

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, o meu mito, que sempre apoiou e contribuiu para o desenvolvimento da minha alma artística.

Ao meu pai, à minha irmã e à minha sobrinha que são os pilares fundamentais ao meu equilíbrio.

À minha família presente e ausente que faz parte da minha realidade, tal como do meu sangue.

Aos meus amigos, os de curta e longa distância, que ouvem atentamente as minhas histórias intermináveis e se emocionam com as minhas “dramatizações”.

Aos atores e técnicos que imergiram para um texto dramático e de lá saíram para dar voz às personagens. À AGAIARTE e aos seus membros por todo o apoio demonstrado. Aos contributos que vieram no desenvolvimento deste projeto.

Às palavras encorajadoras da Doutora Ana Oliveira.

Ao meu mestre Jorge Fraga que me tomou como sua discípula e me ensinou a “arte” de provocar arte, de acordo com o meu ofício.

À minha mestre e guia espiritual e aos meus anjos da guarda.

RESUMO

A arte assume o papel de deleitar quem usufrui dela, ora, neste sentido, este estudo não vem só corroborar a função da arte associada ao prazer ou ao entretenimento, mas vem também reivindicar o seu papel enquanto formadora de uma mente capaz de refletir acerca da mesma e do seu processo de criação.

Neste projeto, aqui apresentado, cumpre-se o objetivo de analisar o processo de criação de uma peça de teatro, tendo como ponto de partida entrevistas realizadas a dramaturgos e testemunhos de agentes de teatro. Assume-se, assim, uma teoria analítica sobre a origem da criação da escrita de um texto no mundo das artes e o respetivo impulso criador. Descreve-se também o processo que esta assume na literatura, especificamente na dramaturgia, e a envolvimento que esta obriga quando sobe a palco.

Este estudo integra ainda o texto dramático *Rasgar o vazio*, as entrevistas de dramaturgos contemporâneos que doaram a sua voz ao refletir acerca do próprio processo de escrita e todo o processo criativo da escrita da peça, desde a sua conceção à forma como o público a acolheu, passando pela redação da mesma, pela construção das personagens, pelos temas abordados para inserção no conflito e pela encenação e movimentos dinamizados pelo animador artístico.

Palavras-chave

Origem/impulso, criação, drama, construção de personagens e encenação

ABSTRACT

The role of art is to delight those who appreciate it; therefore, this study aims to prove that the purpose of the art is to please and entertain, but it also claims that its role is to develop a mind capable of reflecting on art itself and its creative process.

The goal of this project is to discuss the way a play can be created, based on interviews conducted with playwrights and on the testimonials from theater agents. Thus, this study uses an analytical approach to the origin of creation in the art world and focus on literature, specifically on the drama, and on its features when it is developed for performance.

This study also integrates the play *Rasgar o vazio*, the interviews conducted to contemporary playwrights who have given their voice and shared their experiences about their own creative processes and the entire creative process of writing the dramatic text and the different stages it went through to become a play, from its conception to reaching the audience: the writing of the text itself, the construction of characters, how conflict was embraced, the themes approached, and the staging and dynamics created by the performer.

Keywords

Origin/impulse, creation, drama, characters building and direction

INDÍCE

INTRODUÇÃO	1
1. JUSTIFICAÇÃO DO TRABALHO DE PROJETO – <i>ALEA JACTA EST</i>	3
2. À DIREITA DE DEUS	5
2.1 Hades	6
2.2 In verbis	11
2.3 Sopro da vida	14
3. O DRAMA	17
3.1 Vozes do drama	19
3.2 <i>Corpus</i> do drama	26
3.3 Movimento do drama	34
3.4 Propósito do drama	38
4. MEMÓRIA DESCRITIVA - <i>PLAY INSIDE THE PLAY</i>	47
4.1 A ideia	47
4.2 A vontade	48
4.3 A concretização	50
4.3.2 O conflito	53
4.3.1 A construção das personagens e do conflito	55
4.4 As intempéries	61
4.5 A encenação	66
4.6 A apresentação	68
5. PARA QUE SERVE O TEATRO?	73
5.1 Concebido com pecado	75
5.2 Exorcismo	75

CONCLUSÃO	77
BIBLIOGRAFIA	79
ANEXOS	
Anexo A – Entrevistas a dramaturgos	75
Anexo B – <i>Rasgar o vazio</i>	105

INDÍCE REMISSIVO

<i>Tabela 1 – Guião de entrevista a dramaturgos</i>	21
<i>Tabela 2 – Cronograma dos conteúdos trabalhados</i>	27
<i>Tabela 3 – Organigrama das funções de cada equipa</i>	29
<i>Tabela 4 – Organigrama da distribuição de tarefas a encargo da encenação</i>	34
<i>Imagem 1 – Aleixo e Lu</i>	30
<i>Imagem 2 – Nuno, André e Lúcia</i>	31
<i>Imagem 3 – André e Nuno</i>	31
<i>Imagem 4 – Lu e Aleixo</i>	31
<i>Imagem 5 – Lúcia e Aleixo</i>	32
<i>Imagem 6 – Lu, Marco e Aleixo</i>	32
<i>Imagem 7 – André e Nuno</i>	32
<i>Imagem 8 – André e Professor Jorge Fraga</i>	33
<i>Imagem 9 – Lu e Aleixo</i>	33
<i>Imagem 10 – Lúcia e Aleixo (Leonor e Vítor Manuel)</i>	33
<i>Imagem 11 – Ato I (Cena 1 – Vítor Manuel)</i>	35
<i>Imagem 12 – Ato I (Cena 2 – Antero e Xavier)</i>	35
<i>Imagem 13 – Ato I (Cena 3 – Ivone e Vítor Manuel)</i>	36
<i>Imagem 14 – Ato I (Cena 4 – Antero)</i>	36
<i>Imagem 15 – Ato I (Cena 4 – Antero e Xavier)</i>	36
<i>Imagem 16 – Ato I (Cena 6 – Leonor e Vítor Manuel)</i>	37
<i>Imagem 17 – Ato I (Cena 6 – Vítor Manuel)</i>	37
<i>Imagem 18 – Ato II (Cena 2 – Salvador Monteiro e Ivone)</i>	37
<i>Imagem 19 – Final da leitura encenada</i>	38
<i>Imagem 20 – Cartaz da apresentação do espetáculo</i>	39
<i>Imagem 21 – Panfleto informativo</i>	40
<i>Imagem 22 – Convite enviado a organismos políticos e associações culturais</i>	41
<i>Imagem 23 – Ato I cena 2</i>	42
<i>Imagem 24 – Ato I cena 3</i>	42
<i>Imagem 25 – Ato II cena 1</i>	43
<i>Imagem 26 – Ato II cena 2</i>	43
<i>Imagem 27 – Ato III cena 2</i>	43
<i>Imagem 28 – Ato III cena 3</i>	44
<i>Imagem 29 – Ato III cena 4</i>	44
<i>Imagem 30 – Aplausos do público</i>	44
<i>Imagem 31 – Saudações do elenco</i>	45

INTRODUÇÃO

A ataraxia é proeminente na sociedade contemporânea, assentando num conformismo e impondo um ritmo badalar às pessoas. Sendo diagnosticada muitas vezes como depressão ou como doença social, esta impõe-se como uma barreira ao fenómeno da evolução da vida “se um estado de alma deixasse de variar, a sua duração deixaria de fluir” (Bergson, 2001, p. 13) e não haveria mudança, quer individual, quer social. Um dos campos que tenta despoletar, ativar mecanismos no ser humano é a Arte. Como por magia, esta se afeiçoa ao ser humano provocando uma reação, despoletando uma emoção, uma carga energética que permite ao indivíduo manifestar-se.

Esta provocação artística é um engenho ativado por um dispositivo que se designa de objeto/produto artístico que se encontra em teatros, cinemas, performances de rua, museus, galerias, concertos, etc. Porém, o objeto artístico, seja este uma pintura ou uma dança, contém uma história, um subtexto que se traduz no que pretende transmitir. No entanto, neste trabalho de projeto de mestrado, o subtexto escolhido é a própria origem do objeto. O produto que passará a ser descrito, fruto de um trabalho coletivo, prende-se com a criação do próprio objeto de estudo. Trata-se de um estudo sobre a origem da ideia, do pensamento na criação, impulso e concepção de uma peça de teatro, desde a sua escrita até à sua representação final. O próprio subtexto (leitura do objeto artístico) vai justificar a origem do produto – a criação. Assim sendo, a visualização ou leitura da peça de teatro *Rasgar o vazio* (Anexo B) permitirá ao espetador do objeto uma interpretação sobre a origem do mesmo.

A pretensão de ir em demanda do sagrado serve apenas como uma busca pelo entendimento da criação artística. Tal como Prometeu, o processo de escrita incandesceu o meu olhar, pelo que necessitava de dar resposta às questões que flamejavam: É o escritor que cria as personagens ou elas têm vontade própria? As personagens apenas falam ou também agem? Como se constrói a personagem de teatro? Que tipo de linguagem elas usam? Qual a importância da ação? Existirá ação?

Quando se nos apresenta um espetáculo de teatro, não vemos apenas uma peça, mas várias, como se de uma composição se tratasse, onde vários elementos são dispostos a fim de combinarem todos para uma harmonia, uma simbiose de espelhos fragmentados que se agrupam para formar um caleidoscópio. Mas a origem de um espetáculo de teatro não está na melodia, nem nas luzes, nem nos atores... Sabe-se que a origem deste está na palavra, no pensamento e na ideia que o escritor teve, sendo que os outros componentes vão-se agrupando até à palavra soar em cima das tábuas para ser ouvida por um público. Não interessa discutir neste estudo a primazia do texto em relação à representação ou encenação; interessa, sim, focar a lente na concepção do texto, numa perspectiva microscópica e científico-analítico, estudar como a ideia aparece e amadurece, se num impulso artístico, se numa consciente forma de expressão, como se desenvolve no processo de criação, de acordo com determinados intervenientes, e que fenómenos ocorrem até chegar ao produto, ou seja, até colocar a peça em cena. Tal como a ciência estuda o desenvolvimento de uma planta em determinado *habitat* e as consequências que advêm desse *habitat*, também este estudo irá considerar em que medida o local, os intervenientes e o tempo contribuem para este fenómeno artístico.

A premissa mais importante neste estudo será a página em branco, pois é ao depararmos com a página em branco que começamos a pensar na informação e a selecioná-la para construir o conhecimento que se quer passar. Como referiu J. Bronowski (1983, p. 77), ao longo dos tempos as artes foram alvo de reflexão e de estudo sendo perspectivadas de formas muito diferentes, sendo que não é comum considerá-las como veículo de informação. Porém, “as artes são um importante veículo de conhecimento e, especialmente, extraímos delas uma compreensão da experiência humana e, através dela, dos valores humanos, que, no meu entender, a transforma num dos modos fundamentais do conhecimento humano.”

1. JUSTIFICAÇÃO DO TRABALHO DE PROJETO – *ALEA JACTA EST*

Este estudo centra-se na problemática da criação artística enquanto tentativa de obter o entendimento da concepção de uma peça de teatro. A própria origem deste estudo emergiu de uma dialética entre criação e adoção, como se o escritor apenas desse voz às personagens que concebeu, sem poder determinar o seu destino. Noção que se apresenta insólita, mas bastante real para certos escritores. Pirandello (2009, p. 10), um dramaturgo italiano detentor do prémio Nobel da Literatura, compara a sua criação artística à de um parto, gerado com amor, e tal mãe, sem disso tomar consciência, vê-se de repente com um ser no colo. “Da mesma maneira o artista acolhe inúmeros gérmens de vida, jamais sabendo como é que um destes gérmens penetrou na sua imaginação e saiu criatura de um plano de vida superior ao da volúvel existência humana.” A criação, para este autor, assume-se presente enquanto personagem que lhe bate à porta e cuja coragem some ao tentar mandá-la embora. Neste caso, não é o escritor que procura a criatura, é a criatura que o procura, de forma tão viva que ele quase as consegue tocar e sentir a respiração como se fossem “nados vivos, queriam viver” (*ibidem*). Desta forma, ele não assume o papel de criador da criatura, mas de parente que perfilha a personagem, por mais desafortunada que esta seja. Na peça de teatro, *Seis personagens à procura de um autor*, Pirandello descreve essa situação, onde se depara com nefastas personagens que invadem o seu mundo e que ele insistentemente as tenta excluir, negando-lhes a existência no mundo da arte: “estas, praticamente afastadas de todo o suporte narrativo, saídas como por milagre das páginas de um livro, continuavam a viver por si próprias, aproveitando-se de certos momentos do meu dia para se apresentarem diante de mim na solidão do escritório, ora uma, ora outra, ora duas ao mesmo tempo, a tentar-me” (2009, p. 12). Até que, rendido, lhes abre caminho e escreve a peça de teatro sobre essa situação: “Elas já se destacaram de mim; vivem por conta própria; adquiriram voz e movimento; já se tornaram por elas mesmas, nessa luta da vida que travaram comigo, personagens dramáticas, personagens que mexem e falam por si; já se veem como tal; aprenderam a defender-se de mim; saberão também defender-se dos outros. Pois bem, deixemo-las ir aonde vão habitualmente as personagens dramáticas para terem vida: ao palco. E vejamos o que acontece” (2009, p. 13).

Acontece que assim foi empreendido o projeto, numa tentativa de criar personagens que falassem sobre o processo de escrita de uma peça de teatro. Desta forma, seria possível entender melhor esta dinâmica e incorporá-la para aplicação em futuros projetos.

Se já havia a ideia a implementar, era preciso, primeiro, procurar outros escritores de teatro que abordassem esta e outras questões. A melhor forma de me entrosar nas suas mentes seria efetuar uma entrevista individual a cada escritor, tentando extrair deles a informação necessária à implementação do projeto. Em diálogos com um dramaturgo contemporâneo o absurdo da ideia que tomara como encabeçamento do projeto foi-se esbatendo numa tela branca e tomando forma, tornando-se mais real e concreta.

Mas a informação só por si não bastava para criar um texto de teatro, era preciso dar-lhe alma, trabalhá-lo na sua voz. Um texto de teatro deve ser lido por atores pelo ritmo que tem, pela forma que procura, pela palavra ideal. Destarte, um escritor e animador, não poderia confinar a palavra às paredes de sua casa. A palavra no teatro deve ir mais longe, deve ser remetida ao seu fim, ao seu propósito, tal como defende Peter Brook (2011, p.48) “o homem que se senta em casa a escrever tudo numa folha tem uma relação cada vez mais ténue e insatisfatória com o mundo dos atores e dos palcos. Em Inglaterra, os melhores textos vêm do próprio teatro: Wesker, Arden, Osborne e Pinter são apenas alguns exemplos óbvios de atores e encenadores que também são autores”. Assim sendo, tornou-se necessário juntar num palco um grupo de ação que através do seu contributo e considerando a sua experiência de palco enriquecesse a criação, pois a “criação coletiva pode ser infinitamente mais enriquecedora, se o grupo já tiver essa riqueza, do que o produto de um individualismo débil” (Brook, 2011, p.49).

Estavam reunidas as condições necessárias à implementação do projeto e, desta forma, paralelamente, estavam reunidas as munições de que o animador artístico necessitava para exorcizar todos os demónios nefastos à realização do seu sonho e, assim, encontrar a sua marca. Ao trabalhar o impulso da criação de uma peça de teatro, o animador poderia conhecer e apropriar-se das ferramentas necessárias para se tornar um dramaturgo com mais experiência, dando ânimo às palavras e voz às personagens.

2. À DIREITA DE DEUS

Considera-se, até à data, que no hemisfério direito do cérebro reside a essência artística, o lado mais propício à criação e à aproximação da figura divina de Deus. É sentado numa poltrona dura e desconfortável que a maioria do ser humano tenta incessantemente aproximar-se do que é considerado a criação mais perfeita, especialmente o agente artístico que busca dentro de si o dom divino de criar para assim imitar o seu Pai.

C. Gonçalves, no seu livro *Psicologia da arte* considera que uma obra de arte “é uma explosão do intelecto feita para, e pelos homens” (2010, p. 30) desconstruindo a sua essência divina, apresentando-o como se fosse uma representação da realidade do homem, uma manifestação com verdade e honestidade. Assim sendo, quanto mais o espectador se aproxima e comunica com a obra de arte mais o recetor comunga, num fenómeno mágico, com a realidade do agente artístico. Mas será a realidade que o agente artístico pretende exteriorizar? É o seu mundo que ele pretende partilhar?

O que motiva a arte é um dos pontos analisados por C. Gonçalves em que lança questões acerca da pretensão artística em criar, ou seja, com que objetivo eles criam? Será para agradar, impulsionar o prazer, apartar-se do mundo ou copiar a realidade, ganhar dinheiro, exorcizar etc.? É no campo da psicanálise que vamos procurar respostas a estas e outras questões etimológicas. Na perspetiva de Arnheim, é a psicanálise que é a digna de teorizar com vigor e consistência a motivação para fazer arte, e isto acontece porque é a única teoria que suporta o processo dialético de ação/reação, até porque os psicólogos acabaram por reconhecer que “a emoção não pode ser o conteúdo da obra de arte, mas apenas um efeito secundário desse conteúdo” (Arnheim, citado por Gonçalves, 2010, p. 113), já que a emoção é a tensão que acompanha todos os processos psíquicos. Deste modo, a emoção ou carga emocional que cada objeto artístico acarreta é descrito como a forma deste e não a mensagem, o conteúdo. Consideremos uma pintura famosa como *O Grito* de Edvard Munch: o conteúdo desta obra será a mensagem que o artista quis transmitir, como a angústia e o desespero existencial, porém, é na forma como as pinceladas foram preenchendo a tela que se encontra a tensão, a emoção, a forma... Não se pode dissociar a forma e o conteúdo numa obra de arte, pois é este dueto que a sobrelêva e emociona, “a arte é forma e conteúdo. O conteúdo enforma-se para ser dito e a

forma é esse corpo de uma essência última que se quer dizer, trata-se da libertação da ideia...” (Gonçalves, *ibidem*).

Numa vertente social, pode não interessar propriamente ao artista comunicar ou transmitir uma mensagem, “uma parte substancial dos criadores não contabiliza o objetivo de comunicar através das suas obras. Pouco lhes interessa se foram ou não compreendidos” (Gonçalves, 2010, p. 114). Arnheim considera que mais do que comunicar, a motivação criativa advém da procura pelo equilíbrio e simplicidade, reconstruindo e ordenando o seu universo. Distanciam-se da realidade, analisando-a, hiperbolizando-a ou romanceando-a, em linhas coloridas e traços abstracionistas, num confronto constante com o seu tempo, o seu espaço, a sua tradição e a sua memória. A motivação que compele ao artista criar estende-se a vários domínios sociológicos, tempo e espaço, mas é na sua realidade e na relação que detém com esta que ele vai reinventar uma nova realidade. É no confronto com o outro ser humano, com a realidade que o envolve numa constante ação e reação que ele vai infinitamente desejar criar “e a volúpia da criação, qualquer que seja, depende precisamente do enquadramento do homem no tempo, dele mesmo no espaço, na memória e com todos os aspetos da razão” (Gonçalves, 2010, p. 114). Destarte, o homem liga-se com o seu universo através da matéria da mesma forma que a ideia se liga ao quadro com o estilo usado pelo pintor (força das pinceladas) e assim se dá a transformação do mundo como o vemos e implode uma nova perspetiva sobre este.

