemos depende das Artes que nos tiverem influenciado. Olhar para uma coisa é bem diferente de ver uma coisa. Ninguém vê uma coisa até ver a sua beleza. É nesse momento e unicamente nesse momento, que ela se torna existente. Actualmente, as pessoas vêem nevoeiros, não porque haja nevoeiros, mas porque poetas e pintores lhes ensinaram o misterioso encanto de tais efeitos. Poderá ter havido nevoeiros em Londres durante séculos. Imagino que sim. Mas ninguém os viu, e, portanto, nada sabemos deles. Não existiram até que a Arte os inventasse. Nos dias que correm, devemos reconhecê-lo, os nevoeiros foram levados longe de mais. (WILDE, 1889: 42)

Poderíamos afirmar que uma criança vive constantemente em estado de arte, se pensarmos na sua disponibilidade total e infinita para a descoberta, sem rédeas, livre de qualquer preconceito, potencia tudo o que a falsa realidade «destrói». Consegue viver em mundos que concretiza como reais, e facilmente constrói as suas próprias verdades. O surgir artístico contém essa capacidade de nos emudecer, de silenciar as nossas certezas, perante potenciais verdades, tão reais como inexplicáveis, que reclamam eternos começos, frases começadas, que vislumbramos acabar, mas que na realidade nunca acabam, a «frase infinita» da qual já falava Chomsky, à qual podemos sempre acrescentar qualquer coisa, que potencia a nossa vontade no sentido de a querer terminar, sabendo no entanto, que nunca termina.

Propõe-se uma verdade que nasce da crise da própria verdade, que não nos dá garantias sobre o seu sentido, que vive da sua própria contradição: a de noção de falha, de erro de sentido, que convive com a

⁹Exposição *Verdes Anos*, de Ramiro Guerreiro, Museu da Electricidade, Outubro 2009.

procura e a intenção de criar sentido: «não há sentido, mas há como que um sonho de sentido» (BARTHES, 1981: 243).

Daqui resulta a loucura concedida à criação: a teimosia persistente da procura do que sabemos inexistente, o que no pressuposto da impossibilidade, permite a possibilidade:

Persistir em dar forma ao que permanece escondido sob a escuridão (e que jamais viste) poderá ser considerado teimosia inconsequente, mas, também, o mais puro dos actos do escultor. (TAVARES, 2007: 34)

Sob a escuridão, ficamos perdidos, deixamos de ver, temos medo. O escuro traz-nos medo porque vem tirar-nos os contornos, as certezas, a visão iluminada. O escuro faz-nos mergulhar no indefinível, no indecifrável, destrói-nos as linhas, o que reconhecemos como certo e seguro. Mas é desse escuro que nos surpreendemos quando a luz se volta acender, é a partir desse escuro em que estivemos mergulhados, que voltamos a ter noção da existência da luz, que reconhecemos a luz. A surpresa, o que aparece, vindo do inesperado, do inefável, a luz que apaga ou acende repentinamente, sem a esperarmos, é o que nos permite pôr em causa tudo o que achávamos verdadeiro antes, nítido, claro e definido. Passamos assim a apreender a existência de outra espécie de verdade:

Ao tocar a verdade perde-se a evidência de uma forma de vida. O sujeito perde o seu contexto (...) a experiência da verdade inclui o repentino do seu aparecer. Qualquer coisa que se assemelha à verdade só existe como evento da verdade, como intrusão do impossível na dimensão da possibilidade. (STEINWEG, 2008: 12)

Ao perdermos os contornos, ao sermos surpreendidos percebemos que agimos, que pensamos, que somos humanos. Sem surpresa, viveríamos num mundo de completas certezas, mas sem compreendermos sequer o que eram, porque nada as contrapunha, nada as fazia saber que existiam. Na realidade seríamos ignorantes face à existência evolutiva das coisas, se tudo fosse explicado, compreendido, inquestionável, se nada rasgasse, inundasse ou mesmo destruísse as teorias explicativas sobre o homem, ou o mundo, nada seria questionável, mas também nada evoluía, nada acontecia, na realidade

nada existia, porque o que existia não era percebido. Visto que nada se contradizia, o que se dizia não existia, não tinha lugar. Começava e acabava dentro de si mesmo:

Pois a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objectiva do próprio acontecimento, na medida em que sempre vai nos dois sentidos ao mesmo tempo e que esquarteja o sujeito segundo esta dupla direcção. O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas. (DELEUZE, 2003:3)

Ora num mundo de verdades, num mundo de teorias que explicam todos os casos, num mundo confortável de respostas e definições, regras e conceitos conclusivos, terá de existir, terá de acontecer, um acaso, uma situação, uma catástrofe, uma falha, um nascimento, uma criação, uma sombra, uma alteração da ordem das coisas, que não se explica, que é surpreendente, para que todas as outras teorias então se possam explicar, possam dar razão à sua existência: não através de ideologias, sentidos comuns, não *a priori*, mas através da surpresa, do erro na teoria, que faz surgir a verdade.

À Espera dos Bárbaros

— Que esperamos no ágora congregados?

Os bárbaros hão-de chegar hoje.

— Porquê tanta inactividade no Senado?

Porque estão lá os Senadores e não legislam?

Porque os bárbaros chegarão hoje.

Que leis irão fazer já os Senadores?

Os bárbaros quando vierem legislarão.

— Porque se levantou tão cedo o nosso imperador,
e está sentado à maior porta da cidade
no seu trono, solene, de coroa?

Porque os bárbaros chegarão hoje.

E o imperador espera para receber

O seu chefe. Até preparou

para lhe dar um pergaminho. Aí
escreveu-lhe muitos títulos e nomes.

- Porque os nossos dois cônsules e os pretores
saíram hoje com as suas togas vermelhas, as bordadas;
porque levaram pulseiras com tantas ametistas,
e anéis com esmeraldas esplêndidas, brilhantes;
porque terão pegado hoje em báculos preciosos
com pratas e adornos de ouro extraordinariamente cinzelados?

Porque os bárbaros chegarão hoje;
e tais coisas deslumbram os bárbaros.

- E porque não vêm os valiosos oradores como sempre
para fazerem os seus discursos, dizerem das suas coisas?

Porque os bárbaros chegarão hoje;
e eles aborrecem-se com eloquências e orações polítics.

- Porque terá começado de repente este desassossego
e confusão. (Como se tornaram sérios os rostos.)
Porque se esvaziam rapidamente as ruas e as praças,
e todos regressam às suas casas muito pensativos?

Porque anoiteceu e os bárbaros não vieram.
E chegaram alguns das fronteiras,
e disseram que já não há bárbaros.

E agora que vai ser de nós sem bárbaros.
Esta gente era alguma solução.

Konstandinos Kavafis

III - O (Des)prazer da Encenação

A linguagem que eu falo em mim mesmo não é do meu tempo; está exposta, por natureza, à suspeita ideológica; é pois com ela que tenho que lutar. Escrevo porque não quero as palavras que encontro: por subtração.

Roland Barthes, *O Prazer do Texto*

Se entendermos a encenação como uma linguagem que se constrói por si própria, que nasce como já defendia Artaud, de uma preposição de caos e anarquia, que se começa a processar através não de regras, mas da libertação dessas mesmas regras, poderíamos assumir a posição de Roland Barthes para a motivação da escrita e estendê-la à encenação:

Encena-se por não se querer as soluções que se encontram: por subtração.

Se subtrair implica tirar, parece ser contraditório que criar, fazer nascer, aconteça a partir de um tirar, de uma exclusão, ou uma morte. No entanto, aqui parece residir o primeiro começo do estado de prazer que pode advir de uma predisposição criativa, que se traduzirá precisamente num desprazer, numa dúvida, num mal-estar, uma implicação, uma inquietação. Não concebo criar a partir da premissa do simples prazer de criar. Que prazer é esse, se não conhece a sua negação ou a sua impossibilidade? Poderei no entanto acreditar que existirá um prazer ainda inconcebível para mim, que poderei encontrar através da criação ou do acto de criar. Mas se vislumbro esse prazer, se quero chegar a ele, então é porque não o tenho ainda, não o encontrei ainda, ainda não é bastante. Parto assim de um desprazer, que acredito poderá fundir-se num estado de prazer, que ainda não concebo. Mas será, no limite, este estado último concebível? Ou é a possibilidade de o procurarmos sempre sem solução, sem explicação, sem resolução, que nos faz chegar finalmente a um estado de prazer?

Em tudo o que nos vai acontecendo – imaginemos que nos deparamos com uma situação ou um cenário estranho onde não reconhecemos ou não conseguimos compreender, porque fora das nossas referências, aquilo com que nos deparamos – tendencialmente, temos necessidade de acrescentar

mais do que aquilo que lá está – um suplemento – para encontrar uma forma ou um significado que vá ao encontro do nosso entendimento, para encontrarmos um lugar onde nos sintamos seguros. Isto não acontece porque o que existe não contenha o suficiente para a sua decifração, para a sua evolução e constante transformação mas, possivelmente, porque muitas vezes não temos a capacidade para o ver tal como se apresenta, para usufruir do que surge como um aparente vazio de ideias, ideologias ou concepções:

Não somos suficientemente subtis para nos apercebermos do escoamento provavelmente absoluto do devir; o permanente só existe graças aos nossos órgãos grosseiros que resumem e reduzem as coisas a planos comuns, quando nada existe sob essa forma. A árvore é a cada instante uma coisa nova; nós afirmamos a forma porque não captamos a subtileza de um movimento absoluto. (NIETZSCHE *apud* BARTHES, 1997: 108)

Temos necessidade de *a priori* partirmos com alguma certeza, uma certeza que nos dê confiança e nos ajude a criar a ilusão de um começo, uma intenção que nos ajude a criar um método para avançar com a criação ou com a situação de vida que se nos depara. Mas essa certeza, essa suposta fórmula, mesmo surgindo como essencial, não deixa de ser aparente ou ilusória, não deixa de nos incomodar, de nos deixar insatisfeitos, pois limita-se a ela própria na sua própria conformação, traz-nos o prazer conquistado, mas ao mesmo tempo a inquietude, porque acaba ali onde começou. Só num espaço intemporal e indecifrável que podemos definir como intuição ou confiança no desconhecido, só numa entrega ao momento «perigoso do acontecimento», podemos estar aptos a criar, no desassossego, no afrontar do medo.

Artaud falava-nos do teatro contemporâneo do seu tempo como um «teatro decadente» porque tinha abdicado do «perigo» do «espírito de anarquia profunda que está na base de toda a poesia» e a poesia é anárquica «na medida em que põe em jogo todas as relações de objecto para com objecto e da forma para com o significado (...). Na medida em que a sua desordem nos aproxima do caos» (ARTAUD, 1963: 64). O perigo no palco seria assim entendido por Artaud como «um imprevisto de carácter objectivo,

imprevisto não nas situações mas nas coisas – a transição abrupta e inoportuna de uma imagem intelectual para uma imagem real» (ibidem).

Esta ideia de perigo defendida por Artaud é o preâmbulo da postura de «coragem» de um criador face à configuração da sua obra, defendida por David Mamet em *True and False*¹⁰, a coragem de avançar para um desconhecido, para um rio do qual conhecemos as margens mas não a sua extensão e profundidade, avançar acreditando na nossa capacidade de nadar, mas sem saber até onde as águas nos poderão levar. É neste avançar consciente do acontecimento inconsciente que podemos e devemos realizar a criação:

Durante o acto de criação, o artista vai da intenção à realização passando por uma cadeia de reacções totalmente subjectivas. A luta para a realização é uma série de esforços, de dores, de satisfações, de recusas, de decisões que não podem nem devem ser plenamente conscientes, pelo menos no plano estético.

O resultado desta luta é uma diferença entre a intenção e a sua realização, diferença de que o artista não é absolutamente consciente

O coeficiente da arte pessoal mede pois a relação entre a intenção consciente não realizada e o que se exprimiu por assim dizer inconscientemente (...) o coeficiente da arte pessoal é como uma relação aritmética entre 'o que está inexpresso mas estava projectado' e 'o que está expresso inintencionalmente'. (GIL, 2005: 145f)

Poderá ser neste desafio que encontramos o prazer da encenação, nesta intenção que nos impele enquanto criadores e a capacidade de podermos ser surpreendidos na realização dessa mesma intenção, quando conseguimos ser ou concretizar para além das nossas ideias: «O prazer do texto é o momento em que o meu corpo vai seguir as suas próprias ideias – pois o meu corpo não tem as mesmas ideias que eu» (BARTHES, 1997:53).

Quando o criador é assaltado e invadido pela sua própria realização, quando é o anti-herói, o anti-encenador, o anti-criador, quando é sabotado pela própria encenação, quando a vê impossível, quando não a vence mas a deixa vencer, é quando lhe permite a possibilidade da sua existência:

Há ainda demasiado heroísmo nas nossas linguagens (...) O prazer do texto (a fruição do texto), pelo contrário, é como que um apagamento brusco do valor

¹⁰ David Mamet, 1999, *True and False*, New York: Vintage Books.

guerreiro, uma descamação passageira dos esporões do escritor, uma paragem do 'coração'. (BARTHES, 1997:70)

É a obra alguma vez acessível em si? – Para tal conseguir, seria preciso retirar a obra de todas as relações com aquilo que é outro que não ela, a fim de a deixar repousar por si própria em si mesma. Mas é isso que visa já o mais autêntico intento do artista. Através dele a obra deve ser libertada para o puro estar-em-si-mesma. Justamente, na grande arte (...), o artista permanece algo de indiferente em relação à obra, quase como um acesso para o surgimento da obra, acesso a que a si próprio se anula na criação. (HEIDEGGER;1992: 31)

Um criador parte de um pressuposto de construção de algo, de uma ideia de fabricação de qualquer coisa, mas uma encenação não pode ser vista como uma matéria, como um corpo limitado, que segue somente as regras e técnicas para a sua edificação, não pode ser desenhada previamente numa planta e construir-se como uma casa que corresponda a um resultado previsto. A criação deve partir da destruição dessa mesma estrutura intencionada, mesmo que depois possa regressar a ela, mas não antes de a entender vivenciando-a, experimentando-a, para dela e nela poderem acontecer inúmeras possibilidades e sentidos, não antes de a permitir existir, como um mundo muito maior que as paredes da primeira casa, que se liberta e abre na sua autonomia:

O que é que a obra enquanto obra instala? – Levantando-se em si mesma, a obra abre um mundo e mantém-no numa aparência que domina. Mas o que é isso um mundo?

Mundo não é a simples reunião de coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes. O mundo mundifica. E é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa. Mundo nunca é um objecto, que está entre nós e que pode ser intuído. O mundo é o sempre inobjectal a que estamos submetidos (...) Ao abrir-se um mundo, todas as coisas adquirem a sua demora e pressa, a sua distância e proximidade, a sua amplidão e estreiteza. (HEIDEGGER, 1992: 32)

Esta ideia de «mundificação» transpõe-nos para um afastamento da leitura da obra enquanto transcrição ou imitação de algo, permite-nos uma visão muito mais alargada, o mundo está para além das fronteiras que à partida

impomos para ele e existe na nossa descoberta fruitiva do seu acontecer. A ideia de «uma escrita que não é o escrito»:

A escrita não é a fala (...) mas ela também já não é o escrito, a transcrição; escrever não é transcrever. Na escrita (...) o corpo regressa, mas segundo uma via indirecta, medida, em suma justa, musical, através da fruição e não através do imaginário (da imagem). (BARTHES, 1982: 12f)

Será reconhecermos o que existe e ao mesmo tempo disponibilizarmos ao que nos chega indirectamente ou de modo indirecto (se encararmos o directo como a imagem e o objecto que se define perante o nosso olhar). O mundo que se desvela para além mundo, para além do mundo reconhecível e visível.

