ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

M

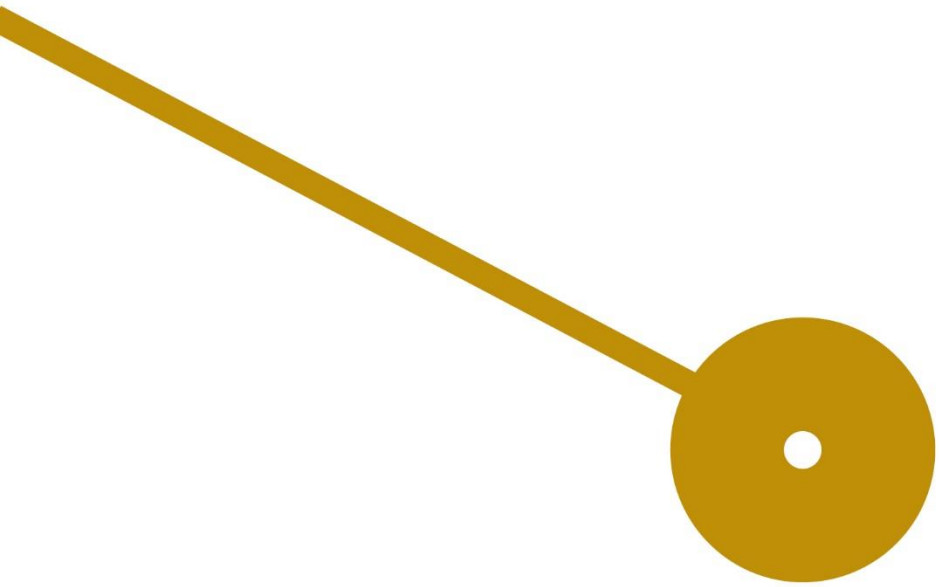
MESTRADO
ARTES CÉNICAS
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

O texto em acção

Poéticas discursivas verbais na construção cénica

Pedro Filipe Pereira Fiuza

10/**2023**



ESMAE
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA E ARTES DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO DO PORTO

P.PORTO

M MESTRADO
ARTES CÉNICAS
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

O texto em acção

Poéticas discursivas verbais na construção cénica

Pedro Filipe Pereira Fiuza

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Interpretação e Direção Artística.

Professora Orientadora
Cláudia Marisa Silva de Oliveira

10/**2023**

Aos meus. Vivos ou mortos. Mas meus.
Nunca fiz nada sozinho.

ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

AGRADECIMENTOS

À minha professora e orientadora Cláudia, pela paciência e pela coragem que teve em aceitar-me e não me deixar cair.

RESUMO

Este trabalho procura focar-se na relação do pensamento com o texto e do texto com a cena. É uma reflexão sobre a palavra dita enquanto acção. Acção física e ao mesmo tempo comunicativa. Da palavra consciente da sua função no momento em que o teatro se faz. Da palavra que quer ser viva e que, no meio do ruído do mundo, também procura a sobrevivência.

A palavra vem de onde? E o que provoca ela? Como a formamos e como a transmitimos e como a recebemos? Que sentidos lhe encontramos? De que forma a palavra nos toca? Ela possibilita-nos ou provoca-nos a construção das imagens? Ela é uma voz interior? Ela faz-nos sentir?

Este trabalho procura a ligação da palavra entre a escrita, a encenação e a interpretação. Do lugar mais inconsciente e interior ao lugar mais concreto e materializado. Que caminhos abre um texto? Que caminhos abrimos com um texto? Qual a distância da nossa encenação mental, da nossa imagem mental, até ao corpo do outro?

PALAVRAS-CHAVE Texto; Dramaturgia; Escrita; Encenação; Interpretação; Acção.

ABSTRACT

This work seeks to focus on the relationship between thought and text and text and scene. It is a reflection on the spoken word as action. A physical and at the same time communicative action. The word that is aware of its function at the moment the theater is made. The word that wants to be alive and that, in the midst of the noise of the world, also seeks survival.

Where does the word come from? And what does it provoke? How do we form it, transmit it and receive it? What meanings do we find in it? How does the word touch us? Does it enable or provoke us to construct images? Is it an inner voice? Does it make us feel?

This work seeks to connect the word between writing, staging and interpretation. From the most unconscious and inner place to the most concrete and materialized place. What paths does a text open up? What paths do we open up with a text? How far is it from our mental staging, our mental image, to the other person's body?

KEYWORDS

Text; Dramaturgy; Writing; Directing; Acting; Action.

ÍNDICE

1.
Introdução.....1

2.
O texto em acção – Poéticas discursivas verbais na construção cénica……..4

3.
Aos Ombros de Gigantes – uma não-bibliografia…….37

ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

INTRODUÇÃO

O que é um texto?

Desta questão surgem-me duas questões: O que é um texto de teatro? O que é um texto académico? Destas duas questões ainda me surge uma terceira questão: Será possível fazer um texto académico como se fosse um texto de teatro? Não um texto-peça, mas um texto-espectáculo. Um texto com uma estrutura possível de um espectáculo, com um encadeamento conceptual das várias fases da construção, mesmo um final. Um texto que se vivesse no momento da sua leitura e que conseguisse deixar um eco, que se deixasse ficar no pensamento. E mesmo na voz. Um texto contraditório, que fosse mais deriva do que certeza.

Uma deriva não é necessariamente um acto diletante. Uma deriva é, neste caso, uma entrega a um problema metafísico: Qual o sentido de pensar? E se pudermos sair do mundo das ideias e vir para o mundo das coisas sensíveis, o mundo do concreto, surge outro problema não tão metafísico: Como fixar o sentido do pensamento num objecto, neste caso, num texto?

Não há respostas. E quando as há, são defendidas nos formatos que alguns acreditam ser mais justos: o formato académico, que se comprime, o formato artístico, que se estilhaça. Claro que isto são simplificações. Que não ajudam a definir minimamente o caminho a seguir, nem no pensamento, nem na escrita. O formato e a sua escolha continuam a ser uma aventura por mundos desconhecidos, em que o diálogo acontece com autores maiores e ao mesmo tempo com fantasmas e ao mesmo tempo com o futuro. Porque escrever é um momento no presente que ficará escrito no futuro, é uma luta contra o sentido do tempo e talvez contra a morte.

Já o teatro... o teatro será sempre a vida, a vida que se vive todos os segundos e ao mesmo tempo desaparece em todos os mesmíssimos segundos, o teatro está sempre a acontecer, precisa de acontecer, é a sua sobrevivência. Se na

escrita a sobrevivência é o futuro, no teatro a sobrevivência é o presente.

Um texto não tem corpo enquanto não lhe derem voz. Ele pode estar escrito, mas a sua vida só existe em potencial. Este é o lado triste e ao mesmo tempo belo da escrita. Um texto está ali. Nem morto nem vivo. Quer dizer que um texto pode viver duas vezes, ele terá sempre duas vozes, a voz de quem o escreve e a voz de quem o lê. Escrever é um privilégio. Pensar também. Poder pensar e poder escrever.

Este texto tem uma estrutura que não pretende ser invisível. Ele é um objecto de pensamento, pensamento que se procura dentro de um sistema de códigos e de autores, ele tem um diálogo com esses códigos e com esses autores, ele procura soluções, mas não anula o desconhecido. Há muitas questões que não têm resposta e talvez não devamos ter medo de as colocar, mesmo sabendo que não têm resposta. Investigar é não conhecer o fim. A estrutura que não pretende ser invisível serve-lhe como guia para que possa sempre voltar a um chão, só que o chão muitas vezes muda. E nessas mudanças descobrem-se outras linhas de pensamento, outros autores, outros diálogos.

Outras vozes.

Outras imagens.

Outros espectáculos.

A investigação no teatro é um caminho que não acaba.

Um texto é sempre um ensaio sobre si próprio. Na forma e no conteúdo.

Um texto acrescenta-nos.

Anda-se com ele na cabeça. Ouve-se a sua voz. Tudo no mundo lhe traz sentidos novos. É um diálogo constante com as coisas. Adormece-se com ele. Acorda-se. Come-se. Esta dissertação é o texto que eu nunca pensei escrever. Nunca pensei que o formato final fosse o que é. Mas também se procurou o que fazia mais sentido nos momentos em que foi escrito. E vai trazendo novidades e mudanças que são

resultado da passagem do tempo, de leituras, de conversas, do pensamento, de procurar uma clarificação, de um ir situando as ideias.

Havia inúmeras formas de fazer. Este foi o ponto a que se chegou.

O texto em acção
Poéticas discursivas verbais na construção cénica

Uma poética deverá ser sempre definida enquanto objecto: objecto conceptual, claro, portanto cheio de equívocos; objecto vítima de uma individuação, portanto cheio de especificidades.

No tempo em que nos encontramos, ou nos tempos em que nos encontramos (o que será isso do tempo?), uma poética é uma visão própria e altamente subjectiva, uma poética é uma tentativa, construída a partir de um ponto de vista de um *eu* que se coloca perante um problema. Colocar perante um problema é assumir uma dimensão de humildade, um despir de conhecimento prévio, uma proposta de pensamento sobre as redes (uma estrutura já não definida ou estruturas anárquicas que definem o objecto e o caminho de orientação conceptual sobre o mesmo). Um problema é uma abertura de possibilidades e cada possibilidade é um pensamento que se deslumbra no inconsciente do que não se sabe.

Um pensamento é um caminho também feito de escolhas, escolhas essas que só poderão ser vítimas de um estilo de construção e de empatias familiares com aqueles que precedem e que abrem os caminhos para essa via sem retorno. Sem retorno porque sem fim. A partir do momento em que nos colocamos perante a questão da poética, a porta para a definição pura encontra-se aberta. Mas o problema da pureza conceptual é a armadilha de qualquer teoria, porque a pureza tenta a anulação de qualquer ruído. Mas é possível anular o ruído? Não será o ruído parte fundamental da própria definição dessa individuação conceptual? Existirão conceitos fora de nós? O que seriam os conceitos então se nos fossem exteriores? Uma espécie de imposição divina com a qual não pretendo concordar, mas também não é a minha interferência epistemológica. Deus para mim é um conceito filosófico e pouco mais, ainda que eventualmente possa ser elevado a uma mecânica funcional universal, um Tudo e um Sempre.

Esta propulsão de conceitos absolutos, esta deriva, assume-se enquanto metodologia de estudo. Relacionar é pensar? Sim. Mas procurar as fugas, aceitar as fugas, o ruído, que o pensamento possa encontrar, não deixa de ser um caminho de pesquisa, uma certa forma de entrega ao desconhecido: sabemos o ponto de partida e não sabemos o ponto de chegada. Temos um problema, que não teria sentido de existência se não se assumisse enquanto problema. Não pretendo procurar as provas que de alguma forma me mostrem o percurso do crime, nem as provas nem os cúmplices. As provas e os cúmplices já estão demasiado inseridos nas linhas do pensamento para que tenham de ser explicitados. E isto também se assume enquanto metodologia fundamental.

Voltemos ao início: uma poética que existe enquanto análise de redes, redes essas que potenciam outras redes, que levarão a objectos mais ou menos acabados. Um objecto artístico não se delimita no tempo, não tem uma conclusão, ele propaga-se. E mesmo um início, se colocarmos o objecto artístico numa perspectiva de diálogo com outros tempos ou com outros objectos ou com o seu próprio tempo e consigo mesmo enquanto objecto, e não podemos anular o artista que o constrói, o que será o início de uma obra de arte? Qual será a sua conclusão? Também não podemos anular o receptor. Uma obra não tem início nem fim. É um contágio. O objecto artístico exerce uma pressão sobre si próprio que é uma pesquisa e ao mesmo tempo um diálogo, procura-se na sua linguagem, na sua forma, na sua expressão, nas suas expressões. Um objecto artístico tem formas próprias de imposição e de existência, daí que não se procura uma linha de orientação, mas sim várias linhas possíveis, não existe só uma Poética, existe uma infinitude impossível de cartografar. Assumimos então riscos e impossibilidades, mas da mesma forma que um objecto artístico não se termina, uma pesquisa também não se pode dar por encerrada, há sempre um ruído.

Vamos às palavras.

As palavras. O que há entre nós e as palavras? Poderia dizer que existe um desenvolvimento conjunto, uma troca evolutiva, que nos tornámos definição ao mesmo tempo. Estaria a atribuir um sentido à biologia e ao surgimento da consciência, estaria a dizer que a consciência no ser só se tornou concreta quando se pode nomear. É uma afirmação um pouco arriscada, estaria a menosprezar a acção pré-linguagem ou mesmo a linguagem pré-verbal. É uma afirmação um pouco arriscada, mas mesmo assim prefiro seguir esse caminho. É uma investigação que se assume especulativa, como tratar as questões da linguagem verbal, das palavras, sem entrar em derivações absolutamente filosóficas? Mesmo sabendo de antemão que muitas vezes os conceitos abrem o caminho para realidades que mais tarde se tornam científicas. Quem guia quem? É importante clarificar que existem na minha perspectiva dois tipos de linguagem verbal, uma escrita e uma oral, as línguas gestuais, codificadas ou não, vou assumir que seguirão o mesmo princípio. Digo codificadas ou não porque as línguas ou linguagens são performativas, são códigos que se transmitem, gestos que se transmitem que não têm necessariamente de pertencer a uma língua oficial, fazem parte do nosso mundo social. Afirmo, portanto, sem qualquer constrangimento moral, sem juízo, que o ser teve duas conquistas fundamentais, a fala e a escrita, que correspondem a uma evolução tremenda na civilização.