2.1 Hades¹

O agente artístico, como referimos anteriormente, é um Homem que na sua humanidade se multiplica em fatores sociais, económicos, históricos e psíquicos, envoltos em mistérios muito difíceis de decifrar. A complexidade labiríntica que o Homem desenha na sua mente é muitas vezes incompreensível para o próprio homem que o estuda. Daí que não seja linear o traço que procura desenhar a relação da psicanálise com a arte.

Tal como Psiquê desvendou Eros, também a psicanálise procura emergir para o consciente o inconsciente do Homem, trazendo “à tona do consciente os fenómenos do labirin-

¹ Hades – dá-se a descida ao Hades (lugar dos mortos ou lugar proibitivo da cultura grega) para se resgatar a verdade, o amor, onde se precipitam desafios ao herói clássico.

to formal apartado, por forma a poder entender o comportamento conforme, ou disforme, dos indivíduos que estuda” (Gonçalves, 2010, p. 146). Assim, a psicanálise compromete-se a infiltrar-se na mente humana, fazendo emergir as “anomalias” do sistema humano que prejudicam o homem na sua ação quotidiana e tal antivírus corrigindo-as e aniquilando, através do estudo consciente que se faz destas “anomalias” doenças de foro mental. Ora, nem todos os agentes artísticos sofrem de disfunções psíquicas ou traumas inconscientes, nem interessa à psicanálise da arte esmiuçar os enclaves da mente artística de cada agente, tal como Freud fazia crer. Na descrição freudiana do artista, este apresenta-se como “rudimentarmente introvertido, muito próximo da neurose” (Fuller, 1983, p. 45). Um ser oprimido pela vontade do seu instinto de alcançar fama, poder, amor, etc. e falhando sempre na forma de alcançar isso. Porém, relativamente aos escritores, Freud já diagnosticava outro quadro elevando o espírito imaginário destes, cujo conhecimento que possuem nem a ciência desvenda. Talvez simplesmente por a ciência não acompanhar a arte no mesmo tempo ou local de evolução. A arte literária não se prende com a razão, mas com a emoção e a comoção, campos nefastos à ciência. Assim, interessa estudar na psicanálise o que as obras de arte escondem: “aquilo que o psicanalista procura na obra não é a racionalidade do autor, mas antes as ‘motivações ocultas dos sonhos, as inconfessadas implicações eróticas, as secretas afinidades eletivas pelas quais se associam a outros objetos contra qualquer razoável expectativa...’” (Gonçalves, 2010, p. 147). Interessa valorizar as obras por aquilo que implicam e escondem, fazendo emergir o sagrado, o oculto que as envolve. Tomando a bússola do tempo, o psicanalista enquadra em seu estudo obras de Leonardo da Vinci, Van Gogh, Picasso, cujas motivações e os impulsos para a criação lhe são desconhecidos. Deste modo, mais do que as condicionantes epistemológicas, sociais, históricas que condicionam o agente artístico e desenham o homem na sua paisagem, na sua realidade percecionada pelos sentidos, a psicanálise da arte vai retratar o homem num fundo branco, carregando no seu semblante todas as Fúrias que povoam a mente humana: “As percepções internas traduzem sensações de processos que brotam dos mais diversos e certamente também dos mais profundos estratos do aparelho mental” (Freud, 2000, p. 21). A dificuldade de chegar às percepções internas compara-se a uma viagem através do Hades, pois perscrutar o que vem de dentro (percepção interna) e não de fora pressupõe não uma reflexão, mas uma ausculta-

ção da alma. E esta só é possível, através da solidão, do silêncio interior, na escuridão e na ausência.

É através de Freud que a ciência vai estudar o inconsciente como um lugar de recalca-mentos, onde existem memórias recalçadas que emergem nos sonhos ou nas parapraxias (lapsos da linguagem). Entre o inconsciente e o consciente, existe um lugar denominado de subconsciente, onde se retém temporariamente os recalca-mentos. Num estudo mais aprofundado, Freud (2000) destituiu esta tríade, implementando o Modelo Estrutural do aparelho psíquico: Id, Ego e Superego. Enquanto o Id se traduz na personalidade do indivíduo, no ser e não ser, funcionando por “princípio do prazer”, a sua origem mais animal e intuitiva, o Ego espelha as restrições sociais, morais e éticas, as exigências da realidade, os imperativos dos pais. Já o Superego é reivindicação de que o indivíduo deveria ser na perfeição, um aspeto ideal do ser. Na construção da personagem do escritor, ficou patente que ele deveria ter uma neurose, ou seja, um conflito entre o ego e o id, daí ele fugir da sua própria realidade: “os neuróticos podem distinguir-se por três sinais comuns: sentem-se infelizes, comportam-se irracionalmente, porque têm conflitos por resolver e mostram sintomas vários” (Kendler, 1989, p.1028). De facto, a personagem central da peça *Rasgar o vazio* sai de sua casa para se circunscrever num espaço longe da realidade do dia a dia, num espaço onde se sente mais seguro e onde promove o seu Id, dando asas às pulsões, às paixões que se vão emergindo do inconsciente. Segundo Freud (2000), é no Id que se deposita a energia da libido, vontade ou desejo, que é o combustível de todas as relações que os seres humanos estabelecem entre si, fazendo emergir vida. E talvez seja a libido que sustenta o ato criador de um agente artístico, especialmente um escritor como o Vítor Manuel.

Segundo Gonçalves (2010), Freud teria estabelecido que um artista, por norma, seria introvertido, pois este teria dificuldade em lidar com o borbulhar de pulsões instintivas que poderiam entrar em erupção, sem que ele fosse capaz de conter, incapacitando-o de se adaptar à prática do imediato. Neste caso, ele tenderia a procurar “uma compensação para a sua incapacidade, ele volta-se para um mundo fantástico onde encontra, finalmente, um substituto para a satisfação dos seus desejos” (2010, p. 156). Assim, era necessário inventar uma personagem que compensasse esse lado do escritor, uma que sa-

tisfizesse o seu desejo mais íntimo, que aparecesse como uma musa para a criação, para a escrita. Ele reproduz no seu texto dramático, objeto artístico, a sua libido, o seu desejo e a sua motivação, chegando mesmo a criar uma obsessão, uma compulsão por esta personagem. O combustível que irá desencadear neste texto a escrita do escritor será esta musa, como se ela fosse a tinta a quem o escritor poderia recorrer para escrever. Porém, se a musa o conduz ao momento da criação, há duas personagens, habitantes metafísicos do seu teatro, que o tentam expulsar dessa evasão e trazê-lo de volta à realidade. Pois, segundo Freud (Gonçalves, 2010, p. 156), o artista após ter atingido a sua catarse, a sua sublimação no ato de criação, precisa de retornar à realidade, para não enlouquecer. Assim, o artista move-se em dois campos diferentes: o da realidade e o da alienação, num escape à sua realidade. Esse escape é também acentuado no texto através do consumo excessivo de álcool.

Considere-se o testemunho de Onetti (2005), um professor de dramaturgia e dramaturgo contemporâneo que aborda esta temática freudiana, referindo que o mundo dos sonhos também é um acrescento ao processo da escrita, sendo que nós podemos recriar um lugar mesmo que este não exista fisicamente, mas se concretize no nosso mundo onírico. E apesar de todos sonharmos com determinado lugar, esse mundo é pertença de cada um, uma experiência vivenciada de forma muito particular, onde não nos podemos encontrar realmente, pois esse espaço não existe. Porém, podemos descrever esse espaço localizado no nosso subconsciente e trazê-lo para a nossa dramaturgia: “A soma de todas essas coisas – da experiência do escritor, do que ele quer escrever, da sua relação íntima com as personagens, do seu mundo onírico, do seu subconsciente – a soma de tudo isso é a obra literária. Isto não é nenhuma teoria que eu tenha inventado – é humildemente uma experiência pessoal” (Onetti, 2005, pp. 53 e 54).

Na medida em que a arte se adensa no mundo dos sonhos, isso não invalida que esta seja uma súmula das experiências do agente artístico, pois são vários os patamares que constituem a sua realidade, “porque as obras de arte registam e objetivam estratos da experiência que, sem dúvida, se encontram na base da relação com a realidade” (Adorno, 1970, p. 90). Este crítico social vai mais longe substanciando que o “feiticismo” está presente em todas as obras de arte, podendo variar conforme a validade da obra, pois é a

metafísica da arte que decide a sua sobrevivência, mesmo esta sendo considerando absurda na sua génese. Todo o “feiticismo” que povoa a arte é real, como se tratasse de um elemento espiritual de quem o agente artístico não se pode apartar. “Só pelo feiticismo, pela cegueira da obra de arte frente à realidade de que ela própria é parte, é que a obra transcende o sortilégio do princípio de realidade como elemento espiritual” (Adorno, 1970, p. 134).

No entanto, o protagonista do texto vive apenas no local do escape, da fuga, pois não lhe interessa retornar à sua realidade, uma vez que não lhe interessa a integração social. É visível esta afirmação quando o escritor se encontra com o pintor e demonstra não ter qualquer intenção de se relacionar socialmente com ele. Apenas no terceiro ato, quando já realizou a sua sublimação, ele faz um esforço para enfrentar a realidade e voltar a relacionar-se com a sua esposa, com a sua realidade. Numa perspetiva freudiana “a arte é um mecanismo, ou um veículo de integração social, uma vez que o artista cria, ele próprio um mundo de sortilégios onde consegue mover-se sem pudor nem melancolias. É a realização de um *mundo-outro*, onde ele é capaz de habitar, dispondo por companheiros personagens fictícias e quiméricas, como num permanente maneirismo histórico e estacionário” (Gonçalves, 2010, p. 157). Mas esta visão romântica da criação artística não condiciona todo o criador a uma mente autista ou a uma realidade de tal ordem maligna que lhe queira escapar acima de tudo, porém justifica o aparecimento da personagem do dramaturgo, enquanto artista que procura escrever uma peça mais que perfeita, alienando-se da realidade e tentando atingir a sublimação divina. Na visão freudiana, o processo de sublimação artística prende-se com o princípio do prazer, ou seja, a retenção de impulsos sexuais e o respetivo controle para serem mais tarde libertados e transformados em objetos artísticos, daí que as pulsões psicosexuais de Víctor Manuel teriam de ser retidas para serem libertadas no momento de criação. “Então, o que se sugere aqui é que na produção artística, ou na criação, parecem interagir impulsos biológicos (...) e a energia sexual converte-se assim em obra de arte, por sublimação comportamental” (Hauser, 1988, p. 44).

Contudo, nem todos os objetos artísticos são ejaculações de artistas que pretendem se imiscuir na sociedade, mas sabe-se culturalmente que os artistas sentem um impulso

para a criação e que muitas vezes este impulso é comparável a uma necessidade de satisfação pessoal.

2.2 In verbis²

É na obra que se reconhece o criador e a excelência deste, e se no início era a palavra, esta toma a forma do criador e expressa o que de mais profundo a obra artística contempla aos olhos de quem a vê e a compreende na sua semântica e polissemia. A obra artística é o verbo, a ação que se traduz numa expressão de criação feita pelo criador, onde preenche o vazio com a forma como pronuncia a palavra e com a própria palavra em si.

Alguns autores consideram expressão artística como “manifestação externa da personalidade humana” (Gonçalves, 2010, p. 115), em que implica uma ação, um dinamismo de colocar de dentro para fora, extravasando a sua personalidade o seu cunho pessoal. Segundo Arnheim (1984, p. 128), há uma tentativa por parte do artista de trazer para a realidade as suas imagens, a “raiz do que vê”, numa tentativa de ser honesto e verdadeiro. Mas esta tentativa tem de ser espontânea, pois a “busca deliberada do estilo pessoal inevitavelmente interfere na validade do trabalho porque introduz um elemento de arbitrariedade num processo que pode ser governado somente pela necessidade” (ibidem). Há uma busca intrínseca de encontrar um estilo, uma expressão artística que deve ser involuntária. Arnheim justifica esta afirmação sublinhando que quando o artista procura demonstrar a sua personalidade, o seu ego ou superego, cai em falso. O autor justifica a interferência na validade do objeto artístico, citando Picasso “Lute sempre pela perfeição. Por exemplo, tente desenhar um círculo perfeito; e se não puder desenhá-lo perfeito a imperfeição involuntária revelará a sua personalidade. Mas se você quiser revelar a sua personalidade desenhando um círculo imperfeito – *seu* círculo – você estragará tudo” (ibidem). Assim, o artista não deve considerar revelar a sua personalidade, mas deixar que esta se manifeste na sua expressão artística, espontaneamente.

Ora, a expressão artística refletida neste trabalho é a palavra, que é a matéria-prima da criação do objeto artístico e a sua instrumentalização será a linguagem de que faz uso.

² In verbis – expressão latina que é nota de abertura do 1º capítulo do evangelho de São João, no qual retoma a criação do mundo.

Tendo a palavra como matéria-prima, o escritor vai moldar essa matéria para a transformar na sua obra, a qual revelará a personalidade do agente artístico, desde que este seja absolutamente honesto. “É, sem dúvida, com afetos que eu gosto de pincelar as páginas de um texto. Às vezes com a linguagem dos dias, outras vezes quase gravando hieróglifos. Gosto muito de dizer que um teatro que pensa com o coração é bom.” (Neves, 2002, p. 15). Pois, apesar de a palavra ser uma expressão intrínseca a todos os seres humanos, as “palavras não foram dadas à raça humana do mesmo modo que as mãos e os pés, como parte do legado inato da natureza” (Bronowski, 1983, p. 19), e é preciso trabalhá-las com a linguagem dos poetas, derramando as emoções catárticas que o ato de escrever provoca àquele que é sincero na sua arte. Segundo este autor, as palavras agrupam-se em dois tipos – para comunicar, de acordo com uma linguagem³ e para formular ideias no nosso espírito. É neste segundo campo que debruçamos o estudo de palavras enquanto veículos da imaginação do escritor: “refletimos sobre as nossas ideias, alteramo-las e ampliamo-las e, depois, fazemos as nossas associações pessoais” (Bronowski, 1983, p. 21). Ao fazermos as associações pessoais, estamos a atribuir às palavras a nossa marca artística, uma vez que estas revelam os nossos pensamentos. É no pensamento que a palavra toma forma, pois “a conexão entre o pensamento e a palavra nada tem de intrínseco ou primitivo. A conexão surge, transforma-se e cresce com o desenvolvimento do pensamento e da palavra” (Vygotsky & Bruner, 2007, p. 311). Qualquer palavra oca, desprovida do pensar, será o vomitar de sons consecutivos, destituída de significado. Assim, o escritor tem de pensar para dar sentido à palavra, desenhando um traço que a defina e a constitua enquanto palavra. Segundo os autores Vygotsky e Burner (2007, p. 315), o sentido da palavra, em termos psicológicos, é a formação de um conceito, que se traduz num “verdadeiro ato de pensamento particular. Deste modo, o sentido verbal é também um fenómeno de pensamento”.

Ora, de acordo com estes autores, o dramaturgo ao atribuir a palavra a uma personagem teatral não lhe está a dar o dom da fala, ou da linguagem, mas o dom de pensar. O escritor completa na palavra da personagem o pensamento que esta detém. O pensamento “tem as suas origens na esfera da motivação da consciência – esfera que inclui as nossas

³ “A linguagem das abelhas, dos macacos e dos outros animais é constituída por essas palavras e não as ultrapassa” (Bronowski, 1983, p. 21).

inclinações e necessidade, os nossos interesses e impulsos, os nossos afetos e emoções” (Vygotsky & Bruner, 2007, p. 368) que englobam conceitos que muitas vezes não são sequer traduzíveis em palavras, daí que não se possa separar o pensamento da palavra, pois estes complementam-se um ao outro. Só se consegue ter uma percepção do que o outro pensa quando se descobre a intenção e o mesmo acontece quando o autor ou o ator procura construir uma personagem, pois é ao analisar a personagem e as respetivas relações que estabelece com as outras personagens que vamos descobrir a intenção que a move, o que Vygotsky e Bruner (2007) chamaram de “uma compreensão verdadeira e complexa do pensamento de outrem só se torna possível quando descobrimos a sua base real, afetivo-volitiva.” (p. 368). Também Stanislavski ensina que a personagem é orientada no seu movimento por um desejo, uma intenção na realização de determinada tarefa ou na reação emotiva de uma intenção. É através da palavra e das implicações que esta sugere, o subtexto, que se vai construindo e desmistificando a personagem. No ato de escrita, o dramaturgo tende a colocar palavras na boca das personagens e não pensamentos, pois os pensamentos não têm lugar no palco. As palavras na escrita de teatro são pensamentos completos, são intenções, são o carácter das personagens. “Quando se põe a personagem numa determinada situação, a personagem responde a partir daí” (Onetti, 2005, p. 53).

Já Peter Brook defendia que uma palavra é o produto de um processo que se inicia com um impulso, “estimulado por uma atitude e um comportamento que ditam a necessidade de expressão. Este processo ocorre dentro do dramaturgo e repete-se dentro do ator” (...) “para o autor e depois para o ator, a palavra é a pequena parte visível de uma formação gigantesca que não se vê” (2011, pp.14-15). E é através da palavra que definimos o mundo que pretendemos criar enquanto autores de uma dramaturgia, introduzindo novas palavras “desmito” que completam o pensamento das personagens. Desta forma, a expressão religiosa “No início era o verbo” – a palavra, a ação – é refutada, pois é a palavra que vai coroar a ação; e é apresentada uma nova expressão filosófica, acrescida de valor “Penso, logo existo” num mundo que “só existe na medida em que o estabelecemos e definimos” (Vygotsky & Bruner, 2007, p. 317). Assim criamos imagens verbais, pois, de acordo com Bronowski (1983, p. 22), a função das palavras no pensamento humano é reconstruir “tudo o que não tem realidade física para nós”, ou seja, formu-

lar ideias e conceitos que povoam o espírito imaginário. O artista, ao construir imagens no seu espírito (imaginação), vai reconstruir a sua realidade, pintando cenários diferentes, construindo objetos que nunca foram vistos, tornando presente mesmo coisas ausentes, manipulando com o seu cunho pessoal a linguagem. E é aí que se encontra o fundamento da arte, segundo Bronowski.

Para Vygotsky e Bruner, a linguagem é “um poderoso sistema de instrumentos a usar – a usar inicialmente na fala, mas cada vez mais e à medida que a interioridade se completa, na percepção, na memória, no pensamento e na imaginação, e até mesmo no exercício da vontade” (2007, p. 31) Isto implica que o comportamento humano está sujeito a várias interpretações, pois é o subtexto presente na linguagem que o mede que irá ditar as múltiplas interpretações que daí poderão surgir.