Estar com quem se ama e pensar noutra coisa: é assim que tenho os melhores pensamentos, é assim que invento melhor o que é necessário ao meu trabalho. O mesmo se passa com o texto: ele produz em mim o melhor prazer quando consegue fazer-se ouvir indirectamente; quando, ao lê-lo, sou levado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa (BARTHES; 1997:63)

Assim propõe-se encenar ou criar, na tentativa de encontrar o prazer e o momento audaz de viver o presente, sem se deixar ser bloqueado por soluções encontradas no passado, e sem estar preso a consequências futuras. Encenar é aqui um modo de prezar o esquecer, como que partindo de um *esquecimento*, como refere Nietzsche, um esquecimento que não é uma apatia, que não se proclama como um acomodamento ou uma zona segura, mas que é desconfortável, difícil, porque pressupõe um agir, não se fecha ao pensamento possível e conhecido: «Esquecer não é crime, diria antes que é a condição *sine qua non* à invenção de um pensamento-outro» (LINS, 2000: 46). Este *pensamento-outro* é o que poderá permitir também um *mundo-outro*, ou que cria condições para esse acontecer:

O esquecimento é uma rebelião, uma desorganização, uma dissidência ancorada na meditação activa, na contemplação que é o oposto do mutismo ou do quietismo dos homens triturados pelas máquinas da memória (ibidem: 49).

No entanto, este não será o *esquecimento*, que nega a memória, ou dela foge. Continua a existir lá patente e com a sua importância e clarividência de uma existência histórica e social. Não é propriamente uma desvinculação da realidade, uma amnésia total de um estado de sítio, até porque «esquecer tudo e sempre é lembrar-se irremediavelmente e interminavelmente daquilo que se pretende esquecer» (ANTUNES, 2001:163) e «porque em si mesmo o momento presente é uma intermitência, de certo modo ficcional, a que só podemos aceder pela representação que afirma a irreduzível ‘pastness’ do momento presente» (ibidem). É antes o revelar de um esquecimento que permite o encorajar da vontade, que cria a força da possibilidade e a condição do próprio agir. É, se assim se poderá dizer, um desprendimento do passado, um deslaçar da sua teia que permite a possibilidade da nossa queda para o vazio, para o inexplorado, para a vivência artística, sabendo que sobrevivemos no entanto sustentados por um fio invisível que nos agarra:

Torna-se deste modo claro que negar o passado não é tanto esquecer-lo, mas sim julgá-lo (...), i.e, criá-lo / inventá-lo segundo os padrões de entendimento presentes que, em todo o caso, devem também a sua existência ao passado e por ele são julgados. Os fantasmas do passado, que são esquecidos e teimam em reaparecer cada vez mais poderosos, são assim não apenas inibidores, incómodos e originadores de reacções mais ou menos doentias, mas produtivos na medida em que são adversários que promovem um pensamento dialéctico, obrigando-nos à diferença, que só é possível se o esquecimento não for completo. (ibidem)

É o *esquecimento* que, subvertendo as memórias e as significações vivas, experimenta a morte, para permitir o acesso à vida a partir dessa mesma morte.

E aí estará na ordem da criação:

O artista – o criador – é sempre injusto visto que ignora deliberadamente as verdades estabelecidas; entretanto, ele é o único a poder metamorfosear o valor das opiniões recebidas. Toda a criação é injusta. Criar é estuprar: a folha branca, a tela virgem imaculada – todo o acto de criação supõe um desvirginamento. Não existe criação sem dor, sem cortes, sem combate entre pregas e estruturas, linhas de fuga

e nomeação. Toda a criação começa por violar o nada... Criar uma memória outra é da ordem pois da criação (...). (LINS, 2000: 51)

Será um dismantelar de regras do mundo, um permitir-se à *influenza*, à permeabilidade invisível de um mundo *viral*, a criação vista como a possibilidade de um *mundo-outro*, de um *pensamento-outro*, de um *outro-outro*,

TEACHERS KNOW? THEY WHERE TOLD IT» (Virus: 'Coisas que nos disseram' - ANSCOMBE, 1981:90)

«~~O teatro é sempre uma arte de auto-destruição. É sempre escrito no vento.~~» (Virus: 'teatro ao veentoooo' – BROOK, 2008:17)

ben-u-ron:

Mas neste mundo, nesta existência, subsiste uma espécie de crença em cada ser humano que compõe o conjunto de cada criação, que é também uma crença no humano em geral.

We must remember that theatre is made by people and executed by people through their only available instruments, human beings. So the form is in its very nature a mixture where pure and impure elements can meet. It is a mysterious marriage that is at the centre of legitimate experience, where private man and mythical man can be apprehended together within the same instant of time. (BROOK, 2005:76)

Nesse *mundo-outro* que é activado, que acontece no seu próprio nascimento, nesse mundo onde, como diz Harold Pinter: «não há distinção clara entre o real e o irreal, nem entre o verdadeiro e o falso. Uma coisa pode nem ser nem verdadeira nem falsa. Pode ser verdadeira e falsa ao mesmo tempo», (PINTER, 2006: 261) nesse mundo, surgido de fortes vontades e também de fraquezas e possíveis vulnerabilidades, com todas as suas capacidades e incapacidades, perante todas as hipóteses, destruições e reconstruções, algo é escolhido, algo é revelado: Através de sons, luzes, palavras, matérias, objectos, mas também por pessoas, por uma pessoa que ali está em cima de um palco com a habilidade ou não de ser um pouco de todas as pessoas que estão à sua frente, que estão de igual para igual, por pessoas que, como diz Aude Lavigne (na recensão que faz ao último espectáculo de Phillippe Quesne)¹¹, têm a «capacidade de activar um outro mundo desenvolvendo no entanto acções

¹¹ Programa de «A Melancolia dos Dragões» – Espectáculo de teatro apresentado pelo Vivarium Studio/ Phillippe Quesne na Culturgeste, 8, 9 e 10 de Outubro de 2009.

simples com objectos recorrentes mas empregues com fins diferentes dos comumente admitidos» (LAVIGNE, 2009). E eu, como espectador, acredito naquele actor, naquele criador, naquele mundo que será também meu, se ele acreditar também em mim, se ele mesmo *esquecido* deste mundo por todas as suas difamações, continue a acreditar em mim:

La scena è quasi sempre vuota. Si improvvisa. Non i sa mai come andrà a finire. Magari per ore non succede niente. Quel vuoto si fa ancora piu vuoto – come spesso accade a qui lavora in questo modo. Poi, chissá come, quando il vuoto è diventato troppo vuoto, si sfilaccia e lascia finalmente emergere qualcosa. Così iniziano a sedimentarsi alcuni frammenti. Come in una reazione chimica, se ne cristallizzano altri. Si butta via un sacco di materiale, ma qualcosa resiste. (DI PINO *apud* DELBONNO in AAVV, 1999: 138)¹²

Há qualquer coisa que fica, que existe, que resiste, e eu como homem sou a condição da possibilidade desta resistência:

A arte é sempre a revolução. Os homens desaprenderam a ser revolucionários. Porque estão presos ao que já existe. A arte ri-se de nós porque nos vamos limitando cada vez mais, castramo-nos constantemente. Vamos ficando cada vez mais limitados. (MEESE, 2007)¹³

É o resistir que não emerge como um entrave, ou uma porta que se fecha, mas antes o que nasce como uma anti-desistência, uma revolução, uma acção, como uma possível e constante premissa de autonomia e liberdade.

¹² A cena está quase sempre vazia. Improvisa-se. Não se sabe nunca como irá acabar. Às vezes durante horas não acontece nada. O vazio torna-se ainda mais vazio – como acontece várias vezes com quem trabalha deste modo. Depois, não se sabe como, quando o vazio se torna demasiado vazio, decompõe-se e deixa emergir finalmente qualquer coisa. Assim começam a sedimentar-se alguns fragmentos. Como numa reacção química cristalizam-se outros. Deita-se fora um monte de material., mas alguma coisa resiste.

¹³ Tradução de VIEIRA-MENDES, José Maria, Workshop «Teatro e Dramaturgia», Lisboa: FATAL

i) A Acção – Política da Encenação e a Decisão

A acção revela-se assustadora pela carga de liberdade que supõe e o único modo de evitar este perigo é não agir, salvaguardando 'a soberania e a integridade do homem'. No entanto, esta salvaguarda contém o erro básico de supor que a liberdade é possível num registo individual do homem como soberano, senhor de si próprio, prevendo e conhecendo tudo o que o rodeia (...) Ora a soberania que encontramos na inacção é absolutamente distinta da liberdade por contrariar a condição do homem como ser plural. Pelo facto de constituir uma realidade inabalável e inegável, a pluralidade ao ser menosprezada, traz consigo a negação da própria realidade.

Margarida Amaral, *Hannah Arendt, Os Mundos da Razão*

A liberdade implica acção e pensamento, individual e colectivo. E vejo aqui o agir como um pólo fundamental na concretização de algo, seja a realização de um espectáculo, seja a construção de uma sociedade democrática. Uma liberdade absoluta, seja pela recusa da acção, seja pela possibilidade utópica de qualquer acção, independentemente das circunstâncias, é simétrica de um sistema que parta de ordens, onde não parece existir espaço para o pensar, e assim a limitação da verdadeira acção: «nem o governante precisa da acção na medida em que se limita a ordenar, nem os que executam são capazes de agir, na acepção de começar, por apenas cumprirem ordens» (AMARAL, 2006: 106). Desta forma, substitui-se a criatividade pelo instrumentalismo e a acção pela fabricação. E o processo de construção torna-se apenas um meio para chegar a um fim, limitando toda a espontaneidade inovadora que permite o desenvolvimento e o avanço do agir.

A acção não pode encontrar nos contornos do passado o seu principal nascimento, não deve repetir o que já domina ou as noções dadas pela tradição, mas conhecê-la e integrá-la para poder agir a partir dela, gerar coisas novas, e confrontar-se com a imprevisibilidade. Será na coragem de correr riscos, num tempo presente, que é incerto, mas é o de agora, que a novidade da acção se deve assumir:

A necessidade de uma racionalidade que ultrapassa o simples cálculo, que admite a abertura de um futuro diferente do passado, que, numa palavra, possibilita a sua imprevisibilidade, deve-se ao simples facto de a acção não ter fim; ela perdura ao longo dos tempos pelas próprias consequências imprevisíveis que provoca. E esta perdurabilidade que, só por si, poderia constituir um motivo de orgulho para os homens – por serem eles os potenciadores da imortalidade que tanto ambicionam – é, no fundo, um factor de desconfiança não só pela incerteza que toda a acção comporta aquando da sua realização e pelas consequências que escapam ao agente, mas ainda pela irreversibilidade daquilo que origina e até mesmo pela dimensão assustadora inerente ao desencadeamento de um processo cuja inteira compreensão ultrapassa a vida do agente (AMARAL, 2006: 109).

Assim, a liberdade da acção, a autonomia da acção torna-se assustadora, no sentido em que pode sair do domínio do nosso conhecimento, e, deste modo, exercemos e acatamos a soberania de uma alteridade, por medo e desconfiança em desfavor do desconhecido. Perante isto, o pensar torna-se parco e inexistente e só uma visão é tida como certa, vivemos e concebemos numa falsa verdade. Alienamo-nos a nós mesmos, afastando todas as possibilidades que o real e a nossa presença enquanto homens plurais nos permite no nosso existir:

A soberania que encontramos na inacção é absolutamente distinta da liberdade por contrariar a condição do homem como ser plural. Pelo facto de constituir uma realidade inabalável e inegável, a pluralidade, ao ser menosprezada, traz consigo a negação da própria realidade (ibidem)

Vejo um processo criativo, respeitador de um colectivo que preza cada individualidade, como uma espécie de micro-organização social e política. O teatro nasce do confronto de várias identidades que se juntam num espaço, numa *pólis*, para se confrontarem consigo mesmos e com os outros e para testarem as suas possibilidades no encontro com o mundo: «A rigor a pólis não é uma cidade-estado na sua localização física; é a organização da comunidade que resulta do agir e do falar em conjunto, e o seu verdadeiro espaço situa-se entre as pessoas que vivem juntas com tal propósito não importa onde estejam.» (ARENDDT, 2001: 249)

Se seguirmos o pensamento de Hannah Arendt, relativamente ao funcionalismo utilitário da acção numa sociedade política, vemos que da mesma forma, numa encenação, ou num processo criativo, essa noção de construção através de métodos já conhecidos pelas suas funções favoráveis, delimitam a acção, e fecham as possibilidades evolutivas de criação. No risco e no erro, na liberdade de pensamento e de acção alcança-se o inesperado e permite-se o desenvolvimento do homem enquanto ser social. O teatro, deverá ser visto desta forma, o encenador nunca poderá ser soberano se quiser levar a cabo um processo criativo, nunca poderá evoluir sem ir ao encontro do erro e do improvável, como dizia Beckett: «Try again, Fail again, Fail better».

Na realidade, tanto na vida, como no teatro, questionamo-nos pouco, ou arriscamos pouco perante as opções que nos oferecem, talvez porque nem sempre nos posicionamos e nos disponibilizamos a agir, a viver a acção, a escutar, a experienciar o que não sabemos para decidir, a sair de nós para nos reconhecer-mos em *nós*. E aqui, exactamente, interessa-me estabelecer um paralelo entre o teatro e a sociedade ou a manifestação política, não para os relacionar através do conteúdo – o teatro como uma maneira diversa de fazer política, de passar uma ideologia política – mas mais precisamente, na sua forma, no seu processo, na sua relação com a acção e com a necessidade de definir e assumir uma posição. Ao relacionarmo-nos na sociedade, com os outros, reflectimos, ou devíamos reflectir sobre as nossas acções, e essa reflexão obriga-nos a uma escolha, obriga-nos a posicionarmo-nos em detrimento ou a favor de qualquer coisa, obriga-nos a decidir, muitas vezes sem sabermos como, sabendo somente que o devemos ou temos de fazer. Pensar a acção leva-nos a escolher o nosso lugar, o sítio onde estamos, leva-nos a sentir que somos pertença desse lugar. Saio de mim, da *minha casa*, para o exterior, para os outros, e encontro-me num lugar que é também o meu lugar, mas fora de mim, e isto faço-o através de um processo decisório, que não tem a ver necessariamente com certezas, mas com a necessidade de agir:

(...) a acção e o discurso criam entre as partes um espaço capaz de se situar adequadamente em qualquer tempo ou lugar. Trata-se do espaço da aparência, no mais amplo sentido da palavra, ou seja, o espaço no qual eu apareço aos outros e

os outros a mim; onde os homens assumem uma aparência explícita, ao invés de se contentar em existir meramente como coisas vivas ou inanimadas. (ibidem)

Nesse aspecto relacional, o teatro será sempre político, não porque queira fazer política através dele ou politizar alguém com as minhas ideias, mas porque necessariamente na minha acção eu decido sair para fora de mim, e fora de mim encontro um lugar com o outro. Lugar ao qual pertenço, mas que não me pertence em absoluto, não é minha posse, ao agir tomo decisões que estarão para além de mim, mas nas quais me revejo e das quais faço parte. É uma atitude *de fazer* perante os outros, de fazer arriscando, porque, quando ajo, arrisco sempre mas tenho de responder por esse risco. Ao decidir permitir o acontecer, largo-o ao mundo, e o mundo permite o meu agir sem prévias certezas, logo, na decisão da minha acção, pressupõe-se um momento de ampla liberdade, não ajo porque alguém me disse para agir e como agir, mas porque eu acho que devo agir, mesmo sabendo que, sendo essa a minha decisão, há um lado incerto que não controlo. Aqui reside o belo e o trágico:

Porém o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é imitação dos homens, mas de acções e de vida, de felicidade (...) ou infelicidade reside na acção, e a própria finalidade da vida é uma acção, não uma qualidade (...), por isso as acções e o mito constituem a finalidade da tragédia. (ARISTÓTELES IN SOUSA; 2003: 110f)

Não é o sítio onde chego que surge como finalidade do meu agir, é antes o próprio acto de agir, o começar a chegar. Deste modo, não pretendo com a minha acção mostrar como se deve agir, porque se arrisquei, eu próprio não sei seguramente onde chegarei. Sei somente que consciencializei o meu partir, a minha vontade ou necessidade de agir.