Interessa-me partir da linguagem escrita e da linguagem verbal porque estou centrado na questão do texto. As palavras enquanto texto. As palavras não são necessariamente texto, nem um texto é meramente um conjunto de palavras.

O que são as palavras? O que é a palavra? A palavra é uma espécie de luz, entre a energia e a matéria, uma onda-partícula, uma abstracção que concretiza, uma conceptualização, um tornar presente. Uma palavra é uma transferência, não quero usar tradução, transferência parece-me mais justo, uma vez que o resultado é vago, é equívoco, aquilo que é criado, aquilo em que a palavra se transforma depende de quem a recebe. Depende também de quem a projecta e do código que se estabelece, do diálogo. Um diálogo tem regras próprias, um universo próprio. Um diálogo neste sentido parece ser o campo perfeito para os jogos de linguagem, para a aceitação conjunta de um código de equívocos.

Um código de equívocos parece um contrassenso quando falamos de diálogo, mas de facto consegue justificar bastante melhor a minha opção pela transferência e não pela tradução. Uma das grandes riquezas da palavra é a sua capacidade de gerar equívocos, uma palavra unívoca parecer-nos-ia até um pouco estranha, uma palavra com um efeito universal, num mundo de interpretações e não de factos... nem as imagens, que a princípio nos parecem mais imediatas, conseguiriam tal prodígio.

A palavra é aberta, moldável, interpretável. A palavra é livre. Se a palavra é livre, ela é uma entidade que existe extra ser, é um ser próprio, com caminhos próprios, com propagações próprias, com pulsações próprias. A palavra pura é inacessível no mundo das interpretações, quase que atinge um patamar de sagrado. Sagrado de impossível, de não substantivo, de não substanciado. Curiosamente o religioso vem definir o sagrado, o sagrado como algo de desconhecido que o religioso torna conhecido, a palavra é sagrada, a interpretação da palavra é religiosa. Mas então o sagrado estará mais perto do instinto e o religioso mais perto da consciência? A palavra pura seria sagrada e a palavra interpretativa seria religiosa? O que seria então a palavra pura? A palavra tem sempre um ruído, um contexto, um grão. Mesmo o ser funde o instinto e a consciência, a consciência é instintiva, a civilização é uma construção que abdica do inatingível, que aceita o código de equívocos para se comunicar e para se perpetuar.

Não que a palavra tenha nascido no caos de um momento, a palavra pode e deve ter nascido ao longo de um período indistinto, mas na possibilidade da palavra ser um elemento num universo próprio, no seu universo próprio, ela precisou de se organizar, de se refugiar do caos, talvez com uma necessidade utilitária, o ser precisou de dominar a palavra, tornar a palavra comunicativa, palavra que exprime necessidade, palavra que exprime emoção. Palavra experimentada, palavra partilhada, palavra transmitida. Sistemas de palavras ainda telegramáticos. Conjugações com sintaxes brutas. Uma pré-sintaxe. Palavras solitárias ainda em construção.

A palavra é simbólica. Tal como as primeiras imagens conscientes foram simbólicas. Tais como os primeiros rituais conscientes, chamo rituais por opção, porque me interessa o código e a sua construção e a sua passagem ao longo de gerações, que porventura terão

acrescentado camadas evolutivas. Quando criámos, nós enquanto espécie, quando criámos a dimensão simbólica abrimos um caminho para a metáfora e para a representação. Uma imagem que é outra coisa. Um som que é outra coisa. Um gesto que é outra coisa. Ainda tudo numa zona de instinto. A teatralidade é instintiva. A performatividade é civilizacional. A dimensão simbólica da palavra dita e a dimensão simbólica da palavra escrita são níveis absolutamente decisivos na capacidade da abstracção, do mero som até uma grafia de um som organizado, até uma língua, com todas as regras que a compõem.

A questão da organização das palavras é central para o que me interessa. A organização das palavras permitiu comunicar mecanismos complexos de pensamento, estruturas, dissecações de conceitos, articulações, diálogos lógicos, narrativas, mesmo narrativas complexas que eram passadas através de gerações e gerações. Narrativas que eram já não apenas linguagem, mas texto. O texto.

Um texto é uma construção, mesmo que uma construção móvel, só a escrita dá ao texto mais rigidez, e mesmo assim uma rigidez difusa. Um texto é um sistema que permite fixar um mundo e ao mesmo tempo construir outro. O que é um texto? E, dentro da construção deste problema, o que é um texto de teatro? Mas lá iremos ao teatro. Não esquecer que paralelamente ao aparecimento da língua a teatralidade instintiva já existe, o teatro tal como o compreendemos é que não. Um texto é uma organização. Um sistema estruturado que define uma lógica conceptual que faz revelar uma narrativa. Uma lógica é uma narrativa. O pensamento é narrativo. Uma narrativa não precisa de linearidade. Já nem o tempo ou a história se vêem com a obrigação da linearidade. Existem lapsos ou diálogos entre tempos. Narrativas, portanto, não contínuas, fragmentadas, mesmo ocultas. Sistema de transmissão e de desenvolvimento. Sistema que condiciona e que liberta. Que se anula. Que se transforma indissociavelmente no ser. O texto torna-se consciência. Consciência universalizante. Consciência paralela. Memória. Inconsciente do mundo.

Historicamente talvez a palavra dos primórdios tenha ganho terreno à imagem por uma facilidade de transmissão, hoje talvez seja o contrário: imagem de consumo, texto de tempo. Um texto implica uma relação temporal, ele nunca será tão imediato quanto a imagem. Um texto exige outros mecanismos físicos, ele também trabalha sobre a imagem, mas é um processo muito mais activo. Há um processo de raciocínio e de construção da imagem mental, de um conjunto de códigos que se transforma como que por magia. Ler um texto é construir um mundo.

A imagem entra-nos sem que tenhamos de nos disponibilizar. Uma imagem que é difundida quase em tempo real, absorvida quase em tempo real. Um texto que não depende da velocidade da difusão, mas da necessidade da leitura e do seu processamento. Não estou aqui a incluir a palavra tratada enquanto objecto gráfico, mas sim a palavra funcional, a palavra enquanto objecto trabalhado graficamente é um híbrido que levanta outras questões na sua

percepção e no seu objectivo, com ou sem ironia implícita. O texto inicial, os textos iniciais, seriam uma luta contra o esquecimento e uma forma de comunicação ética. Facilmente transmitidos por um carácter musical, implicavam uma cosmogonia, possuíam um passado e um presente, uma história, uma História, e uma celebração de conjunto com princípios altamente educacionais. Um texto ao serviço da comunidade. Um texto comunitário, se lhe colocarmos a perspectiva da construção temporal.

A perspectiva comunitária nos textos primordiais não deixa de ser curiosa, talvez exista uma adaptação ao desenvolvimento do conhecimento das coisas. Como se um texto fosse crescendo com o conhecimento do mundo. Como se o ser, à medida que trilhava os caminhos na existência e na consciência, se visse obrigado a desenvolver uma linguagem e essa linguagem fosse actualizando narrativas. Também os nomes das coisas são uma luta contra o esquecimento, nomeamos para conhecer, ou para fixar o que conhecemos.

Claro que tudo isto parece conferir uma perspectiva puramente funcional à linguagem verbal, as palavras são coisas, um texto é uma organização de coisas, mas há um lado de abertura simbólica na linguagem verbal, na conceptualização, na abstracção de uma ideia e na sua nomeação formal. A escrita não poderá nunca ser considerada uma mera catalogação de objectos. Percebemos isso pela transmissão ou pela conceptualização de emoções e pela construção do sagrado. A ideia da existência de um ou mais deuses, de uma origem e de um fim ou de uma passagem, é um salto evolutivo também ele brutal na linguagem. Mesmo as primeiras mãos pintadas rudimentarmente são já uma escrita de um indivíduo, um quase nome, uma assinatura. Uma assinatura é uma consciência de si. Um eu. Um eu, um outro, um eu no mundo.

A linguagem possibilita um pensamento próprio. Uma metáfora própria. Uma imaginação. Um espanto. Dominar o espanto é já estetizar conscientemente a linguagem. Usar o espanto é já partir para caminhos teatrais.

Seria impossível sistematizar todos os caminhos teatrais do mundo, fazer um mapeamento, uma cartografia, das linhas possíveis, da História. Há tantas individualidades quanto perspectivas, quanto caminhos. Uma tarefa hercúlea que caberia numa investigação mais historicista do que especulativa. Não que a História não seja também especulativa quando vista a partir de interpretações de factos. Se é que há factos. Mas também a noção de indivíduo deveria ser explicitada. Se é que existe *o indivíduo*.

Cada vez mais vivemos em redes de pensamento, a voz é uma conjugação de aparelhos. O corpo é comunitário, político, inevitavelmente. Falando de rede não falo de estruturas, a ideia de estrutura organizada já não nos pertence, ou pelo menos, já não pertence ao nosso tempo. Talvez anacronicamente sim, faça sentido para abrir conceitos. Mesmo a ideia de rede é uma imagem simplista, adoptamos por uso comum. Uma palavra

que nos entrou por função. Palavra que definiria um sistema, tal como um sistema de um corpo, veias, fios interligados. Hoje a rede passou a universo próprio. E o advento do tempo que não sabemos, que não existe, um devir, só nos pode abrir zonas de pensamento ainda desconhecidas. O pensamento não nos pertence, tal como o discurso não nos pertence. Discurso num sentido ideológico. O discurso é no mundo, está em nós, vai, circula, transforma-se. Como um outro universo próprio também, um universo de ideias, construídas pelo tempo e no tempo. As linhas transformaram-se em ondas de cobertura. Ter rede já não é ter linha. É estar em zona. E estar em zona é estar sempre conectado. Com quê? Não sabemos ainda bem.

Por vezes parece uma posição antagónica: o discurso não nos pertence, mas é a linguagem que nos define? O pensamento não cria o indivíduo, mas existe uma consciência de um Eu? A linguagem coloca-se no outro? A escrita é uma ausência? O que dizemos? Como dizemos? Como se forma o pensamento verbal? O pensamento é verbal? A linguagem estrutura-nos o pensamento? Na formação do ser, sim. Estrutura e desenvolve. Dos conceitos simples, palavras-objecto ou palavras-acção até uma ordem na sintaxe. Conjugações permitem mecanismos complexos. Pensamento-texto.

Mas e a ideia de uma escrita? E a necessidade de que essa escrita se torne corpo? Se com a linguagem criamos conceitos mais ou menos visuais, ou mais ou menos concretos, mas sensíveis, no universo das coisas sensíveis, mesmo as emoções são concretas, talvez fosse inevitável que existisse essa transição do texto para o corpo. Um texto-corpo. Através do texto-corpo explicitamos as imagens, comunicamos em zonas de entendimento partilhado, vemos o equívoco da palavra como se fosse uma ausência, como se estivéssemos de fora. Quando digo que as emoções são concretas é porque o facto de serem ou não performativas, de serem ou não historicamente transitórias, não faz com que não existam. Se acreditar, é real. Se sinto, é porque existe. Ainda que fantasmático ou delirante. Os moinhos estão lá para que sejam combatidos, mesmo que isso seja numa zona de colapso total, de queda na desordem. A escrita, ou o texto, organiza a desordem. A linguagem permite o situar no mundo, cria real.

Se a linguagem cria o real, na perspectiva de que é a linguagem que nos cria o pensamento, quando essa linguagem se torna texto-corpo, um corpo de comunicação, ela partilha um real colectivo. No pensamento a linguagem situa-se no real e situa-o, no texto-corpo um novo real é construído em conjunto. A linguagem é comunitária. O real passa a ser comunitário com a linguagem, na zona da comunicação.

Voltemos a esta ideia de uma escrita enquanto organização de discurso, enquanto construção. Nas tradições orais podemos assumir que o texto é uma escrita, não gráfica, mas uma escrita. Há uma construção narrativa simbólica com objectivos comunitários, a História, a educação, a lei, a criação do mundo, o lugar do sagrado. O corpo que fala sofre uma

transformação, torna-se um veículo de uma ideia, há uma ruptura, corpo extra-quotidiano, teatral. Texto que se torna corpo, que se torna voz, que tem um emissor e um receptor, um actor e um público. O narrador, chamamos-lhe assim, é ao mesmo tempo actor e autor, sofre de uma necessidade estrutural de expressão, transforma-se em presença. As palavras são concretas. Deus existe enquanto real na linguagem. Linguagem conceptual que se torna viva quando dita. A palavra é matéria.

A partir do momento em que a palavra é matéria concreta, ela pode ser moldada, adequada, usada, transformada. A palavra transformada é o pensamento transformado. A palavra simbólica é o pensamento simbólico? Mas quem terá aberto o caminho?

Não sabemos.

Porque se escreve? A minha questão parte da escrita. O texto. Certo dia percebe-se que se tem esse impulso de escrever. Não falo de vocação. As minhas famílias artísticas levariam a vocação sempre para a dimensão da poesia e a poesia é um outro assunto mais subterrâneo (a língua), não que o teatro seja um assunto da superfície (e não que o teatro não seja também sobre a língua). O teatro é uma cisão na voz. Mesmo no texto de teatro: quando se escreve conscientemente para teatro, o que se procura? Claro que as linhas entre texto de teatro e texto literário são difusas. O teatro tem ajudado a construir a literatura desde o seu início. Mas teatro não é literatura, nem a literatura é a tradução de uma qualquer necessidade do teatro. Porque se escreve para teatro e como se escreve para teatro?