Virmaux (1970, p. 314), a propósito do surrealismo, evidencia que as ideias deixaram de ser ideias para tornarem-se vontades que vão passar aos atos. Mesmo quando um jovem pintor desenha um retrato de uma mulher, ele vai transformar essa mulher na relação que estabeleceu com ela, enquadrando uma ação. E mesmo essa transformação, quer se dê no teatro ou na pintura, é uma amostra da realidade. A cultura chinesa, por oposição à europeia que se centra no corpo, traz à luz uma ciência de espírito, conhecendo os graus do vazio e do pleno que se manifestam na alma, comparando à roda mecânica: “trinta raios convergem para o eixo, diz o Tao-Te-King de Lao-Tseu, “mas é o vazio que está no meio que permite o uso da roda”. (Virmaux, 1970, p. 317). Assim, a cultura é um movimento do espírito que sai do vazio para as formas, para mais tarde retornar ao vazio. No entanto, é necessário desviar este movimento para atribuir vida, queimando as formas se necessário for.

2.3 Sopros da vida

Brama, deus Indu, estabeleceu o tratado do teatro e, para aplacar os maus espíritos, prometeu-lhes que este seria imparcial, não tomando lados nem posições. Desta forma, acrescentou a norma de que o teatro deveria imitar o mundo “Neste teatro, não há representação exclusiva dos deuses, ou vossa. O teatro é a representação do mundo inteiro.” (Borie et al, 1996, p. 37). Assim, o teatro foi definido como a arte da imitação da vida.

Muitos poetas da época seguiram esta linha, levando ao teatro textos que imitavam a vida, o mundo tal como se apresentava à época.

A dramaturgia clássica francesa tem como bandeira respeitar a verosimilhança e expõe nas falas das personagens o protótipo social a que esta pertence, o rei terá de falar como rei, e a ação deve ser como verdadeira, na medida em que esta pode ser representada, como refere Borie, Scherer e Rougemont (1996, p. 95). A verosimilhança é, desta forma, a essência do poema dramático. No entanto, esta verosimilhança não pressupõe que esta siga a verdade, mas apenas a imitação da verdade, já que a verdade é apenas representada. Segundo estes autores, mesmo os acontecimentos tidos como impossíveis sofrem uma transformação mágica no teatro e são representados e dados ao público como possíveis: “a verosimilhança do teatro não obriga a representar somente as coisas que acontecem segundo o curso da vida comum dos homens; mas que ela envolva em si o maravilhoso que torna os acontecimentos tanto mais nobres quanto imprevistos, embora ainda verosímeis” (Borie et al, 1996, p. 99). O que torna uma peça de teatro perfeita é o uso que se faz do verosímil, não aplicado apenas à ação principal, mas a toda a ação humana e o que a envolve, como as intenções e a razão de agir.

Mas no teatro as ações não estão senão na imaginação do espetador, “a quem o poeta, por habilidade, as faz conceber como visíveis, e no entanto não há mais nada de sensível senão o discurso” (Borie et al, 1996, p. 105). É no discurso que o poeta dos poemas dramáticos (dramaturgo) vai inventar tudo o que a personagem deve dizer e não a forma como ela deve reagir. Já Aristóteles refere que o poeta não é obrigado a dizer as coisas como elas se passaram, mas como deveriam se ter passado, convencendo assim o público. Desta forma, justifica-se o facto de se terem efetuado entrevistas a dramaturgos contemporâneos para entender a “verdade” do seu processo de escrita de uma peça de teatro e trabalhar essa verdade numa recriação de um texto de teatro coletivo. “Embora o dramaturgo alimente a obra com a sua vida, enriquecida pela vida que o rodeia” (...) “a força das escolhas que faz e dos valores que transmite é proporcional ao que estes conseguem criar na linguagem teatral” (Brook, 2011, p.53).

Contudo, a realidade deste processo não é perceptível aos cinco sentidos. Implica-se outro sentido, outra realidade nesta esfera da escrita. Imperceptível ao olhar comum, o “no-

vo dramaturgo”, segundo Borie (1996), vai numa demanda interior, e, evocando os seus instintos mais primários, encontra-se outra vez como um animal que penetra no reino das sombras desmistificando toda essa envolvência, a qual se perpetua em tudo e camufla a realidade. Nessa caça ao sombrio o dramaturgo tenta vencer as suas próprias sombras fazendo emergir a luz, de forma que a libertação seja possível. O escritor, seja ele poeta, dramaturgo ou romancista, deve tentar emergir e “reaprender” esse outro mundo, que se evoca além dos cinco sentidos, além do tangível: o mundo surreal. Este mundo é proeminente de todas as criaturas sensíveis à coação do reino das sombras. Tudo que é físico e material deve ser abolido e deve permitir-se olhar as sombras que se projetam dos objetos e dos humanos. Há que romper com o racional e entrar no campo da metafísica, revelando a nudez do homem, a sua intempérie... Neste estudo, a personagem do escritor deve ser exposta à sua cruel dimensão de sombra, tal como as personagens que o rodeiam, usando sempre uma lente de aumentar, pois a “cena não é outra coisa senão uma lente de aumentar.” (Borie et al, 1996, p. 419). A personagem deixa de ser um protótipo e passa ser um borbulhar de emoções complexas e significativas, ganhando vida humana. Segundo Neves (2002, p. 37), o texto dramático tem efeito de espelho permitindo imensas possibilidades de vida e chega mesmo a comparar os textos para teatro a uma árvore de memórias que desdobra sinais e argumentos, promovendo a vida. Na arte “o homem é inteiramente espírito e alma” (Borie et al, 1996, p. 417). Assim sendo, mais que o pensamento e a palavra, o autor de textos para teatro, tendo um impulso libidinoso, vai criar vida. No texto dramático há uma lei que o rege que é a da possibilidade do irreal se tornar facto, tudo o que é do domínio da fantasia assume um carácter realista, mesmo quando usa uma máscara. Quando assistimos a uma peça de teatro há uma tendência para divinizar a coisa mais banal, atributo apenas de uma verdade mascarada. Pois a verdade, de acordo com os mesmos autores (1996), não é pertença da razão, nem se encerra nesta, pois não é dogma do filósofo, mas do poeta. É o poeta que encontra a verdade na sua vivência, enquanto o filósofo apenas pensa sobre a verdade.

3. O DRAMA

O projeto desenhou-se num ambiente informal, reunindo dramaturgos e amantes do teatro para a criação de uma peça de teatro. Primeiramente concebeu-se o tema dramático que seria trabalhado nas oficinas: *a escrita de uma peça de teatro*.

Havia o interesse em aprofundar o significante das palavras teatrais na sua génese vocal, pois, diferentemente de um romance, tanto a poesia como o drama servem a voz. A palavra escrita perde o seu valor estilístico em prole do recurso expressivo fonético, especialmente no texto dramático. As palavras têm um ritmo diferente da leitura silenciosa ou em voz alta. Aqui, no teatro, as palavras assemelham-se a uma partitura musical, com diferentes tons, instrumentos vocais, ritmos e silêncios. Ora, quando se escreve um texto dramático todas as palavras devem ser medidas e experimentadas através da respiração, tal como se compusesse música. “O texto é a parte essencial do drama. Está para o drama como o caroço está para o fruto, é o centro sólido em torno do qual se vêm ordenar os outros elementos. E, tal como quando se saboreia o fruto, fica o caroço para assegurar o crescimento doutros frutos semelhantes, assim o texto, quando se apagam os prestígios da representação, espera numa biblioteca para os ressuscitar algum dia” (Baty, G., 1963, p. 605, citado por Mateus, 1977, p. 37).

Artaud e muitos seguidores tentaram abolir o texto do teatro, excluindo-o como se fosse um bastardo. Filho de outra arte, a literatura, o texto causaria a “perversão” do teatro: “O teatro [é uma] arte independente e autónoma [que] para ressuscitar, ou simplesmente para viver, deve marcar bem o que a diferencia do texto, da fala pura, da literatura e de todos os outros meios escritos e fixos.” (Artaud, 1931, citado por Gonçalves, p. 87). Destarte, aparecia um novo movimento teatral, hasteando bandeiras contra o aborrecimento verbal do texto dramático, intitulando-o de difuso, maçador e tirano face à construção cénica, pois subjugava a dimensão estética e algemava as personagens a adereços próprios de contadores de histórias e pervertia o teatro. “O verdadeiro teatro, como a cultura, jamais foi escrito” (Virmaux, 1970, p. 318). Este golpe de estado preconizava a libertação dessa prisão ao texto e defendia a verdadeira essência do teatro a da expressão das emoções, abrigo do som, o gesto, a palavra e o sopro como constituintes divinos da vida. Construindo uma barreira entre arte e literatura, os neovanguardistas pro-

clamam para o teatro as sensações, as improvisações, a performance, o gesto, o corpo, a luz, em suma, a cena ganha destaque e o texto é levado para os bastidores, esperando que chegue a sua pequena deixa. O legado artaudiano foi e ainda é bandeira de muitas companhias teatrais que assumem o teatro como uma arte de sensações expressa através de ações e gestos em detrimento da palavra e pouco, ou quase mesmo nada, tem sido investido no texto.

Desconsiderando as cadeiras vazias do teatro que despreza o sistema da língua e o desprezo que Pessoa sentiria por tal “anorma”, é de notar que se incorre numa falácia: “na esfera da expressão teatral, também se trata de um erro esteticista pretender prescindir totalmente da poética normativa e do seu potencial e organização simbólicos. Pretender isso é, além do mais e sobretudo, uma utopia” (Gonçalves, p. 92).

Qual é então o papel que o texto ocupa no teatro hoje em dia? O texto regressa aos palcos, mas não como origem do teatro ou como provocação para se fazer teatro, mas como produto ou resultado de uma performance. “O texto, que até aqui surgia como o objeto sagrado inicial que a razão deveria ‘servir’, agora é um elemento maior a que se regressa” (...) “um material como qualquer outro, o pretexto para uma performance cénica, ou está simplesmente ausente. Em vez de estar a montante da representação, pode portanto ser observado a jusante, como algo que o espetáculo produz ou produziu, e ver a sua materialidade textual tornar-se uma entidade semiológica, histórica, estética e social: um acontecimento artístico” (Zurbach, citado Biet/Triau, 2006, p. 924). Assim sendo, o conceito que se tem de texto dramático altera-se e este, aos poucos, vai-se figurando com outras roupas e assumindo o seu papel de protagonista. Segundo Sarrazac (2012), o que distingue a dramaturgia contemporânea da clássica é a desconstrução que se opera nos cânones dramáticos, pois essas fórmulas, desde Aristóteles a Hegel, são postas em questão e analisadas para serem desfragmentadas. Os conceitos de fábula, personagem e diálogo são questionados e alteram-se. A progressão dramática que se instituía como sagrada perde os seus fiéis e dá-se uma inversão temporal, em que há um regresso em massa do passado para o presente. Também, a “catástrofe já não encerra a peça; antes a inaugura. A personagem já não tem um rosto identificável; tende para o anonimato, para a coralidade de uma polifonia de vozes anónimas. O diálogo é minado

pelo monólogo, o solilóquio, os equivalentes do «fluxo da consciência» romanesco. O espaço e o tempo dramático vacilam” (p. 23).

A mudança que ocorre presentemente não arquiva o texto dramático em nenhum ficheiro provido de “ismo”, aliás, nem há características comuns aos textos que entram pelas cortinas do palco. Contudo, mais do que contar uma história, mais do que revelar um estado social, mais do que ter um início e fim, mais do que o silêncio da palavra, a tendência da vanguarda é criar personagens que partilhem os seus sentimentos e emoções comuns a todos os que partilham da mesma história: “Estas ideias [legado de Artaud e do teatro épico de Brecht] transformaram a dramaturgia contemporânea num campo de muitas práticas e polémicas diferentes, com géneros como a *performance*, o teatro documental, o teatro *in-situ* a reivindicarem o seu lugar como dramatizações da experiência humana no mundo” (Palinhos, 2012, p. 3). Não interessam tanto as histórias, o conflito, mas a consequência que cada história trouxe para a personagem, como se fosse um prolongamento de “viveram felizes para todo o sempre”.

3.1 Vozes do drama

Situada numa escrita contemporânea, influenciada pela literatura portuguesa, e recém-amante do texto dramático contemporâneo, enquanto animadora artística, fui seduzida pela arte de saber escrever peças de teatro, tentando perceber os meandros que a caixa de pandora escondia. Primeiramente procurei as experiências humanísticas, entrando em contacto com dramaturgos, cujo nome antecede o currículo. Uns responderam às questões que lhes enviei por *e-mail*, outros, por diversos motivos, não o fizeram, forçando-me a conhecer outros escritores de teatro e aumentando, assim, o meu espólio.

A primeira e única entrevista presencial ocorreu no café da FNAC na rua Santa Catarina com Jorge Palinhos⁴. Uma figura bastante introvertida, de movimentos raros e gestos impelidos, que tentava constantemente endireitar os óculos. O seu contributo durante a entrevista foi excepcional, implicando muitos conhecimentos a nível do processo de cria-

⁴ Jorge Palinhos é dramaturgo. Estudou dramaturgia com José Sanchis Sinisterra, Neil LaBute, Raimondo Cortese, Michael Bradford, Andrea Thome, Mick Gordon e Paulo Filipe Monteiro. Neste momento, prepara uma tese de doutoramento em dramaturgia, pela Universidade do Minho. As suas peças *Antes da meia-noite* e *Auto da razão* foram galardoadas, respetivamente, com os prémios Manuel Deniz-Jacinto e Miguel Rovisco. É ainda autor de contos e de guiões de cinema.

ção evitava constantemente o silêncio ou a expressão “não sei”. Era notável o seu esforço em responder o mais sinceramente possível, nem que para isso se sentisse envergonhado. A vergonha e a timidez são características propícias a um escritor, pois constrói mais facilmente outro mundo povoado de heróis com características contrárias às referidas. Sentia-me em frente não de um autor, mas de um homem que é escritor. Porque, como o verbo copulativo indica, escritor não é uma função, mas sim, uma essência, uma característica tão humana como a teimosia. É se escritor como se é padeiro, fabricam-se as palavras como se produz o pão. Este ofício requer uma habilidade e uma mestria inata à sua condição, daí que nenhum pão tenha o mesmo sabor, nem nenhum escritor tenha o mesmo estilo. E o estilo que ele mais dava valor era a honestidade da personagem. No seu processo de recriação dramaturgica, ele parte de uma ideia que se traduz numa imagem associada a uma personagem e tenta analisá-la e pensar no comportamento que ela tem com outras personagens construindo assim o discurso, assente na verdade.

Paulatinamente, enviei o guião de entrevista que preparara (Tabela 1) a Ana Mendes, Jaime Rocha, Jacinto Lucas Pires e Cláudia Lucas Chéu, dramaturgos contemporâneos com diferentes estilos de escrita e formas de ver o mundo (Anexo A). Enviei ainda os guiões da entrevista a Marta Freitas, Abel Neves e Valter Hugo Mãe, mas não obtive a resposta deles ao inquérito.

Tabela 1 – Guião de entrevista a dramaturgos

OBJETIVO GERAL: Conhecer o processo de criação de uma peça de teatro e o escritor

MÓDULOS TEMÁTICOS	OBJETIVOS	QUESTÕES
Autoimagem	<p>Determinar a origem da escrita.</p> <p>Conhecer a ramificação da sua escrita mais proeminente.</p> <p>Identificar a importância da escrita para si.</p> <p>Reconhecer o estilo do escritor.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Quando começou a sentir uma vocação pela escrita? – Qual foi a sua reação a essa vocação? – Porque é que escreve? – De todos os géneros literários que escreve, com qual se identifica mais? – Como define um escritor de teatro? – Quais as suas fragilidades enquanto escritor? – Já deitou algum texto seu ao lixo? Porquê? – Qual o excerto que escreveu que mais se aproxima da perfeição? – O que distingue a sua voz enquanto escritor de teatro? – Qual a relação da sua vida pessoal com a escrita? – Como descreve a sua relação com a sua obra?
Método de escrita	<p>Considerar rituais para escrever.</p> <p>Determinar as causas que impeçam a escrita.</p> <p>Considerar os sentimentos que provoca o ato de escrita.</p> <p>Reconhecer o que mais o escritor privilegia na sua escrita.</p> <p>Conhecer a sua obra, conjunto do que escreve.</p> <p>Identificar a origem da ideia/tema e o seu desenvolvimento.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Requer condições específicas para escrever? – Qual a sua relação com a página em branco? – Que tipo de bloqueios podem surgir para impedir a fluidez da sua escrita? – Que tipo de emoções lhe suscita o ato de escrita? – Qual a principal característica da sua escrita? – Na dicotomia realismo <i>versus</i> fantástico, onde inseria a sua obra? – Qual o peso do enredo na sua escrita?

	Identificar o dispositivo que cria o conflito entre as personagens.	<ul style="list-style-type: none"> – Quando sabe qual é o tema para um texto? – Cultiva o tema até deixá-lo amadurecer ou leva-o logo para o papel? – Como revela a narrativa e as personagens?
Criação das personagens	<p>Reconhecer a génese das personagens.</p> <p>Compreender a forma como o diálogo surge na personagem.</p> <p>Determinar o relacionamento entre o autor e a personagem.</p> <p>Identificar a distância entre criador e criatura.</p> <p>Conhecer o processo faseado de criação.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Qual o ponto de partida para criar as personagens? – Como surge a fala das personagens? – Qual a relação que estabelece com elas? – Até que ponto as personagens podem ser reais? – Qual foi a personagem que mais amou? Porquê? Indique três características. – Qual a personagem que mais odiou? Porquê? Indique três características. – O que é a morte de uma personagem? – Antecipa a reação do público à personagem? – Quando escreve sente que é o Deus católico(apenas cria) ou um deus grego(manipula)? – Como descreveria o seu processo de criação se o repartisse em três ou cinco momentos?
Relação escrita/palco	<p>Determinar o conceito de texto de teatro.</p> <p>Hierarquizar as características do texto dramático.</p> <p>Compreender as imagens da sua escrita.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – O que é para si um texto de teatro? – Quais os aspetos do texto dramático que são mais importantes? – Quando escreve, visualiza o palco ou adapta o texto posteriormente ao palco? – Qual a importância das didascálias? – Como sabe quando o texto está terminado?