Chegar a esta vontade que nos faz o acontecimento, tornar-se a quase causa do que se produz em nós, o Operador, produzir as superfícies e as dobras em que o acontecimento se reflecte, se reencontra incorporal e manifesta em nós o esplendor neutro que ele possui em si como impessoal e pré-individual, para além do geral e do particular, do colectivo e do privado – cidadão do mundo (DELEUZE, 2003:151).

Na arte, esta não coacção do objecto artístico, assim como a capacidade de uma não coacção da parte deste em relação aos que dele usufruem, torna a criação autónoma no sentido que passa a existir por si mesma, vale por si mesma. Será assim normal, que cada vez mais, o presente, o momento real da acção dite a qualidade dos espectáculos e permita um contínuo interesse no teatro e na sua efémera existência. Este tempo presente do agir, que permite o acontecimento da obra de arte em si mesma, gerada por um pai, mas que acontece na sua ausência.

A arte política ensina os homens a produzir o que é grande e luminoso. (...) Por mais puros ou grandiosos que sejam, as razões e os objectivos nunca são únicos; tal como as qualidades psicológicas, são típicos, característicos de diferentes tipos de pessoas. A grandeza portanto ou o significado específico de cada acto, só pode residir no próprio desempenho (performance), e não nos motivos que o provocaram ou no resultado que produz. (ARENDR, 2001: 257)

ii) *Pai afasta de mim este cálice, ou a Autonomia da Obra de Arte*

Para que a obra de arte seja bela, é preciso que não se veja nela o resultado de uma intenção humana; é preciso ver na organização das suas formas uma espontaneidade inintencional, como se elas se tivessem formado por elas mesmas; como se a sua força dela nascesse e não do artista; como se o seu nexo, a sua necessidade interna contivesse em si um acaso fundamental, que lhe ofereça espontaneidade, autonomia, auto-suficiência – numa palavra, é preciso que a obra de arte pareça «natural»: eis o que Kant quer dizer quando caracteriza a obra de arte como imitação da natureza.

José Gil, 'Sem Título', *Escritos sobre Arte e Artistas*

Entendo esta naturalidade da obra de arte exposta por José Gil, se nos concentrarmos num espectáculo de teatro, não necessariamente a naturalidade do deixar acontecer espontâneo e indefinido que caracteriza por exemplo os *happenings* ou as *performances* onde se pretende uma maior indistinção na ligação vida/arte, mas o «ceder o lugar, o deixar vir» (MNOUCHKINE *apud* VALLIN, 2006:129)¹⁴, a reinvenção da proposta original, que permite que a obra aconteça na sua auto-delimitação ou se preferirmos nos limites do seu próprio acontecer e por isso da sua naturalidade, do seu mais ínfimo sentido.

É como se esta suposta naturalidade apagasse qualquer forma de aparência, fachada ou exibicionismo: como quando se tenta dizer qualquer coisa que realmente ainda não está lá e que não se concretiza, pois só existe ainda enquanto ideia. Interessa o pensar dessa ideia, o sentir dessa ideia, o viver dessa ideia: «A imobilidade pode ser uma profunda tentativa de mexer», diz Vera Mantero numa entrevista ao *Jornal de Letras* (GALHÓS, 2009: 7), numa tentativa de esclarecer que a forma e o conteúdo não têm necessariamente de ter a ver com um movimento explícito. Trata-se antes de procurar a forma num movimento interior, num «tentar chegar lá», que leva a

¹⁴ Retirado de uma entrevista de Béatrice Picon-Vallin a Ariane Mnouchkine, acerca do trabalho no Théâtre du Soleil em Março de 1993.

acreditar e a esperar da criação muito mais do que se vê ou do que se conhece.

Não é o abandonar da obra ou da criação ao acaso, não é encontrar um sentido aceite em tudo o que se faz ou acontece, não é o permitir da falsa liberdade, é uma escolha, consciente, mas uma escolha que não delimita, que não é feita para «funcionar», uma escolha que acontece do contacto dos corpos, das vozes, dos objectos com o mundo, com o espaço, com o tempo.

Seria como se, ao conhecimento prévio, à génese da ideia original, se juntasse a preposição de uma ideia de continuação de conhecimento, uma proposta do que se conhece que só se concretiza na abertura ao desconhecido:

We are touching in the conflict between two necessities: that of an absolute freedom in the approach, the recognition of the fact that 'everything is possible', and, on the other hand, the strictness and the discipline which insist that the 'everything' in not just 'anything' (BROOK, 2004: 74).

Onde poderá então aqui fazer sentido o papel do encenador, onde começa e onde acaba, onde continua (se continua) a fazer sentido a sua existência? Diz Alain Badiou:

O fim da ideia de um encenador do mundo, não é de forma alguma o fim de toda a ideia do mundo. O teatro existiu durante muito tempo sem a figura separada do encenador e continuará sem ela. A grande questão é a de saber o que então centraliza as instruções, por muito aleatórias que elas sejam. O meu sentimento é que elas se tornarão cada vez mais abstractas e não corporais ou colectivas. Estamos a ir. E essa é a minha profecia, em direcção a uma austera matemática teatral. (BADIOU in AAVV, 2008b:23)

Poderá isto querer dizer que a criação passa a acontecer dentro da sua própria lógica? Mas mesmo assim, como é gerada? Porque se torna necessário tornar material esse pensamento abstracto? Parte sem dúvida de uma necessidade, de uma questão, de um tormento... De alguma pessoa. De alguém, que chamaremos, encenador, criador, autor, inventor. O encenador que não terá de ser necessariamente o mediador entre a ideia e o acto, o

«homem das instruções», o que sabe, mas o impulso primeiro, o gerador da energia que permite a acção e a criação, será mais um agente entre muitos *um primus inter pares*, não um monopolizador como um governador que reclama para si o poder:

O governante está só, isolado contra os outros pela sua força, tal como o iniciador estava, a principio, isolado por sua própria iniciativa, até encontrar a adesão dos outros. Contudo a força do iniciador e líder reside apenas na sua iniciativa e nos riscos que assume, não na realização em si. No caso do governante bem sucedido, ele pode reivindicar para si aquilo que, na verdade, é a realização de muitos (...). Através dessa reivindicação, o governante monopoliza, por assim dizer, a força daqueles sem cujo auxílio ele jamais teria realizado coisa alguma. E assim surge a ilusão de força extraordinária e, com ela, a falácia do homem forte que é poderoso por estar só. (ARENDETT, 2001:239)

O encenador não tem que controlar, tem antes que «pôr em movimento», tem antes que permitir o descontrolar, e nesta permissão da anulação da sua própria direcção, permite o acontecer da obra, permite a sua própria existência, de algum modo é um encenador que se deixa encenar a si próprio:

É a obra alguma vez acessível em si? Para tal conseguir, seria preciso retirar a obra de todas as relações com aquilo que é outro que não ela, a fim de a deixar repousar por si própria em si mesma. Mas é isso que visa já o mais autêntico intento do artista. Através dele a obra deve ser libertada para o puro estar-em-si-mesma. Justamente, na grande arte, e só ela está aqui em questão, o artista permanece algo de indiferente em relação à obra, quase como um acesso para o surgimento da obra, acesso a que si próprio se anula na criação. (HEIDEGGER, 1992:31)

Parece-me difícil (não impossível) uma total descrença no *encenador*, o encenador que poderá também ser um grupo, um colectivo, que não será necessariamente o fundador, mas o originador, e, na origem, o começo é sempre pouco delimitado: na construção, no desenvolvimento processual, o início fica lá atrás como um borrão, que se esbate em toda a pintura, o encenador terá de existir para se perder na pintura, para se misturar na ordem das tintas, será o que viu «porque o mundo, pelo menos, uma vez, gravou nele a cifra do visível», (Merleau-Ponty, 2006: 27), mas será também a própria

coisa visível: «o visível, em sentido profano, esquece as suas premissas, assenta numa visibilidade inteira que deve ser recriada, e que liberta os fantasmas em si cativos» (ibidem: 28). Será o que se põe em cena na acção, porque vive nela, distancia-se dela, para por ela sucumbir, volta a ela quando a deixa viver. Será o que aceita o jogo contraditório para que daí nasça a construção, o que consente a tragédia (vista aqui como o permitir da acção, como a destruição que permite a reconstrução) e que admite a sua existência, o que a encara como um pessimismo de força, que existe para além do bem e do mal, como proclamado por Nietzsche, ou como a peste necessária procurada por Artaud – o encenador como o visionário, o que acredita no que ainda está por vir, «o vice-rei, que sonha» que «sabe que não morremos em sonhos, que a nossa vontade age até mesmo na negação de todas as possibilidades, até mesmo na transmutação das mentiras de que se pode refazer a verdade» (ARTAUD, 1963: 28). O encenador que reage pela vontade ao desejo de acreditar:

Em tempos de pensamento único precisamos de vozes dissonantes. (...) Já não há ninguém que ouse sugerir que a arte pode salvar o mundo, mas contra todas as tendências de massificação e entretenimento (pois a arte também se tornou num produto de consumo), há quem continue a ver e a praticá-la como forma de resistência. Como uma tentativa de visitar mundos que se escondem atrás do mundo aparente. Como uma tentativa de questionar o que é geralmente aceite, facilmente absorvido ou simplesmente cómodo. (DEPUTTER, 2008: 3)

Não devo concluir, enquanto criador, que com o meu trabalho vou dar a conhecer aos outros mais ou melhor do que aquilo que eles conhecem, ou que, com o que exprimo, resolvo qualquer coisa que faz falta, mas devo acreditar, antes, que há mais qualquer coisa do que aquilo que me é dado a conhecer, que me desinstala, que me apaga as luzes, que me armadilha as certezas e as razões:

No fundo, a ingenuidade consiste na pretensão de se vencer um adversário, conciliando-se com ele ou exigindo o seu lugar. Todavia, a sombra não se coloca em situação de adversária, mas detentora de um saber e de um sentir que só ela pode alcançar e que desaparece logo que a luz intensa pretende substituí-la. Ela implica

um experiência mais profunda do conflito do que aquela que as instituições e a comunicação podem alcançar. (PERNIOLA, 2006:8)

Eu próprio serei também o que não me é imediatamente acessível, o que poderá estar noutra olhar, assim procuro-me continuamente no que sou e posso sempre e constantemente questionar e reflectir sobre a minha condição. A alma do criador poderá dar origem a um corpo que extravasa o seu próprio corpo, onde não cabe, onde não sobrevive tudo o que tem para revelar, por isso cria um novo corpo, e a partir desse momento dá-lhe autonomia porque este existe e deverá existir fora dele, é para o descobrir na sua revelação que o criador permite o seu nascer. Isto permite-lhe também a sua própria existência enquanto criador, pois a multiplicação de caminhos irá sempre gerar novas procuras. A sua visão de criador continua a existir sobre os corpos criados, mas só os verá realmente no seu acontecer autónomo. Na sua recepção perante outrém. E aí finalmente a obra nascerá, quando consagrada na sua recepção, afastada já do seu criador.

Depois de lhe darmos uma origem, de a confrontarmos em todas as suas possibilidades, a nossa obra vive, acontece e realiza-se somente no seu ponto de chegada, que será a sua autonomia, o seu próprio iniciar. Assim consciencializamos que a forma como a levámos lado a lado e como nos abrimos perante as suas múltiplas opções, permitindo um caminho de descoberta da sua verdade, foi talvez uma necessidade absurda e humana de garantir qualquer coisa na estância de chegada, de preparar a criação para a sua revelação, de querermos assumir uma responsabilidade, mesmo sabendo que nunca garantiremos nada e seremos impotentes ao querer possuir o que criámos ou a querer reclamá-lo para nós.

Assim criamos, concebemos, para largar, para libertar. Aí residirá a angústia do criador, o sofrimento, mas também a coragem, o interesse, o desafio. Porque perante esta dinâmica, esta contradição, este risco e opção que vislumbramos no nosso iniciar, confrontamo-nos com a escolha: ou nos remetemos ao silêncio, à inacção, à entrega ao medo, e deixamos de *ser*, deixamos de fazer, deixamos de criar e, falsamente seguros, vivemos acautelados pelos limites da possibilidade e da eficácia, ou, numa entrega plena e «desinteressada» conseguimos aceitar enquanto criadores a

permissão dessa autonomia para a nossa criação, o desafiar do medo, o aceitar da descoberta que está para além do nosso controlo, do nosso conhecimento, a acção que está para além dos limites da nossa acção. Será somente neste entender do acto de libertar que poderemos ser realmente livres.

E que buscaremos ao criar, senão o encontro com essa liberdade?

Parte 2

É PRECISO CONHECER A NOITE: NOTAS SOB UMA LUZ INTERMITENTE

Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no género dos tapumes que os homens dos «robertos» colocam diante do público, para mostrarem as suas habilidades por cima deles.

PLATÃO, *A República*: 514a

O que aconteceria se eles fossem soltos das cadeias e curados da sua ignorância, a ver (...). Logo que alguém soltasse um deles, e o forçasse a endireitar-se de repente, a voltar o pescoço, a andar e a olhar para a luz, ao fazer tudo isso, sentiria dor, e o deslumbramento impedi-lo-ia de fixar os objectos cujas sombras via outrora. Que julgas tu que ele diria, se alguém lhe afirmasse que até então ele só vira coisas vãs, ao passo que agora estava mais perto da realidade e via de verdade (...)?

Ibidem: 515d

IV. Tentados (A)tentar

Acho que a nossa preocupação deveria ser a de como levar cada um a renovar, de maneira autónoma, a sua sensação do mundo.

Claude Régy, «Espaces Perdus», *in Ler o Teatro Contemporâneo*

Com este ensaio, decorrente de uma experiência prática, pretendo, sobretudo, expor algumas ideias que tento teorizar na primeira parte da tese, e que, parece-me, farão mais sentido se forem confrontadas com uma experimentação daquilo que questiono e defendo.