Começamos finalmente o nosso problema de base.

Se fizer uma análise do meu percurso, e é um percurso ainda escasso, como será que comecei a escrever? Um dia há uma voz que se impõe dentro da cabeça e ela orienta uma necessidade de se concretizar, de se materializar enquanto texto escrito. Do pensamento para a matéria. Não poderia encontrar nenhuma explicação viável para além do impulso, e o impulso não deve ser desvalorizado.

Há caminhos no estilo e nas referências que vão sendo construídos, o que se absorve, que linhas se procuram. O caminho executa uma transformação radical, essa transformação pode ser abandonada ou de alguma forma insistida. Trabalha-se a técnica, procura-se a voz, procura-se uma grafia, é-se adolescentemente poeta. Todos os adolescentes são poetas das emoções, são filósofos das emoções. Existe a necessidade de resolver o turbilhão do caos interior. O corpo provoca-se enquanto corpo, vai-se delineando uma sensibilidade, uma estrutura (simplifico).

Se na infância a linguagem se ganha e se desenvolve, ganham-se conceitos e as ligações entre eles, a linguagem funcional e a linguagem simbólica; na adolescência talvez se

apure, ou não, o mecanismo do símbolo. O símbolo pode cair ou ser enquadrado, pode ser aberto. A metáfora ganha-se com a vida, sim, mas quando ou em que estado? Seria impossível ser rígido nesta questão. Os jogos na infância são simbólicos. Na infância morre-se teatralmente imensas vezes, encena-se a morte, cria-se um código para a morte. Tudo é jogo. Uma pedra é um monstro, um carro é um castelo, etc... A teatralidade instintiva mais uma vez. O faz-de-conta. Não que a perspectiva da infância na construção de um espectáculo me interesse enquanto ponto de partida ou enquanto processo, mas isso é outro assunto. Provavelmente os filtros vão sendo criados com a idade, mas todos temos dimensões criativas que poderão e deverão(?) ser estimuladas.

Voltemos ao impulso da escrita. Parte-se de uma voz interior. No início talvez seja apenas um pensamento desconexo que parece ouvir-se. Só um pensamento. Uma zona difusa. Como se uma frase começasse a desenvolver-se. Um aglomerado de palavras que procura um eco. Uma estetização no alinhamento das palavras. Uma frase pode ser um poema. Um alinhamento de palavras pode ser um poema maior e pode conter toda uma sensibilidade, todo um ritmo, toda uma linguagem, todo um programa. Não se escreve ainda no concreto, escreve-se no pensamento. O turbilhão da mudança nas emoções, o desgosto, a incompreensão natural do mundo adolescente, a rebeldia de pensar, pensamento incontrolável, pensamento secreto, íntimo. Tanto no teatro como na escrita há uma partilha de intimidade, intimidade organizada, metafórica, protegida. A intimidade enquanto objecto artístico. A verdade enquanto produto natural da obra de arte.

Então a frase vai ganhando forma. Fica cristalizada no pensamento. O deslumbramento da primeira frase é já um poema. O deslumbramento é o primeiro poema. O deslumbramento é uma espécie de vício. Vem outra frase. Conjugam-se as frases. Vem outra. Conjugam-se. É uma linguagem já. Embrionária, mas linguagem. Uma linguagem deve ser concretizada. Escreve-se o alinhamento das frases. Vai-se escrevendo. Virão outras frases. Outros textos. Já existem enquanto textos. Frases tornadas matéria. Textos partilháveis. Intimidade partilhável. Uma dimensão confessional. É preciso compreender o caos. Organizar o caos. Dar-lhe um sentido. Ganhar um sentido dentro do caos.

É um caminho.

O tempo constrói a voz. O tempo é um aperfeiçoar da técnica. O tempo permite a acção. A acção é um trabalho que se vai desenvolvendo. Ganhar a voz. A questão da voz é primordial. Nós estamos, por educação civilizacional, habituados a que o nosso pensamento se desenvolva na e com a linguagem verbal (é uma generalização perigosa). Ganhar essa voz da escrita não é o mesmo que ganhar uma voz de pensamento ou uma voz de fala. A voz da escrita tem um pensamento próprio, tem regras próprias, tem uma sintaxe própria, tem um

meio próprio. Tem um lugar. Ela é, a partir do momento em que é tornada matéria, um objecto artístico. Objecto artístico porque tem essa concepção, porque tem essa necessidade.

Nessa voz que se procura definir enquanto única existe um conflito interior, uma brecha na consciência. A organização do caos implica constantemente uma análise dessa mesma organização, o caos é o caos e o caos não é fixo. Uma análise é um diálogo. Vamos assumir que este diálogo ainda não é mais do que uma semente no problema. É uma metodologia da voz. Ainda assim, metodologia.

Quero aqui acrescentar um conceito, o de monólogo interior. O monólogo interior poderá estar entre o que é dito e o que não é dito. Pensamento tornado linguagem, explicitada ou não. O pensamento-linguagem é um monólogo: a voz da escrita. Voz vertida, convertida em matéria. Se essa voz se problematiza, se abre demasiado a brecha, se abre demasiado a sua análise, se coloca uma questão, que voz lhe responde? A mesma? Mas que mesma? Dessa voz que se vai impondo enquanto indivíduo único, enquanto existência artística, uma outra voz começa a expandir-se. Duas vozes. Já não um diálogo analítico, mas um diálogo, um conflito. Curiosamente, em termos processuais, o início do diálogo escrito cruza-se com o início do teatro histórico, do diálogo histórico: do conjunto sai uma voz, depois sai outra, depois sai outra, depois sai outra, até que o início é uma linguagem em acção. A narrativa já não cria um contexto em que a linguagem acontece. A linguagem cria o contexto da sua própria acção, já não descritiva, mas activa. A palavra no teatro é uma palavra de acção. A palavra que cria o mundo.

Há um caminho perigoso, o de parecer que estou de alguma forma a criar um movimento único na abordagem. Este não é de todo o único processo de início de escrita. É também uma análise, portanto um diálogo. Não é possível dizer como começa a escrita. E só estamos no início de um problema. O aparecimento do diálogo na voz.

O diálogo é um dos maiores problemas do mundo. Não se trata só de um problema do teatro ou só um problema do texto. Um diálogo é exigente. O que é um diálogo? O que pressupõe um diálogo? O que implica para cada uma das vozes? Na abertura dos conceitos, um espectáculo propõe um diálogo com o espectador, mas preferia ainda estar antes dessa questão. O que define um diálogo num texto? Desde logo há um perigo, a existência de personagens funcionais: uma que defende uma linha e outra que apenas abre o caminho para que a outra se desenvolva. Um diálogo deve criar planos de importância iguais. Mesmo em lógicas de poder, ele, o poder, deve ser ambíguo ou estar em constante transformação. Um diálogo não é imutável, tal como uma personagem não deve ser, tal como nós não o somos, tal como o tempo não o é. Interessa-me o diálogo enquanto factor de transformação. Mesmo transformação da voz. A voz que se desdobra para se poder descobrir múltipla, ela transforma-se no diálogo, ela abre caminhos de possibilidades no diálogo. Estamos muito longe da criação das personagens, são proto personagens, nada de psicologia ou tese específica, são

personagens enquanto exercícios de linguagem pura, jogos experimentais, definições de estilo. A personagem há-de eventualmente aparecer. Mas o que é a personagem? Uma rede de questões.

Quando entramos na dimensão da construção de um diálogo, numa lógica de teatro dramático (simplifico), procuramos uma sustentação escrita que de alguma forma dê a vida, possibilite a vida, à própria linguagem. Escrever para cena. Procurar uma conjugação entre a voz e um corpo que há-de vir. Que não é corpo nenhum, é apenas uma voz transformada numa sintaxe mais ou menos própria e mais ou menos definida, em última análise as personagens não existem. Tal como um texto de teatro não existe. Houve um crime perfeito e o texto para a cena morreu, só ficou um resto de literatura. Um mundo de possibilidades de construção. Palco vazio. Texto vazio.

Não deixa de ser curiosa esta evolução na construção de um texto. Construir um texto é construir perspectivas de vida. Isto vale nos dois sentidos. Há uma altura em que o texto e o corpo se fundem. A voz passa a existir concreta. Torna-se constante. Torna-se presente. Talvez esse presentificar se vá concretizando cada vez mais enquanto matéria e enquanto estilo. Uma assinatura. Uma identidade. A identidade da voz. Essa voz já identitária descobre o seu problema e esse problema será o seu caminho.

Não quero ser auto-referente, mas interessa-me problematizar o meu trabalho para o poder abrir, também me investigo nos outros. Voltemos à construção do texto.

A partir do momento em que existe a ideia de um diálogo, de um texto-acção, de proto personagens, torna-se quase necessário tirar-lhes essa espécie de suspensão. Mesmo a poesia é substantiva. A comunicação é concretizada. O que seria um diálogo só de ideias? O que seriam apenas ideias puras em confronto? Todas estas questões são passíveis de investigação em construção de texto. Se vamos construindo vozes concretas, brechas na voz identitária, vamos criando personagens, vamos criando um contexto em que elas existem. Se elas existirem enquanto tentativa de ideias puras, elas são tentativas de ideias puras, se existirem suspensas num universo suspenso, elas existem suspensas num universo suspenso, etc... Mesmo nos textos filosóficos clássicos, ou em alguns textos científicos mais antigos, existe uma construção de personagens num espaço que discutem ideias em forma de diálogo. O contexto e a definição trazem sustentação para aquilo que quer ser dito ou que quer ser colocado em perspectiva. O objectivo da comunicação não tem sempre de ser exacto. A materialidade não anula a subjectividade, nem sequer o equívoco.

Quer dizer então que se dá uma metamorfose subtil na voz. A voz deixa de ser um pensamento de linguagem e passa a ser também um pensamento de imagem. Mas esta imagem, este pensamento imagem, não pode ser apenas reduzido à ideia de um contexto. A imagem revela todo um universo consciente e inconsciente, ela abre todo um novo processo

de construção e de questionamento do próprio texto, chegando mesmo ao ponto de poder anular o diálogo.

Até onde irá a imagem? O caminho da imagem é de certa forma duplo, ele escava no inconsciente, numa espécie de memória e, ao mesmo tempo, ele procura uma construção que talvez seja uma construção de espanto, a procura do novo. A imagem tem processos próprios na sua construção que ultrapassam, no sentido de diferença, a questão do pensamento linguagem (que podemos colocar como questão de pensamento auditivo com as devidas dúvidas). Quando falo no acto da construção de imagens, no acto criativo da construção de imagens, nessa procura do espanto ou do novo, não digo que exista uma necessidade concreta do criar algo novo que se escreva no mundo. Não. Falo de algo que é uma linha de construção interior, um desenvolvimento do pensamento. O pensamento precisa de caminhar. O pensamento já artístico precisa de se desenvolver, precisa de se inventar. É um consumo constante. Um consumo que se alimenta a si mesmo. Desenvolve-se. A voz é uma espécie de fogo. De facto, quantas vozes brutais não se terão já perdido no mundo das vozes? Quantos textos estarão por escrever? Quantos textos terão ficado por escrever?

Voltemos à imagem. Ao pensamento imagem.

A nossa memória funciona maioritariamente com imagens. Os sonhos são imagens. Sequências de imagens. Montagens cinemáticas. Uma sequência de imagens fragmentadas já é uma escrita, mesmo que inconsciente. E como trazer esse inconsciente das imagens para a escrita consciente? Pode a voz criar um lugar? Claro que sim. A palavra cria um espaço e a palavra tem um espaço. O teatro é o espaço primordial para a palavra dita. Palavra matéria. Estamos no pensamento imagem. A voz que define, que concretiza. A voz que se situa na escrita e que ao mesmo tempo usa a escrita para se situar.

Será o texto construído a partir de uma postura imagética de projecção já uma encenação, ou uma espécie de encenação mental? Poderemos definir processos de escrita puramente visuais? Como se constrói texto a partir de imagem? Texto já texto, não texto pensamento, uma escrita de um ser que se torna num diálogo entre perspectivas. O que serão as personagens senão perspectivas? Elas escrevem-se com corpos? Mesmo que aéreos ou conceptuais? Onde se encontram?