	<p>Conhecer o processo final da escrita.</p> <p>Manifestar sentimentos em relação à forma como o texto é encenado.</p> <p>Identificar a validade de um texto teatral.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – O que é que acontece depois de terminado o texto? – Qual a sua relação com o processo de montagem? – Como reage, normalmente, ao ver um texto seu em cima do palco? – Alguma vez encenou um texto seu? Se sim, acrescentou algum valor ao texto? Em que medida? – E quando o seu texto é encenado por outros? – Um texto teatral pode existir na sua plenitude sem ter de ir para o palco?
Relação escrita/sociedade	<p>Perceber de que modo a sociedade interfere na sua escrita.</p> <p>Compreender o público-alvo da escrita do texto.</p> <p>Conhecer a característica que o identifica e o distingue.</p> <p>Identificar o legado da sua escrita.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Quem é a primeira pessoa a ler o que escreve? – É autocrítico? – Procura saber o que dizem do seu trabalho? – Como lida com as críticas? – Procura o reconhecimento público? – Para quem escreve? – Qual é a sua marca, o que o caracteriza enquanto escritor? – Em que consiste a sua herança literária?
O subconsciente da escrita	<p>Identificar em que medida a pressão é motor de escrita ou de bloqueio.</p> <p>Determinar se o escritor sente uma presença oculta no ato de escrita.</p> <p>Identificar o comportamento do escritor enquanto criador de um ser humano.</p>	<p>Imagine que...</p> <p>foi raptado e não sabe por quem... Encontra-se há uma semana sozinho numa sala de quatro paredes, sem uma única janela; apenas uma porta, por onde não consegue sair. Foi-lhe dito que só teria a sua liberdade se escrevesse um texto. Conseguiria escrever? E sobre o que é que escreveria?</p> <p>Qual seria a sua mensagem?</p>

	<p>Verificar se o escritor acredita em azar ou se assume a responsabilidade com as sequências que daí advêm.</p> <p>Procurar conhecer quem influenciou o escritor.</p>	<p>se encontra num parque com relva, na companhia de alguém muito agradável. Está descalço. Essa companhia pede-lhe para lançar um papagaio de papel. Lança-o ao vento e tenta manobrar o fio. Percebe que mesmo manobrando o fio o vento é quem dita. Quem lhe faz lembrar o vento? Porquê?</p> <p>lhe foi dado o barro divino. Tem a hipótese de criar um ser humano de carne e osso. Quais as principais características que teria de ter este ser humano? Qual seria a relação com a sua criação?</p> <p>pousa um espelho na cómoda do quarto e sai, deixando a porta entreaberta. Não sente que o espelho esteja muito seguro, mas confia que não cai. De repente, ouve o espelho a partir. Qual o seu primeiro pensamento? O que faz de seguida?</p> <p>o seu corpo morre, mas o espírito continua a viver... e tinha a hipótese de conversar com um escritor. Com quem gostaria de conversar? Porquê? Qual seria o tema de conversa?</p>
--	--	---

Ana Mendes⁵, desde os catorze anos, que começou a tomar o gosto pela escrita, apesar de se identificar mais com a *performance*, sendo que não concebe um escritor de teatro sem o palco para concretizar a sua escrita, tal como associa a vida pessoal à escrita, mas não trabalha com histórias.

Jaime Rocha⁶ foi quem respondeu mais rapidamente e quem desde logo lamentou não ter sido presencial, mas o que a distância aparta, as novas tecnologias tentam aproximar. A sua relação com a escrita é apaixonante e pertença do seu mundo tangível e intangível, pois na sua escrita ele pretende evocar o vazio e aborda temas como a culpa, a tristeza, o sonho, a crueldade, a paixão e a morte. Também é na realidade do seu dia a dia que a inspiração lhe surge como desbloqueio da escrita. É através da manipulação das personagens que convive com estas e com a sua história e as põe a falar, antevendo, enquanto escreve, o palco, a movimentação, a luz, o cenário, etc. Considera um texto de teatro aquele que contém um diálogo incisivo, irónico, que desvende uma verdade escondida, não lhe importando o reconhecimento público. O seu legado são as palavras que deixa ainda a ecoar nos palcos.

Jacinto Lucas Pires⁷, hoje em dia mais dedicado ao romance, começou a sua aventura pela escrita durante a universidade. Define um escritor como um ladrão de vozes, que requer tempo para as ouvir. Constrói as suas personagens a partir de uma pergunta, visualizando a vida em palco enquanto escreve.

⁵ Ana Mendes é uma dramaturga que escreveu a peça “Autoretrato” e aí se tornou, por acidente, uma performer. Ela também trabalha com artes visuais, fotografia e vídeo e vive entre Londres e Berlim. O seu trabalho incide na ideia de movimento e ritmo.

⁶ Jaime Rocha nasceu em 1949 na Nazaré. Estudou na Faculdade de Letras de Lisboa. Viveu em França nos últimos anos da ditadura. Publicou o seu primeiro livro, *Melânquico* (poesia) em 1970. Tem várias obras editadas no domínio da ficção, da poesia e do teatro. Recebeu este ano o Prémio Eixo Atlântico de Textos Dramáticos com a peça *Seis Mulheres Sob Escuta* e o prémio APE de Teatro referente a 1998, com *O Terceiro Andar*.

⁷ Jacinto Lucas Pires, tomando o caminho de seu pai, publicou, em 1996, o seu primeiro livro de contos *Para averiguar do seu grau de pureza*. Num caminho sem retorno, deu asas à sua criatividade e editou em vários géneros literários *Universos e frigoríficos*, 1997 (teatro); *Azul-Turquesa*, 1998 (ficção); *2 filmes e algo de algodão*, 1999 (ficção); *Arranha-Céus*, 1999 (teatro); *Abre para cá*, 2000 (livro de contos), *Do Sol*, 2004 (romance).

Cláudia Lucas Chéu⁸ encontra na escrita um novo lugar só dela, recriando o mundo como ela o vê. Através de treino vai trabalhando as ideias, dando pouca importância ao enredo. De uma escrita seca e racional, ela termina de escrever quando não lhe apetece mexer mais no texto. Encenou todos os textos que escreveu e distingue dois tipos de texto: o texto literário (dramaturgia) e o texto cénico (encenação).

Toda esta partilha sob a forma de entrevista foi chegando ao longo do processo de criação e serviram para a construção da personagem principal: Víctor Manuel. Ora, paralelamente a este testemunho dos que já escreveram, foi impulsionada uma oficina de criação.

3.2 *Corpus do drama*

As oficinas de criação duraram cerca de 5 meses, com encontros periódicos de duas vezes por semana, numa duração de duas horas cada encontro, cumpriam o objetivo de estimular a criação artística na componente teatral. Nas primeiras oficinas levava ao grupo de trabalho esboços, traços que precisavam de ser bem definidos e demarcados por todos, de modo a trabalharem na criação do texto e concepção do espetáculo. Segue, a planificação mensal dos conteúdos que foram explorados nas oficinas de criação:

⁸ Cláudia Lucas Chéu começou a sua carreira no teatro como atriz, estreando como encenadora no Teatro São Luiz e dedicando-se à escrita de textos para teatro e argumentos de telenovelas. Foi distinguida no Encontro de Novas Dramaturgias Contemporâneas com o texto *Mesa 4* e galardoada com um *Emmy Award*.

Tabela 2 – Cronograma dos conteúdos trabalhados

Outubro	Novembro	Dezembro	Janeiro	Fevereiro	Março
Trabalho da ideia	Dinamização do conflito	Construção do espaço de ação	Adequação do texto aos movimentos	Aquisição de figurinos	Trabalho de luz
Construção de personagens	Trabalho de voz - dicção e projeção	Adequação da interpretação ao espaço	Trabalho sobre o texto	Ensaio geral	Caracterização
Caracterização psicológica das personagens	Caracterização física das personagens (gestos)	Movimentos em cena	Preparação de adereços	Montagem e afinação de luz	Ensaio gerais
Dinamização do conflito	Trabalho de corpo - movimento em palco	Trabalho sobre o final do conflito	Construção de cenários	Trabalho de músicas	Apresentação
				Leitura encenada	Reposição

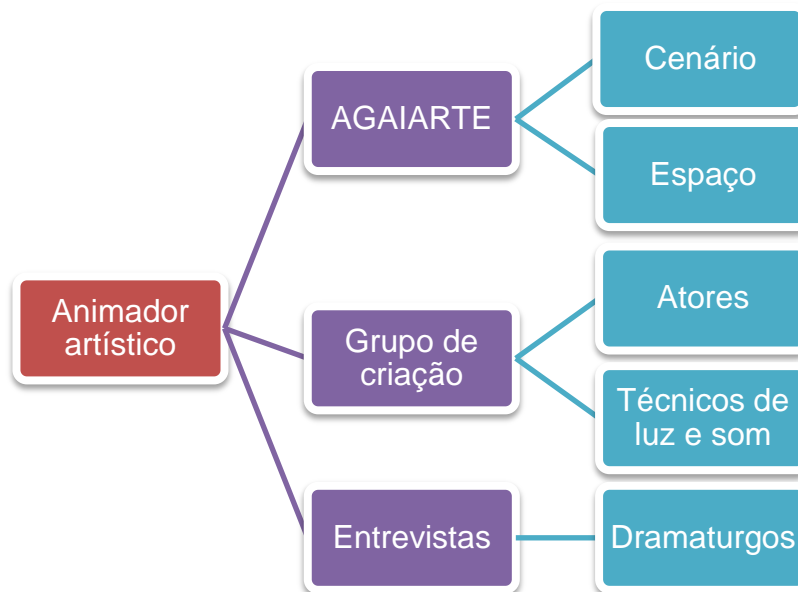
O grupo de trabalho encontrado para dar consistência às ideias e promover a construção de personagens integra associações de teatro amador, com exceção de um elemento que nunca havia pertencido a um grupo de teatro. Ora, o teatro amador é dinamizado essencialmente por pessoas que trabalham profissionalmente noutras áreas e se ocupam em horário pós-laboral da amante. Como o próprio nome indica, o teatro amador é protagonizado por o elemento que ama o teatro e se despe com ele, dedicando-lhe todo o afeto que é possível e impossível. Hoje em dia, o associativismo teatral amador entra em competição juntamente com o profissional, prescindindo de comentários como “para amador, não está mau”, mas tentando derrubar o estigma social que o ator amador carrega consigo. Segundo Almeida (2012, p. 264), este estigma social implica-se no ator amador tendo repercussões a nível da representação, pois apresenta-se atrás desta máscara que lhe causa um certo conforto de posição e representa o que o público espera que represente, não dando mais do que lhe é exigido.

Acontece que o animador artístico, mesmo não sendo ainda profissionalizado e mesmo tendo algumas lacunas, deve ser o mais exigente possível com o seu grupo de trabalho, tentando manter um ambiente de conforto para este se integrar, mas tentando retirar essa máscara aos poucos. Desenvolvi as oficinas de criação sob o investimento da AGAI-

ARTE, Associação de Teatro Gaia e Estúdio, fundada há 11 anos e sediada na freguesia de Vilar de Andorinho, concelho de Vila Nova de Gaia, que privilegia o teatro como forma de divulgação cultural, quer através da aquisição e formação de novos atores quer na apresentação e divulgação de espetáculos, através da companhia de Teatro Experimental de Gaia. Numa reunião com o presidente, apresentei a minha proposta de escrever um texto de teatro sobre o processo de criação de uma peça de teatro que logo se demonstrou disponível em auxiliar no que lhe fosse possível. Solicitei ajuda em arranjar um local para as oficinas. Primeiramente, conseguimos o auditório dos Bombeiros dos Carvalhos, mas depois tivemos de nos mudar para o Auditório Salvador Caetano, em Vilar de Andorinho.

Em Vila Nova de Gaia, há várias associações de teatro amador e gente predisposta a trabalhar nesse sentido, assim foi possível contactar algumas pessoas de várias associações que já fizessem teatro em aventurar-se comigo neste empreendimento. Um elemento disponível pertencia à AGAIARTE, outro elemento era da Associação Modestos, também sediada em Vilar de Andorinho, sendo que os restantes elementos eram do Mérito Avintense, ou seja, da freguesia vizinha de Avintes. Independentemente da proveniência associativa, os elementos estavam dispostos a colaborar com a AGAIARTE e a desenvolver este projeto que muito os aliciava. Todos os envolvidos demonstraram já algum conhecimento de teatro fosse a nível de texto, a nível de representação ou de técnicas de espetáculo, assim, todos juntos poderíamos partilhar o conhecimento que possuíamos e criar uma peça de teatro para posterior apresentação. Na página seguinte, está representado o organigrama que contempla as funções destinadas a cada equipa.

Tabela 3 – Organograma das funções de cada equipa



Nas duas primeiras semanas de oficina, estreitamos laços e começamos a amadurecer a ideia de escrever uma peça sobre o próprio processo de escrita de um escritor. Fomos delineando o conflito interno do escritor, tentando encontrar temas para desenvolver na escrita (a parte que me cabia). As oficinas funcionavam como discussão e amadurecimento de ideias, sendo que externamente à oficina eu escrevia, dava voz, ao que fora discutido. Surgiram temas como o medo, o desejo, o tempo enquanto inibidores da concretização da escrita do nosso protagonista. Também nestas 4 oficinas se pensou na história da personagem, sendo ainda estava longe de ficar resolvida.

Nas seguintes oficinas procuramos encontrar personagens que se acercassem dele. Quais seriam as personagens do mundo de escrita teatral? Como se comportariam? O que levariam ao escritor? Acreditamos que o escritor deveria ter uma musa de inspiração, um ideal de beleza supremo que fosse um fantasia dele e que o incentivasse a escrever. Consideramos que deveria haver uma dicotomia, duas faces do escritor evidenciadas em dois sujeitos. Primeiramente seguimos a linha eclesiástica do bem e do mal, mas fomos abandonando essa ideia aos poucos.

Passado um mês, já tínhamos 3 cenas escritas e promovíamos pequenos ensaios após a discussão de ideias. Convinha “testar” o texto em palco antes de avançarmos com outra cena, para verificar se resultava. Continuamos neste processo de criação do texto até ao

Natal acrescentando personagens, refletindo sobre determinadas características das personagens, abordando os mais diversos temas que faria sentido incluir naquele conflito e magicando a melhor forma de colocar o texto em cena. Foi um trabalho árduo de criação, pois o texto estava bastante vivo e tanto se espalhava por todos os lados, como era necessário podá-lo e tornar a reescrever. Era um texto em ação. Borbulhavam opiniões, direções, orientações, reflexões... que tornou necessário baixar o lume para que o texto pudesse estagnar e se firmar. Tantas eram as ideias e tanto era o envolvimento de cada um naquela construção de conflitos, que se não tivéssemos cuidado a ideia principal poderia ter ficado em segundo plano e outras ideias poderiam a abafar. Porém, felizmente, tivemos a orientação que não nos deixou descarrilar e conseguimos concluir e encontrar um final para o nosso texto (Anexo B) ainda antes do novo ano. Seguem-se algumas imagens representativas dos ensaios.

**Imagem 1 – Aleixo e Lu
(Vítor Manuel e Ivone)**



**Imagem 2 – Nuno, André e Lúcia
(Xavier, Antero e Leonor)**



**Imagem 3 – André e Nuno
(Antero e Xavier)**



**Imagem 4 – Lu e Aleixo
(Ivone e Vítor Manuel)**



**Imagem 5 – Lúcia e Aleixo
(Leonor e Vítor Manuel)**



**Imagem 6 – Lu, Marco e Aleixo
(Ivone, Salvador Monteiro e Vítor Manuel)**



**Imagem 7 – André e Nuno
(Antero e Xavier)**



Imagem 8 – André e Professor Jorge Fraga



**Imagem 9 – Lu e Aleixo
(Ivone e Vítor Manuel)**



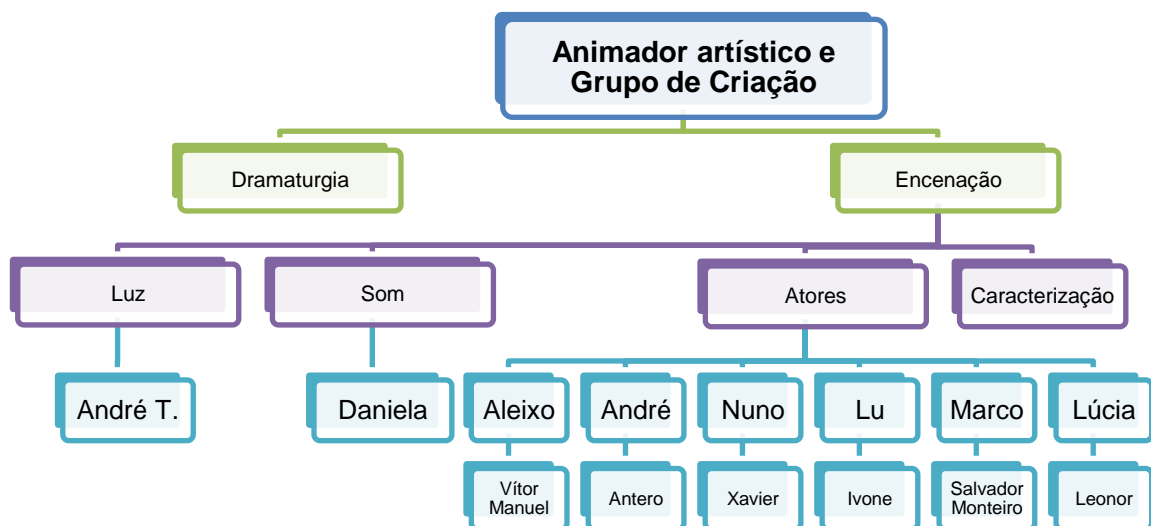
**Imagem 10 – Lúcia e Aleixo
(Leonor e Vítor Manuel)**



3.3 Movimento do drama

Apesar de termos trabalhado a encenação de algumas cenas à medida que tecíamos o texto, era necessário decorar o novo texto, trabalhar a movimentação no novo auditório, tal como as novas intenções que se impunham à peça. Dedicamo-nos, durante 20 oficinas a cortar texto, a marcar movimentos, a pensar e construir o cenário, os adereços, a procurar arranjar figurinos, a trabalhar as músicas, e deixamos de fora as luzes, pois o criativo da iluminação cénica teve de se ausentar durante o período que antecedeu a estreia da leitura encenada. Segue, abaixo, o organigrama representativo desta distribuição de tarefas:

Tabela 4 – Organigrama da distribuição de tarefas a encargo da encenação



Havíamos combinado abrir um ensaio a um público exclusivo para este tomar parte do processo de criação e poder contribuir para a melhoria do espetáculo, pois mais importante que o produto artístico era o processo que tomáramos para o criar. A leitura encenada ocorreu no dia 23 de fevereiro, num domingo de noite e contámos com a presença de cerca de 20 pessoas envolvidas no meio teatral, de Vila Nova de Gaia. Ensaíamos durante a tarde e quase todos os atores dominavam o texto na altura da apresentação, demonstrando grande profissionalismo durante a exibição. Os convites ao público foram feitos presencialmente, colocando-os ao corrente do processo que envolvia este tipo de

trabalho e de que forma se distanciava dos outros. As críticas foram bastante positivas e o seu contributo foi ouvido e integrado para apresentação do espetáculo a 15 de março. Seguem algumas imagens representativas da leitura encenada:

Imagem 11 – Ato I
(Cena 1 – Vítor Manuel)



Imagem 12 – Ato I
(Cena 2 – Antero e Xavier)



Imagem 13 – Ato I
(Cena 3 – Ivone e Vítor Manuel)



Imagem 14 – Ato I
(Cena 4 – Antero)



Imagem 15 – Ato I
(Cena 4 – Antero e Xavier)



Imagem 16 – Ato I
(Cena 6 – Leonor e Vítor Manuel)



Imagem 17 – Ato I
(Cena 6 – Vítor Manuel)



Imagem 18 – Ato II
(Cena 2 – Salvador Monteiro e Ivone)



Imagem 19 – Final da leitura encenada



Os elementos envolvidos no espetáculo souberam defender o seu espetáculo e ficaram tão entusiasmados com as críticas que anteviam um ótimo resultado do produto artístico. Começamos a trabalhar sobre o que tínhamos, aperfeiçoando um ou outro aspeto e trabalhando a iluminação cénica, incorremos na divulgação do espetáculo e preparamo-nos para abrir as portas do auditório a 15 de março do presente ano.