Escolhi pensar sobre um processo de trabalho, realizado durante o passado ano lectivo, 2008/2009, com alunos da Universidade Nova de Lisboa, que culminou com a estreia do espectáculo *Atentados*, a partir do texto de Martin Crimp (em Maio de 2009), por ser um processo longo (começámos a trabalhar em Outubro de 2008) e muito livre (sem grandes imposições ou retracções exteriores), onde a experimentação e a improvisação foram bases da criação, permitindo o explorar de várias propostas e o levantamento de várias questões criativas. Além disso, o trabalho foi desenvolvido por quinze pessoas, o que permitiu uma boa experimentação de relação com um colectivo e uma grande pluralidade e descoberta de material.

Na proposição de pensar os desígnios da arte, do teatro e da encenação na situação da nossa contemporaneidade, faz-me sentido trabalhar com esta geração muito nova e pouco experiente, mas que parece mostrar-se interessada e disponível para a arte teatral. Dado que as motivações e as vontades estão sempre em constante mudança, é interessante perceber o que move aqueles alunos para o grupo de teatro e como revelam isso nas suas propostas criativas:

O que faz com que no seu quotidiano, se dirijam para aquele espaço, à procura de qualquer coisa que não sabem ainda o que é? O que faz com que se mantenham lá, se entreguem, partilhem realidades? O que os leva a continuar acreditar que aquelas horas que ali passam lhes trará qualquer coisa outra, mesmo perante confrontos, decisões árduas ou possíveis dificuldades?

Será interessante entender como a revelação das suas intenções artísticas pode de algum modo ajudar a pensar também a continuação da existência do teatro na nossa sociedade, e qual o seu papel na continuidade do nosso quotidiano. Dado que eu própria começo também agora a pensar e a experimentar o acto de encenar, fez-me bastante sentido este trabalho com pessoas que se começam a estreiar no meio teatral como actores e criadores. Interessa-me o lado experimental intrínseco ao teatro académico, pela discussão de ideias, pelo constante questionar do acto teatral, pelo olhar que é lançado ao futuro por uma nova geração, pelo processo de trabalho que resulta certamente de inquietações, motivações, propostas criativas de estudantes universitários que, sem obrigações ou pressões exteriores, vêm com tudo para dar e abertura para receber, o que possibilita uma disponibilidade especial e uma confiança e descoberta mútuas bastante frutiva e interessante.

i) Quatro pisos abaixo do nível do chão

Crente é pouco, sê-te Deus, e para o nada
que é tudo, inventa caminhos teus.

Agostinho da Silva, *Uns Poemas de Agostinho*

Quatro pisos abaixo do nível do chão. É onde se começa. O ar é pouco respirável e a luz insuficiente. Restos de objectos usados amontoam-se em pilhas em alguns cantos ao acaso. Há uma organização própria que passa despercebida ao primeiro olhar. No meio do cimento, dos canos e das colunas de pedra forma-se uma orla de cadeiras debaixo de uma nuvem de fumo de cigarros, e de uma luz néon intermitente. Risos e expectativas, duas dúzias de caras abertas olham para mim. É esta a encenadora? – (esse nome austero...). Sento-me no meio da roda, numa cadeira que me está destinada, e desejo apenas confundir-me com um deles. Percebo porém pelo ar expectante, que trago o motivo das suas presenças ali, que trago qualquer resposta, que ainda não decifrei, mas que por agora responderá algum estado de inquietação.

Alguns membros do grupo (GTN – Grupo de Teatro da Universidade Nova) são antigos, mas muitos são novos e inexperientes; os mais velhos são mais críticos, de presença mais segura, analisam-me e às minhas palavras, já conhecem bem aquele espaço e trazem memórias de anos anteriores, já fizeram, querem fazer mais, mostram disponibilidade e à-vontade mas pergunto-me se estarão abertos a novas propostas, parecem defender-se muito com o já conhecido. Os novos, mais ingénuos e acanhados, custa-lhes um pouco o começar, estão no entanto mais livres nas ideias, estão aqui para experimentar, «sempre gostaram de teatro», vêm procurar um espaço onde possam partilhar e exprimir coisas, outras coisas, deles, que lhes façam sentido, para além do dia a dia das aulas. Deparo-me com um grupo pouco homogéneo, singular até. Mas parece-me activo. Pronto a começar.

Neste momento paro e questiono a minha função ou a minha posição: quem serei eu aqui? Serei à partida alguém em quem outras pessoas (pouco nos conhecemos ainda) irão confiar para *dizer* o que querem *dizer* e de algum

modo fazer-se ouvir. Será mútua a minha confiança em todos eles que ali estão, noite dentro, naquela garagem da faculdade (sitio por excelência destinado a coisas sem aparente utilidade, ou que a deixaram de ter), para avançarmos para uma descoberta, ou melhor um encontro de uma identidade que nos seja comum, para expressar a multiplicidade de coisas que surgirem connosco e através de nós.

Não me vi, desde o princípio, como uma *encenadora* ou alguém que chegasse com uma ideia concreta para «pôr em cena», usando os seus «novos actores» (tão disponíveis) para a concretizar, mas como *alguém entre limiares*, uma conciliadora de sensibilidades, de criatividade, de imaginários, um elo de ligação entre cada um e o todo, uma possibilidade para um colectivo se poder expressar nas suas ideias, nas suas perspectivas, nas suas emoções, na sua identidade. Esperava desenvolver a criação e construí-la com o que acontecesse em cada dia, em cada ensaio, com o que cada um traz, experimenta, improvisa. Estava disposta a propor temas, a levantar dificuldades e questões, e também a tentar resolvê-las, a ajudar na definição de escolhas e caminhos. Mas cada um deveria tomar parte e responsabilizar-se pelo todo, para o todo pertencer a todos e depois se deixar entender nas suas possibilidades pelo exterior. Esperava no entanto com esta «forma, não formatada», conseguir fazer passar um estado e uma predisposição para a criação, até mesmo uma linha de trabalho, ou uma estética assente «numa não-estética definida», que os incentiva-se a pensar e a criar para além do que, aparentemente e com os seus conhecimentos, achassem que seria «teatralmente correcto». Que os obrigasse a exceder-se nas suas próprias ideias e possibilidades. Que os fizesse ver o teatro como um potencial humano, lugar de falhas e erros e defeitos, local de inícios, de procuras livres e descobertas sustentadas e apreendidas e não somente como a concretização de algo apreendido superficialmente e correctamente executado e acabado.

Mas para questionar o sentido ou a forma «teatral» (se vista como lugar de técnicas e efeitos que levam à representação), teríamos de conhecê-la, entendê-la e experimentá-la, para na possibilidade de criação de movimentos aparentemente inconscientes, nos movermos dentro de escolhas conscientes

e percebermos onde poderíamos delimitar ou extrapolar as nossas potencialidades.

O corpo era o primeiro entrave, o mais difícil. A cabeça é mais fácil no esconder, no silenciar ou no falar e racionalizar sobre tudo, sobre nada, sobre hipóteses ou especulações, sobre o que se vai ou não fazer. Entre alunos universitários, falar e analisar deixava-os ainda na «zona confortável».

Propus-lhes o «fazer», antes de mais, pôr o corpo todo em acção, em cena. Agir. Explicar com o corpo ou numa acção o que tentavam arduamente explicitar em palavras. Não é o que vou fazer, é o que faço: «Não há visão sem pensamento. Mas não basta pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, nasce em virtude do que acontece no corpo, é 'excitada a pensar por ele'» (MERLAU-PONTY, 2006: 42) Para isso teriam que escolher, perceber não só o que queriam dizer, mas porque é que o queriam dizer e como o iriam dizer. Onde é que isso era premente e necessário. Perceber a dimensão que o seu corpo ganhava debaixo do silêncio de todos os olhares. Perceber a responsabilidade, mas conseguir a liberdade para com ela a ultrapassar. Quero falar de mim aos outros, quero que eles me ouçam, mas não quero dizer necessariamente o que os outros querem ouvir de mim.

Uma indefinição existente no corpo de cada um deles tornava-se definida quando a experimentavam quando a conseguiam mostrar:

O corpo é para a alma o seu espaço natal e a matriz de todo o outro espaço existente. Assim a visão desdobra-se: há uma visão sobre a qual eu reflecto, não a posso pensar senão como pensamento, inspecção do Espírito, juízo, leitura de signos. E há a visão que tem lugar, pensamento honorário ou instituído, dominada por um corpo seu, da qual só podemos ter ideia exercendo-a, e que introduz, entre o espaço e o pensamento, a ordem autónoma do composto de alma e corpo. O enigma da visão não foi eliminado: ele foi retido do «pensamento de ver» para a visão em acto. (ibidem: 45)

E aqui começava a descoberta do desconhecido: a «visão em acto» que permite o surpreendente, que nos tira prévias certezas e explicações, mas que lentamente encaminha a nossa procura, o lado onde se toca o irreversível (porque acontece no momento do efémero) e se vislumbra a cabeça da utopia. Quem se mostrava disposto a arriscar acabaria por

permanecer no grupo, os outros naturalmente escolheriam o piso terreno e talvez voltassem um dia.

Encarando-me como a pessoa que iria seguir e ser seguida por um grupo, tornava-se à partida difícil chegar com definições, mostrar certezas, delinear um projecto do princípio ao fim, que fosse perceptível por todos e que os pudesse fazer escolher ou decidir a sua presença ali: dificilmente seria como uma aula onde se traçam os objectivos que se pretendem alcançar até ao final do ano. A escolha que lhes propunha seria precisamente o risco, o objectivo se existisse estaria ainda por realizar, e a realização estaria na busca, que deveria ser constante, feita de falhas e tentativas, feita de descobertas, agitações e calmarias, resoluções e irresoluções. Desejava sobretudo que eles conseguissem criar um sentido de responsabilização perante os seus actos, as suas propostas, a sua implicação no grupo. Só assim faria sentido o nosso trabalho. Estaria ali sobretudo para os desafiar a perceber porque estavam ali e deste modo eu própria encontraria o meu lugar.

Agradava-me a ideia de existirem poucas pressões ou obrigações exteriores, a não ser a de apresentar o nosso trabalho (o que era imprescindível para a sua total concretização) e de haver uma data de estreia (importante para o delinear de escolhas, objectivos e responsabilidades), e também o facto de os actores que ali estavam a trabalhar comigo não terem intenções ligadas a carreiras ou a ordenados. Poderia ter a certeza que estavam ali realmente por interesse e gosto e vontade. Estavam ali.

Esse *estar* teria então que ser aproveitado, bem «canalizado», esse gosto teria que transparecer no que fizessem, essa energia seria uma boa transmissora de presença, de unificação de grupo, de contacto com o exterior. À partida seria uma comunicação ganha, que já estaria implícita: o corpo vivo que transmite vontade e voracidade, que transmite possibilidade de agitação e mudança, energia de renovação, o corpo disponível que não pára, que avança: «A free body is where it all lives or dies. Let us at once put this into practice» (Brook, 2004: 77).

O nosso primeiro desafio seria a relação uns com os outros e a relação com o espaço onde iríamos trabalhar. O espaço existente (o piso -4 das garagens da universidade, onde não se estacionam carros, mas vários objectos em desuso) era aparentemente inóspito, mas, ao mesmo tempo,

portador de inúmeras possibilidades: não era facilmente identificável com qualquer ambiente realista específico, nem, por outro lado, apresentava condições de um «lugar de teatro», com palco, plateia, ou camarins. Toda a ideia teatral estava assim e, à partida, desmoronada, demolida, partiríamos realmente de uma espécie de vazio, estaríamos fora de qualquer contexto, sendo que seria somente a partir de nós que este poderia surgir.

Inicialmente nos primeiros jogos e exercícios, não criámos limites espaciais, a física do espaço criava os próprios limites. O desconforto e a dureza do local, não necessariamente propositados, levavam no entanto os actores a criar novas soluções perante as dificuldades, descobrindo novas potencialidades do seu corpo e possibilidades de adaptação e vivência naquele espaço. Assim, os corpos e as vozes dos actores relacionavam-se aos poucos com o próprio espaço de trabalho: a voz teria muitas vezes que saber ocupar e encher o todo, adaptar-se à sonoridade do local e ao mesmo saber funcionar só em zonas mais íntimas, corpo deveria estar disponível para explorar o espaço livremente, testando o seu potencial e os seus limites, também na relação com os outros. E naturalmente o próprio espaço de trabalho auto-delimitava-se através dos corpos e vozes dos instigadores (quem conduzia) e dos praticantes. Deste modo e ainda sem pensamento prévio, as escolhas intuitivas de locais de trabalho, seriam já premissas (ainda muito preambulares) para o seguimento do processo de criação e construção do espectáculo.

O trabalho requerido e explorado numa primeira fase, sobretudo, por neste caso específico, se estar a trabalhar com actores/alunos universitários, passou, nos primeiros três meses, por todo um processo de jogos e exercícios de autoconhecimento, desinibição, trabalho de grupo, exploração de imaginação e criatividade, exploração corporal e vocal, jogos de confiança, etc, que não irei aqui desenvolver, dado que o que me proponho a falar tem sobretudo a ver com o processo criativo e a construção do espectáculo. Partirei então de um ponto em que a disponibilidade e consciência de trabalho de actor estariam já minimamente exploradas para que se pudesse partir livremente para um trabalho de criação.

ii) Partir. De onde, para onde?

E a Annie tem esta luz interior.
È como se, uau, ela tivesse rompido, ela tivesse rompido
Com toda a confusão e as vozes tagarelas das nossas
vidas e do nosso tempo e tivesse encontrado esta
Espécie de como exactamente o quê?
Coisa, acho eu.
Esta coisa, esta coisa como que absoluta.
È como se – ei – a Annie tivesse encontrado esta
coisa, esta chave,
Sim esta coisa-chave, este segredo,
Esta certeza e simplicidade, esta coisa secreta e
simples
Que todos nós buscamos ao longo das nossas
vidas e
Que é, acho eu, a *verdade*.

Martin Crimp, (A)tentados

Partir de nós, sim, dos nossos corpos e vozes, ideias, conhecimentos e pensamentos, partir daquele espaço, daquela temperatura e sonoridade, daquela cor, daquele material. Mas para onde direccionar o caminho? Não nos conhecíamos o suficiente nem teríamos as mesmas experiências de vida, as idades e as perspectivas seriam diferentes (apesar de no conjunto se poder enquadrar uma geração), possivelmente não partilharíamos as mesmas ideias, não queríamos todos dizer uma ou a mesma coisa e nada nos juntava ali a não ser a vontade, e, fomos chegando a essa conclusão, a procura de uma identidade. Neste ponto, achei que poderia ser mais interessante, para além do que já sabiam e poderiam dizer pessoalmente acerca deles e uns dos outros, partir de um objecto desconhecido para daí chegar a diferentes descobertas e auto-reconhecimentos, algo que nos pudesse unificar e centrar num ponto de partida para daí explorarmos hipóteses plurais. Precisávamos de nos fechar em torno de alguma coisa para depois criarmos maiores possibilidades de abertura.