Volto um pouco atrás à ideia do caminho de certa forma duplo na construção das imagens num texto, procurar o espanto do futuro e fazer uma antropologia do inconsciente. Escrever é escavar. Ambíguo. Mas escrever é escavar como encenar é escavar como interpretar é escavar. Ambíguo. Como viver é escavar. Ambíguo. O que me aparece quando penso no acto de escrever, para além de toda a dor e de toda a procura de resolução, é sempre esse acto de procura, de definição de uma névoa, de uma dissipação. Escrever é, em

todos os processos, uma concretização, uma materialidade ainda que conceptual. O pensamento é uma concretização também, mesmo que de fenómenos sem nome. Um caminho de pesquisa interior, na memória e no inconsciente, nos pontos de não retorno da vida. Digamos que há sempre imagens que se perpetuam na escrita, um universo ou uma gramática, mas também um sistema de referências. Como se existissem lugares a que é preciso constantemente regressar, vozes que é necessário voltar a ouvir, sentidos que se impõem constantemente numa lógica de compreensão ou de aceitação. Qualquer perspectiva psicanalítica colocaria a ênfase no trauma e eu não me oponho, o que me é necessário nesse processo é abrir o conceito do trauma, ou pelo menos tirar-lhe uma certa pressão que atribuímos à palavra. Um trauma é um caminho, uma obstrução que se torna caminho, uma interrupção na linha, uma cicatriz e ao mesmo tempo um encontro. Não quero dizer que o trauma ou que as questões da escrita (e porque não dos processos artísticos em geral, com todos os perigos que esta afirmação pode levantar no questionamento) sejam uma espécie de espiral que impossibilitem a fuga. A fuga pode até ser considerada o motivo desse regresso constante: enfrento fantasmas porque preciso de os anular, escrevo a minha narrativa ficcionada porque preciso de me encontrar, de me rever, de me situar, de me organizar no caos, de escrever a minha história, etc... Ao mesmo tempo que o encontro, algo que me impele sempre para o mesmo lugar, também pode nada ter a ver com a fuga, claro. Esse lugar da estetização empática, da identificação, poderá ser o lugar onde me realizo, onde me sinto de alguma forma verdadeiro no meu ser, no meu ser criativo, o meu espaço seguro.

Os processos de escrita de teatro podem então começar das vozes que se dividem ou das imagens que vão deixando de ser fixas, as vozes tornam-se corpos e as imagens precisam de corpos, ou seriam naturezas mortas, cenografias de nada. O teatro precisa de corpos. Corpos vivos que se desenvolvem num tempo, tempo de duração, não tempo obrigatoriamente narrativo ao nível da ficção, não tempo de causalidade.

Esta obrigação de o teatro precisar de corpos, não existe teatro sem corpos, define toda a linha da escrita para teatro. Como se o texto se realizasse apenas com o elemento vivo, com tudo o que pode definir um elemento vivo, todas as suas características e fenómenos. É na materialidade, na materialização, que uma peça se consome, é uma espécie de ciclo. Da cabeça para o palco.

Escrever para teatro é escrever para corpos. Escrever para corpos é radicalmente diferente de escrever para momentos. Escrever para corpos implica uma outra linha de construção, vou chamar-lhe construção do sensível. A partir do momento em que me apercebo da existência do sensível, a linguagem procura-se numa outra forma. A linguagem passa a existir no nível do contágio. Contágio enquanto processo e enquanto objectivo. Sensível é ambivalente, sensação e emoção. Escrever sensações, ou a partir de sensações, escrever emoções, ou a partir de emoções. Procurar emoções não é necessariamente capitalizar

emoções quando estamos no domínio da ficção ou da autoficção, mesmo num mundo supostamente híper racionalizado ou híper racionalizante em que tudo tem como objectivo a troca e uma troca tem sempre um valor de anexação.

Eu posso escrever a partir de um corpo que arde, eu posso escrever a partir de um corpo que vai arder. As referências do mundo na zona do trauma assumem-se sempre como primordialmente naturalistas, é como absorvemos os fenómenos que de alguma forma os processamos e os tornamos nós. A construção parte para outras zonas, a metáfora ou a hiperbolização do trauma/encontro pode ser tão explosiva que se desliga do real quotidiano, do naturalismo. E não esquecer toda uma herança cultural imagética, que de alguma forma já nos acrescentou o sagrado, o monstruoso, o fantasma. As forças do mal tinham imagens concretas, tal como as do bem. Se um demónio surgia num texto, ele surgia porque era real e não um produto de uma imaginação. A escrita alterou-se com a cultura, com o onírico, com estados alterados de consciência e com o próprio desenvolvimento do mundo e com a absorção de culturas (para o mal e para o bem). É um quotidiano naturalista, mas absolutamente transformado. É uma porta que não conhece limites.

É sempre perigosa a tentativa de sistematização de processos, seria ainda mais perigosa a tentativa de que essa sistematização se transformasse numa regra ou numa lei. Escrever pode ser muitas vezes um caminho errático. O próprio pensamento deste texto está a produzir-se enquanto se escreve. Escreve-se um problema, procura-se um problema. Problema que levantará outros problemas, que levantarão outros problemas. Escrever é um acto de pesquisa, um caminhar.

Falámos então de três processos de escrita: um auditivo, um visual e um do sensível; de como a linguagem se pode transformar num universo de possibilidades, desde que para tal tenha essa disponibilidade ou essa urgência. Aquele impulso criativo primário de escrever uma voz e de como essa voz se vai transformando num mundo imagético, mas também de como um mundo imagético pode procurar a sua voz, de como essa voz pode possuir uma emoção ou pode partir de uma sensação.

Voltemos ao corpo que arde.

Vários escritores podem escrever esta ideia, vamos desenvolver um pouco e transformá-la num texto:

O corpo que arde. O meu corpo que arde.

Temos um texto.

Só numa mera leitura já conseguimos perceber a imensidão de abordagens, não falo de abordagens estilísticas, falo de ressonâncias, do que estas frases podem ou não provocar numa simples leitura. Não há limites nas possibilidades. Fazemos a questão inversa, da leitura para a escrita e de como continuar. Um texto que é uma espécie de caminho a seguir. Quando me confronto com este texto, se este texto fosse a minha base de trabalho, se eu fosse um escritor de voz interior, provavelmente seguiria numa zona analítica de pensamento. As palavras seriam todo o meu motor de desenvolvimento da ideia, por muito imagéticas que fossem as consequências da sua leitura, por muito sensíveis que fossem os ecos que essas palavras produzissem num outro. Isto porque parto do meu processo de construção.

Num processo de escrita de voz interior, as palavras ressoam, provocam, procuram-se em si. As conjugações de palavras que formam um texto são quase musicais, encantatórias, como se essa linha fosse construindo o seu próprio sentido. Um pensamento quase rítmico, rítmico dentro da sua sintaxe, em busca do seu caminho próprio, da sua gramática, das suas regras. Uma voz que se procura constantemente, a voz da escrita, uma voz mental que precisa de se inscrever no mundo para existir, um espírito próprio, quase extra ser, sem qualquer tipo de religiosidade. Provavelmente, apenas o tempo trará a conjugação completa da voz com o ser. Apenas o tempo será a simbiose. Durante a formação, ambos, ser e voz, farão um caminho paralelo, caminho esse que se dirige para a comunhão ou para o silêncio. A ruptura da voz com o ser, a desistência, o silêncio enquanto morte da voz e renascimento do ser. Estamos nesta ideia da voz interior enquanto processo de escrita que se procura como se de uma ressonância própria se tratasse. Como se definiria o seguimento desse corpo que arde?

O corpo que arde. O meu corpo que arde.

Provavelmente entraria numa espécie de fogueira interior. Como se o pensamento ardesse, como se a combustão existisse nas linhas do texto. O meu corpo que arde. É um convite ao caminho. As palavras quase que se tornam chamas, palavras carne, carne de fogo. Quem é esse eu no meio do fogo? Talvez essa voz que precisa de ser escrita viva com uma necessidade de empatia quase brutal, precise de encontrar a voz de outros para se reconhecer, para se marcar. Voz múltipla, que se divide em vozes, diálogos, conflitos, paixões, alegrias, dores, amores, derrotas, vitórias, tudo. As palavras são a matéria concreta de qualquer voz. O som também é concreto, claro, mas permite-se ser mais aéreo. O que é a voz senão som e ar? Uma vibração. Uma manifestação.

E a escrita da imagem? A escrita do olhar? Como se encontra, ou onde se encontra, ou como se procura a si? Parece-nos bastante claro que a questão da voz interior seja uma

espécie de ressonância musical, mas como será o processo de quem se assume como imagético? Ou visual? Parte da imagem para a escrita? A escrita ajuda a definir a imagem? A linguagem é imagem em voz? Imagem em palavra? Escrever a imagem é projectar. Quer dizer que quem define um universo visual constrói de fora para dentro, mesmo que dentro de si. A escrita procura-se num espaço inconsciente. Há uma desagregação. Se escrevo personagens, procuro-as no seu desenho. Se o corpo arde, como será o corpo que arde? Como estará o corpo que arde? Dessa construção da minha imagem mental eu parto para a construção de um discurso verbal. Também há uma escolha no que decido seguir, por isso há uma política e uma sensibilidade. Da minha imagem interior eu decido o que quero trazer ao corpo, o que pretendo materializar.

Deverei fazer a oposição entre as seguintes vias: a imagem absolutamente límpida da qual eu extraio o discurso, a imagem que eu vou construindo enquanto procuro o discurso. Se na primeira opção há uma apropriação imediata da imagem, e não falo de autoria, na segunda opção há uma construção que se vai definindo, há um procurar. A origem das imagens é complexa, a forma como se definem também. A imagem mental é um salto do inconsciente para o consciente. O tornar-se consciente da imagem é já uma construção.

A memória também.

De onde vem este corpo que arde? Algures na minha vida devo ter-me cruzado com essa imagem e ela deve ter-me ficado inscrita. Imagem de cinema ou fotografia de guerra ou de protesto. Qual é o corpo que arde? Como escreverei o corpo que arde? O meu corpo que arde.

Se partir desta questão do meu corpo, *o meu corpo*, qual será a forma como me implico organicamente num texto? Partindo do lugar do corpo. O meu corpo expressivo e sensível procura o seu texto. O texto escreve-se a partir de uma zona de identificação, o corpo em situação. O texto passa a ser uma produção física em que todos os órgãos estão implicados. Mesmo a emoção. Mesmo o pensamento. É escrever o dentro, por dentro, a partir de dentro. Eu implico-me fisicamente no texto, procuro-me nele.

A escrita do corpo não é necessariamente a escrita da biografia ou da autobiografia. A escrita pode procurar-se enquanto corpo procurando ser outros corpos. Há uma procura de unidade, de ser em outro. Mesmo na questão da biografia ou da autobiografia, a construção do corpo será sempre cultural, logo a sua expressão já é a de um corpo social ou comunitário. Um corpo que é sempre outro corpo.

Escrever uma situação em que um corpo se manifesta com outros corpos passa a ser uma projecção dupla de sentidos interiores. É importante realçar que não se trata apenas de

um lugar da emoção, uma vez que a contextualização também pode produzir pensamento altamente teórico. Se pretendermos abrir conceitos, pensamento e emoção fundem-se. E talvez se fundam precisamente na zona da linguagem que é capaz de os nomear. Procuram-se para que se conheçam, ou pelo menos, para que se organizem no corpo, para que se situem no real.

Mesmo a ideia de algo inominável, que só se consegue expressar através de um sistema poético de abstracção, já será uma materialização do desconhecido. Procura-se porque existe. A escrita dos sentidos a caminho dos sentidos da escrita.

Nesta escrita do corpo, o lugar do fogo é dentro do corpo.

Pensámos no acto de escrever. De como se transformam impulsos em texto. Em como um texto é já uma materialização, mas que se realiza apenas organicamente. Realização em corpo. A palavra que existe orgânica. O Verbo que se torna carne para viver entre nós.

E nessa transmutação, da palavra para o corpo, será que os mesmos processos se encontram? Nessa transmutação da palavra, nessa corporeidade nova, nesse nascimento, nessa abertura, que caminhos fará a palavra? Que interpretação lhe será imposta? Interpretação ambivalente à qual ela está naturalmente sujeita, claro. Qual o caminho da palavra até ao palco e do palco até ao corpo?

Se a imagem permite um diálogo de interpretações, a palavra, fruto da abstração interior que se materializa, é uma armadilha. Ela é estruturalmente equívoca, capaz de ressonâncias tão diversas quantas as formas de a dizer. Palavra som, palavra plástica, palavra emoção, palavra pensamento, palavra poema, palavra em desconstrução de si, palavra vazia, sem palavras, palavra tomada, palavra presa na garganta, palavra solta, palavra levada pelo vento, palavra que puxa palavra. A palavra é infinita. Infinita na construção e infinita na recepção.

Infinita na transformação.

Um palco é um lugar concreto, um espaço de liberdade e da sua consequente responsabilidade. Um lugar onde os sentidos são explicitados, tornados visíveis, materializados. No palco a palavra encontra-se com a sua concretização, mas isso não faz com que ela se torne finita, não podemos esquecer as questões ou a existência dos receptores. A materialização não possui um significado rígido. Mas antes dos receptores, precisamos de pensar na construção do espectáculo.

Não existe uma forma de construção de um espectáculo de teatro, seria impensável tentar reduzir o teatro a uma forma. Cada espectáculo de teatro será sempre um ensaio sobre

a sua própria definição, um espectáculo procura-se a si mesmo, no seu processo, na sua linguagem. Um espectáculo de teatro é uma materialização, um fim em processo de construção, um presentificar do corpo ou dos corpos, uma troca comunicativa. O teatro é impossível de definir. O conceito está tão aberto no cruzamento que todas as definições são individuais. Não há teatro, há teatros. Sendo que mesmo a negação do teatro cabe nesta afirmação.