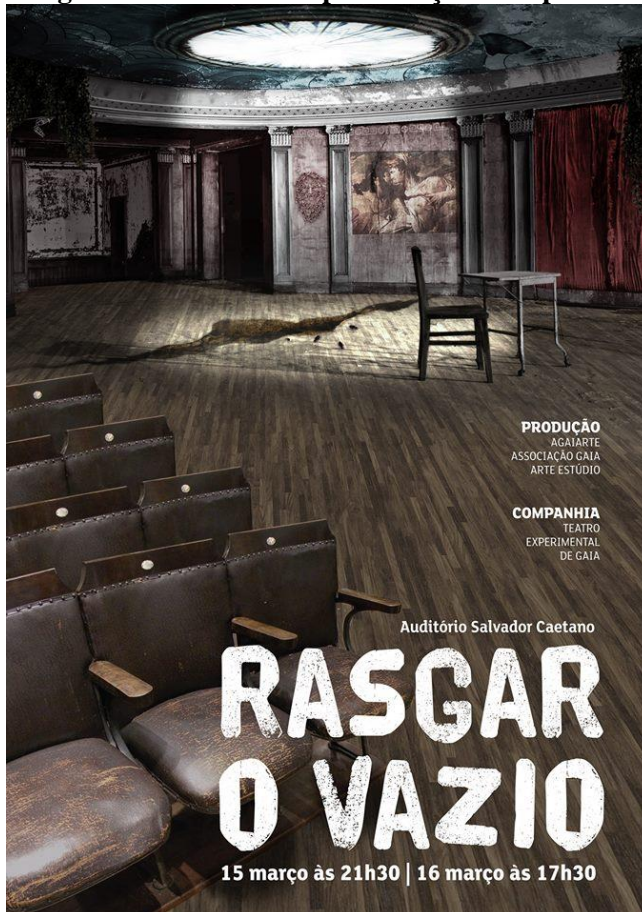
3.4 Propósito do drama

Quando nos envolvemos neste projeto, não tínhamos qualquer perspetiva de como acabaria. Mesmo na leitura encenada, consideramos um espetáculo recetivo ao público, mas que necessitava ainda de ser bastante trabalhado para alcançar o sucesso que lhe era merecido. O investimento humano havia sido incansável e orgulháamo-nos de o apresentar ao público, partilhar com eles todo o processo descrito na própria peça. Além do investimento em tempo e disponibilidade para trabalhar, a AGAIARTE e eu havíamos despendido custos na construção do cenário, na costura dos figurinos e faltava a premissa pela qual todas as organizações associativas se regem: divulgar a cultura sem fins lucrativos. Ora, o lucro jamais poderia ser monetário, uma vez que a peça se instituía para intercâmbio cultural com outras associações e para promoção da cultura.

A melhor forma de promover hoje em dia um espetáculo é através do meio de comunicação mais em voga no momento, neste caso específico, o *facebook*. Cria-se um evento e divulga-se de forma a alcançar o máximo número de utentes do *facebook*. Mas se o

meio de comunicação interessava, era também necessário pensar no conteúdo e na mensagem que o cartaz deveria trazer consigo. A mensagem foi bastante discutida e tentou-se compilar todas as ideias sugerida e o resultado está visível na imagem abaixo (imagem 20).

Imagem 20 – Cartaz da apresentação do espetáculo



Se já tínhamos a imagem bem delineada, era altura de escrevermos o texto para a promoção e divulgação do espetáculo (imagens 21). Consideramos que as entrevistas dos autores e as falas dos personagens seriam apelativas e que a ausência de sinopse talvez despertasse a curiosidade do espetador e o levasse a deslocar-se ao auditório. Também enviámos convite (imagem 22) por *e-mail* aos organismos políticos e às associações culturais do concelho, para demonstrar trabalho realizado. Porém, não abandonamos o método tradicional e imprimimos cerca de 20 cartazes e espalhamo-los pela freguesia de Vilar Andorinho e freguesias circundantes. Depressa, recebemos uma resposta afirmativa

da Câmara Municipal de Gaia e da Junta de Freguesia de Vilar de Andorinho. A página do facebook **GAIA É CULTURA** ajudou-nos a espalhar a palavra e divulgou por diversas vezes o espetáculo. Assim sendo, a palavra espalhou-se. Era só aguardar pelo público.

Imagem 21 – Panfleto informativo

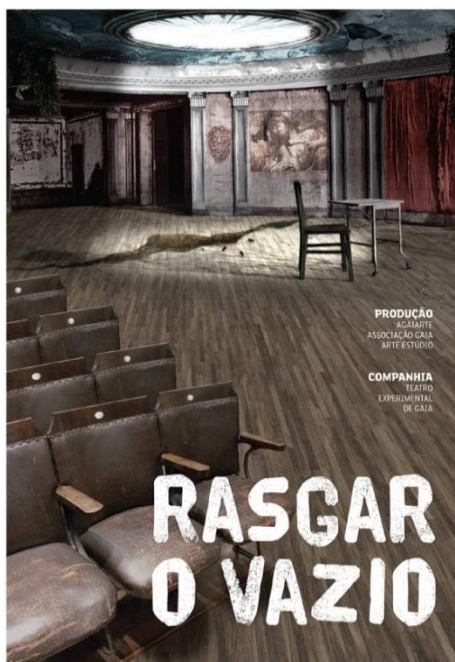


Imagem 22 – Convite enviado a organismos políticos e associações culturais

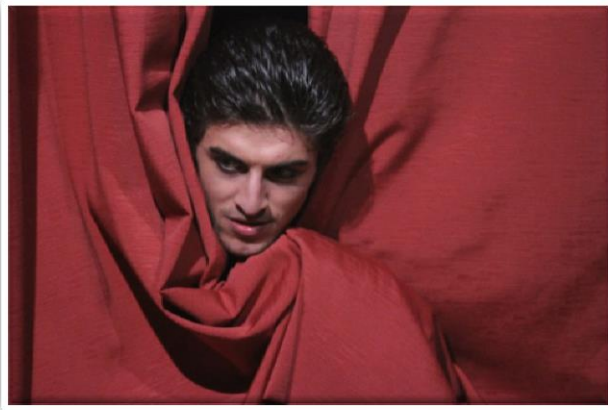


O auditório Salvador Caetano fica em Vilar de Andorinho, jaz num lugarejo distante da grande urbe e é de difícil acesso, estando abandonado há alguns anos. Mas este abandono serviu de inspiração ao espaço do conflito da peça e à própria conceção do cartaz que o *design* do mesmo conseguiu concretizar. A sala de espetáculos tem cerca de 200 lugares disponíveis e optou-se por vender bilhetes ao público no valor simbólico de 2 euros para amenizar os gastos do espetáculo. De qualquer modo, ficou garantido que quem não tivesse possibilidade de pagar o bilhete entraria gratuitamente, pois que a crise não seja inibidora do público assistir teatro.

Pelas 21 horas e 45 minutos de 15 de março de 2014, em Vilar de Andorinho, *Rasgar o vazio* subiu ao palco e abriu as cortinas aos espetadores. Teve reposição, pelas 17h 30 min de 16 de março de 2014 no mesmo sítio. Tivemos cerca de 300 pessoas nos dois dias a assistir ao espetáculo, entre elas, o presidente da Câmara de Gaia, o atual e ex-presidente da junta de freguesia de Vilar de Andorinho e o dramaturgo Jorge Palinhos, que muito me honrou com a sua comparência. No final, houve aplausos que ainda hoje ecoam e louvam o trabalho realizado, agradecimentos do público registados no *facebook*, em mensagens privadas, em garantias de exibição do espetáculo noutros locais,

etc. O sucesso da equipa fora atingido, devido àqueles que se deixaram envolver no projeto e contribuíram com as suas forças e ideias. Seguem algumas imagens representativas do espetáculo:

**Imagem 23 – Ato I cena 2
(Xavier representado por Nuno)**



**Imagem 24 – Ato I cena 3
(Ivone e Vítor Manuel representados por Lu e Aleixo)**



Imagem 25 – Ato II cena 1

(Salvador Monteiro e Vítor Manuel representados por Marco e Aleixo)



Imagem 26 – Ato II cena 2

(Salvador Monteiro e Ivone representados por Marco e Lu)



Imagem 27 – Ato III cena 2

(Ivone representada por Lu)



Imagem 28 – Ato III cena 3

(Antero, Xavier e Vítor Manuel representados por André, Nuno e Aleixo)



Imagem 29 – Ato III cena 4

(Vítor Manuel representado por Aleixo)



Imagem 30 – Aplausos do público



Imagem 31 – Saudações do elenco



Posteriormente à exibição, ficamos a saber que algumas associações estariam interessadas na apresentação do espetáculo. Também, em nome da AGAIARTE, entrei em contacto com algumas associações de teatro de Santa Maria da Feira, Braga, Póvoa de Varzim, Porto e Barcelos para divulgação do espetáculo. Já obtivemos algumas respostas, mas ainda não se conseguiu calendarizar nenhuma exibição.

Entretanto, recebi o convite de escrever uma peça infantil para a Associação Modestos que faz parte de uma das organizadoras da Feira Medieval de Vilar de Andorinho, pois “É escritor todo aquele para quem a linguagem constitui um problema, todo aquele que experimenta a sua profundidade, não a sua instrumentalidade ou beleza” (Barthes, 1966, p. 44).

Mas o principal objetivo fora alcançado, a criatividade assumira-se em cada elemento da equipa e o resultado estava à vista de todos. O grupo, pela envolvência que tivera, crescera juntamente com o texto quer a nível cultural, quer a nível de conteúdo teatral. Ampliando as suas áreas de saber: foram dramaturgos, atores, técnicos, encenadores, produtores e personagens. Não haja dúvida que eles foram as personagens de Pirandello com quem eu tive o privilégio de trabalhar. Segundo Aguiar e Silva (citado por Guinsburg, J., Netto, J., Cardoso, R., 2006, p. 193) “o drama representa também ‘a totalidade da vida, mas através de ações humanas que se opõem, de modo que o fulcro daquela totalidade reside na colisão dramática’. É o universo da “totalidade do movimento” (...)

“o drama exige a presença física do vulto humano e, embora a intriga possa situar-se no passado ou no futuro, a ação dramática apresenta-se sempre como atualidade para o espetador”. A abordagem utilizada em todo este processo resumiu-se na totalidade da vida que aquele grupo levava para as oficinas e nos conflitos que eles ao interagirem criavam, assumindo o drama para mim, espetadora que mais nada fiz do que preencher o vazio daquela obra que é a vida humana. Ou como Sandra Pinheiro explica (2012, p. 57): “O processo criativo na escrita de cena é mais complicado do que noutras artes. É que em teatro ou em cinema estamos a lidar com pessoas reais, ou que podem ser reais. E o autor tem de conviver com todas essas pessoas dentro de si, inventar passados, criar situações, descobrir os sonhos e as angústias dessas personagens, definir a forma como falam, como se mexem, como se movem. E tem de saber em todos os momentos que sentimentos têm e como se expressam, mostrando-o na ação e sugerindo-o nas palavras. É um processo extremamente difícil e complexo, que requer criatividade, mas acima de tudo muita persistência e dedicação. E requer que estejamos muito atentos à realidade, porque, se olharmos com cuidado, a maior parte das soluções para os nossos problemas de ficção estão lá: nas personagens reais que levamos emprestadas para protagonizarem os dramas e as comédias que escrevemos para os palcos”.

4. MEMÓRIA DESCRITIVA - PLAY INSIDE THE PLAY

Por norma, quando se concentra um grupo de atores junto a um palco, leva-se consigo um texto para eles começarem a ler e a trabalhar, tendo apenas como objetivo final a representação/exibição do espetáculo ao público. Ora, neste projeto, foram realizadas oficinas não de ensaios, mas de criação em todas as vertentes que o teatro aglomera. Não se tratou de uma produção, mas de uma criação de um espetáculo, dinamizado em oficinas experimentais. Deste modo, o produto nunca foi o prioritário, nem o mais valorativo, interessava apenas o processo e como este deveria ser enriquecido. O contributo foi dado essencialmente pelos elementos que participaram ativamente nesta criação, apesar de também se considerarem entrevistas realizadas a dramaturgos.

4.1 A ideia

Segundo Bergson (2001, p. 252), o vazio e o nada absolutos não existem se não em ausência de um objeto que foi deslocado para outro sítio. Há sempre um local para a ideia se implementar, numa imagem já referenciada. “A conceção de um vazio surge aqui quando a consciência, demorando-se sobre si mesma, permanece ligada à recordação de um estado antigo quando outro estado já está presente. Trata-se apenas de uma comparação entre aquilo que é e aquilo que poderia ou deveria ser, entre o pleno e o pleno. Resumindo, quer se trate de um vazio de matéria ou de um vazio de consciência, a representação do vazio é sempre uma representação plena, que se decompõe na análise em dois elementos positivos: a ideia, distinta ou confusa, de uma substituição, e o sentimento, experienciado ou imaginado, de um desejo ou de um desapontamento” (ibidem). Neste caso específico, a ideia que se esfumava do hemisfério direito era tida como um sentimento e um desejo de o experimentar. E com a simplicidade e ingenuidade que caracteriza a criatividade de quem vê aquele fumo pela primeira vez, tentavam associar-se imagens, arranjando várias molduras para diversos enquadramentos. As ideias que prenderam os pensamentos foram-se soltando aos poucos e apenas foram ficando as que conseguiram ganhar raízes. Da ideia passara-se à partilha desta e quanto mais vezes se ecoava em diferentes ouvidos, mais vezes fazia sentido e, no entanto, se complexificava num ADN impossível de decifrar. A ideia depressa associou-se à decisão e juntas co-

meçaram a ladrilhar o caminho que haviam de percorrer. Como defende um dramaturgo contemporâneo a ideia estava pronta a ser explorada: “Quero explorar uma ideia e quero contar uma história. Idealmente quero que seja uma boa história, que contribua para a ideia, sem que isso prejudique o prazer da história. Por isso, a minha abordagem nunca parte da personagem. Sei que alguns escritores dizem que se limitam a juntar as personagens e ver para onde vão. Eu não o faço” (Crouch, 2012, p. 33). Se seguisse a linha de juntar personagens a ver onde elas iriam, haveria a tendência de nos distanciarmos do caminho pretendido.

Assim, a ideia de escrever uma peça de teatro sobre o processo de escrita já se assumira como um dogma, mas para a conversão era necessário a captação de fiéis que pudessem partilhar do mesmo dogma e construir uma doutrina. Tal como um escritor de uma peça de teatro que parte de uma ideia, uma presença imagética, e se reúne com as suas personagens para começar a dar voz à história, também urgia a necessidade de reunir pessoas, de preferência com experiência de palco, para, juntos, criarmos uma peça de teatro.

4.2 A vontade

Os membros da AGAIARTE estavam prestes, prestes a terminar uma peça em setembro e logo, logo me ajudariam a dinamizar este trabalho. Acontece que o prestes, prestes, arrastou-se por semanas e as semanas arrastaram-se por meses e tive de procurar outra alternativa. Há dois atores (amadores) que se destacam na AGAIARTE pela performance que executam. Um deles chama-se Aleixo Rodrigues, com quem eu já tive o privilégio de contracenar. Há atores profissionais que se comportam como amadores e amadores que se comportam como profissionais. Neste caso específico, digo que é um ator amador a comportar-se como um grande profissional. Assumi o compromisso de cooperar comigo no projeto, apesar de não ser escritor e de ter até alguma dificuldade em expressar-se. Revelou desde logo as suas lacunas, assumindo que estaria no grupo para me ajudar no que pudesse, mas que não se via muito capaz para tal. Infelizmente, não pude contar com o outro elemento feminino da AGAIARTE, por estar a trabalhar noutra peça. A sensação de pânico assumiu a minha displicência até o presidente da AGAIARTE dar-me um contacto de um ator que estaria disponível para conversar comigo.

As teias com que a vida se tece quando nos dispomos a enfrentar os obstáculos. Este obstáculo seria apenas um de muitos, como alguém que tenta ir numa demanda superior a si mesmo. Mas, como diria Bergson (2001, p. 50), a inteligência humana adapta-se às exigências da ação humana e vemos na vida a realização de um plano, mesmo com a espontaneidade que ela acarreta, pois é enquanto artistas que aceitamos o imprevisível: “Podíamos aceitá-lo, certamente, enquanto artistas, pois a arte vive de criação e implica uma crença latente na espontaneidade da natureza” (ibidem). Assim, entrei em contacto com o ator de nome André Pereira e logo combinamos um café para falarmos melhor do que era pretendido. Expliquei-lhe a ideia que tivera de escrevermos um texto dramático sobre o processo de criação de uma peça de teatro. Confundi-o ao princípio. Ele nunca fizera isso antes, apesar de gostar de escrever e interessar-se pela escrita de teatro e para teatro. Conversámos e logo aí contei-lhe a experiência que eu tinha de palco, confidenciando pormenores que se guardam para acumular pó. Mas a minha sinceridade cativou-o e o amor que ele demonstrou ter pelo teatro traiu-o. Assim, calendarizamos os ensaios para as terças e quintas-feiras, estipulando o prazo de três meses para conceção e apresentação do espetáculo. Nos restantes dias, segundas, quartas e sextas, o André tinha ensaios para outra peça noutra Associação. Vim deliciada com a garra que ele demonstrou para empreender este projeto e dinamizá-lo. Ficou combinado que ele iria falar com uns amigos para se juntarem a nós neste projeto.

São nas conversas de corredor, ocasionais e tão desprovidas de intenção, que muitas decisões são tomadas espontaneamente. Ao cruzarmo-nos com a outra pessoa num corredor, em horário laboral, a conversa fica logo inconscientemente etiquetada pelo tempo em função da conversa, ou seja, interessa desabafar logo o que nos consome, seja com um olhar ou um suspiro, e, neste caso, fiz saber que precisava de uma atriz para dar continuidade ao projeto. Ora, quem é apanhado de surpresa numa conversa de corredor tem de responder imediatamente, pois a oportunidade de se cruzarem outra vez num corredor é escassa, daí a resposta ter sido afirmativa e, mesmo depois de pensar sobre o assunto, continuar a ser afirmativa. Encontrava, assim o terceiro elemento, Maria Ferreira, que, apesar de não ter experiência de palco, demonstrava ter bastante interesse e vontade em participar neste projeto. Além de ser uma mais-valia para a criação do texto, já

que a sua área de formação era o ensino de português, possuindo, assim, conhecimentos em literatura e em interpretação de texto.