Pensámos num texto, pensámos em vários textos, pensámos sem texto, sugeri um texto. Descobriu-se um texto que era um não-texto, um texto sem texto, mas onde encaixávamos vários subtextos. A primeira leitura pareceu estranha: não havia conclusões fáceis, não havia história, não havia

personagens, ou antes, havia a possibilidade de inúmeras personagens, havia temas, mas não estavam resolvidos, havia ideias, mas não havia mensagens, não havia estereótipos reconhecíveis. Havia um mundo, havia mundos a explorar, a pedir para serem explorados:

O mundo prismático reflectido pelos sucessivos “argumentos” de *(A)tentados* é uma confusão, um mundo completamente “lixado”, cujas dificuldades de representação, num esforço de fidelidade aos múltiplos mecanismos que o conformam, surge como o equivalente das próprias dificuldades de o habitar. O gesto “desconstrucionista” da estratégia compositiva da peça só é possível através de uma extrema diluição de pontos de vista, de recorrentes paródias dos muitos discursos que representam essa realidade e que tentam e atentam contra a sua progressiva virtualidade. (COELHO in CRIMP, 2000: 34)

Depois de algumas hesitações e estranhezas, de algumas escolhas induzidas, argumentadas e faladas, decidimos que trabalharíamos a partir do texto *(A)tentados* de Martin Crimp. Não porque considerássemos o texto o único meio possível para nos exprimirmos, mas porque, de algum modo, compreendemos que juntamente com o texto poderíamos criar um espectáculo ou uma dramaturgia nossa contemporânea concebida também a partir das questões por nós habitadas ou que em nós habitavam:

Para o actor e o director, o texto do autor é uma espécie de bisturi que nos possibilita uma abertura, uma autotranscendência, ou seja, encontrar o que está escondido dentro de nós e realizar o acto de encontrar os outros: em outras palavras, transcender a nossa solidão. (GROTOWSKY, 1992: 49)

Interessava-nos sobretudo falar sobre a nossa identidade, enquanto pessoas, enquanto individualidades e enquanto colectivo. Procurávamos questionar o que somos para além daquilo que esperam de nós. A identidade para além dos modelos que construímos.

Pareceu-nos assim que seria bom não percebermos tudo o que o texto de Martin Crimp nos comunicava nas primeiras leituras, para podermos arriscar, para podermos ir com ele e passo a passo o podermos decifrar. Era um texto que requeria acção, sem tempo ou espaço, sem linhas definidas de princípio e fim, era um texto aberto, uma escrita (como refere Claude Régy

também a propósito da escrita de Peter Handke)¹⁵ em *processo de elaboração*. O não encontrar de referências permitia o procurar de novas ideias e soluções, ia ao encontro tanto no seu *dizer* como na sua *forma* à destruição da convenção, do senso comum, permitindo também a *leitura aberta* dentro de uma *fórmula aberta* para a qual, à partida, se apontava o trabalho de criação. Assim o texto não nos serviria somente através daquilo que exprimia, mas também como metáfora maior da proposta de trabalho e processo de criação a que nos propunhamos. O próprio texto impelia-nos também à descoberta da sua identidade, que estaria para além daquela que um texto dramático deve apresentar, tanto no seu aspecto formal, como no seu aspecto semântico.

Começámos então a encontrar pontos de partida, interessava-nos salientar, com o texto e na criação, a forma como nos apropriamos, ou somos apropriados, pela realidade circundante e as inquietações que dominam a sociedade contemporânea em geral. Como somos condicionados e segregados pelos *media*, pelo discurso publicitário, pela televisão. Como temos necessidade de nos publicitarmos a nós próprios, de construirmos modelos e convenções que muitas vezes nos restringem nas nossas escolhas e acções, estremando parâmetros na nossa liberdade enquanto indivíduos. Importava-nos explorar o que está para além do que conhecemos de nós, se isso seria possível. E ao mesmo tempo no nosso processo criativo, se essa procura de liberdade poderia encontrar um lugar:

Crimp acredita que nós não temos nenhuma personalidade 'para além daquela que nos é imposta – por sujeitos igualmente suspeitos – do exterior'. Crimp reapropria-se assim, e de forma surpreendente, do palco como espaço exemplar de exposição das contradições entre a personalidade e as circunstâncias, na convicção de que tal exercício mobilizador nos poderá conduzir à alteração dessas mesmas circunstâncias. (COELHO in CRIMP, 2000: 26)

Tínhamos assim um extenso material de onde partir, material humano e não só, tínhamos um enorme espaço diante de nós, e até um texto, palavras para dizer. No entanto, pouca coisa nos dava segurança ou soluções, e na realidade não tínhamos nada, só ideias, inquietações,

¹⁵ RÉGY [1991] in RYNGAERT, 1998: 205.

vontades e uma espécie de fé no vazio e no silêncio que ali começava, finalmente, a instalar-se. Agora que não sabíamos dizer mais nada tínhamos de começar a dizer de outra maneira: num tempo diferente, num espaço diferente, para dizermos mais do que já sabíamos. Como diria Heiner Muller: «escrevo mais do que aquilo que sei, escrevo num tempo diferente daquele em que vivo»¹⁶

Partíamos para um *mundo-outro*, mas também para uma zona de guerra.

¹⁶ MULLER *apud* VIEIRA MENDES, 2009.

iii) Zona de Guerra

True form is not like a construction of a building, where each action is the logical step forward from the previous one. On the contrary, the true process of construction involves at the same time a sort of demolition. This means accepting fear. All demolitions create a dangerous space in which there are fewer crutches and fewer supports.

Peter Brook, *The Open Door*

Dado não existir um palco e uma plateia, cabia-nos também definir o lugar de actuação, ou de acção, onde (primeiramente durante os ensaios) posicionaríamos o espaço imaginário, onde faríamos as nossas escolhas criativas e as revelávamos ao exterior. Neste sentido, delimitámos a sugestão de um palco, que no nosso espaço acabou sendo definido apenas por quatro colunas de pedra, uma parede e uma luz artificial. Aqui seria a *zona de guerra*. Guerra sobretudo com eles mesmos, de cada um para cada um, pela forma como se disponibilizariam para entrar em zonas desconhecidas «ensaiar um espectáculo é sobretudo autorizar-se a experimentar coisas» (QUESNE, 2009: 8). Guerra pelo perigo subjacente à destruição, destruição de valores e *formas feitas*, de maneiras de fazer e de dizer, ou de corpos inibidos porque fora do seu controlo normal. Uma zona de guerra pelo medo, pelo mal-estar que pode surgir de não sabermos o que vai acontecer no momento seguinte. Um confronto que por vezes poderá ser conflitual, mas não no sentido pejorativo, uma vez, que impelido por uma vontade, não dependente de uma obrigação, mas impelido por uma sugestão. Existia uma vontade de descoberta inerente a cada uma das pessoas que ali permaneciam no grupo, uma vontade que precisava de espaço e de incentivos para acontecer. Por vezes esses incentivos eram requeridos, outras vezes eram descobertos nos próprios impulsos do acontecer. Os actores teriam que ser exploradores, não somente investigadores. Juntamente com o que traziam, com o que viam, com o que pensavam, juntamente com o que recebiam de fora, as minhas projecções, indicações ou provocações, teriam também que chegar e perceber onde estavam, com quem estavam, como estavam, como poderiam avançar no momento presente, escutando o que os rodeava, reagindo a cada instante,

sem perder as suas ideias e incentivos, mas, sobretudo, sem perder a capacidade de reagir e escutar, sem perder a capacidade de si, do seu corpo. Trago memórias e sensações anteriores, mas estou apto a transformar-me perante o momento, a *esquecer-me* do que sei de mim para descobrir mais em mim.

A ideia de um objecto, de um tema, poderia estar lá, já exposta, se quisermos o cenário poderia estar montado, mas o que acontecia dependeria do ser actuante, iria depender também da sua relação com o tempo em que estava a actuar e de que forma condicionaria e seria condicionado pelo momento.

Os actores deveriam no tempo de cada história que contavam, ou em cada coisa que faziam ou improvisavam, saber viver o tempo presente na sua relação com as ideias pensadas ou com as cenas apresentadas.

O momento presente, em que as coisas acontecem, deveria ganhar aqui primazia, os actores teriam que saber guardar o que encontravam para poder repeti-lo num futuro próximo, no fundo utilizar o estado presente para tirar dele algo que ficasse, construir e encontrar no presente para depois o repetir num futuro que seria já passado, mas que voltaria ao mesmo tempo a ser presente e por isso a conter a possibilidade do inesperado.

Por relação e a título de exemplo, refiro aqui a obra: *Present Past Contínuos* do artista conceptual americano Dan Graham (n.1942), que tive o prazer de poder ver numa retrospectiva no Whitney Museum em Nova Iorque. Como visitante, posicionava-me entre dois espelhos para onde estavam apontadas, cada uma para seu lado, duas cameras vídeo que gravavam a minha imagem e todas as minhas acções em frente aos espelhos. O que era filmado era o meu reflexo no espelho e o que eu via era já o reflexo do que havia sido filmado. Num jogo de planos gravados em vídeo e reflexos em espelhos, a noção de presente, passado e futuro ficava completamente exposta numa mesma dimensão, permitindo que concretizássemos a noção dos três planos temporais ao mesmo tempo que estes se anulavam a si próprios, dado que o presente se tornava uma visão constante de um passado (que já devia ser irreversível) e também a projecção de um futuro muito próximo na eminência de ser passado. Num tempo presente víamo-nos a nós e a outros, consciencializando a nossa presença numa contínua e inexorável

passagem de tempo, que ali nos permitia, também, uma pequena manipulação do nosso estado presente para definirmos o que queríamos ver quando o víssemos no passado que seria o futuro próximo.

Ou seja, construímos no presente a nossa imagem que será passado quando a virmos num futuro que quando acontecer será o presente. O que nos dá ao mesmo tempo a noção de ilusão desse presente: afinal quando o consciencializamos ele deixa de existir, pois já é somente o reflexo. Mas o que se revela, o que fica e o que nos prende a atenção e o interesse é exactamente esse momento em que acontece: «a acção é a única que sendo situada num presente, pode remeter para a imortalidade desse mesmo tempo» (AMARAL, 2006: 114).

No teatro, num processo de trabalho, procuramos o momento presente, em que as coisas acontecem e tentamos guardá-lo para o repetir num futuro próximo. Na fase criativa, por vezes, os melhores momentos aparecem durante o processo, quando a descoberta acontece, mas depois queremos guardá-los e repeti-los e muitas vezes já não é a mesma coisa. Devemos tentar perceber onde o novo, o momento recém-chegado se mantém em nós, para além do que já existe e funciona, para além do que o momento presente anterior nos permitiu construir. Numa instalação artística o objecto existe com a sua presença e múltiplos sentidos, se na sua apresentação houver margem de liberdade para o que acontece cada dia, isso irá permitir a sua transformação perante cada nova aproximação e leitura. Há algo que se deve manter fixo, sedimentado, uma estrutura, uma escolha pensada; e algo que, mesmo que rigorosamente ensaiado, surja de acordo com o momento em que acontece, naquele ar, naquela respiração. Um momento presente que é repetido como passado mas que sustenta outro momento presente, e esse não pode ser evitado, não pode ser ignorado.

O presente do actor é o mais estreito, o mais cerrado, o mais instantâneo, o mais pontual, ponto sobre uma linha recta que não cessa de dividir a linha e de se dividir a si mesmo em passado-futuro (...).

O actor representa, mas o que ele representa é sempre ainda futuro e já passado, enquanto a sua representação é impassível e se divide, se desdobra sem se romper, sem agir nem padecer. É neste sentido que há um paradoxo do comediante: ele permanece no instante, para desempenhar alguma coisa que não

pára de se adiantar e de se atrasar, de esperar e de lembrar. O que ele desempenha não é nunca um personagem: é um tema (o tema complexo ou o sentido) constituído pelos componentes do acontecimento, singularidades comunicantes efectivamente liberadas dos limites dos indivíduos e das pessoas. (DELEUZE, 2003: 153)

Era importante que os actores percebessem a credibilidade do momento presente, e mesmo que o teatro não seja a realidade, ou uma imitação da mesma, é na realidade que é feito, que existe. Gostava que acreditassem neles para no desafio de cada momento fazerem outros acreditar.

Levantou-se a questão: o que é que nos leva a acreditar? Porque é que gostamos de crer, quando assistimos a um espectáculo, que aquele homem é um dealer ou que aquela mulher matou os filhos? Ou porque é que simplesmente acreditamos na história que alguém está a contar, ao vivo, em cima de um palco? Podíamos ouvi-la na rua. Vê-la num filme ou na televisão. Porque é que o actor de teatro vive também, tão intensamente e credulamente esses momentos? Relembro Shakespeare em *Hamlet*:

Não é monstruoso que um actor destes em ficção apenas, em paixão fingida, possa forçar a alma e todo o seu pensar, de modo a transformar o próprio rosto, chorar e mudar tanto de aspecto, em voz partida e cada gesto adequar, a seu bel-prazer às formas inventadas? E tudo para nada! Por Hécuba! Mas...que tem ele com Hécuba ou Hécuba com ele, para que o actor tenha que chorar por ela? (SHAKESPEARE, *Hamlet*: II, 2)

Atrevo-me a dizer que o que faz continuar a ver, a fazer e a acreditar é precisamente a nossa relação com o momento presente, a ilusão que o que estamos a ver e a fazer pressupõe a nossa presença ali, e que somos parte desse tempo em que a coisa acontece. Por isso somos, não uma imitação de algo, mas uma contínua transformação ou criação em algo. Esperamos continuamente o que não sabemos, um contínuo passado que se reflecte em presente quando se torna imprevisível:

Se o passado dota a acção de irreversibilidade e se o futuro lhe dá o dom da imprevisibilidade, torna-se necessário conceber um outro tempo, intermédio entre

eles, no qual a acção aconteça como ainda não irreversível mas ainda imprevisível. Este será um tempo em que a acção está em vias de se tornar irreversível, mas em que ela ainda é imprevisível: um tempo que vai dominando o futuro e que vai sendo, ele mesmo, dominado pelo passado. Este é o tempo presente. (AMARAL, 2006:103)

Não me interessava pensar logo, enquanto criadora e, à partida, na leitura que teria a nossa criação, mas no entanto eu própria me inseria na acção como «primeiro leitor» enquanto trabalhava o objecto. Deveria saber proporcionar também ao actor a possibilidade de ele ser o primeiro leitor daquilo que estava a fazer: a partir do momento da consciência daquilo que lê, estará apto a consciencializar a presença de outros que lerão. As formas de leitura abrem-se em múltiplas significações, e tornam-se livres e fortes para o confronto com o presente anunciado, eu não sei como o vou fazer, mas devo saber o que quero fazer para criar o meu reflexo, por isso torno-me credível, porque mostro por onde passo para chegar lá, mostro a fragilidade e falibilidade da cada momento:

E se é possível falar de ganhar uma espécie de liberdade através da escrita, ela não surge por se conduzir as personagens para posturas fixas e calculadas, mas por se permitir que arquem com as suas responsabilidades, dando-lhes um legítimo espaço de manobra. Isto pode ser extremamente doloroso. É muito mais fácil, há muito menos dor ao não deixá-las viver. (PINTER, 2006:29)

O *deixar viver*, que refere Pinter, reflecte-se não só no próprio processo de criação como na sua abertura ao mundo e deve existir como pressuposto da criação; porque só o *deixar viver* permite o momento de acontecimento das coisas. Permite o que a *vida não deixa*. Na imprevisibilidade, na possibilidade do irreversível situa-se o agir, e a coragem da acção, e daqui nascem as imagens e os movimentos impossíveis: «precisa-se de uma imagem que salve a vida, que a maravilhe, fazendo-a entrar em movimentos estranhos e impossíveis (...) sem o impossível, a vida é 'metade de nada e morre'». (MIRANDA, 2008: 11)

Como criadora, por vezes, durante todo o nosso processo, sentia-me, como sugere Gonçalo M. Tavares, um *ladrão do efémero*, quando conseguia

encontrar o estado presente do passado que tinha idealizado, ou quando ele chegava até mim:

À medida que o pintor olha para o mundo, decide as cores, que quando fugir deste, colocará na tela. Trata-se de um roubo (educado) da luz e dos seus diferentes ângulos de incidência, mas é evidente que só na caverna artificial o artista poderá exercer o seu ofício.