Um espectáculo é um momento em que há uma comunicação presente, no presente, e essa comunicação de alguma forma se distancia de um real, uma realidade que se assume própria, que se diferencia, que se pretende a si mesma enquanto veículo de comunicação. Uma construção definida, protocolar, já não necessariamente com linha histórica, ou narrativa, ou ficcional, ou verosímil, ou mimética. Um espectáculo é um conceito aberto que se assume em transformação. Com objectivos mais ou menos definidos, que lhe revelam ou não a forma. O que podemos assumir como um facto é que um espectáculo se realiza na presença. Claro que poderão ficar ecos, mas serão ecos já de uma ideia e de um tempo partilhado no passado. Um espectáculo acontece no espaço e no corpo.

E o texto?

Um texto é uma decisão central. Claro que pensamos num tipo de teatro em que a palavra tem objectivos artísticos mais ou menos concretos, em que a palavra é mais do que funcional ou utilitária, porque um texto pode ser meramente funcional ou utilitário, pode cumprir apenas requisitos de necessidade na escolha: elenco, estilo, objectivo, encomenda, ruído. E não faço aqui um julgamento intelectual, ou ético, ou artístico. Vamos pensar nas questões do texto enquanto construção que se quer potenciar, ou que quer potenciar, ou que quer permitir, ou fazer caminhos conjuntos. Um texto que abre e que se abre. Se um texto é escolhido é porque ele de alguma forma toca em quem pretende trabalhá-lo.

Esta ideia de trabalhar um texto é fulcral para as questões em que entraremos agora. Não se trata apenas de fazer um texto em cena, uma espécie de reconstrução que traduz um sistema de linguagens, não, trata-se de trabalhar um texto, de procurar os seus interstícios, as suas estruturas, as suas redes, as suas intertextualidades, as suas políticas, os seus posicionamentos, as suas fragilidades, as suas linhas de força, as suas contradições, a sua poesia, tudo, é como procurar uma revelação, ou o que pensamos que seja a nossa visão dessa revelação, a hipótese dramatúrgica.

Numa teoria linear, a hipótese dramatúrgica só apareceria depois da ressonância, a hipótese dramatúrgica seria como um eco. Mas somos seres de pensamento fragmentado, num tempo de história fragmentada, de narrativas sobrepostas, sem regras de causalidade. A hipótese dramatúrgica pode ser muitas vezes resultado de uma fusão com a ressonância, até

uma intuição prévia, um texto que se adivinha, talvez por um carácter histórico ou já possuir a dimensão de arquétipo, um texto que pertence a uma construção cultural (sendo que mesmo a sua desconstrução já é um trabalho sobre o próprio objecto, mas isso seria um assunto directamente relacionado com a dramaturgia e não com a linha de pensamento do texto que escrevo).

Recomecemos no texto e na sua relação com a cena. Falámos atrás de três tipos distintos de abordagem à escrita: auditiva, visual e sensorial. Será que estes processos também poderão ser endereçados à relação que algumas das áreas criativas têm com um texto? Que tipo de ressonância e que processo de construção? Vamos pensar apenas na encenação e na interpretação.

Encenar é criar.

Habituámo-nos à ideia de que a encenação é uma visão exterior, uma espécie de mediação entre o palco e a plateia, uma gestão de elementos que compõem o espectáculo. Transformámos também o encenador numa figura de poder ou de opressão. Fizemos do encenador um tirano do estilo, alguém que controla tudo, que define as imagens e os actores e os rumos possíveis. Demos-lhe o controlo máximo de tudo e ao mesmo tempo esvaziámos-lhe todo o sentido e toda a possibilidade. Mas o que é encenar? Qual a relação entre o texto e a encenação?

Quando um encenador se propõe trabalhar um texto, o que nasce é um terreno de intimidade. Uma relação com um texto é sempre uma relação íntima, é sempre uma escolha, é sempre tempo partilhado, é sempre procura comum. Como se o texto também tivesse essa dimensão autónoma de se procurar a si, como se o tempo lhe desse uma vida própria. Se é verdade que um encenador define um texto, não será menos verdade o contrário. Um texto é um elemento vivo. Ele propõe-se. Ele joga-se. Ele permite-se. Um texto é concreto no seu infinito de possibilidades. Um texto pode até fugir e nunca ser encontrado. Ou ser tão visível que nunca irá ser visto.

Como se um texto fosse feito de ar, ar vital, ar metafísico. Encenação enquanto metafísica, uma busca por um sentido maior, por um caminho absoluto, pela verdade. A encenação é o motor de um texto já outro. Um texto revelação. Um texto que expõe. Mas o que expõe? O mundo. A arte expõe o mundo, a verdade do mundo. Um texto invade a encenação para que ambos existam. Um texto provoca-se na sua existência. Ele permite ao encenador que descubra a sua própria sensibilidade: uma cena que se transforma numa imagem mental, uma imagem concreta; uma frase que de repente se realiza, não

necessariamente com um sentido, quase musical, um poema. Quantas vezes não serão os textos esse universo de empatia inconsciente? Esse quase apelo? Essa emanação?

Haverá textos obrigatórios? O poder dos textos canónicos quase que absorveu a nossa dramaturgia, o teatro de repertório. Como se fossem provas de aptidão, pontos de referência num longo caminho que só alguns alcançariam. Que trariam estatuto e condições de produção e público. Textos maiores que se propunham a glórias maiores, ao sublime. Felizmente há aberturas. O mundo muda. E o mundo exige.

O que se passa entre o texto e a encenação é um diálogo. Tal como o espectáculo será um diálogo, que irá propor um outro diálogo. Uma cadeia infinita de diálogos. Com códigos não necessariamente claros e, muitas vezes, resultantes de equívocos. Os equívocos abrem possibilidades. Muitas vezes o que surge num ensaio resulta de um equívoco também. Esta questão do diálogo, da relação do texto com a encenação é central para o nosso caminho. Que relação é esta? Será provavelmente, num ponto inicial, como qualquer relação texto-leitor. Uma relação que tenta situar-se, procurar pontos de referência, alojar-se.

Trabalhar um texto.

Encenar um texto.

Não encenar um texto.

Encenar um espectáculo.

Um espectáculo é um impulso. Uma explosão que precisa de ser agregada, uma formalização de dados, materiais que se combatem até se definirem. Se partirmos da imagem, um texto que se transforma em imagem, uma imagem que se agrega a um texto, a encenação funciona como uma projecção. Da plateia para o palco. A encenação é desbloqueada por códigos visuais, eles não têm de ser claros. Uma imagem pode ser uma intuição, uma névoa que vai ganhando forma, mas há metodologias de encenação que passam por essa construção de matéria concreta, uma imagem mental em palco deixa de ser uma imagem mental, a não ser para o espectador que a absorve. Claro que essa imagem concreta, mesmo que tenha nascido de processos inconscientes, ela torna-se corpo, objecto, som, sensação; ela terá um sentido inconsciente também, uma metáfora implícita. Implícita, mas nunca controlada, as leituras não podem ser controladas. Mesmo que o espectáculo explicite a sua gramática, um código artístico é um código aberto, livre, subjectivo, humano.

Um espectáculo que se procura a partir de uma leitura da imagem, ou que assume essa névoa enquanto motor, surge de uma ressonância plástica, um texto que ganha um pré-corpo. Corpo mental que procura projectar-se noutro corpo, corpo que ganha concretização. Corpo talvez educativo. Corpo ideológico reivindicado. Não discutiremos se o corpo é político: o corpo é sempre político/tudo é sempre político. O corpo da imagem é um corpo invasivo, a imagem torna-se o inconsciente da carne. A ideologia é expansiva. É aérea. O teatro é uma materialização possível da ideologia, um processo, a ideologia é inconcretizável. A imagem mental tem uma resolução utópica. Haverá sempre um lapso. A encenação nunca conseguirá criar a imagem, optimismo teórico/pessimismo prático.

A encenação será sempre utópica? Talvez sim. Depende do seu caminho. Talvez uma voz interior possa ser mais concretizável, mas não poderemos concluir nenhuma verdade absoluta. Podemos dizer que a encenação é especulativa. Ela procura-se. Ela vai-se definindo enquanto define o espectáculo. Não estamos a falar de metodologias de certa forma cristalizadas ou de técnicas específicas, ainda assim seria perigoso não atribuir uma certa liquidez a esta cristalização. A rigidez é um constrangimento talvez demasiado impossibilitador. Uma prisão.

A encenação como um todo faz com que a matéria se torne verdade, mais verdade do que o mundo. Ela revela o mundo.

Mesmo na questão do texto, a encenação revela um texto que está escondido dentro do texto, é claro que a encenação o usa, o encenador existe paralelo ao texto, o contrário também, mas é como se o contrário não existisse. Como se o texto não existisse, como se o texto fosse um objecto latente, um devir. E esse objecto tivesse as suas emanações próprias, a sua definição, mas essa individualidade lhe estivesse de certa forma negada até que alguém a revelasse e lhe desse uma qualquer libertação. O acto metafísico de descobrir a verdade, a utopia da verdade.

A sensibilidade que existe na encenação é como um receptor, reagente a estímulos, estímulos empáticos ou estilísticos, as linhas artísticas que são como famílias históricas, que já fazem tão parte do mundo que se tornaram corpo nosso. Esse receptor que é também um reagente procura constantemente um avivar, um despertar, uma frase, uma imagem, uma sensação, uma intuição, um pensamento, qualquer coisa que impulsione movimento. Este estado latente é necessariamente cultural, mesmo a abertura é uma educação construída. Mesmo o estado latente é já movimento.

O movimento é o princípio de tudo. Tudo gera movimento. No teatro, a palavra também é movimento. A palavra é concreta, é física, pertence ao corpo.

Voltemos ao estado latente do texto. Existirá algo que nos toca e que procuramos? Que funcione como uma referência para o trabalho que desenvolvemos? A educação não é estanque. A questão do gosto não se delimita com fronteiras de certo e de errado. O nosso caminho faz-se. No trabalho e na vida, se é que essa separação é linear, a arte não pode resumir-se a um mero trabalho. Então existe algo dentro de nós que é revelado ou que é reactivo. Pode ser uma frase, um conjunto de palavras, uma certa sequência específica de palavras, que por um mero acaso nos provoca um abatimento, uma curiosidade. Ela pode ser musical, pode ser imagética, pode ser sensitiva, pode ser ideológica, mas um pequeno segmento do Universo de repente parece ser o suficiente para que todas as nossas forças se orientem para uma construção, queremos dizer aquilo, fazer, experimentar. A experiência estética é o sublime, ela passa a fazer parte de nós, fica-nos no corpo. Nada disto tem um carácter universal. A experiência é individual. A universalidade da arte é utopia pura, essa universalidade cruza-se com a encenação, é certo, mas não deixará de ser utópica na materialização do processo.

Essa sequência de palavras, o texto, provoca-me. E então? Sinto um vislumbre de um sublime em devir, um sublime latente. O texto fica-me. Digo-o? Vejo-o? Sinto-o? Quero descobrir mais. As imagens que me vêm são inconscientes.

O corpo que arde. O meu corpo que arde.

Que escolhas fazer a partir daqui? O que senti? Este texto é suficientemente ambíguo para ter várias opções, várias hipóteses dramatúrgicas. É sobre a morte? É sobre o prazer? É sobre os dois? É sobre o tédio? É sobre o quê? Porque é que ele me toca? Talvez porque se coloque num Eu. Talvez porque passe do geral para o particular. Como podemos dissecar um texto? Onde se situa? Que corpo é? Como o vejo? Que actor vejo? Só um actor? E se for um coro? Tem género? Posso trabalhá-lo a partir de algum conceito? A partir de alguma imagem? A partir de algum som ou de alguma música? É uma punição de um julgamento? É uma auto-imolação? É antes ou durante ou depois da morte? Morreu? Já nasceu? Situa-se historicamente algures? É anacrónico? E literal? É metafórico? Nem isso? O que procuro? O que quero dizer? De onde venho? E o actor ou os actores? O que querem dizer? Como é que o texto os atinge? Quero diálogo com o actor ou os actores? Ou com a cenografia? Ou com os figurinos? Ou com a luz? Ou com o som? Ou com a divulgação? Ou com a produção? Ou quero dizer só o que quero dizer? Mesmo que ainda não saiba o que é. Ninguém me pode obrigar a saber. Não tem mal não saber. Não saber é um caminho, é o caminho da matéria a ser descoberta. Um texto-tornado-laboratório. E não esquecer o lado da partilha. O que cada área traz a esse texto que já não é o texto do início, já é um espectáculo a acontecer.

No teatro, a palavra é maior do que a vida, a palavra descola-se do mundo, a palavra é enigma, a palavra é desafio. A encenação procura organizar a palavra, palavra que é já acção, palavra orgânica. São fluxos? Texto em torrentes ininterruptas, com quebras e com silêncios que lhe trazem outros fluxos. A palavra tem essa obrigação superior de ser viva, o texto tem essa obrigação de ser vivo. Dependendo da abordagem, claro. Mas mesmo na abordagem pós-dramática, em que o texto é apenas mais um elemento, em que o texto perde a sua centralidade, ele tem a obrigação de ser vivo, uma obrigação ética. Mesmo que a encenação se concentre no questionamento histórico do texto, na sua desconstrução de lugar, o texto está lá porque ele é vivo, ele existe sem fuga, ele insiste-se.

O que define um bom texto? Esta questão surge de uma perspectiva de encenação, o que é um bom texto? Um bom texto é obscuro. Há um encantamento inicial, uma espécie de poesia, uma atracção. Esse encantamento é cultural, o gosto é cultural, funciona como uma espécie de escola. Todos nós fazemos, vamos construindo, o nosso próprio repertório, esse repertório são os nossos autores, os nossos temas, as nossas inquietações, a nossa visão. Construímo-nos com os outros. Educamo-nos com os outros. Trabalhamo-nos com os outros.