A paixão que o teatro concentra deve ser digna de registo pela vontade que tantas pessoas, com diferentes personalidades, têm de fazer o teatro acontecer, mesmo que não tenham muita experiência nessa arte.

4.3 A concretização

A primeira oficina ocorreu a uma terça-feira, dia oito de outubro de 2013, pelas 21h30, no auditório dos Bombeiros dos Carvalhos, em Vila Nova de Gaia. Levei para a oficina a ideia para partilhar com os restantes membros. Planifiquei os assuntos que iríamos abordar como se de uma aula intimista se tratasse, uma vez que “o teatro pode esclarecer intimidades. E quantas viagens de conhecimento há na intimidade de cada um de nós” (Neves, 2002, p. 17). Interessava criar um ambiente de convívio onde eles se sentissem confortáveis para a partilha de experiências e histórias que se refletissem na construção do drama. Enquanto animadora artística, seguindo a mesma abordagem de Artaud, pretendia-se que os atores buscassem dentro do seu íntimo experiências e que as fizessem emergir para selecionar a informação e considerar a mais pertinente a transcrever para o texto. Não se exigia que eles confidenciassem e se emocionassem com isso, apenas seria um espaço de considerações acerca da vida social e psíquica que poderiam levar a construir uma personagem. “Acredito que a arte é a expressão mais elevada do espírito humano. Acredito que desejamos ir para além do meramente finito e efémero; fazer parte de algo misterioso e comum a que damos o nome de ‘cultura’ – e que essa aspiração é tão profunda no ser humano quanto o desejo de reprodução da espécie. A partir do que nos é mais ou menos próximo, através das nossas vozes individuais, esforçamo-nos por criar arte capaz de falar ao coração dos outros que nada sabem a nosso respeito. Fruto de uma ambiguidade muito próxima na relação com os outros, nasce uma inesperada intimidade” (Oates, 2008, p. 15).

Primeiramente, procurou-se explicar o trabalho que iríamos ter pela frente, exibindo o esqueleto da ideia e o modo como eles poderiam dar vida a esse esqueleto. Teriam de partilhar experiências e desencadear conflitos para as personagens que iríamos criar.

“Uma peça de teatro surge de uma ideia. (...) E todos os textos que escrevi partiram da realidade e de acontecimentos que marcaram profundamente. Quando isso acontece, e quando começo realmente a sentir vontade de escrever uma peça sobre o assunto, mergulho no tema e tento recolher o máximo de informação possível para perceber a situação e que tipo de história poderá debruçar-se sobre essa situação” (Pinheiro, 2012, p. 57).

Mas, antes de avançarmos para a escrita da peça, pedi-lhes para fazerem uma pequena apresentação, referindo o motivo pelo qual gostariam de participar neste projeto e que deixassem claro a experiência que tinham em teatro. A primeira a avançar fui eu, a título de exemplo, pois “nada é mais libertador do que um ambiente de informalidade e de brincadeira com tudo o que é sagrado e respeitável” (Brook, 2011, p.184). E é num ambiente descontraído que se consegue mais facilmente expor o que de mais íntimo existe em nós. Na frente de batalha, sem munições na arma, fiz saber que o teatro sempre estivera presente na minha vida, desde apresentações de festas de Natal na primária, passando pelo clube de teatro no ciclo e na universidade, e continuando como paixão que não se extingue em horário pós-laboral. Durante a minha vida tive muitas atividades extracurriculares que acabei por abandonar, mas esta foi a única que prevaleceu. Há quem lhe chame “bichinho”, eu jamais o trataria por qualquer diminutivo, porque a sua força e a sua ferocidade impediu-me de o aniquilar por várias vezes. Mesmo que este se escondesse num casulo por algum tempo, acabaria sempre por se libertar e tecer um manto, no qual me pudesse esconder e representar uma personagem. Eu jamais chamaria “bichinho” a uma força assim! Mas como esta força corrói cada um de nós era o que precisava de saber.

Depois de mim, falou a Maria, que pediu que a chamássemos Lu. Ela mencionou que não tinha experiência em representar, mas que gostaria de participar, dando o seu contributo da melhor forma que conseguisse. Estava a passar uma fase demarcada pela rotina trabalho-casa, que precisava de sair daquele tiquetaque abusivo e distrair-se com novas aventuras. De novo, o teatro funcionava como um escape à realidade. Aliás, pelo que percebi, esta norma era também bandeira do André.

Foi a vez do Aleixo pronunciar-se. Em auxílio da Lu disse que também tinha pouca experiência em teatro, especialmente na representação. Todos soltaram uma gargalhada, pois ele é conhecido no meio pela sua *performance* e a sua idade antecipava anos de experiência em cima do palco. Estava criado o ambiente relaxado que permitiria aos desconhecidos tomarem a voz.

O primeiro desconhecido a falar foi o Nuno. Proclamou-se como um conhecedor de obras de teatro, sendo que estudava representação na Escola de Balleteatro do Porto, daí ter bastante experiência. Mas o que não lhe faltava em experiência, faltava-lhe em maturidade, pois os seus 19 anos traíam-no e, de certo modo, também exultavam à ingenuidade pueril que a experiência da vida retira. Demonstrou ser bastante participativo, obstinado e dedicado em fazer-se ouvir.

Seguidamente, a Lúcia tomou a palavra. De uma timidez bastante visível, pouco falou, exprimindo mais no olhar e no sorriso o compromisso por aquele projeto que a aliciara, apesar do momento eu não saber bem a razão que estava por trás daquela expressividade. De natureza jovem e alegre, Lúcia impunha um respeito aos restantes colegas, como se todos eles a admirassem. O marido dela, o André T., evocou o silêncio anuindo que faria parte, mas a sua experiência no teatro era confinada às luzes. Sorri, pois a minha experiência prendia-se somente com a representação, sendo que a parte técnica ultrapassava as minhas competências.

Por último, o André, que reunira aqueles desconhecidos para mim, participou com sentido de humor na conversa e assumiu o compromisso, referindo que tinha pouca experiência de palco.

O Marco viria mais tarde juntar-se ao grupo. Tinha ouvido os colegas falarem do projeto e quis participar apenas como técnico de som. No entanto, percebi que ele queria mais, pois participava ativamente, mesmo quando aparentemente estaria distraído num jogo de telemóvel. O seu poder de escuta e de observação, camuflado pelo aparente desapego, revelaram que seria uma mais-valia para o processo criativo.

A Daniela apareceu já nos ensaios finais para operar o som, não tomando parte do processo criativo.

4.3.2 O conflito

A partilha de experiências seria o mote para escrever a peça, pois é nos diálogos mais profundos e meditativos que se pescam ideias, por mais brutas que pareçam. Cabia ao animador artístico lapidar o diamante de cada pedra que se apresentasse, no processo de trabalho. Mas até numa pedra se encontra uma história e normalmente são as mais longas e edificantes. É a nossa duração no tempo que nos faz experimentar novas personalidades, encarnar novas personagens, observar mudanças e introduzi-las nos vasos capilares. “Se a nossa existência se compusesse de estados separados cuja síntese fosse feita por um “eu” impassível, não haveria para nós duração. Pois um eu que não muda também não perdura, e um estado psicológico que se mantenha idêntico a si próprio, enquanto não for substituído pelo estado seguinte, também não perdura” (Bergson, 2001, p. 15). Ou seja, enquanto seres culturais nós estamos em constante mutação, desde que exista o tempo como fator condicionante de vida. Como Bergson defende “ vida psicológica tal como ela se desenrola sob os símbolos que a cobrem, percebemos facilmente que o tempo é o seu próprio estofado. Não há, aliás, estofado mais resistente nem mais substancial. Pois a nossa duração não é um instante que substitui outro instante: (...) a duração é o progresso contínuo do passado que desgasta o futuro e que incha ao avançar. Ao mesmo tempo que o passado cresce sem cessar, também se conserva indefinidamente” (ibidem). Assim, a memória, a nossa herança psíquica, “não é uma faculdade de arrumar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registo. (...) Na realidade o passado conserva-se a si próprio, automaticamente. Todo ele, sem dúvida, nos segue a todo o momento: o que sentimos, pensámos e quisemos desde a nossa infância está lá, debruçado sobre o presente que a ele se juntará, batendo à porta da consciência que queria deixá-lo de fora. O mecanismo cerebral serve perfeitamente para recalá-lo quase todo no inconsciente, e para só deixar entrar na consciência aquilo que é de natureza a esclarecer a situação presente, a auxiliar a ação que se prepara, a prestar, enfim, um trabalho *útil*” (Bergson, 2001, p. 16). E era necessário ativar esse mecanismo cerebral e levar os elementos da oficina a serem úteis à realização do trabalho.

Pedi-lhes que considerassem as motivações que um escritor precisa para escrever, dando-lhes como exemplo o trabalho de qualquer operário. Por mais mecanizados que cer-

tos gestos fabris se automatizem no corpo, é necessário uma motivação, seja esta monetária ou de amor pelo que se faz. Foi unânime que o escritor deveria escrever por amor, pois não há maior força que despoleta no ser humano o impossível. Apesar desta temática ter sido bastante trabalhada em oficinas, tentámos que esta se apresentasse como ação secundária, já que a ação principal era o processo de escrita de uma peça de teatro. Esta ação principal teve o contributo substancial dos dramaturgos, pois por mais experiência em teatro que os elementos demonstravam, este assunto ainda lhes era desconhecido e de linhas misteriosas. Contudo, entendiam o processo e muitas vezes discutíamos sobre este. Considerou-se que o escritor deveria passar por um processo de bloqueio, sendo que se discutiram vários fatores determinantes desse bloqueio: o tempo e a falta deste; os cânones que se assumiam como forças imperativas à sua escrita, deixando-o inseguro e afastando-se da escrita; problemas pessoais ou até conjugais; etc. A relação que o escritor tinha com a escrita poderia assumir inúmeras formas, mas foi através da análise do poema de Fernando Pessoa “Ulisses” da *Mensagem* que se detonou o verdadeiro conflito interior defendido por duas personagens que assaltavam a mundividência do escritor: estas duas personagens, apesar de terem sido construídas anteriormente ao poema, trouxeram para o escritor de peças de teatro a reflexão sobre a própria escrita e teriam como principal função interagir com o protagonista e desvendar o íntimo do escritor e revelar o motivo que o impedia de escrever. Apesar de serem personagens coadjuvantes e confidentes do escritor, interessava-lhes apenas que ele voltasse a escrever. Ora, o interesse que os movia foi debatido, pois apesar de sabermos que eram criaturas teatrais, com traços exagerados, estas viveriam apenas para despoletar o desejo de escrita sem ganhar nada em troca ou para garantir a sobrevivência delas. Ainda se colocou a hipótese do escritor escrever sobre eles, sendo este o tema da sua peça, mas elas distanciaram de tal forma do papel que sobreviveram à peça tornando-se seres reais que povoam os teatros ajudando os dramaturgos a escrever.

Apesar do conflito com a página em branco, o escritor deveria conseguir ultrapassar, vencer esse obstáculo, escrevendo. Ora, sobre o que ele iria escrever? Conforme as entrevistas e leituras realizadas, era unânime que um escritor de teatro escreve sobre a realidade. Mesmo Kafka, que é um dos dramaturgos mais fantásticos, escreve sobre a realidade social, apenas metamorfoseada. Assim, o dramaturgo deveria escrever sobre a

paixão como reflexo de uma vida que já vivera, mas que havia terminado. A sua escrita seria o escape freudiano, não esquecendo que ao se fugir da realidade tende-se a viver outra realidade consequência da que é vivida. Em *Rasgar o vazio*, Vítor Manuel evade-se da sua realidade criando uma personagem que invoca a sua paixão. Ele ama tão intensamente aquela personagem que se deixa dominar por ela, não querendo escrever o final da peça, pois sabe em seu íntimo que quando isso acontece a personagem morre. Daí, ele adiar inconscientemente a escrita do final da peça. Também na escrita da mesma, a mulher fogosa manipula e trai os homens com quem se envolve, tal como acaba por lhe acontecer. É quase impossível dissociar a realidade da escrita, quer pelo alienamento que se faz desta, quer pelo todo o conhecimento que se vive impresso nas vivências do escritor. Assim, os temas encontrados para trabalhar o íntimo do dramaturgo e a sua escrita seriam a paixão, o amor e a traição, mas todos estes temas seriam subjugados à criação artística.

4.3.1 A construção das personagens e do conflito

Vários escritores clássicos invocam as musas para os ajudar a escrever, porque não criamos nós uma para que nos ajudasse a criar? Assim nasceu Leonor, retirada das cavernas de Platão era o ideal de perfeição. O amor que todos procuram, mas que nunca encontram porque é ideal, porque é platónico; é a sombra das mulheres. Leonor refletia o superego freudiano; seria a súplica da mulher virgem e carnal, despertando no escritor o desejo, a libido de escrever. Ela saíria de um espelho, como uma criatura de barro moldada pelo escritor, pois ele sofria de uma carência e precisava de alguém que a preenchesse e quem melhor que uma fantasia para despoletar o desejo e a concretização da escrita. Esta personagem sofreu bastantes alterações, passando de interveniente a figurativa. No início, Leonor emergiria de um espelho e entraria num diálogo com Xavier e Antero, interferindo diretamente na ação, mas a atriz não me dava o que Leonor representava, daí que as falas desta personagem se tenham silenciado. Todos concordaram, pois por mais que a Lúcia gostasse de representar, ela conhecia as suas limitações, apesar destas terem sido arduamente trabalhadas durante três oficinas, ela sabia que nós tentáramos, desistindo apenas quando verificamos que não valia a pena insistir. Mas, de um modo *sui generis*, faz sentido que esta personagem seja apenas figurativa, pois as

musas são apenas invocadas no momento de criação, o momento que antecede a escrita das epopeias. No entanto, a importância desta personagem não foi desconsiderada e a sua presença ficou marcada pelo diálogo das outras personagens. Aqui está uma prova de que o diálogo das personagens se foi estreitando ou aumentando, conforme os atores poderiam trabalhar. Mas isso não impediu a presença da personagem e a sua influência no desenrolar da ação. Ora, Leonor, inspirada também na personagem Carmen da ópera de Bizet, seria uma mulher sedutora, bela, apaixonante, visível apenas ao escritor, acabaria por se tornar numa obsessão, numa pulsão freudiana. Assim, ela manipularia o protagonista e seria ela que o levaria a escrever o seu final, pois ela desejava morrer para ele e viver no texto.

As personagens dicotómicas que assaltariam a vivência do protagonista seriam tidas como um dramaturgo espanhol contemporâneo as descreveu “algumas personagens te assaltam e te pedem que lhes dês corpo, espaço, tempo, linguagem: teatro” (Mayorga, 2012, p. 29). As personagens de Antero e Xavier já há muito que se haviam imposto na ideia e queriam espaço para crescerem. Apresentei estas duas personagens aos elementos do grupo da oficina que depressa as acolheram e deram-lhe voz. Seriam caracterizados por pensamentos reflexivos, extensões do pensamento do escrito e coadjuvantes no processo de escrita, tal como aquele grupo da oficina. Entre várias discussões metafísicas consolidou-se que estas seriam os demónios do escritor que habitariam o seu espaço e invadiriam o seu pensamento, sendo reais apenas para ele. Interviriam sempre suscitando no escritor o ato de escrita, mas excluía-se da peça que ele escrevia. Estas duas personagens, com uma história por detrás de cada uma, utilizariam a sua vivência e experiência para estimular a escrita, criando uma dialética filosófica perante a construção da escrita. Nas palavras de Mayorga (2012, p. 31) “A filosofia e o teatro nascem do assombro perante o mundo e a vida; ambos vivem do conflito e têm um carácter constitutivamente dialético. O teatro pode tornar visíveis problemas e paradoxos que interessam à filosofia; inclusivamente pode dar a ver problemas para os quais o filósofo ainda não tem palavras”.

Antero seria o mundo da poesia, anteriormente de nome Ulisses apareceria como um aventureiro que retorna a casa após uma epopeia. No entanto, o poder que tal nome

acarreta uma dimensão muito forte a esta personagem, destoando das restantes. Assim, mantendo um certo classicismo dramático, pois a origem do teatro está no poema, Antero seria como um poema, de alma profunda, de cariz filosófico e reflexivo, revelando uma empatia pelo mito, pela lenda, pelo metafísico e tudo o que ainda é desconhecido à realidade. O viajante, antigo amigo de Vítor Manuel, retornaria ao teatro para partilhar com o escritor a pureza e a essência da escrita poética: os sentimentos e emoções purgados na primeira pessoa. E tal pureza, tão alienada da realidade, alicerçar-se-ia mais tarde no mito, o impulsionador dos sonhos, pois todo o escritor precisa de sonhar para escrever e imaginar, como um dramaturgo contemporâneo expõe: “O teatro e a dramaturgia são dinamizados por materiais mitológicos desde as suas origens, de maneiras mais ou menos explícitas” (Nascimento, 2012, p. 45). Antero fora expulso da vida do protagonista, segundo o grupo de trabalho, no auge da carreira dele, o poeta fora em busca de novas experiências que permitissem enriquecer o trabalho do escritor. Esta personagem era um pouco ambígua e suscitou alguma confusão no modo como deveria ser interpretada. A sua dimensão era de tal forma abstrata que poucos elementos do grupo a conseguiam alcançar. Aleixo pensava que era um filósofo, o próprio André que interpretou a personagem teve dificuldade em representá-la, pois não conseguia compreender o seu lado poético, mitológico. Antero era o poeta, o sonho, a lenda, onde muitos escritores de teatro se baseiam para escrever: “A pulsão que me conduz à criação dramática descobre a sua dimensão mitocrítica neste jogo entre o mito como motor da imaginação dramática e a imaginação dramática como potenciadora de sentidos que reconhecem na psique humana a natureza simbólica do discurso mítico” (ibidem). O simbolismo do mito e alegoria da sua representação exaltava-se no diálogo que Antero pronunciava, acreditando que era no mito que o escritor deveria fundamentar a escrita, pois este era, segundo o poeta, o alicerce da criação.