Afastado, deixas de ver o que foste vendo enquanto te afastavas, tal como próximo deixas de ver aquilo que foste vendo enquanto te aproximavas. Fazes, afastado do mundo; e recebes a substância indispensável para fazer afastando-te e aproximando-te dele, consecutivamente, como um ladrão que roubasse apenas aquilo que não se pode agarrar – o essencial, portanto. (TAVARES; 2007: 47)

O chamado momento presente é que permite a existência da acção e a acção é o que traduz o momento teatral, de existência criativa, senão seria entendido como uma mero labor, um trabalho funcional. Nas palavras de Margarida Amaral:

O trabalho encontra no modelo o seu princípio e no objecto o seu fim e a acção tem como princípio a liberdade que todo o início potencia e como fim nada de muito concreto se pode esperar a partir dela. É esta expectativa relativamente ao fim para o qual a acção aponta que a torna incerta, absolutamente nova e imprevisível. (AMARAL, 2006:102)

No estado presente as relações, os confrontos, as acções, as palavras ganham consistência pela imprevisibilidade do momento, por o não controlar que os auto-surpreende. Como manter esse nível de surpresa, esse encanto que uma palavra ou uma acção podem proporcionar quando ditas ou feitas pela primeira vez, sem ficar preso ao antes, sem pensar na recepção do depois?

Nesse tempo destacado dos modelos de segurança que o passado oferece e das soluções já demasiado conhecidas do futuro presentificado, é que a acção se pode concretizar na sua acepção mais autêntica, como pura imprevisibilidade relativamente a um futuro ainda distante e tendendo à irreversibilidade de um passado inalterável. (ibidem: 103)

Algo que dificultava a tarefa de entrega ao momento presente seria, precisamente, o pensamento castrador, as memórias atentas e as noções

mentais controladoras. Como acreditar em nós mesmos, no que já está adquirido em nós, apreendido, memorizado, pensado, e ao mesmo tempo conseguir esquecê-lo, numa predisposição de *descontrole*, perante aquilo que podemos fazer com o nosso corpo, a nossa voz, as nossas emoções e ideias:

Trata-se de abrir essa caixa, de abrir o corpo. Porque este pode encontrar-se fechado, insensível às pequenas percepções, educado para as tarefas mais exigentes e rígidas da realidade. Abrir o corpo é torná-lo hipersensível, despertar nele todos os poderes de hiperpercepção, e transformá-lo em máquina de pensar – quer dizer reactivá-lo enquanto *corpo paradoxal*, o que todos os regimes de poder sobre o corpo procuram apagar, esforçando-se por produzir o corpo unitário, sensato, finalizado das práticas e das representações sociais que lhes são necessárias. (GIL, 2001: 212)

Pretendia que os actores não se visualisassem e agissem segundo aquilo que achavam ser, ou segundo aquilo que pretendiam mostrar, mas que encontrassem uma consciência daquilo que realmente estavam a ser. Citando Roland Barthes: «Incapaz de se tornar a si mesmo convincente, é, no entanto, precisamente a convicção do outro que o torna a seus olhos um ser de teatro e o fascina. Pede ao actor que lhe mostre mais um corpo convicto do que uma paixão verdadeira». (BARTHES, 1975:214).

No fundo será procurar uma abordagem não psicológica, mas física da interpretação: o ponto em que o actor deixa de representar para simplesmente, actuar, no sentido de agir. Como dirá o encenador belga Jan Fabre: *Don't perform, act* – sendo que para encontrar nos seus trabalhos esse estado de agir, opta exactamente por usar o corpo como forma de potenciar o trabalho do actor. Procura-se o desgaste de um corpo, no uso da sua fisicalidade, para chegar a uma exaustão em que o actor deixa de *estar alerta* mentalmente, para, a partir daqui, transformar a sua presença em cena.

No nosso processo de trabalho, o uso da fisicalidade tornou-se também bastante importante: perceber como um corpo empenhado, em esforço, necessariamente activo, contribuiria para a interpretação, uma exploração do corpo que luta para se transcender, que contém a possibilidade de ser mais do que aquilo que é. A percepção que a tentativa para chegar lá, toda a fragilidade, o esforço e a queda que dela transparece, é já o momento de

ascensão, o momento de interesse, o momento humano. Pretendia-se, não que a consumpção de um corpo, no uso da sua fisicalidade, terminasse em si mesmo, mas que esse desgaste servisse, mais do que para uma emoção, como um veículo de um texto, de uma ideia, ou de uma série de questões. A palavra seria trabalhada sobretudo a partir da simplicidade e da musicalidade, de acordo com os corpos, com o espaço, com a sua presença ali. A sua intencionalidade seria também trabalhada a partir da manipulação dos estados físicos:

Extraír metafísica de uma linguagem falada é fazer com que essa linguagem exprima o que de uso não exprime, (...) utilizá-la de uma maneira excepcional, inusitada; é revelar a possibilidade que essa linguagem possui de causar um choque físico; é dividi-la e distribuí-la no espaço activamente (...) utilizar as entoações devolvendo-lhes o seu poder não só de destruir mas também de realmente manifestar qualquer coisa, é revoltarmo-nos contra a linguagem e as suas fontes mesquinhamente utilitárias (...). (ARTAUD; 1963: 69)

Os actores, durante o processo de trabalho, começaram a desenvolver uma postura activa no encontro das suas capacidades, disponibilidades e potencialidades. O estado do corpo poderia fornecer também instrumentos preciosos para a interpretação de um texto, para o exprimir de uma ideia. Seria retomar quase a ideia de catarse ligada ao corpo do actor, mas dar-lhe forma, coreografá-la com rigor, sentindo-a no estado presente, e adaptando-a às palavras que escolheríamos para dizer, às ideias que nos propunhamos a experienciar, ao que deixávamos acontecer e ao que íamos escolhendo para guardar. A proposta era encontrar, caminhar para encontrar, qualquer coisa que finalmente fosse interessante para ser presenciada. Encontrar um ponto de paz, pontos de paz, mas sem largar a guerra, dentro da guerra. Teriam que escolher o que transpor para fora, saber onde começar, onde acabar, onde deitar fora, onde integrar, onde encontrar disponibilidade para procurar. Perceber que o material principal eram eles próprios, o seu risco era tudo, porque só assim poderiam perceber onde iam sendo capazes de chegar. O risco era a entrega, a percepção, a confiança nos seus limites corporais e vocais, mas também a procura incansável pela imaginação e criatividade, a tensão entre o que se revela, o que se quer revelar, o que não se quer revelar,

o que se consegue revelar, o que se escolhe revelar. A tensão do meu corpo num mundo possível e num mundo (im)possível. O ficar na caverna, no que eu sei, no que eu conheço, o meu esconderijo, e a fuga para a claridade, difícil de encarar, o sair da caverna, o sair para o exterior.

Muitas vezes partíamos não das palavras dadas pelo texto, mas do ambiente que determinada cena nos proporcionava, dado que o texto era composto por várias pequenas cenas, decidimos propor um ambiente para cada uma, que funcionasse individualmente, mas que encontrasse também uma ligação com o todo. Faríamos primeiramente essa ligação mental, passando por todas as cenas? Ou do que surgisse, do que pensássemos ou experienciássemos para cada uma, encontraríamos uma relação mais genuína e interiorizada do todo?

Percebemos que muitas vezes não é o significado que pretendemos dar *a priori* que funciona, mas o que conseguimos fazer significar, a partir de onde ligamos e religamos intenções, numa sequência, num arco. Posso ligar palavras com um sentido, uma intenção prévia, e não transparecer absolutamente nada. Posso dizer palavras mais intuitivamente, arriscá-las no impacto da sua sonoridade, do seu significado e ao ligá-las intencionalmente fazer transparecer um sentido.

Percebemos sobretudo que para fazermos sair, tínhamos que entrar, tínhamos que nos implicar, tínhamos que nos entregar, tínhamos que abrir os olhos e o corpo todo perante os rasgos de luz que aliciavam a nossa caverna. Tínhamos que deixá-los entrar, mesmo que nos parecessem cegar, queimarmos os pés, fazer-nos cair ao chão. Teríamos que ser sísifos e levar as nossas pedras até ao cimo, até ao exterior. Acreditar, guerrear um pouco mais, dar um pouco mais. Ver naquele espaço, através da sombra, através da nossa guerra, os horizontes possíveis, as possíveis metáforas, as possíveis relações, os possíveis afectos, as acções possíveis, as palavras possíveis, o prazer possível, a possível paz. Ver na impossibilidade do escuro da nossa caverna, a possibilidade de luz.

iv) Acabar a começar

Ama como a estrada começa.

Mário Cesariny

Não há nenhuma efígie verdadeira que não tenha uma sombra que é o seu duplo, e a arte há-de sem dúvida periclitlar e falir desde o momento que o escultor creia que libertou aquela determinada sombra cuja existência justamente lhe destruirá o repouso.

Antonin Artaud, *O Teatro e o seu Duplo*

Na sombra do piso -4, depois de horas de ensaios, improvisações, propostas, depois de partilhas, escolhas, decisões e indecisões, arriscámos, pusemos, tirámos, encontrámos e acabámos por ficar com o que nos restou, com o *resto*, de tudo o que levámos, pensámos, idealizámos, realizámos. Não o que restou por falta, por negligência, por um fechamento de soluções, mas o *resto* que «pode ser entendido num sentido oposto, ligado à palavra latina *restus* (de *sto*), que remete para a ideia de estabilidade, solidez e resistência» (PERNIOLA, 2006:104):

Sob este aspecto, o resto da arte seria aquilo que na experiência artística se opõe e resiste à homogeneização, ao conformismo, aos processos de produção de consenso massificado, presentes na sociedade contemporânea (...). Se a arte é resto, isso só quer dizer que a ideia de obra como algo harmónico e conciliado deve ser posta de parte, porque a arte é atravessada por tensões internas, por conflitos, por fracturas. Se a arte é resto isso só significa que o todo não se mantém, que se fragmenta em elementos assimétricos e profundamente discordantes entre si. (ibidem)

O nosso resto eram partes de nós mesmos, reais, distorcidas, transformadas, plurais, assimétricas. Era o nosso corpo desfiado, separado, mas unido num todo: «escrever o corpo. Nem a pele, nem os músculos, nem os ossos, nem os nervos, mas sim o resto: um 'isso' grosseiro, fibroso, desfiado, separado, o casacão de um palhaço» (BARTHES, 1975:218). O

nosso resto não era fechado, limitado, solucionado, mas era no entanto, apreendido, incorporado e consciencializado. Partia na busca de um sentido, e nisso ganhava também o seu próprio sentido. Não nós limitávamos somente ao nosso acontecimento, queríamos também exprimir o que em nós se tinha organizado, no entanto o que exprimíamos só se tornava possível na própria autonomia do acontecimento:

O que torna a linguagem possível é o que separa os sons dos corpos e os organiza em proposições, torna-os livres para a função expressiva. É sempre uma boca que fala; mas o som cessou de ser o ruído de um corpo que come, pura oralidade, para tornar-se a manifestação de um sujeito que se exprime. É sempre dos corpos e das suas misturas que falamos, mas os sons cessaram de ser qualidades atinentes a estes corpos para entrar com eles em uma nova relação, a de designação e exprimir este poder de falar e ser falado. Ora a designação e a manifestação não fundam a linguagem, elas não se tornam possíveis senão com ela. Elas supõem a expressão. A expressão se funda no acontecimento como entidade do exprimível ou do expresso. (DELEUZE; 2003:187)

Pretendia-se praticar acima de tudo um movimento de abertura de pensamento sobre e através da cena, deixando aos acontecimentos (assentes numa representação não mimética) uma margem de organização. Como dirá Jean François Peyret, seria entender: «comment les choses se sont faites en se faisant.» (PEYRET, 1998: 279).

O nosso processo de trabalho partiu, assim, de uma forma fragmentária, construiu-se a partir de improvisações que foram sendo criadas, passo a passo, à medida que íamos descobrindo cada cena. Ao texto e às ideias pensadas, juntou-se o *fazer* e o *acontecer*. Pegámos no texto e “transportá-mo-lo” para a realidade que pretendíamos criar, porventura, *transcriá-mo-lo*. Não nos propúnhamos fazer um espectáculo a partir do texto de Martin Crimp, mas, antes, usá-lo como mais um elemento do nosso trabalho, um elemento importante, sem dúvida, mas mais um material que nos ajudasse na nossa construção. Numa dialéctica permanente ia-se criando um todo indissociável onde já nada se podia separar, nem existir isoladamente: «O espaço, o corpo e o texto não se reprimem, dissolvem-se» (MATEUS, 2002: 24)

Eram dezassete os argumentos apresentados pelo texto, ao longo dos quais se explora um retrato estilhaçado de uma personagem, ausente, e onde se organiza hipóteses contraditórias que atentam contra a vida desta, num universo de abuso e manipulação. Concluímos depois que cada uma destas cenas poderia funcionar isoladamente e começámos a trabalhá-las: decidimos não apresentar todas as dezassete cenas que o texto nos propunha, e escolhemos as que nos faziam mais sentido de acordo com as propostas do grupo e as nossas intenções. Do mesmo modo, alterámos também a ordem com que algumas cenas surgiam no contexto da peça. Na junção das mesmas criou-se um novo espaço de ligação que determinava a própria linha de configuração do espectáculo e que determinava a forma como nos posicionávamos perante a nossa própria criação. Assumindo o estado presente e a forma a descoberto como os actores faziam as coisas funcionar ou como permitiam o acontecer do nosso espectáculo, as cenas intermédias, as ligações, eram passagens, estados de alerta, dinâmicas, presenças que acabariam por ser transformadas em significações que definiam o próprio desenrolar do espectáculo. A partir daqui redescobrimos novos sentidos e supostas ligações na formação de um todo onde de algum modo conseguíamos encontrar uma ligação entre todos e aquilo que procurávamos expressar:

Contemporâneos de uma inevitável globalização, procuramos desvendar a nossa época, onde várias vezes somos atentados pela superficialidade, somos formatados conforme a opinião pública, o “senso comum” e consumimos estereótipos que invadem o nosso quotidiano e subtilmente condicionam a nossa imagem. Expondo as contradições entre personalidade e circunstâncias, levantamos questões sobre a nossa própria existência, compondo um mundo esquizofrénico e dividido, onde a realidade se mistura com a ilusão, em temas como: a arte, a guerra, o terrorismo, a televisão, a família, a solidão, a pornografia ou o próprio teatro. (Folha de Sala – Grupo de Teatro da Nova, 2009)