Um bom texto tem indícios que são indícios do que nós somos. O que nós somos é uma cosmogonia. É uma visão demasiado ampla para que possa ser sistematizada. Eu sou uma visão de mim e uma visão do mundo. E se quero fazer um determinado texto é porque ele entra no meu círculo, mesmo que seja usado para potenciar algo que parece exterior a mim: um actor, um elenco, um contexto, qualquer área artística com a qual trabalhe. Um bom texto é um exercício de fé. Um salto. A minha crença atribui-lhe a valoração subjectiva. É um direito. Que não anula a responsabilidade de uma ética que individualmente possa julgar ou sentir maior.

A encenação revela a cosmogonia. Ela reduz a ideia ao essencial, ou hiperboliza a ideia a um expoente o mais elevado possível. Ideia que ainda não é um conceito, a ideia ainda é abrangente, são vários caminhos que ainda se cruzam. Um conceito já é uma definição mais orientada. Uma ideia é uma linha de estudo, o conceito uma linha de acção. São duas linhas de definição de dramaturgia que se opõem, mas que em determinada fase se complementam, se dão o lugar: a dramaturgia enquanto análise e a dramaturgia enquanto estratégia.

Para a encenação, a dramaturgia será sempre uma prática. Não lhe chamo disciplina porque não pretendo confinar a sua definição a uma função utilitária por separação ou por identidade. A dramaturgia pode ser assumidamente intuitiva e mesmo assim ser um caminho, também pode ser um laboratório de procura ou que define uma construção. Uma dramaturgia plástica. Uma dramaturgia do corpo.

Isto agora levanta uma questão, mas ainda não queria entrar nela. Se existe uma dramaturgia do corpo, por exemplo, podemos considerar que o espectador, na sua co-presença activa, faz uma dramaturgia? A vivência do espectador é uma forma de dramaturgia?

Isto levanta outra questão: um espectáculo enquanto acontece, ele faz a sua dramaturgia no presente? A dramaturgia também acontece? Atenção que não falo da encenação, embora esteja a trabalhar numa quase fusão dos conceitos. A dramaturgia permite, a encenação decide, mesmo em contextos partilhados, a encenação decide. Encenação enquanto resultado de um processo dramatúrgico, é certo, e não quero centrar na figura do encenador enquanto indivíduo, por isso prefiro falar de encenação.

A dramaturgia poderia ser o inconsciente de um espectáculo. Uma estrutura. Há uma dramaturgia que constrói o dizer das palavras. Mesmo os caminhos da imagem, eles são orientados. A encenação segue uma orientação maior. A encenação procura a revelação da verdade. Revelação da verdade em sentido ambivalente: estamos no domínio da arte revelar a verdade do mundo e de o teatro procurar a sua verdade conceptualmente pura.

Como dizer um texto num palco? Qual o lugar da palavra? Qual o lugar da palavra enquanto processo de busca de verdade? Porque tudo se trata de verdade. Mesmo o palco despido enquanto lugar hiper-realista ou naturalista puro, sem qualquer tipo de artifício, ele exige uma verdade própria. Não vejo qualquer problema na convenção dos lugares, os lugares ou a técnica são também facilitadores de comunicação. Uma palavra num palco exige um corpo num palco e alguém que se posiciona perante esse corpo como um receptor. A forma como a palavra é explicitada vai definir a forma como a palavra é recebida, inevitavelmente.

A encenação pode estar mais ou menos relacionada com a direcção da interpretação. Vamos assumir que neste nosso modelo a encenação está directamente relacionada com a construção e com os processos de interpretação, sem que com isso estejamos a entrar em discussões demasiado políticas, aceitamos o código. Pensemos nos processos. Estamos atrás de uma verdade possível numa linguagem verbal, num texto dito. Só o actor pode fazer o texto seu, torná-lo concreto. A encenação pode abrir, pode problematizar, pode fazer ganhar sentidos, pode ajudar na comunicação, mas só o actor pode tornar o texto verdade. Este sentido da verdade não deve ser confundido com a hiper-emoção, ou com uma qualquer capitalização plástica de sentimentos, a verdade no palco é uma construção de um código, de uma gramática. Não esquecer que estamos dentro de narrativas, mesmo que meta-narrativas, não num teatro de privação. Privação de metáfora, de exposição plena dos recursos e dos processos e dos objectivos. Estamos a falar de um teatro em que aceitamos um jogo de crença. Um sistema de crenças. O espectador permite-se um universo.

Se a encenação parte de estímulos prévios, se possui um desenho ou um esboço mental, ela tentará procurar uma reprodução, mais ou menos conseguida, não quero ser crítico, não é a minha linha de pensamento. Eu, pessoalmente, prefiro concentrar-me numa relação mais focada na procura, em que a encenação e a interpretação estão em nível de igualdade perante uma coisa maior, em que a direcção é um diálogo.

Esta ideia de que a encenação é um acto metafísico, que para mim assume uma função e não um poder, porque seria simplificar demasiado reduzir a encenação a um poder (a figura do encenador enquanto figura de opressão), mas esta ideia de acto metafísico, de questão, de cosmogonia, de visão/acção, de acto artístico, interessa-me bastante para ser desenvolvida em termos de trabalho concreto: o que é encenar?

Encenar é criar laços.

Encenar é perguntar.

Encenar é criar relações, aí, nesse ponto, é um pouco como pensar para certas correntes filosóficas, a ideia de pensar enquanto rede, de desenvolver uma linguagem enquanto rede que potencia uma gramática que define um espectáculo. Porque encenar é definir uma gramática. Encenar é escolher o tal inconsciente da dramaturgia e transformar esse inconsciente em material concreto.

E a metafísica da encenação na relação com o texto? A encenação não se esgota no espectáculo, o crime perfeito é o crime do sentido, porque é um crime que estará sempre a ser perpetuado, estará sempre a acontecer. Qual é o sentido?

Parece que nos desviámos um pouco da questão do texto dito, mas não. Continuamos atrás de formas de o procurar, de o resolver, de o fazer acontecer, de o tornar vivo. A encenação explicita as imagens que um texto tem em potencial, as questões, os signos. Nesta linha de orientação é primordial que exista uma unidade de escolha, a tal estratégia. A encenação acrescenta perspectivas à interpretação, sendo que existem metodologias infinitas para a direcção.

Podemos dizer que as mesmas abordagens que procuramos em relação ao texto se podem enquadrar na questão da direcção? Talvez sim. A encenação pode explicitar imagens ou sons ou sentidos ou sensações, pode trabalhar a partir desses pontos com os actores, uma clarificação do texto. A encenação é também uma meta-pedagogia, uma vez que procura esclarecer ou passar um entendimento específico. Mantemos a lógica de certa forma funcional do objectivo do espectáculo, está tudo no mesmo terreno de igualdade ao serviço de uma linha, nada de territórios de poder.

Que corpo arde? Como arde? O que é isso de um corpo que arde?

Deve ser concreto o corpo que arde?

Como será que o meu corpo arde?

A palavra pode definir um espaço. Pode definir um contexto. Só precisa que um corpo lhe dê um lugar de existência e de um pacto de aceitação, mediante uma gramática estabelecida. A palavra pode até convocar uma acção, basta pensar nas origens do teatro ocidental, a palavra convoca, a palavra traz o eco do invisível, traz o passado presentificado no trauma. A palavra expõe a questão e expõe a consequência da questão. Palavra arquétipo. Neste caso, e agora pensando nisso, a palavra ainda toca no seu próprio limite, as máscaras anulam a individualidade do corpo, a palavra assume o jogo completo, são aqueles corpos da mesma forma que poderiam ser outros. A palavra torna-se aí central, encantatória, sagrada, superior, necessariamente instrumentalizada.

Se criamos o código de uma outra presença que é convocada, os corpos que vemos são outros corpos, tornam-se outros pela transmissão da palavra, pela presença da palavra. O Eu é um Outro.

Com a reivindicação dos corpos comunicativos, corpos comunitários, corpos políticos, a reivindicação do Eu, a construção sobre o corpo muda radicalmente, mesmo nos sentidos possíveis do texto, mas a palavra nunca deixará de ser instrumentalizada. O que se passa é que há uma tentativa de que o Eu passe a ser metafórico por si, enquanto se despe de qualquer metáfora prévia, enquanto se desconstrói, mas a selecção do visível será sempre uma construção. O Eu é sempre um Eu com o Outro ou no Outro ou o Outro.

A reivindicação do Eu traz um lado para a construção dos espectáculos que é bastante interessante, a noção de perspectiva. Essa perspectiva já estava presente, é certo, mas mais como um objecto da acção do que propriamente como um sujeito consciente, a perspectiva tornou-se também central. A palavra é instrumentalizada contra a sua própria opressão. A perspectiva é tão reivindicada quanto a presença dos corpos comunicativos, porque ela assume um carácter individualizado, mesmo na presença de um código possível, de uma gramática a existir.

O mundo muda. A palavra muda. O sentido muda. O texto muda. Quer dizer que o que se exige é um texto novo, ou então deslocalizar o cânone. Dessacralizar o cânone. O texto ganha uma imensidão de sentidos possíveis, sai da verdade institucional, ganha o estilhaço. A palavra é desapropriada. Se antes existia uma funcionalidade, uma subjugação dos corpos à palavra, a explosão contemporânea exige uma fusão, que o corpo e a palavra sejam uma

unidade, o corpo diz o que quer dizer, não existe o Outro dentro do Eu. O Outro é o Outro. Exijo para o Outro porque exijo para o Eu. É a reivindicação da existência de todos. O Ser. E o Ser é mudança.

Voltemos à questão das perspectivas.

Perspectivas de um corpo. Perspectivas de um Eu.

A personagem era essa espécie de Outro a quem o corpo era emprestado. Servia quase sempre uma narrativa. Anulava-se o Eu. Com a dissecação da personagem e do texto, a personagem passou a ser uma rede, uma estrutura ordenada de linguagem com possibilidades infinitas de interpretação. E estamos na dissecação, não na recontextualização, porque aí o problema é todo um outro universo que se abre, aí é a opção e não a análise, é o conceito explicitado, a metáfora escancarada. Mas os textos têm contextos? Falo de texto-peça, com formato de peça, com personagens que dizem falas e estão num lugar. Textos mais ou menos miméticos, que procuram essa fala do Outro. Sim, os textos têm contextos. Os contextos não devem ser opressores, mas eles explicitam uma linha de construção. Voltemos ao nosso texto e acrescentemos algumas didascálias:

Bebe um copo com insecticida e senta-se debaixo de uma árvore, enquanto olha para o campo que não mais voltará a ver.

Silêncio.

O corpo que arde. O meu corpo que arde.

Fecha os olhos.

Deixa de respirar.

Acorda num hospital.

Vamos imaginar que este texto é maior, que é sobre o suicídio no meio rural, por exemplo. É claro que eu posso colocar esta cena numa discoteca, em que a personagem bebe mais um copo enquanto olha para o espaço que não voltará a ver, diz o texto a dançar, cai ao chão, acorda com um beijo. Tudo é legítimo. Ou posso tirar-lhe o texto dito. Ou posso acrescentar uma personagem que faz as didascálias. Ou posso fazer um cruzamento com vídeo. Todas as hipóteses são válidas. Pode ser um corpo que exige um espaço, em luta

contra uma incapacidade criada pela opressão. Tudo é permitido. Há questões éticas sempre. Porquê usar um texto se ele não me comunica? O teatro deve fazer julgamentos? Mas isso agora seria desviar muito do nosso tema central.

Se trabalhamos com perspectivas, quer dizer que abrimos a porta do diálogo entre todas as áreas. Se o meu tema é o suicídio no meio rural, se na minha pesquisa descobrisse que a maior parte dos suicídios no meio rural eram por enforcamento, o meu cenário poderia ser uma árvore. Uma árvore casa. Uma árvore terra. Uma árvore pátio. Uma árvore solidão. Uma árvore no meio do nada. Se fosse uma figueira já lhe acrescentaria uma dimensão bíblica. As perspectivas são zonas de entendimento dos conceitos ou dos temas que nos levantarão certamente questões, com as quais construiremos símbolos. Estou necessariamente a ser rudimentar e um pouco simplista na abordagem das possibilidades, mas esse não é o meu foco, não estamos a construir um espectáculo, estamos a pensar.

A dimensão simbólica faz parte de nós.

A dimensão simbólica define o que somos.

Um símbolo é algo que identificamos. Não é necessariamente algo que compreendemos. Um conjunto de símbolos cria uma gramática. Um espectáculo tem a chave da sua leitura, seria estranho não ter, mas essa chave pode não ser clara, pode ser subterrânea. Pode ser o resultado do nosso inconsciente. Mais ainda, um espectáculo tem a chave da sua leitura, mas essa chave e essa leitura serão completamente diferentes para cada espectador. É que se a palavra e a imagem são equívocas, um símbolo também possui a sua subjectividade. Um símbolo é um símbolo por uma atribuição conceptual.

O que é uma árvore? Uma árvore é uma árvore. Uma árvore num palco é uma árvore num palco. Mas o que é uma árvore num palco? É o nascimento? É a vida? É a morte? É o mundo? É o fim? E se trabalharmos por anexação? Um corpo e uma árvore. Um corpo que arde. Qual é o corpo que arde? Uma árvore é um corpo. Um corpo é uma árvore.