Já Xavier fora pensado numa personagem estática, que contrariamente a Antero, não havia viajado quando expulso e ficara confinado a um canto do teatro observando o escritor. Houve quem sugerisse que esta personagem deveria ser o oposto, a outra face da moeda, que travando uma luta antagónica com Antero poderia levar o escritor a produzir. Esta visão foi posteriormente deixada de lado. Xavier seria um complemento de Antero, uma extensão reversa, pois enquanto Antero acreditava no mito e que o escritor

deveria escrever sobre o mito, Xavier defendia agressivamente que era sobre a realidade que o escritor deveria escrever, tal como confidencia Pinheiro (2012) “E todos os textos que escrevi para teatro partiram da realidade e de acontecimentos concretos que me marcaram profundamente” (p. 56). Assim, “o teatro não é força externa à sociedade. Faz parte dela. É uma reflexão sobre o modo como as pessoas veem o mundo” (Kane, 2005, p. 69). Alguns elementos do grupo viam o Xavier como uma personagem má, mas se a realidade consegue ser cruel, porque não há de ser também o retrato dela? Não acredito na maldade intrínseca ao ser humano; poderá haver sim uma predisposição para isso, agravada pela vida que escorre. Daí tornar-se importante justificar esse lado mais negro do Xavier. Sabíamos que ele jamais saíra do teatro, convivendo com o escritor. Mas se esse convívio não fosse saudável? Assim, há um conflito entre esta criatura e o escritor, como se nós também sofrêssemos esse conflito interno ao tentar esconder o lado negro, a maldade dentro de nós. E como personificação da crueldade e com um tom irónico Xavier definia-se como uma personagem conflituosa, perversa, que se mantivera escondida e ignorada durante o período que o escritor não escreveu. Ao Nuno coube a interpretação desta criatura, pois ele admirava a personagem e quando a conheceu viu-se retratado nela, como se a própria personagem fosse uma extensão de si. Na partilha de experiências vividas, o Nuno revelou não só muitos dissabores, mas também uma sensibilidade extrema para a criação das personagens que íamos construindo.

Deste modo, enquanto Antero era a luz, Xavier era o lúgubre, as trevas, o simbolismo de uma realidade cruel e antagónica que exibia o lado mais obscuro do dramaturgo. E, por esse motivo, Vítor Manuel não tinha qualquer empatia por aquela criatura, exibindo o seu desagrado sempre que se encontrava com ele, pois este insistia em imiscuir-se na sua vida pessoal e profissional. “Da mesma maneira o artista acolhe inúmeros gérmes de vida, jamais sabendo como é que um destes gérmes penetrou na sua imaginação e saiu criatura de um plano de vida superior ao da volúvel existência humana” (Pirandello, 2009, p. 10).

Estas duas personagens, tidas como alter-egos do escritor, estabeleceriam os contornos que ainda não estavam bem definidos. Deste modo, o protagonista seria um homem amargo com a sua vida real que buscava na escrita a evasão, o escape. Seria tido como

um fraco e um falhado pela mulher, que apesar de ainda o amar, não via nele o homem apaixonado que vira no auge da sua carreira. É pelos olhos da mulher que se inscreve a vida pessoal do escritor. É através das falas dela e do Xavier que conhecemos o lado pessoal do escritor, a sua fragilidade humana. Não poderia ser de outra forma, já que é dela que ele tenta fugir e alienar, criando um novo interesse na sua vida, uma traição platónica com uma personagem que ele escrevera. Mas só no final, através do testemunho do escritor, é que conhecemos o motivo que o levava a deixar de amar a sua mulher e procurar outra musa.

Foram a Lúcia e a Lu que sugeriram o nome Vítor Manuel e disseram que ele deveria ser casado, mas sem filhos. Deram-lhe uma vida social de classe média-baixa, tendo-se casado por amor com uma mulher que ascendera à classe alta. Discutiui-se bastante a relação entre o marido e a sua esposa: Se ela tinha casado por amor? Se amava o marido? O que ela fazia? Se teria emprego? Até o modo de escrever o que ela diria foi discutido em grupo. Sugeriu-se que Ivone deveria ser a personagem-tipo de uma mulher rica, aparentemente fútil e vaidosa, mas com grande interesse no mundo das artes, pois tornava-a a mecenas e poderia facilmente ascender na classe dos pseudointelectuais. Ivone seria a personagem que mais mudaria durante o conflito. No primeiro ato, ela apresenta-se como uma mulher bastante feminina e vaidosa que se interessa por arte apenas para confraternização social, a ópera dos Maias. Porém, Ivone nos resquícios de paixão que lhe assaltam tenta que o marido se apaixone de novo por ela e que derrube a barreira que ele criou. Ivone encontra-se perante o seu marido como uma mulher que quer ser amada. No entanto, ele não lhe consegue dar isso tal como não consegue escrever. Assim, no segundo ato, Ivone, convicta de que o marido a traía, deixa-se envolver por um homem que demonstra quere-la, revelando uma fragilidade humana que tentara esconder. No terceiro ato, aparece uma mulher que procura vingar-se do marido, dizendo-lhe que também o traía. Mas antes disso, percebe-se que cometera um erro, pois o marido jamais a traía fisicamente e ela tinha cometido adultério. Seria culpa dela ou do marido? Primeiro, ela tenta culpá-lo, mais tarde assume-se como Eva. O engano ou equívoco, um recurso das tragédias gregas, serve muitas vezes à catarse, purgação e clímax da peça, o que acontece neste final de ato e a personagem mais complexa da peça se desmascara e perde a posse social, num pranto de culpa. Apesar dos conflitos se alterarem,

todas as personagens reagem do mesmo modo às situações, Vítor Manuel mantém a loucura, camuflada no álcool, desde início até ao fim, num processo circular; Antero e Xavier mudam de ideias, mas não mudam a postura; a Leonor não altera a sua essência. Mas Ivone muda, transforma-se com os acontecimentos. A realidade que a rodeia vai determinando a sua sanidade mental.

A traição como subtexto do conflito principal foi bastante discutida nas oficinas de criação. Acontece que a Lu, a Lúcia e o Aleixo consideravam que se a mulher o amava não deveria trair. Mas os restantes elementos opuseram-se dizendo que um sentimento não determina uma ação. Mas mais do que isso, construir um texto de teatro não é determinar valores, nem ajuizar sobre, é somente deixar as personagens falar: “A própria natureza do texto dramático exige que o dramaturgo consiga entrar no espírito da personagem com características opostas. Ele não é um juiz, é um criador – e mesmo que a sua primeira peça tenha apenas duas personagens, seja qual for o estilo, ele será obrigado a viver com ambas” (Brook, 2011, pp.46-47).

Quando pedi que pensassem num subtexto, um enredo secundário para a peça, o objetivo era que esta peça de teatro chegasse a todos os espetadores, pois nem todo o público se compadece de um escritor com bloqueio artístico e era preciso pensar nos espetadores, uma vez que escrevíamos a peça para eles se apaixonarem. Mesmo que houvesse pessoas entre o público que não percebessem bem a dicotomia entre mito e realidade ou o porquê daquelas personagens vaguearem num teatro, de certeza que o público iria perceber o subenredo de uma traição. Assim, ficou decidido que Ivone iria trair, pois é no teatro que “se alimentam vícios e virtudes, fidelidades e traições, cobardias, vaidades, amores, lamentos, coragens, risos, humildades e crenças, paixões, arrogâncias, glórias, etc., etc., o tudo que faz de nós experimentados seres na arte de viver mas não talvez ainda na de bem conviver. E podemos conviver: é o fundamental milagre que se faz no teatro” (Neves, 2002, p. 18).

Salvador Monteiro foi a última personagem a ser construída e trabalhada na encenação. Acontece que esta personagem serviria para criar um diálogo entre as novas tendências vanguardistas da arte por oposição às tradicionais, defendidas pela personagem de Vítor Manuel. O diálogo surgiu primeiro que a personagem, pois a mensagem do que se pro-

punha transmitir era clara e a sua intenção era manifesta: “a fala é então o tempo espesso de uma gestação mais espiritual, durante a qual o ‘pensamento’ é preparado, instalado pouco a pouco pelo acaso das palavras. Este acaso verbal, donde vai cair o fruto maduro de uma significação supõe pois um tempo poético que já não é o de uma ‘fabricação’, mas o de uma aventura possível, o encontro de um signo e de uma intenção” (Barthes, 1997, pp. 40 e 41). Posteriormente, foi necessário apenas associar as intenções do pintor à sua personalidade e construir a personagem de um homem que explorava a arte moderna em seu benefício, normalmente para conquistar mulheres e retirar o melhor partido da situação. É ele que vai seduzir a Ivone e provocar o seu conflito interno remetendo o escritor no final à sua solidão. De traços pedante e arrogante, Salvador Monteiro enquadrava-se como um artista contemporâneo, de bastante êxito junto das elevadas classes sociais.

A distribuição de papéis foi facilmente conseguida, ao contrário do que eu previra, ninguém se manifestou contra: o Aleixo ficou com o papel do escritor Vítor Manuel, a Lu com o da Ivone, o André com o do Antero, o Nuno com o do Xavier e a Lúcia com a Leonor. Obviamente que, entretanto, o Marco, devido à sua participação ativa na criação da peça de teatro, foi levado a palco a desempenhar o papel de Salvador Monteiro, sendo que mais tarde arranjará um técnico de som para o substituir. Mais tarde, percebi que o Aleixo preferia o papel de Antero e o André o papel de Xavier. Já os restantes elementos gostaram sempre dos papéis que desempenharam.

4.4 As intempéries

O tempo “para o artista que cria uma imagem, retirando-a do fundo da sua alma, o tempo já não é acessório. Não é um intervalo que se possa alongar ou reduzir sem lhe modificar o conteúdo” (Bergson, 2001, p. 300), pois o tempo dita o resultado do trabalho, uma vez que este o integra numa roda mecânica. Assim, o produto de um trabalho com prazo de validade é sempre ditado por essa roda que trilha a criatividade e a condiciona. Ora, acontece que o relógio biológico bate de forma diferente para algumas pessoas, que recorrentemente chegavam atrasados às oficinas. Nesse período de espera, aproveitávamos para desabafar de acontecimentos diários, o que não seria assim tão mau se o ambiente depois não estivesse enfraquecido. Cobia-me enquanto animadora “limpar” esse

ambiente estimulando a criatividade com o lançamento de questões e até com passagem de conhecimentos de outros autores cânones da nossa literatura. Porém este atraso, também visível nos ensaios, provocou um pequeno desentendimento entre quem cumpria o horário escrupulosamente e quem irresponsavelmente se atrasava.

Outro fator limitativo ao trabalho das oficinas foi a ausência constante de dois atores, um deles essencial para os ensaios, pois a sua personagem tinha um papel que precisava de ser bem trabalhado. Um deles já me avisara desde o início e antecipara que uma vez que trabalhava por turnos teria de faltar algumas vezes. Já o outro demonstrara ser irresponsável no cumprimento de compromissos, pois acumulava imensas atividades e não conseguia comparecer a todas. Assim sendo, quando da encenação, optamos por dividir as pessoas entre ensaios, pois não precisavam de estar todos presentes. Mas esta ideia não teve uma boa concretização, pois faltando um elemento já não se poderia ensaiar nada, daí que retomamos todos juntos os ensaios. Além de que num processo de criação coletivo, convém estarem todos a participar e a intervir.

Criara-se um ambiente de descontração nas oficinas, o que levou a alguns elementos a sentirem-se demasiado confortáveis, esquecendo-se que a oficina era lugar de trabalho e não de lazer. Confundiram simpatia e abusaram da confiança, chegando mesmo a desrespeitar o trabalho e os colegas, não intencionalmente, mas por brincadeiras sem limites. Acontece que tive de erguer a voz de comando e direcionar para os limites que não deveriam ultrapassar, especialmente comigo. Se eu era a confidente deles, até como o Nuno referiu “gabinete de psicologia” ou “terapia de grupo”, eu tinha de manter uma certa distância quando eles a tentavam encurtar. Não é que eu não fizesse par com eles, ainda por cima era mais o que nos unia do que nos apartava, mas eles simplesmente abusavam quando eu me manifestava como um par. Não há dúvida que no trabalho coletivo deve haver sempre uma orientação com mais poder que os restantes e isso teve de ser demarcado, apesar de não ser recorrente.

Também, tivemos de nos deslocar a meio da nossa viagem, para um teatro abandonado, o qual seria o espaço a considerar no conflito da peça, um espaço bem frio que provocou muitas dores de garganta aos atores. O inverno não é muito amigo dos atores e um teatro abandonado teima em deixar entrar o frio, sendo que por vezes ainda pensava

fazer aquecimento de voz, mas como eles chegavam atrasados, nunca havia oportunidade.

Quando se trabalha em grupo, especialmente um grupo tão heterogéneo pela sua formação, o trabalho pode ser bastante árduo e cansativo. Não obstante, bastante enriquecedor. Todos têm ideias e todos as querem partilhar e fazer valer as suas, especialmente, quando são contrárias às minhas. “Não há dois seres humanos, nem mesmo os gémeos univitelinos, que falem a mesma precisa linguagem. Esta manipulação pessoal da linguagem, este dom de recriarmos, dum modo diferente, as imagens que os outros nos oferecem é o fundamento da arte. Quando lemos um poema, vemos todas as mesmas palavras e, no entanto, cada um de nós faz do poema algo de diferente e pessoal. Encontramos pontos diferentes, ouvimos harmonias diferentes, surgem novas analogias no nosso espírito. E isto é próprio de cada um de nós, e constitui uma amálgama complexa que é nossa e de mais ninguém – que, no fundo, somos nós” (Bronowski, 1983, p. 25). A determinado momento das oficinas, depois de erguer a voz de comando, reparei que as ideias que o Nuno trazia para a mesa de criação eram tidas em conta e mais valorizadas que as restantes. Contudo, houve algumas ideias que por questão de logística tive de lutar por elas, “o processo coletivo exige uma suspensão do trabalho individual. É impossível explorar todas as facetas. Discutir todas as hipóteses com todas as pessoas pode tornar o processo muito lento, prejudicando o conjunto” (Brook, 2011, p.184). Houve outra pessoa que foi chamada para “discutir” o processo, o meu coorientador professor Jorge Fraga. Pela sua larga experiência nestas oficinas e pelo facto de me sentir um pouco perdida, a sua figura serviu de orientação no trabalho prático, quer de criação da peça de teatro, quer na encenação desta. A sua ajuda prestou-se na orientação da escrita da peça, pois estava a dispersar-me do tema a que me tinha proposto, o que é bem fácil de acontecer quando todos participam ativamente na criação do conflito da peça. Com a sua intervenção, tive de reescrever uma nova versão da peça; Já me assemelhava com um dramaturgo que reescreve, reescreve e reescreve... No entanto, ainda não conseguimos encontrar um final nem um título para a peça.

Todas as ideias lançadas na mesa da criação eram desprovidas de sentido para mim. Ou então era um final que encerrava a peça em si mesma não dando qualquer hipótese do

público pensar e refletir sobre a peça. “Nenhuma obra de arte foi criada tão completamente que não necessite do nosso contributo. Temos de recriar a obra para nós próprios não nos pode ser apresentada pronta. (...) O artista dá um esqueleto; fornece linhas de referência; proporciona o suficiente para atrair o nosso interesse e para nos tocar emocionalmente. Mas não existe quadro ou pintura se não entrarmos nele e o não preencher-mos” (Bronowski, 1983, p. 28). Trouxe para a nova versão o conflito interno do escritor de não conseguir escrever o final da peça. Mas ao contrário da peça do escritor que tinha um encerramento, esta peça que escrevíamos teria um final em aberto para o espectador pensar e refletir sobre o processo de escrita. Daí ter pensado numa peça circular, em que o escritor termina como começa e tudo se questiona... “O vazio no teatro permite à imaginação encher os buracos. De maneira aparentemente paradoxal, quanto menos lhe damos mais satisfeita fica. A imaginação fica muito feliz por jogar o jogo” (Brook, 1993, p. 38).

Mas ainda havia questões a resolver: O escritor deveria ficar sozinho? Ou com a mulher? Antero e Xavier morreriam ou continuariam a viver?

Ao associar a escrita à expurgação de demónios que o escritor tinha, não poderia dissociar a sexualidade do escritor. E quando ele conseguisse atingir o final, ele voltaria a dispor plenamente da sua capacidade sexual, pois estas eram as pulsões que o faziam viver. Ora, havíamos decidido que a sua esposa, após a traição, não poderia conviver com o seu pecado e não regressaria para ele. O facto de ele terminar sozinho suscitou alguma controvérsia, mas fazia sentido que assim fosse, pois a Ivone, outrora sua musa, já não o inspirava à escrita. Mesmo que o escritor não tenha traído fisicamente a mulher, havia a traição do subconsciente, pois ele substituíra a mulher pela Leonor e dedicava a sua alma e o seu amor apenas a ela. O escritor só retorna para a mulher, quando termina a sua obra e Leonor morre para ele. Aí, ele sai do seu mundo de alienação e regressa à sua mulher, segundo Freud, é quando o artista atinge o clímax que se volta para a realidade. Também o paralelismo que se faz com a peça que Vítor Manuel escreve, cujo tema é traição, acabar por acontecer na vida real justifica o que Xavier defende e que Jaime Rocha esclarece na sua entrevista: “Um autor que procura criar o caos, a rutura,

num ambiente de normalidade. Procura rasgar a realidade, pondo-lhe à mostra o que de mais abjeto ela possui”.

Antero e Xavier eram o mistério do escritor, pois eles eram personagens mais reais do que ele mesmo, mais lúcidas do que o próprio escritor, como diria Mayorga (2012) “Não há nada de tão misterioso e fascinante como a criação de uma personagem que se impõe aos poucos ao seu criador até que um dia se torna mais real que o próprio criador”. Assim sendo, eles não poderiam morrer, mas sim continuar a viver na mente de outros escritores junto a um teatro. Jorge Palinhos diz na sua entrevista que muitas vezes as personagens acompanham-no mesmo depois de representadas em palco, eu gostaria de acreditar que estas duas personagens ainda acompanham todos os que participaram ativamente neste processo de criação. Pela experiência parca que tenho, há personagens tão complexas que ultrapassam a vivência do escritor e habitam também no leitor ou no público a que a assiste. Um caso flagrante é Hamlet de Shakespeare. Confesso que o Xavier e o Antero serão sempre meus alter-egos e acredito que de algum modo eles se farão notar na minha forma de escrever durante algum tempo.

Assim, posteriormente às inúmeras versões que a escrita de um texto em permanente encenação embarga, pois “se um estado de alma deixasse de variar, a sua duração deixaria de fluir. Tomemos o mais estável dos estados internos, a percepção visual de um objeto externo imóvel. O objeto pode permanecer o mesmo, posso observá-lo do mesmo lado, sob o mesmo ângulo, à mesma luz; mas a visão que tenho dele difere da que tive antes, nem que seja porque é um instante mais velha. A minha memória transfere algo daquele passado para este presente. O meu estado de alma, ao avançar pela estrada do tempo, dilata-se continuamente com a duração que vai acumulando; é, por assim dizer, como se tratasse de uma bola de neve. Ainda mais assim quando se trata de estados internos mais profundos, sensações, afeções, desejos, etc. que não correspondem, como uma simples percepção visual, a um objeto exterior invariável” (...) “A verdade é que mudamos constantemente, e que o próprio estado é já mudança” (Bergson, 2001, pp. 13-14). Ainda hoje, após o espetáculo apresentado e o texto cimentado, há um novo olhar que lanço sobre este e isto traduz todo *work in progress*. Um objeto artístico só está terminado quando o prazo chega ao fim.