O próprio teatro era questionado na nossa criação, tanto nas palavras ditas como na própria forma como apresentávamos o espectáculo, testando o estar em cena com a mesma importância como se encara a vida, não com o intuito de ensinar, sobrevalorizar ou comparar o teatro com a vida, mas com o

mesmo sentido de responsabilidade, com o mesmo empenho com que nos desconhecemos e encontramos nessa mesma vida, sem a necessidade de nos mostrarmos no que não somos ou de sermos mais do que aquilo que somos, mas antes a confrontarmos e a entrarmos naquilo que somos, a libertarmo-nos para o desconhecido em nós, nas palavras de Arnaud Rykner : «À nos forcer à faire un théâtre qui ne soit ni simple monstration, ni démonstration d'un savoir; à nous obliger à affronter simplement ce réel incompréhensible que nos ne savons plus voir à force de tropes d'images toutes faites». (RYKNER; in MARLEAU, 2002: 81)

Perante a pluralidade de sentidos que chegavam até nós, no nosso processo de trabalho, decidimos que também queríamos revelar isso numa perspectiva espacial: não seria dado a ver ao espectador só uma hipótese de plano cénico, mas antes a hipótese de três planos distintos principais – o público situava-se no meio de um triângulo – e em cada um desses planos seria ainda possível jogar com mais planos relativos à proximidade e distância. Visto o espaço da garagem (piso -4) ser utilizado quase na sua totalidade, isso pressupunha uma vasta possibilidade de jogar com a profundidade, dado o espaço ser muito amplo, podiam acontecer cenas isoladas, cenas em simultâneo, e cenas onde os espectadores teriam que escolher para onde preferiam olhar. Os actores estavam sempre presentes, no espaço que era também destinado aos espectadores, assumindo-se como actantes ou simples observadores. Dado a parca existência de projectores e inexistência de mesa de luzes, seriam também os próprios actores que manipulavam os projectores assumindo as mudanças das cenas ou acontecimentos, incidindo sobre o que queriam iluminar. Da mesma forma eram também eles que assumiam o comando no som e mudança da banda sonora. Tudo funcionava a descoberto, sendo somente o próprio jogo de representação o que separaria o actor do espectador. A intenção última seria que esse jogo de representação se tornasse cada vez menos formal, até atingir um nível de informalidade perante o espectador, o que pressupunha uma aproximação e um questionamento do jogo teatral na sua relação com o momento real, com o momento do acontecimento, permitindo através desta forma, metaforizar sobre a impossibilidade da própria encenação, no momento em que esta se torna incontrollável e revela a sua autonomia.

A estrutura que tinha acabado por nascer, de todos os nossos confrontos e questões, tinha-nos permitido um começo, um soltar das amarras que nos teriam feito perceber uma saída do escuro, da sombra da nossa caverna.

Seria interessante compreender como em cada dia, o espectáculo se encontrava em si mesmo ganhando o seu próprio sentido, e por isso também cada vez mais se permitia à sua saída para o exterior, à sua autonomia, à sua afirmação libertária. Terminávamos um difícil confronto com a verdade das nossas sombras. Mas não era na melancolia, não era no estado de descontentamento por não atingirmos aquilo que nos falta, ou faltou, que teríamos centrado a procura da nossa luz, não era na busca de mais ou de outras soluções. Era antes na possibilidade efémera da escuridão, da sombra iminente que sob a promessa de luz se instalava dentro de nós. A luz que brilha na nossa obscuridade, sem nome, sem concretização, «um prazer que não pode ser reconhecido como tal, que é inominável porque é um atentado à dignidade não do sujeito, mas da personagem desaparecida, que desempenha a função de ideal do Eu» (PERNIOLA, 2005: 108). O nosso prazer, a nossa motivação era perceber que o estado de prazer eterno, era inominável, impossível, por isso a sua busca seria sempre possível, nunca acabaria em si mesma. Teríamos que a manter, saber guardá-la, preservar a utopia realizada que permanece escondida, para permitirmos a luz, na possibilidade de a procurar.

Acabávamos aqui o nosso processo, mas era um fim que começava numa saída, por isso num começar. O entendimento da possibilidade da não solução era a permissão de um novo olhar, era a nossa saída da caverna, era onde terminávamos, onde percebíamos a existência de um caminho, mas, assim, era também onde nos revíamos, onde renascíamos, onde começávamos.

Contemporaneo è colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepirne non le luci, ma il buio. Tutti i tempi sono, per chi ne esperisce la contemporaneità, oscuri. Contemporaneo è appunto, colui cha sa vedere questa oscurità, che é in grado di scrivere intingendo la pena nella tenebra del presente. Ma che significa «vedere una tenebra», «percepire il buio»?(...)

Nel firmamento que guardiamo di notte, le stelle risplendono circondate da una fitta tenebra. Poiché nell'universo vi è un numero infinito di galassie e di corpi luminosi, il buio che vediamo nel cielo é qualcosa che segundo gli scienziati, necessita di una spiegazione. È appunto della spiegazione che l' astrofisica contemporanea dà di questo buio che vorrei ora parlarvi. Nell' universo in espansione, le galassie piú remote si allontanano da noi a una velocità così forte, che la loro luce non riesce a raggiungerci. Quel que percepiamo come il buio del cielo, è questa luce che viaggia velocissima verso di noi e tuttavia non può raggiungerci, perché le galassie da cui proviene si allontanano a una velocità superiore a quella della luce.

Percepire nel buio del presente questa luce que cerca di raggiungerci e non può farlo, questo significa essere contemporanei. Per questo i contemporanei sono rari. E per questo essere contemporanei è, innanzitutto, una questione di coraggio: perché significa essere capaci non solo di tenere fisso lo sguardo nel buio dell' epoca, ma anche di percepire in quel buio una luce che, diretta verso di noi, si allontana infinitamente da noi. Cioè ancora: essere puntuali a un appuntamento che si può solo mancare. (AGAMBEN, 2008: 13-15-16)¹⁷

¹⁷Contemporâneo é aquele que fixa o olhar no seu tempo para ver, não as luzes, mas a escuridão. Todos os tempos são obscuros para quem experimenta a contemporaneidade. Contemporâneo é aquele que sabe ver nessa obscuridade. (...) Mas o que é isso de ver as trevas', vislumbrar a escuridão? (...)

No céu que contemplamos, à noite, as estrelas que resplandecem estão rodeadas de espessas trevas. Tendo em conta que no universo existe um número infinito de galáxias e de corpos luminosos, a escuridão que vemos então no céu é qualquer coisa que, segundo os cientistas, deve ser explicada. É precisamente a explicação fornecida pelo astrofísico contemporâneo para esta escuridão de que gostaria agora de vos falar. No universo em expansão, as galáxias mais longínquas afastam-se de nós a uma tal velocidade que a sua luz não chega até nós, porque as galáxias das quais provém se afastam a uma velocidade superior à velocidade da luz.

Vislumbrar na obscuridade do presente esta luz que tenta chegar até nós e não consegue, é isso que é ser contemporâneo. É por isso que são raros os contemporâneos. É por isso que ser contemporâneo, é, acima de tudo, uma questão de coragem: porque significa não só ser capaz de fixar o olhar na obscuridade da época, mas também vislumbrar no meio desta escuridão uma luz que, dirigindo-se até nós, se distancia infinitamente. Ou ainda: ser pontual num encontro a que só podemos faltar.

Conclusão

Um espectáculo é montado e, normalmente, repetido, – da melhor forma e com a maior precisão possível; mas a partir do momento em que está pronto, há qualquer coisa invisível que começa a morrer.

Peter Brook, *O Espaço Vazio*

Tal como um processo criativo que se finaliza e transforma em espectáculo no momento da sua recepção, concluir sobre aquilo que estive a dissertar obriga-me a pensar sobre algo que devo fechar, que devo encerrar, e, no limite, a ideia de terminar leva-me a voltar a repensar todos os caminhos e hipóteses por onde andei e a pensar em tudo aquilo que a partir daqui poderia voltar a questionar ou a redescobrir. Deste modo, esta concretização, não a gostaria de revelar como uma tese, mas antes como uma *antítese*, se conseguisse na sua proposta, não encontrar somente uma solução mas antes encontrar percursos reveladores de sentido na aparição de um caminho que se propõe pleno de infindáveis encontros.

Pretendi sobretudo, ao longo deste ensaio, pensar sobre algumas questões que acho preliminares e essenciais a qualquer enunciação ou definição que se possa querer fazer acerca da arte, do teatro ou, no caso específico deste mestrado, sobre a encenação. As respostas a que cheguei, não são na realidade respostas, são apenas algumas decifrações possíveis acerca de um material tão imponderável e incomensurável como a arte. Procurei ainda transportar o que expus de uma forma mais abstracta no corpo principal da tese – «Não há luz sem Sombra» – para um encontro mais concreto com um processo de encenação descrito numa segunda parte, a que chamei: – «É preciso conhecer a noite: notas sob uma luz intermitente», onde em tom mais informal descrevi em quatro subcapítulos etapas de um processo criativo realizado em 2008/2009 com alunos do GTN (Grupo de Teatro da Universidade Nova). Esta decisão de acrescentar este segundo momento, enquadrou-se na tentativa de encontrar um acordo entre as duas partes, para perceber, num contexto prático, onde posso concretizar as

minhas intenções e encontrar sentidos e pontos de partida na actividade de encenar, percebendo de facto se é possível tornar vivas as minhas reflexões.

Algumas coisas ficarão por reflectir, outras estarão aptas a mudar, mas ao mesmo tempo é na concretização deste trabalho, na sua leitura final, que consigo entender aquilo que neste momento tenciono e consigo dizer: não era a minha proposta à partida chegar a um fim estabelecido, mas estando no ponto de chegada entender um sentido, ou sentidos adquiridos pela minhas reflexões ao longo da escrita: «neste sentido escrever é uma actividade em que aquele que escreve apenas escreve para saber o que quer dizer (para dialogar com as ideias do seu corpo), para perder a sua consciência no ilimitado da significância.» (BARTHES, 1997:25)

Perante o tema do mestrado: «Teatro e Encenação», interessou-me começar a pensar sobre o antes, sobre o que me transporta até ao teatro, até à encenação, o que de certa forma, vim a constatar, era já uma reflexão que partia de um depois, ou seja de um confronto com a forma artística que me leva a pensar sobre ela. Concluí posteriormente que seria sobretudo assente no agora, no momento presente, neste tempo a que dedico as minhas questões e inquietações que desenrolava o corpo do meu trabalho.

Avancei para o primeiro capítulo «A Necessidade de Teatro ou a Necessidade do Não-Teatro», propondo-me reflectir sobre o fazer artístico, o porquê da expressão artística na nossa contemporaneidade, especificamente o porquê do teatro, qual a sua necessidade, qual o porquê da continuidade da sua existência. Retornei ao início do séc. XX, para repensar processos e teorias de encenação, constatando que a necessidade contínua de mudança, de não acomodamento e encontro de soluções, era o ponto de partida para o reconsiderar contínuo desta arte, como impulsionadora de possibilidades variadas. Entendi que essa necessidade artística parte de um movimento de procura e que é na irresolução dessa procura que se situa a continuação da sua existência, que a vontade transgressora poderá encontrar na forma artística o seu impulso, o seu movimento, a sua força e a sua forma de acontecer.

No capítulo II, «Verdade e Surpresa», procurei o lado indefinível e invisível da criação, que nos apaga os contornos e nos tira as certezas, as revoluções que repentinamente (surpreendentemente) equacionam a nossa

posição perante aquilo que conhecemos e nos colocam perante a obscuridade reveladora de uma permissão de verdades ainda não conhecidas. Isto interliga-se não com a questão da arte ou do teatro como necessários à sobrevivência humana, mas precisamente com o contrariar da inércia acomodativa do simples sobreviver por sobreviver que encontra respostas somente através da utilidade em tudo o que acontece. Será precisamente no acontecer inesperado e aparentemente inútil da obra artística, possível portadora de uma multiplicidade de sentidos e propostas de novos olhares que podemos encontrar e integrar a sua necessidade como algo indispensável à nossa evolução e existência, ao ponto de equacionarmos se não será nela mesma que construímos a nossa realidade: «Um protesto contra uma concepção de cultura distinta da vida, com se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida, como se a verdadeira cultura não fosse um meio sublimado de compreender e exercer a vida.» (ARTAUD, 1963:21)

A partir daqui, pegando no momento presente e inesperado do acontecimento, focalizei-me na forma teatral e na encenação, cheguei ao capítulo III: «O (Des)prazer da Encenação». A encenação como uma concretização desse processo de procura, lançada pela questão da verdade e da surpresa na obra de arte, ou seja, perante a hipótese de um encontro inesperado com o que nos poderá surgir surpreendente numa criação, onde é que situo o agir, a coragem de agir, que supõe o risco, o avançar sobre o medo e a inquietação. Isto traduzir-se-á no experimentar, no fazer acontecer que pode pressupor a falha, o erro, ou até o inconcebível, o indescritível, uma vez que o momento da acção, o momento presente não tem antes ou depois, não tem conclusões, vivendo somente da sua própria concretização autónoma. Procuo, não quando sei, mas quando me disponho a encontrar aquilo que não sei. Isto pode ser doloroso, árduo, difícil, mas torna-se premente e necessário porque vislumbra um prazer. Não é um prazer ganho, obtido pela simples proposta de fazer, mas um prazer mais profundo, intrínseco ao ser humano, que não é presa da morte como única limitação da vida e como momento para lá do qual nada se conhece: «Viver o invivível, dar lugar à morte no meio da própria vida» (Steinweg, 2008: 14).

Neste ponto, a busca interminável deste prazer ou verdade ausentes, composta por decisões, resoluções e tentativas, pressupõe uma acção (aqui a acção teatral), leva-nos a assumir uma posição perante os outros, perante um colectivo, e é precisamente na relação com esse colectivo que encontramos o nosso lugar: quando pressupomos em nós a possibilidade de existência de múltiplos olhares, de múltiplas possibilidades. A finalidade do meu agir torna-se o próprio acto de agir, o começar a chegar, quando eu decido *aparecer* aos outros assumindo o meu movimento, a minha busca. O subcapítulo deste terceira capítulo: «A Acção Política da Encenação e a Decisão» pretende elucidar este aspecto.

Neste sentido, o teatro não é mais do que uma forma de relação dialéctica entre mim e os outros, tanto ao longo do seu processo, como no momento da sua recepção, uma liberdade que se torna plena quando a possibilidade de outro olhar potencia outra visão e extravasa os limites da minha própria acção. Para isso, terei, como criador, de entender que não posso definir o fim da minha acção, posso avançar no sentido de permitir o seu acontecer, revelar o que me proponho a fazer. Será a minha a proposta criativa, mas a criação deixa de me pertencer, quando permito a abertura do seu acontecer perante todos os outros criadores que estão comigo. Assim, ela constrói-se também num plano autónomo, constrói-se no seu próprio *fazer*, para quando chegar ao terceiro olhar (o do público) estar livre e aberta para ser recebida na sua própria significação, ou seja, na sua própria dinâmica, na sua própria realidade. Neste encontro com a recepção, nesta libertação da obra perante o público, termino com o subcapítulo «A Autonomia da Obra de Arte ou Pai, Afasta de Mim esse Cálice».