Perspectivas. Trabalhar com perspectivas. Encenar é dialogar com perspectivas. Negociar futuros. Negociar opções. Discutir opções. Abrir opções. Explicitar imagens. Escrever um texto para além do texto peça. Torná-lo arte. Dar-lhe uma materialização plástica, um som, uma musicalidade, um sentido.

E os corpos?

Os actores são mais do que corpos. São corpos vivos. Corpos vivos presentes. Corpos que vivem num presente. Mas até esse presente acontecer, há todo um caminho de construção, por vezes bruta, porque isso de emprestar o corpo a uma questão pode ser de uma violência extrema. Também pode não ser, claro. Os actores são o seu próprio trabalho, não há uma linha que os defenda, não há uma película de protecção entre eles e o mundo, nem a convenção os salva desse perigo que é o viver em conjunto.

Os actores assumem uma predisposição para que se trabalhem a si mesmos enquanto matéria, enquanto veículo, enquanto comunicação. Há uma névoa epistemológica no actor. O actor tem uma questão fundamental que define todo o seu trabalho, toda a sua ética, todo o seu compromisso, toda a sua postura perante o palco e perante o público.

A questão: o que é um actor?

Não nos pertence ter uma resposta concreta, seria sempre simplista, cada actor saberá para si o que o define. Cada actor saberá do seu caminho. Cada actor conhecerá o seu medo. A sua ambição. A sua maior ou menor vaidade. A sua técnica. O que considera os seus pontos fortes e os seus pontos menos fortes. O estilo que mais lhe interessa. Os espectáculos que mais lhe interessam. O que quer fazer. O que quer dizer. O actor, tal como o mundo, terá sempre de ser livre.

Claro que podemos e devemos pensar neste conceito de liberdade, o que é isso de ser livre? E se colocarmos a questão constante da sobrevivência em cima da mesa, cedo chegaremos à conclusão de que ninguém é tão livre assim. Ou quase ninguém. Porque a justiça também é um conceito que deve ser pensado para depois poder ser exigido. Mas não é aqui certamente. O teatro é político, como tudo é político, mas o teatro não é o lugar das soluções. Nem dos julgamentos. O que é um facto, é que o actor, para fazer bem o seu trabalho, para poder desenvolver-se, para poder estudar, formar-se no teatro e na vida, precisa de condições dignas. Está dito. O teatro precisa de condições dignas. Para que todas as áreas se possam dedicar com qualidade.

Voltemos ao texto. Só cada actor saberá o que é um bom texto para si, mas será que os processos do actor se poderão unir de alguma forma com os processos da escrita e da encenação? Se encenar é escrever um outro texto, um texto de cena, certamente que interpretar também será escrever um texto, não só ser parte de uma gramática de cena em que o corpo está escrito, ou que se escreve no presente, mas também escrever um texto complexo, carregado de contradições, de silêncios, de ausência de respostas, de significados, de possibilidades, um texto interior. Que definirá um exterior, inevitavelmente, mas ainda assim um texto interior.

Que texto?

Este texto é o conflito do actor. É um outro invisível tornado visível. Como se um texto não tivesse de ser dito, mas tivesse de ser pensado. O problema deste texto, mesmo contraditório, é que o actor tem sempre de fazer uma escolha. Essa escolha não é necessariamente um sentido ou, na lógica semiótica, um significado. É uma escolha de acção. Em última análise, num determinado esquema de encenação, quem precisa de atribuir ou construir o significado é o público. E isto não quer dizer que o actor não o conheça, ou que não conheça a consequência ou o objectivo do seu fazer, mas na acção, a escolha é única. Fazer é diferente de mostrar, se estou a mostrar não estou a fazer.

Isto parece um pouco redutor, porque nos habituámos a lidar com o cliché *o actor não pensa, o actor faz*, uma opressão da figura do encenador que reduzia o actor a um mero objecto da sua arte maior. Não, o actor pensa e o actor faz. Só que no esquema do trabalho do actor tem de estar uma conjugação perfeita entre o pensamento e a acção. O pensamento é um acontecimento. Num teatro de texto, a palavra é uma acção. Isto não promove necessariamente um estilo na abordagem, não promove um e não anula outros. Mas tanto o pensamento quanto a linguagem são acções físicas concretas. Um texto é matéria viva que existe no presente, que respira no actor. E a comunicação é tão real e tão orgânica que não pode ser dissipada por um preconceito de um teatro-de-não-acção, que seria um teatro com base na palavra.

Se numa ideia aceite de um teatro pós-dramático, o texto deixa de ser central, não é menos verdade que, nesse mesmo teatro pós-dramático, com um texto central, a abordagem ao texto passa a ser deslocada, não se faz um texto, faz-se teatro com um texto. Não é o dizer que importa, mas sim o fazer. O texto ganha dimensões de interpretação dentro do palco que noutros tempos estariam guardadas apenas para o público. O texto ganha sentidos, ganha questões, ganha abrangência, ganha política. O texto passa a ser um elemento concreto do palco e não uma espécie de espírito dominador, em que o autor é um ser omnipresente e o encenador um mero tradutor das ideias, quase como um ritual religioso em que existe deus, sacerdote e fiéis, que apenas têm de aceitar o dogma e não compreender que existe uma escolha.

Esta noção de escolha é muito importante, ela faz com que a dramaturgia deixe de ser obrigatoriamente um caminho em busca do autor e passe a ser um caminho em busca de um texto que, mesmo sendo de um autor, passa a ser objecto de trabalho e, portanto, pode ser dissecado até ao infinito das possibilidades, pode ser decidido. Um texto aberto que tem latentes questões infinitas e não uma linha de orientação única do seu autor. O texto descobre-se no fazer, escolhe-se o seu sentido no fazer. É outro texto que nasce: o texto do espectáculo.

Mas voltemos aos actores.

Um actor comunica sentidos. Isto não implica qualquer definição de corpo ou de linguagem, isto implica um entendimento do acto de comunicação e do que se comunica. Claro que pode haver zonas obscuras, até ousava dizer que há sempre zonas obscuras, há sempre zonas que não conseguiremos entender, é humano. É humano que elas aconteçam e é humano que não as compreendamos. Podemos procurar o máximo de empatia, mas a empatia nem sempre nos chega para atingir um conhecimento dos mecanismos que levam alguém a fazer alguma coisa ou a ser o que é. O trabalho do actor é um trabalho de tentativa. Que só estará realizado quando acabar. E talvez o que o torne tão poético seja essa incompletude. Nesse tentar chegar, vejo a perspectiva do actor. E essa incompletude é uma partilha de intimidade.

Nas três abordagens ao texto que proponho, há uma relação directa com a interpretação e a sua construção de sentidos. Essas três abordagens poderão ser encontradas na fase inicial, na fase de construção e na fase da apresentação.

Quando um actor se defronta com um texto que irá trabalhar, ele já não fará uma leitura neutra. As palavras ganham uma dimensão de compromisso. Este primeiro encontro funciona ao nível da sensibilidade e do inconsciente. É um pacto que se começa a estabelecer. Não é uma leitura. Não que existam limites para a leitura. É uma leitura já em trabalho. As palavras são uma espécie de matéria ainda só musical, um pré-sentido. Um encantamento que se transforma em voz. Essa voz pode ser mental ou pode ser dita, mas é uma procura de uma voz. A voz do actor no texto, nas palavras, nas conjugações das palavras e das frases. Um texto como um poema. É de reparar que ainda não há uma dramaturgia aqui, ela pode começar a definir-se, mas ainda só numa espécie de prazer de linguagem, de estilo rudimentar. O prazer da palavra dita. Um texto é um encontro. Ele mastiga-se devagar ou vorazmente para nos entrar. Esse poema vai-se ganhando enquanto sentido, as palavras deixam de ser música, deixam de ser só voz, deixam de ser só matéria bruta, vão ganhando significações. O texto vai ganhando um corpo possível, o inconsciente vai dando lugar ao consciente. É um trazer à luz do que é dito. Mas ainda estamos nessa voz primordial. Numa sintaxe.

O corpo que arde. O meu corpo que arde.

Há uma sucessão de consoantes quase dentais. Um texto que se percute nos lábios e que ao mesmo tempo é interior. Não é um texto de abertura. As suas vogais são quase sinistras, densas. Mas também pode ser um texto explosivo, que se percute nos lábios porque

precisa de sair e as vogais passam a ser abertas, selvagens, impossíveis de controlar. Ainda só são palavras ditas. E isso não é pouco. Para onde nos levam as palavras ditas? Uma palavra dita pode começar uma guerra. Quantas guerras não terão já começado por palavras mal ditas?

O actor vai trabalhando na significação do texto, vai-se apropriando, é um trabalho de corpo, é uma reflexão completa de todos os órgãos. O texto torna-se sensível. Há uma presença de um Eu no texto.

O meu corpo.

Então as palavras entram. Pertencem ao actor. O seu corpo contextualiza as palavras. Decide-as. Escolhe a sua orientação justa. Não estamos a falar da paródia ou do cinismo, que também são abordagens possíveis. Todas as abordagens são possíveis. O teatro não tem abordagens mortas. O teatro tem decisões.

Esta sintaxe que já é física precisa de se construir, de ir ganhando uma forma, um tempo, um ritmo, um pensamento próprio. Se um texto deve ter uma mitologia própria que lhe define o universo, uma personagem deve ter um pensamento próprio que lhe dê vida. Isto se estivermos a trabalhar com conceitos de personagens. Mas o que é a personagem para o actor? A personagem é uma perspectiva. É uma construção de linhas, é uma posição perante os problemas que a estratégia levanta. É um ponto de vista.

O corpo que arde. O meu corpo que arde.

Há uma suspensão entre as frases? Que tipo de suspensão? Uma pausa? Uma tomada de consciência?

Se o meu processo de pensamento for uma construção de imagens, esta focalização, este centramento, esta passagem de um corpo para o corpo próprio, tem a importância da transferência do plano aberto para o plano fechado, é uma montagem no discurso. A palavra cria esse percurso. A interpretação constrói essa mesma montagem. É o pensamento imagético que lhe define o tempo. Um tempo base, certamente. Que será depois adequado a uma mecânica muito maior, a mecânica do espectáculo.

Este silêncio que existe, de tempo variável, não é vazio se for pensado, é um silêncio que se constrói, é um silêncio que é texto. Um silêncio preenchido.

Se um texto é pensado quer dizer que as ligações entre as frases têm uma importância brutal na lógica da construção do discurso. Há a questão da montagem, claro. Uma montagem técnica concreta. Mas há a questão da forma como o pensamento se vai definindo na sua linguagem. O que me leva a mim personagem a fazer essa mudança de planos? Qual o

acontecimento? Um texto não deve ser vazio para ser vivo. Ele pode ser esvaziado, podemos tirar-lhe todos os significados possíveis, toda a expressão construída, mas isso terá sempre um objectivo. Se a linguagem for esgotada só nos resta construir vazio. E há tantas alturas na vida em que a nossa linguagem não serve, que só lhe resta esse olhar perdido e a voz lá ao longe com as suas palavras imperceptíveis e os seus silêncios.

O actor trabalha com a consciência de si e a com a sua consciência do mundo. Provoca um diálogo entre as duas. Desse diálogo nasce a sua perspectiva do caminho a seguir. Por isso é um trabalho frágil e íntimo, é uma exposição de um mundo interior. É claro que nem a sua voz, nem a sua imaginação, nem os seus sentidos, alguma vez nos pertencerão. O que define a sua abordagem só a si lhe pertence. É uma zona tão individual e tão inalcançável que nenhum processo de encenação poderá extrair. É a sua humanidade. O texto que o actor nos dá é o texto da sua humanidade.

O corpo que arde. É o seu corpo que arde.

O teatro é complexo. E o seu caminho é tudo menos linear. Se ainda podemos sequer falar em linearidades. A causalidade já nos diz pouco. Vivemos nos diálogos entre conceitos, estamos algures em busca do nosso próprio texto. Ou do texto que nos diga, que nos represente, que nos dê lugar, que nos afirme. A questão da perspectiva é uma questão que ainda poderá salvar a escrita do passado, porque o mundo não pode parar. A metafísica das palavras e deste sentido humano será sempre uma questão central na nossa vida. E se é uma questão central na nossa vida é preciso criar-lhe metáforas para o inexplicável. Não que acredite que a arte ou o teatro venham substituir a razão do conceito de um deus qualquer, não. A arte e o teatro vêm acrescentar mais questões ainda, desinquietar-nos mais ainda, abrir-nos mais caminhos ainda. Talvez essa seja a sua função primordial. Talvez mais do que os estímulos que um texto nos traga, sejam eles vozes ou imagens ou sentidos, aquilo que precisamos é de um texto que nos desinquiete, que nos deixe sem chão, que não nos diga como o fazer. E esse texto não tem tempo. Esse texto não tem história. E ainda assim, pensamos nós na nossa ilusão, que tem o mundo inteiro dentro dele. Que nos vai abrir as portas para uma dimensão sublime. Que nos vai permitir uma comunicação total.