A encenação continuará a existir na busca constante de um lugar indefinível, num patamar irresolúvel, mas que no entanto se consegue concretizar pragmaticamente em momentos inesperados onde tudo recebe um sentido. Será como captar um movimento irrepetível e indizível, um momento como o de uma fotografia.

A operação para produzir ouro, no teatro, pela imensidão de conflitos que provoca, pelo número prodigioso de forças que entrechoca e excita, por este apelo a uma espécie de nova destilação, a transbordar consequências e sobrecarregada

de espiritualidade, evoca definitivamente, no espírito, uma pureza absoluta e abstracta, para além da qual nada pode haver, e que é possível conceber como um som único, uma nota definidora, apanhada de relance, a parte orgânica duma vibração indescritível. (ARTAUD, 1963:76)

Se conseguir como criador essa disponibilidade perante encontros não programados que surgem da minha procura, permitirei da mesma forma esse encontro livre com quem recebe, propondo um corpo que vive para além de mim, onde eu também me encontro, mas que me mostra ele próprio mais do que eu em mim acho conhecer. Não mostro somente com a minha obra aquilo que sei e conheço, ou não completo somente com a minha criação o que não arrisco nas minhas hipóteses de vida, será antes a própria criação na sua autonomia quando é vivenciada perante outros olhares que me dá a conhecer o que não sei de mim, o inédito, o não planeado, por isso, e assim a criação deixa de ter limites, e tornar-se-á sempre premente e necessária na própria descoberta humana. Ao tornar presente a proposta de um olhar, deixando-a livre na sua significação perante outros olhares, possibilito-me uma visão cada vez mais ampla, mais pensante, mais activa, plural, inconformada e curiosa da minha própria realidade e existência.

Tenho consciência que, ao querer definir qualquer coisa com este trabalho, ou com o que pretendo de um processo criativo, estou já, paradoxalmente, a reduzir a possibilidade ilimitada de sentido que procuro defender através da criação e desta minha tese, a retirar-lhe possibilidade, a pôr um risco num papel branco e por isso a desenhar-lhe um sentido, mas isso é a própria condição de criar:

«A primeira linha no papel é já uma medida do que não pode ser completamente expresso. A primeira linha é menos.» (KAHN, 2003: 63).

Bibliografia

- AAVV, 2008a, *Os Gigantes da Montanha, Luigi Pirandello* [programa do espectáculo], Lisboa: Teatro da Cornucópia.
- AAVV, 2008b, *Um Teatro sem Teatro* [catálogo da exposição], Lisboa: Museu Coleção Berardo – Arte Moderna e Contemporânea.
- AAVV, 2005, *Pina Bausch – Falem-me de Amor*, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Fenda.
- AAVV, 1999, *Barboni, Il teatro di Pippo Delbono*, Milão: Ubulibri.
- AAVV, BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de, SCHERER, Jacques (org.), 1996, *Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht*, tradução de Helena Barbas, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- AGAMBEN, Giorgio, 2008, *Che cos'è il contemporâneo?*, Roma: notttempo.
- AMARAL, Margarida, 2007, *Hannah Arendt – Os Mundos da Razão*, Lisboa: Esfera do Caos.
- ANSCOMBE, G. E. M., *From Parménides to Wittgenstein – Collected Philosophical Papers, Vol.I*, Oxford: Basil Blackwell.
- ANTUNES, David João Neves, 2001, «Poesia ou a Impossibilidade de Esquecer» in António Branco (dir.), 2001, *Questão – nº 0*, Algarve: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Universidade do Algarve.
- ARENDT, Hannah, 2001, *A Condição Humana*, Lisboa: Relógio d' Água.
- ARISTÓTELES in SOUSA, Eudoro (org.), 2003, *Poética*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- ARTAUD, Antonin, 1963, *O Teatro e o seu Duplo*, Editorial Minotauro.
- AUGÉ, Marc, 2005, *Não-Lugares – Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa: 90 Graus Editora.
- BARTHES, Roland,
1975, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Lisboa: Edições 70.
1984, *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa: Edições 70.
1982, *O Grão da Voz*, Lisboa: Edições 70.
1997, *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70.

- BECKETT, Samuel,
 2001, *Disjecta - Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*,
 organização de RUBYCOHN, London: Calder Publication.
 s/d, «Fim de Festa», in *Teatro de Samuel Beckett*, tradução de F.
 Curado Ribeiro, Lisboa: Arcádia, pp151-233
- BÉHAR, Henri, 1979, *Le Théâtre Dada e Surrealiste*, Paris: Editions Gallimard.
- BOYD, William, 1998, *Nat Tate – An American Artist 1928-1960*, Cambridge:
 21 Publishing.
- BRECHT, Bertold, 1935, «The german drama: pre-Hitler» in *Brecht on
 Theatre*, ed., trad. John Willett, London: Methuen Drama, 1964,
 pp.77-81.
- BROOK, Peter,
 2008, *O Espaço Vazio*, Lisboa: Orfeu Negro.
 2004, *The Open Door*, New York: Anchor Books.
- CALASSO, Roberto, 2001, *Literature and the Gods*, New York: Alfred A.
 Knopf.
- CRIMP, Martin, 2000, *Peça com Repetições/ (A)tentados*, Porto: Campo das
 Letras.
- DARGE, Fabienne, 2006, «Entrevista de Peter Brook ao Le Monde» in
<http://ninazarehtchnaia.multiply.com/journal/item/115/> (consulta em 7-
 12-2008).
- DEPUTTER; Mark, 2008, «Intro» in AAVV, *Alkantara festival – Mundos em
 Palco*, 22 de Maio a 8 de Junho de 2008, Lisboa: Alkantara.
- DELEUZE, Gilles, 2003, *Lógica do Sentido*, São Paulo: Perspectiva.
- ECO, Umberto, *A definição da arte*, 2006, Lisboa: Edições 70.
- ELIOT, T.S, [1919], 1997 «A Tradição e o Talento Individual», in MONTEIRO -
 GRILLO (org. e pref.), MOSER, Fernando de Melo (trad.), *T.S. Eliot -
 Ensaios de Doutrina Crítica*, Viseu: Guimarães Editores, pp. 20-32.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 1997, «Discovering the spectator- Changes to the
 paradigm of theatre in the twentieth century» in *The Show and the
 Gaze of Theatre. A European Perspective*. Towa City: University of
 Towa Press.
- GALHÓS, Cláudia, 2009, «História de uma revolucionária», in *Jornal de
 Letras, Artes e Ideias*, 12 a 25 de Agosto de 2009, pp. 6-8.

- GIL, José,
2005, «*Sem Título*», *Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa: Relógio d'Água.
2001, *Movimento Total - o corpo e a dança*, Lisboa: Relógio d'Água.
- GROTOWSKI, Jerzy, 1992, *Em Busca de um Teatro Pobre*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GUÉNOUN, Denis, 2004, *O Teatro é Necessário?* São Paulo: Perspectiva.
- HANDKE, Peter, 2002, *Poema à Duração*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- HEIDEGGER, Martin, 1992, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa: Edições 70.
- KAHN, Louis I., 2003, «Form and design», in *Louis Kahn Essential Texts*, Robert Twombly (ed.), New York, London: W.W. Norton & Company, pp. 62-74.
- KAVAFIS, Konstandinos, 2005, *Os Poemas*, tradução de Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis, Lisboa: Relógio d'Água.
- KLINGSOHR-LEROY, Kathrin, 2004, *Surrealismo*, Koln: Taschen.
- LAVIGNE, Audie, 2009, in *A Melancolia dos Dragões - um espectáculo de Philippe Quesne/Vivarium Studio* (programa de espectáculo), 8,9 e 10 de Outubro, Lisboa: Culturgeste.
- LINS, Daniel, COSTA; Sylvio de Sousa, VERAS; Alexandre (org.), 2000, *Nietzsche e Deleuze – intensidade e paixão*, Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- MAMET, David,
1998, *Three uses of the Knife*, New York: Vintage Books.
1999, *True and False*, New York: Vintage Books.
- MARLEAU, Denis, 2002, *Modernité de Maeterlinck*, Paris: Alternatives Théâtrales, nº 74-78.
- MATEUS, Osório,
1977, *Escrita de Teatro*, Lisboa: Bertrand.
2002, *De Teatro e outras Escritas*, Lisboa: Quimera.
- MEESE, Jonathan, 2007, *Das Theater ist Ein Tank, Der Von Innen Gereinigt Werden Muss*, Berlim: Contemporary Fine Arts.
- MEYERHOLD, Vsévolod, 1980, *O Teatro Teatral*, Lisboa: Arcádia.
- MENDES, José Alves, 2009, «Anda a Arte a Trocar-nos as Voltas? *Expresso*, «Primeiro Caderno», 15 de Agosto, pp.19-22.

- MERLEAU - PONTY, Maurice, 2006, *O Olho e o Espírito*, Lisboa: Passagens.
- MILLER, J. Hillis, 1990, «Narrative», in *Critical Terms for Literary Studies*, ed. by Frank Lentricchia, Thomas McLaughlin, Chicago: University of Chicago Press, 66-79.
- MIRANDA, J.A. Bragança de, 2008, *Corpo e Imagem*, Lisboa: Passagens.
- MULLER, Heiner: *vide* VIEIRA MENDES, José Maria.
- ORTEGA y GASSET, José, 2003, *A Desumanização da Arte e outros Ensaios de Estética*, Coimbra: Almedina.
- PEYRET, Jean François, 1998, «Texte, Scène et Vidéo» *in*: PICON-VALLIN, Béatrice, *Les écrans sur la scène*. Lausanne L'Age d'Homme.
- PEYRET, Jean-François; VALMER, Michael, 2000, «Entretien avec Jean-François Peyret», in http://www.tribunes.com/tribune/alliage/47/Peyret_47.htm (consulta em 13. 05. 2009).
- PERNIOLA, Mário, 2006, *A Arte e a sua Sombra*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- PINTER, Harold, 2006, *Várias Vozes*, Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi.
- PLATÃO, 2001, *A República*, introdução e tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PICON-VALLIN, Béatrice, 2006, *A Arte do Teatro – Entre Tradição e Vanguarda – Meyerhold e a Cena Contemporânea*, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto/Letra e Imagem.
- REBELLO, Luiz Francisco, 2004, *O Palco Virtual*, Lisboa: Edições ASA.
- RILKE, Rainer Maria, 2002, *Cartas a um Jovem Poeta*, tradução de Vasco Graça Moura, Lisboa: Asa.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, 1998, *Ler o Teatro Contemporâneo*, São Paulo: Martins Fontes.
- SHAKESPEARE, William, 1997, *Hamlet*, organização e tradução de José Blanc de Portugal, Lisboa: Editorial Presença.
- SILVA, Agostinho da, 1995, *Uns Poemas de Agostinho*, Almada: Ulmeiro.
- STEINWEG, Marcus, 2008, «A Arte como Afirmação da Forma», tradução de Susanna Correia e Paulo Urbano, *NADA* n.º 12.
- TAVARES, Gonçalo M., 2007, *Breves Notas sobre o Medo*, Lisboa: Relógio D'Água.

VASQUES, Eugénia, 2007, «O Papel do Poema ‘Correspondances’ no Teatro de Vanguarda dos Séculos XIX e XX» in http://www.triplov.com/teatro/eugenia_vasques/Baudelaire/vanguarda_s.htm (consulta em 22- 09-2009).

VIEIRA MENDES, José Maria, 2009, *PROPS 1* – Julho, Lisboa: Teatro Praga

WILDE, Oscar, 1889, «O Declínio da Mentira» in *Intenções – Quatro Ensaios Sobre Estética*, tradução de António Feijó, Lisboa: Cotovia, 1992, 13-52.

Bibliografia de Referência

(Bibliografia não citada.)

AVVA, RIBEIRO, António Pinto, PINTO, Catarina Vaz (coord.), 2008, *Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ANTUNES, David, 2007, «Arte & Efeitos: sobre a questão de a arte ter efeitos» in <http://www.estc.ipl.pt/teatro/arquivo/comunicações/2006-07/arte-efeitos.pdf> (consulta em 30-01-2009).

ANTUNES, 2008, David João Neves, *A Magnanimidade da Teoria*, Lisboa: Assírio & Alvim.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, 1996, *Creativity – Flow and the psychology of discovery and invention*, New York: Harper Perennial.

FISCHER-LICHTE, Erika, 1983, *Semiótica del Teatro*, Madrid: Arco/Libros.

FISCHER-LITCHE; Erika, RILEY, Jo, 1997, <http://books.google.pt/books?i> (consulta em 23-09-2009).

GEWEN, Barry, 2005, «State of the art» in <http://www.nytimes.com/2005/12/11/books/review/11gewen.htm> (consulta em 7-01-2009).

GOMES, Kathleen, 2009 «O mundo explode outra vez nas mãos do Teatro Praga», in *Público*, suplemento *Ípsilon*, 25 de Setembro de 2009, pp.32-33.

KOLTÈS, Bernard-Marie, 1999, *Une Part de Ma Vie – entretiens (1983-1989)*, Paris: Les Editions de Minuit.

- MAROWITZ, Charles, 1991, *Directing the Action*, New York: Applause.
- MELO, Jorge Silva, 2002, *Deixar a vida*, Lisboa: Edições Cotovia.
- MITTER, Shomit, 1992, *Systems of Rehearsal*, London and New York: Routledge.
- PINTER, Harold, 2006, *The Essential Pinter*, New York: Grove Press.
- RATO, Vanessa, 2009, «E para onde vai a dança quando não estamos a olhar?» in *Público*, suplemento *Ípsilon*, 21 de Agosto de 2009, pp.4-9.
- ROUBINE, Jean-Jacques, 1998, *A Linguagem da Encenação Teatral*, Paris: Zahar Editor.
- RYKNER, Arnaud, 2004, *O Reverso do Teatro – dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SHIMMEL, Paul (org.), 1998, *Out of actions between performance and the object 1949-1979*, The Geffen Contemporary at the Museum of Contemporary Art , Los Angeles, February 8 – May 10.

Agradecimentos

Um especial agradecimento ao meu orientador, Professor Doutor David Neves Antunes, pela sua inspiradora orientação pautada pela dedicação, disponibilidade, criatividade, confiança e liberdade.

Aos professores do Departamento de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema, aos professores do Curso de Especialização em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa em 2005/2006 e ao dramaturgo José Maria Vieira Mendes pela partilha de conhecimentos, experiências e sugestões bibliográficas.

Ao Grupo de Teatro da Nova em 2008/2009 pelo empenho e toda a disponibilidade demonstrada e à equipa do FATAL, pela cedência do material fotográfico.

Ao Jean Paul Bucchieri pelas sugestões, livros, reflexões e experiências partilhadas.

À minha família pelo apoio incondicional, sempre presente.

A todos os amigos que ao longo deste ano me incentivaram e acompanharam quer nas conversas e sugestões instigadoras de novas questões e descobertas, quer pelos livros emprestados, quer pelos afectos e palavras inspiradoras.