Todas as palavras querem, à sua maneira, mudar o mundo. Quem não quer mudar o mundo? Mas do lado de lá do palco, na plateia, estão outras pessoas, que trazem as suas histórias e as suas vidas, que exigem que durante um curto período de tempo algo as transforme. Nasce aí um paradoxo entre a liberdade e a responsabilidade. Entre o pensamento e o diálogo. Entre a consciência e a acção. Entre o desejo e o fim.

O que acontece entre um texto escrito e um texto recebido pelo público é um universo de transformações. Quem vem acrescenta e o público também acrescenta. O público também

faz o seu texto. Também faz o seu espectáculo. Também faz a sua escolha, mesmo que uma escolha do olhar e da interpretação do que é dito.

O que é dito?

Um texto é volátil. A palavra desaparece no imediato. O teatro desaparece no imediato. É preciso estar sempre nessa coisa de o fazer. A palavra fica como uma memória. Um espectáculo vai construindo a sua memória. Essa memória é o seu inconsciente, que vai agindo como um mundo paralelo ao que acontece entre o palco e o público. Um texto por escrever. Um texto a ser escrito.

Porque o que fica de um texto no final de um espectáculo, para todos os que fazem o espectáculo, é um fantasma. E se um espectáculo tem um inconsciente enquanto está a acontecer, ele tem os seus próprios fantasmas. Podemos chamar-lhes gramática. Podemos chamar-lhes universo de referência. Mitologia própria. Estilo. Não importa. O que importa é que o que seja dito seja verdade. Aquela verdade contextualizada, construída, estetizada, que nos obriga a olhar para o outro lado de tudo aquilo em que acreditamos mais do que dogmaticamente, porque tudo tem muitos lados, tudo é muito confuso, tudo é muito contraditório, tudo parece irreal, tudo parece ficção. Menos a metáfora, menos o texto, menos a arte, que assume todos os seus equívocos e se aproveita deles como sendo um caminho primordial, mais brutal do que a vida, mais livre.

Para que serve a linguagem? Para que serve a voz? Para que serve a imagem? Para que servem os sentidos? Para que servem todos os livros de todos os autores? Para que servem todos os espectáculos? Todos os encenadores? Todos os actores? Todos os cenógrafos? Todos os figurinistas? Todos os iluminadores? Todos os sonoplastas? Todos os produtores? Todos os que fazem um espectáculo? Para que servem? O que servem?

Um texto propõe uma verdade. Mas essa verdade não existe. A voz interior ou a imagem mental precisarão sempre de se encontrar na matéria. A matéria é sempre um outro. Um texto precisa sempre de encontrar um outro. O palco precisa sempre de encontrar um público. Isto não quer dizer que o público não tenha de fazer o seu trabalho. É uma responsabilidade partilhada. A voz do actor provoca uma voz no público. A imagem do espectáculo provoca uma projecção dentro do espectador. Do palco para a plateia, da plateia para o palco. Todos dizem:

O corpo que arde. O meu corpo que arde.

Para o corpo poder arder.

Aos Ombros de Gigantes – Uma não-bibliografia

Não há autores nos discursos. Discursos que circulam, que parecem livres, que não se deixam dominar, que se vão desenvolvendo por anexação, por subtracção, por ruído, por tradução, por equívoco. O discurso, ou os discursos, são omnipresentes, poderia dizer contínuos, mas não acredito em linearidades, eles atravessam-nos, ficam ou não um pouco e seguem o seu caminho, os discursos ganham a sua rota própria, são plurais, não pertencem. Esta ideia de Deleuze/Guattari, que cruzei necessariamente com Barthes, é oposta a uma teoria/hipótese de Foucault em *O que é um Autor?* Em que ele procura o desaparecimento do autor, mas não consegue anular a ideia de uma escrita. Estou, portanto, a aproveitar uma cisão para criar uma oposição discurso/escrita.

Eu pretendo abrir uma zona em que o pensamento é tornado discurso e não escrita, porque uma escrita é um reflexo de um autor. O pensamento pode ser inscrito, tornado discurso, mas não ser uma escrita, não ser um objecto próprio de alguém que precisa necessariamente de se escrever no mundo. Nada do que eu alguma vez possa dizer ou pensar ou escrever, é preciso ter essa humildade, me surgiu por geração espontânea. Mas como reconhecer os lugares de origem? Quantos lugares de origem não ficarão para trás?

Uma bibliografia passa a ser uma questão de opção: os limites do quadro, o que delimita onde começa a pintura, essa ideia de Georges Didi-Huberman em *Diante do Tempo* (que nunca existiria se não tivesse existido Aby Warburg). O pensamento é um caminho. Essa ideia de uma delimitação da pintura, da decisão de onde começa o quadro, que é política e artística, vem de Georges Didi-Huberman e ao mesmo tempo de Jacques Rancière em *Estética e Política – A partilha do sensível*. Livro absolutamente desarmante, mas que me levanta questões fundamentais para esta construção da não-bibliografia.

E uso-o da seguinte forma: também de Jacques Rancière, temos o *Espectador Emancipado*, um tratado sobre a posição do espectador perante um espectáculo, tudo correcto, mas em 2002 fiz um espectáculo a partir de um texto de Marguerite Duras (escritora de onde tiro a ideia de que um texto é sempre um ensaio sobre ele próprio e que passo para todas as áreas). Esse espectáculo foi apresentado na minha cidade no interior. O meu avô trabalhava no campo na aldeia. Quando lhe perguntei se ele ia ver o espectáculo, ele disse que não, que aquilo não lhe dizia nada. E não dizia mesmo. Esta é a minha primeira lição sobre o espectador. Qual deve estar presente numa bibliografia? A referência ao Rancière? Pois aqui está a referência académica crítica feita pós-Rancière. É uma não-bibliografia, é uma não-bio-bibliografia.

Não pretendo que este texto seja confundido com um manifesto, não é minha intenção marcar uma posição crítica, apenas estou a pensar numa maneira de ser justo com os autores que me marcaram o percurso do pensamento e não posso tirar desse percurso conversas que tive com amigos ou colegas de profissão ou mesmo alguns fantasmas da minha vida. O pensamento também se desenvolve muitas vezes por defesa ou por equívoco ou a procurar alguma espécie de salvação.

O meu trabalho de pensamento, a minha produção literária e, provavelmente, o meu teatro assumem-se numa zona da metafísica, eu preciso desesperadamente de um sentido. Nesta questão da metafísica cruzei dois autores quase antagónicos, Aristóteles e Artaud, sendo que Artaud é um dos meus autores de sempre e não por referência ao teatro, mas sim à poesia. De Aristóteles é necessário referir-lhe a *Poética*. De Platão, a *República* e *O Banquete* (que descobri na sua leitura que um dia queria fazer em espectáculo). A vantagem de estudar são os encontros e as surpresas.

Nas questões da linguagem: Descobri o Vygotsky, que não conhecia. Investiguei pouco o Lacan. Ganhei uma certa aversão a Bourdieu, porque achei o seu ritmo demasiado complexo para mim. Acrescentei-me na Kristeva na sua *História da Linguagem*, pouco na Semanálise. De Todorov, só um pouco também. Da Judith Butler e da Erika Fischer-Lichte tirei a linguagem enquanto sistema também performativo, mas descobri a base que quero investigar melhor: JL Austin. A linguagem quando enunciada é acção. Esta ideia para mim é absolutamente central para o meu trabalho.

Se falei de Aby Warburg, seria inevitável não falar de Walter Benjamin.

Se falo de não linearidade tenho de pensar em Manuel DeLanda e em Julian Bell.

Li a Susan Sontag, que me levou paralelamente a Jacques Derrida, que me levou a Paul Ricoeur, que me levou a Edmund Husserl (sendo que este li pouco).

Ainda nas questões da linguagem não posso esquecer Barthes, Foucault, Deleuze/Guattari, mas estes são autores que me acompanham desde que me lembro de ter começado a estudar teatro. Tal como Baudrillard ou Heiner Muller.

Li um livro absolutamente deslumbrante, de onde tiro as questões da arte e da verdade, *A Origem da Obra de Arte*, de Martin Heidegger.

Dos rituais, ou das tradições orais, da história da linguagem, ou das minhas reflexões iniciais: *O mal estar da civilização*, de Freud, Levi-Strauss em memórias do que já tinha lido, *Gilgamesh*, *Os Evangelhos Apócrifos*, uns vídeos aleatórios que apanhei (onde conheci o Princípio de Rebus), Peter Brook (de quem também tiro a questão do invisível tornado visível), Jung (com quem me chateei).

Sobre imagem: Martine Joly (simples mas invejável); o livro incrível *Ler Imagens*, de Alberto Manguel; *O que nós vemos, O que nos olha*, de Georges Didi-Huberman; e de Didi-Huberman não esquecer *Que Emoção! Que Emoção?* (os sentimentos são culturais? são

performativos? replicamos imagens?); de Didi-Huberman fui para Byung-Chul Han, *Rosto da Morte*, mas depois de *O que nós vemos, O que nos olha*, não me trouxe nada.

A ideia da dramaturgia enquanto estratégia aprendi-a numa masterclass com Romeo Castellucci no TNSJ em 2017.

O *Teatro Pós-Dramático* de Hans-Thies Lehmann é um livro inevitável, para o meu trabalho tirei a oposição texto da peça/texto da encenação. Este problema é um assunto regular no meu trabalho, quando enceno textos meus ou textos de outros, mesmo quando enceno textos meus, prefiro sempre esquecer qualquer ideia que pudesse ter no momento da escrita. Prefiro escrever vozes minhas e depois procurar outras vozes e outros corpos, que construirão outras imagens possíveis. Esta questão também pode ser cruzada com Peter Brook em *O diabo é o aborrecimento*, quando conta como começou o ensaio a tentar replicar os esquemas que tinha feito em casa com cartões a substituir actores e nada daquilo funcionava. E esta questão também pode ser cruzada com uma ideia incrível de Nietzsche em *A Origem da Tragédia*, a oposição optimismo teórico/pessimismo prático.

Não me posso esquecer de referenciar as inúmeras horas de conversa sobre teatro com o Rogério de Carvalho, para quem a questão da palavra é central. Curiosamente, as últimas conversas foram sempre num sentido da metafísica (as questões do tempo) e sobre Stanislávski e Grotowski. As acções físicas no trabalho do texto. Como escolher um texto? Como trabalhar certas questões que surgem na prática dos ensaios? Que exercícios fazer? Que dramaturgia?

Quando se está na prática constante, é inevitável que o estudo seja também uma constante, por isso as questões estarão sempre em desenvolvimento. Não existem questões encerradas, mesmo nos livros. Um livro pode ser formalmente incrível, mas estará sempre sujeito à interpretação e ao tempo. Isto obriga-me a referenciar Shakespeare, que para mim é central. E as tragédias clássicas. E mesmo as comédias. Porque é a palavra o centro. Talvez no teatro de Shakespeare já fosse a palavra enquanto jogo, é certo, mas não podemos saber, e o mais concreto que nos resta são os seus textos. Sobre isto: Kitto, *A Tragédia Grega*; *O Cânone Ocidental*, de Harold Bloom; *Antígonas*, de Steiner.

De Steiner também o inevitável *Gramáticas da Criação*. A questão da gramática é essencial na construção de um espectáculo. Aquilo a que o Rogério de Carvalho chamaria o levantamento do universo. Desse levantamento vai surgindo a definição do próprio espectáculo. Uma gramática são as leis próprias de um mundo. Elas não têm de ser claras. E também pertencem ao trabalho do espectador. Curiosamente, e se quisermos continuar numa lógica de relações e transformar isto num texto activo, a Susan Sontag do ensaio *Contra a Interpretação*, talvez entrasse num debate perigoso com o Jacques Rancière de *O Espectador Emancipado*.

Sobre as questões do corpo, não posso deixar de fora José Gil, principalmente *Metamorfoses do Corpo*, de onde tiro a questão do corpo comunitário e do corpo comunicativo. Sobre a relação do corpo com a palavra, a abertura do corpo à palavra, não posso deixar de referenciar a coreógrafa Crystal Pite e, em particular, a primeira parte do seu espectáculo *Body and Soul*.

A palavra enquanto objecto concreto, não aprendi mas houve uma espécie de reforço na teoria, masterclass com Thomas Ostermeier, sobre *Ricardo III*, no TDNMII em 2020. A palavra para Shakespeare é matéria que constrói mundo. Se o texto tem uma maldição, essa maldição é real. É um contexto histórico do tempo da peça e do tempo do mundo.

Peças escritas de Howard Barker e Elfriede Jelinek, os novos trágicos.

José Maria Vieira Mendes, *Uma coisa não é outra coisa*.

William G. Lycan, *Filosofia da Linguagem*.

Jacques Rancière, *O destino das imagens*.

Peter Stein, *A palavra e a cena*.

Jean-Pierre Sarrazac, *O outro diálogo*.

Mircea Eliade, *O Sagrado e O Profano – a essência das religiões*.

Este livro é muito importante e que tem uma ideia que eu quero desenvolver melhor: Jean-Pierre Sarrazac, *A invenção da Teatralidade*, é central no meu trabalho. O teatral e o performativo. O teatral ou o performativo. O que é teatral e o que é performativo?

Josef Nadj, *O Teatro e o Invisível*, livro para o qual contribuí com um texto, que me apoiou na grande referência de onde parte o princípio de todo este meu trabalho:

Ludwig Wittgenstein.

O que é a linguagem?

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTTICA

O texto em acção

Poéticas discursivas verbais na construção cénica

Pedro Filipe Pereira Fiuza