4.5 A encenação

Mas como diria Barthes (1966, p. 74), “Só a leitura ama a obra, mantém com ela uma relação de desejo”. E era preciso urgentemente fazer os leitores apaixonarem-se pelo texto. O tempourgia e tornava-se necessário apresentar uma leitura encenada do trabalho que construímos. “As formas esclerosadas da representação cénica, as formas petrificadas do espetáculo tinham já deixado de nos satisfazer: estávamos apertados no quadro só do drama, ou só da pantomima; cultivando a arte e a maestria do ator, tínhamos fatalmente que chegar a criar espetáculos em que essa maestria pudesse gritar em voz alta e até ao fim, onde pudesse florescer com a sua cor verdadeira e franca, em que o ator pudesse criar uma personagem acessível ao espetador, não por um único aspeto do seu génio – a sua voz, a arte da sua elocução – mas por tudo o que constitui os seus materiais cénicos, onde ele poderia brilhar em todas as facetas do seu registo” (Borie et al, 1996, p. 423).

Destarte, após o trabalho de laboratório, era preciso trazê-lo cá para fora: “um texto teatral deve provocar um desejo de reunião. Primeiro, de alguns atores que queiram converter esse texto numa experiência no espaço e no tempo. Em seguida, de alguns espetadores que se reúnam com aqueles atores num dado lugar e dada hora para partilhar e completar essa experiência. Como escritor e como leitor, é essa capacidade de convocar que me leva a reconhecer um texto como sendo autenticamente teatral. Quando desejo que a palavra escrita seja pronunciada por um ser humano perante outros; quando desejo que a ação escrita seja realizada por um ser humano perante outros, então sinto que estou perante um texto para teatro” (Mayorga, 2012, p. 29).

Era hora de levar as personagens ao palco, pois “elas já se destacaram de mim; vivem por conta própria; adquiriram voz e movimento; já se tornaram por elas mesmas, nessa luta da vida que travaram comigo, personagens dramáticas, personagens que mexem e falam por si; já se veem como tal; aprenderam a defender-se de mim; saberão também defender-se dos outros. Pois bem, deixemo-las ir aonde vão habitualmente as personagens dramáticas para terem vida: ao palco. E vejamos o que acontece” (Pirandello, 2009, p. 13). O que aconteceu a partir daí foi magia: as palavras que eram pronunciadas em cima daquelas tábuas ganhavam vida, as personagens volúveis ganhavam consistên-

cia, e deliciava-me a ouvir o texto. Jamais antevira o produto final e todos nós fomos surpreendidos, pois se nem mesmo ao se pintar um retrato se pode antever o produto, quanto mais uma peça de teatro “o artista pode prever exatamente o que virá a ser o retrato, pois prevê-lo seria produzi-lo antes de ser produzido, hipótese absurda que se destrui a si mesma. O mesmo se passa em relação aos momentos da nossa vida, que somos nós mesmos que produzimos. Cada um deles é uma espécie de criação” (Bergson, 2001, p. 18). Ninguém antecipa o produto, nem mesmo o fotógrafo que capta a imagem.

O facto de trabalharmos o texto ao mesmo tempo que o líamos suscitou uma dinâmica profícua, pois todos os atores conheciam as personagens que eles tentavam dar voz. Mas os movimentos e os gestos tornaram-se mais difíceis, pois “o ator tinha não apenas que saber falar sobre a cena, mas saber agir, fazer-se entender sem palavras; para além dos gestos estereotipados, claros para toda a gente, tinha que utilizar gestos nascidos da liberdade e da alegria do corpo humano, gestos acrobáticos” (Borie et al, 1996, p. 422).

A representação das cenas entre a Ivone e Vítor Manuel eram assíduas e, desde cedo, os atores demonstraram uma cumplicidade que foi visível no palco, apesar da inexperiência da atriz. Houve um trabalho árduo de movimentação em palco com a Lu e a Lúcia, pois as suas lacunas neste sentido faziam se sentir. Não haja dúvida que há uma grande disparidade entre a conceção do texto e a sua representação.

Quando o escritor é também ele encenador há uma frustração na encenação do espetáculo, pois esta representação distancia-se do que ele idealizara na sua mente, por mais didascálias que ele escreva, “o excesso de indicações será inútil. Compreendem que só seguindo um processo semelhante ao da criação original é que se conseguirá descobrir o verdadeiro caminho para a forma como uma palavra deve ser dita” (Brook, 2011, p.15). Porém, por mais fiel que se tente ser, há mecanismos que limitam a forma como a palavra deve ser dita ou até apoiada no gesto e movimento: “o texto no teatro é um pouco como azeite na cozinha mediterrânica. Com ele pode *dizer-se* tudo mas não pode *fazer-se* tudo. O texto pode ser, no teatro, a invisível rede que apoia toda a vida da representação. Um olhar deve ser bem suportado por um texto. E quando as figurinhas se movimentam fazem-no, sem dúvida, porque um texto lhes alimenta o andar” (Neves, 2002,

p. 36). Mas não com a mesma intenção que quem escreveu tem. Ora, as intenções foram muito debatidas nas oficinas, especialmente as da Ivone, a personagem mais complexa, descobrindo-se assim várias formas de interpretar essa mesma personagem. Também Salvador Monteiro foi uma personagem aberta a algumas discussões, pois o ator não foi capaz de dar o que se pretendia, apesar de, perto do final, se dedicar a isso.

Foi dada a liberdade aos atores de construírem eles mesmos as personagens, atribuindo-lhes determinados gestos, manias, obsessões, etc., visto que o ator já não é somente o que debita o texto, mas aquele que traz para a personagem a essência de si, estudando-a e aplicando gestos que a complementem, tornando-os verdadeiros atores por oposição a falsos atores. “Uma terceira categoria de falsos atores é constituída por aqueles que são fortes em técnica e em *clichés*, mas que nada inventaram por si mesmos” (Mota, 1977, p. 26). Mas se há quem tenha dificuldades em assumir a personagem, há também quem a encarne e a mantenha mesmo fora dos palcos. É de notar que o Aleixo, o escritor, dedicou-se tanto a esta personagem que trouxe para a sua vida a irritação que sentia pelo Xavier. Conscientemente, sabia que não tinha qualquer motivo por aquela antipatia que começava a ser evidente, mas inconscientemente afastava-o, mesmo quando supostamente deveria estar fora da personagem. Também surtia o efeito contrário, pois ele levou tanto de si para a personagem que as suas reações eram como um homem másculo deveria reagir, tornando algumas reações demasiado violentas e contestando movimentos humildes do escritor. Assim, a personagem que supostamente era um fracasso humano, até mesmo um falhado, revelou-se arrogante. E acredito que deve ter sido muito difícil para o Aleixo, a sua personagem ter sido traído em palco, pois ele revoltou-se com essa ideia várias vezes. É muito comum isto de acontecer, mesmo com atores profissionais, pois é um processo difícil encarnar e desencarnar uma personagem, ainda mais quem viveu este processo tão intensamente e apaixonadamente como ele.

4.6 A apresentação

Quando ocorreu a leitura encenada, já tínhamos o cenário construído pela AGAIARTE, os adereços a adornar, o quadro do Salvador Monteiro, pintado pelo artista Filipe Rodrigues, os figurinos costurados, a música trabalhada e os movimentos definidos. Falta-va apenas a luz ser trabalhada, porém, a pedido do André T., deixei que ele usasse a que

tinha. Contudo, tínhamos feito apenas um ensaio geral, e apesar de eu ter a visão do conjunto, eu tinha consciência que eles não a tinham. Para eles a peça era constituída por pequenas peças de um puzzle inacabado. “O encenador tenta preservar uma visão de conjunto, mas ensaia fragmentos; e mesmo quando assiste a um ensaio geral da peça, fá-lo inevitavelmente com um conhecimento prévio do conjunto de intenções da peça” (Brook, 2011, p.188). Mas quando se impõe a presença de um público, mesmo que seja restrito da área do teatro, a visão geral do encenador sobre a peça muda, “quando o público está presente, obrigando-o a reagir enquanto espetador, este conhecimento prévio deixa de se fazer sentir e, pela primeira vez, o encenador recebe as impressões que a peça transmite na sua sequência temporal correta, uma depois da outra. Não é surpreendente que ele veja tudo de uma forma diferente” (Brook, 2011, p.189).

O ensaio aberto aos espetadores criou uma dinâmica nos atores que nos ensaios não conseguiram alcançar, pois o “olhar do público é o primeiro elemento a ajudar-nos. Se sentimos esse olhar como uma autêntica exigência que pede a cada momento que nada seja gratuito, que nada seja frouxo, mas que tudo esteja vivo, compreenderemos que o público não tem uma função passiva” (...) “Está sempre a participar graças à sua presença desperta. Essa presença deve ser sentida como um desafio positivo, como um amante perante o qual não podemos comportar-nos de qualquer maneira” (Brook, 1993, p. 25), até porque este “amante” no final daria a sua crítica.

No final da leitura encenada, abriram-se as cortinas e solicitou-se aos espetadores que exprimissem a sua opinião acerca do que perceberam. As críticas foram bastante positivas no que concerne ao texto e à encenação. Apontaram algumas críticas como o facto de o Xavier gesticular demasiado ou a luz não estar bem. Mas eram pequenos apontamentos que se poderiam trabalhar mais tarde. Relativamente à peça, como não há passagem de tempo (feita pelas luzes) nem de espaço (feita pela movimentação de cenários), ecoaram “leituras” muito pertinentes que até faria sentido encenar a peça de acordo com isso. “É preciso acreditar num sentido de vida renovado pelo teatro, onde o homem, impavidamente, se torna o senhor do que ainda não é e o faz nascer” (Borie et al, 1996, p. 449).

Contudo, a linha orientadora que nos guiara no labirinto da encenação era mais simples do que a leitura que alguns colegas de arte fizeram. Essa leitura prendia-se com o facto de todas as personagens serem produto da imaginação do escritor, quer a sua esposa Ivone quer o Salvador Monteiro. Houve quem refutasse essa ideia, referindo que a mulher era real. Houve até quem dissesse que os únicos seres reais eram o Xavier e o Antero, sendo os outros personagens da peça que o escritor estaria a escrever.

Segundo Humberto Eco (1989), a leitura da obra é pessoal o que poderá levar a uma multiplicidade de leituras individuais, de acordo com a bagagem cultural, histórica e com o gosto pessoal de cada indivíduo, manifestando uma “riqueza de aspetos e ressonâncias”, sem deixar de ser ela mesma. É como se a obra se manifestasse a cada pessoa pessoalmente, confessando-se.

Mas não deverá a obra ter um fim? Merleau-Ponty acrescenta que é intrínseco ao Homem esta vontade de querer ver sempre algo mais do que a realidade apresenta, numa tendência que pulsa nas veias de procurar o ambíguo, o subjetivo, a metafísica, sempre buscando ultrapassar-se. Interroga-se como pode “uma coisa apresentar-se verdadeiramente a nós, uma vez que a síntese não se realiza nunca... Como posso ter a experiência do mundo como de um indivíduo existente em ato, dado que nenhuma das perspetivas segunda as quais o encaro consegue esgotá-lo e os horizontes estão sempre abertos?” (citado por Eco, 1989, p. 87). Assim sendo, nós oferecemos ao público uma obra para ele terminar e fazer uso dela a seu belo prazer.

Como a leitura encenada correu tão bem, os autores estavam ansiosos por a apresentar como espetáculo. Pois nas palavras de Régio (1980, p. 106), “Seja como for, nunca o autor teatral, se em verdade o é, fica satisfeito com ser simplesmente lido. O que ele quer é ser visto, ouvido, contactado por um público. Mas não quer ver-se, ouvir-se, contactar-se ele mesmo, - ser ele mesmo seu espetador? Se todo o artista deseja comunicar-se” (...) “ser aplaudido”.

O que seria a quinquagésima oficina acabou por ser a estreia da peça. O nervosismo dos atores agravava-se ao ritmo do relógio, pois o atraso de alguns espetadores que se perderam ao tentar chegar ao teatro, vindos de Braga, exigia que esperássemos um pouco

por eles. Com quinze minutos de atraso, e a impaciência de outros espectadores, começamos a peça. No intervalo, todos os espectadores sorriam esquecendo o atraso que a peça sofrera. A representação tinha um ritmo tão diferente dos ensaios e até mesmo da leitura encenada. Tudo corria bem e o sucesso fez-se sentir quando soaram os aplausos. A opinião geral era bastante positiva, o Presidente da Câmara que viera assistir pedira para falar comigo a fim de me dar os parabéns. Senti bastante orgulho naquela equipa de atores. Além dos laços de amizade que nos uniam, além das vozes erguidas e das chatices de vésperas de estreias, além disso tudo que foi pronunciado e oculto, nós éramos um grupo de criativos e tínhamos atingido a excelência ao construir uma peça de arte.

Mas toda a obra tem a sua falha, ou a sua imperfeição, tal como as luzes que devido à falta de ensaios não estiverem tão bem como na reposição no dia seguinte. Mas no público ninguém apontou essa falha, nem outras tão pouco. Tanto o público da estreia como o da reposição se apaixonou e pediram que a levasse a outros palcos, a outra tábuas fazendo as palavras ranger. Mesmo o escritor Jorge Palinhos, que assistiu à peça no domingo, deu-me os parabéns e disse que o texto estava bastante bem para um assunto complicado de pôr em palco. Houve um anónimo que me enviou uma mensagem pelo *facebook* referindo que o vazio ficou ocupado.

Considerando as cinquenta oficinas que foram feitas na criação e concepção do espetáculo, desde o vazio da ideia, passando pela criação das personagens, à respetiva dramaturgia e implicações de diálogos, até à representação do espetáculo, acredito que isto se tenha tornado mais do que um projeto, ousaria dizer um sonho: “O poeta sonhou uma peça. Põe sobre o papel o que é redutível a palavras. Mas estas não podem exprimir senão uma parte do seu sonho. O resto não está no manuscrito. É ao encenador que caberá restituir à obra do poeta o que se tinha perdido no caminho do sonho ao manuscrito. Para o tentar, ele regulará a interpretação, não apenas nas réplicas, mas nos seus prolongamentos, harmonizará o conjunto das interpretações, rimará o movimento de cada quadro. Pelas roupagens, pelo cenário, pela luz e se for caso disso pela música e pela dança, criará em torno da ação o meio material e espiritual que lhe convém, o ambiente indescrevível que agirá sobre os espectadores para os colocar em estado de recetividade, para



O impulso da criação

Escrita e concepção da peça de teatro “Rasgar o vazio”

Maria Ribeiro

os aproximar dos atores, para os pôr de acordo com o poeta. Trata-se, para ele, de realizar sobre a cena o sonho de um universo expressivo e coerente e de provocar na sala uma alucinação coletiva” (Borie et al, 1996, p. 465).

5. PARA QUE SERVE O TEATRO?

Sabemos que a arte expurga ou provoca emoções, mas o que haverá no teatro para cativar tantas pessoas a experimentá-lo? Será a sedução de representar outra personagem? De usar uma máscara? Funcionará como o álcool enquanto desinibidor de ações e palavras? Será inconscientemente a busca pelos cinco minutos de fama? Ou a tentativa de despertar a máquina naquela agitação nervosa dos minutos antes de entrar em palco? Para que serve afinal o teatro?

Seguem-se alguns testemunhos de atores e atrizes com diferentes anos de experiência nesta arte, transcritos por Eugénia Vasques (1998, pp. 23-24):

“O teatro serve para melhorar a sociedade (atriz com cerca de meio século de carreira).”

“O teatro é o meu contributo para a transformação do mundo (ator-encenador com mais de vinte anos de carreira).”

“O teatro serve para mudar o mundo e transformá-lo: [vejo, sinto (recebo), analiso, penso, faço, sinto outra vez; refaço, invento, modifico, sou (dou), construímos] para encontrar portas e abri-las para levantar questões para percorrer caminhos. Para nos tentarmos compreender uns aos outros e uns com os outros. Para procurar a liberdade. (atriz com quase trinta anos de idade).”

“O teatro serve para perspetivar a vida. [...] De uma forma mais leve ou mais profunda, posiciona o espetador perante questões das mais simples às mais elaboradas. [...] O teatro se não é um retrato da vida, do quotidiano, é, pelo menos, uma tentativa de intuí-la e de pensá-la e de a fazer intuir e pensar. (bailarino-professor com pouco mais de quarenta anos de idade).”

“O teatro é o espaço de manifestação possível da alma, dos egos, dos medos, das ânsias, da ternura, da elevação. O teatro é poder ser. (bailarina-atriz-professora de quarenta anos de idade)

“Errado vai quem julga que o teatro/ Só para divertir o povo rude/ Dos antigos poetas foi achado. (personagem de teatro novo com duzentos e vinte anos de idade).”

Estes testemunhos escritos há cerca de uma década ainda hoje ecoam entre nós, fazendo valer o teatro enquanto local onde as pessoas se reúnem para refletir e usufruir de arte, seja esta literária ou imagética. Jacinto Lucas Pires advoga que “o teatro serve como lugar onde se faz o fogo. Num tempo de artifícios e fumo o teatro serve como laboratório do amor, como câmara-escura da revelação do humano. Num tempo de fachadas e mentira o teatro serve como exigência de autenticidade – o teatro o que pede são máscaras que dispam, que nos mostrem nus. Num tempo de indiferença e desespero o teatro serve como magia de tornar visível o fogo que arde e não se vê” (1998, p. 40). O teatro deve ser o mais autêntico possível, mas ao mesmo tempo transformador. Não se pretende neste novo teatro que os atores representem personagens míticas e irreais, com quem o espetador jamais se identifique. O fantástico, o uso da máscara é solicitado a cada pessoa que vive na sua rotina diária, não deixemos que isso aconteça no teatro. O palco passou para a vida real, tornemos então o palco o espelho dessa vida. Façamos os espetadores perceberem as emoções e os conflitos que povoam sinceramente os indivíduos que constituem a sociedade. Deixar a nu o que infeta a sociedade e o que inflige o indivíduo é ter a coragem de negar a máscara que a vida nos coloca e nos instiga a usar. Consideremos as plásticas que hoje em dia se fazem, o ideal de beleza subjugado a um artifício, observemos a foto perfeita de cada um que povoa o mural de *facebook*. O papel do animador artístico não é o de promover espetáculo, foguetes, artes circenses que só incluem o entretenimento e disfarçam qualquer má representação, qualquer objeto danificado. O animador artístico deve ler os testemunhos atrás transcritos e entoá-los como se fossem um cântico védico, pleno de sabedoria. O animador artístico não é somente aquele que provoca o ânimo na sociedade, dando-lhe um entretenimento, nem essa é a função suprema da arte, pois para isso há a Feira Popular. O animador artístico surge neste trabalho como promotor da arte, facultando os instrumentos necessários para a criação e animação do objeto artístico. Se o animador tivesse uma pintura de Cézanne e solicitasse a um grupo que a copiasse, ele estaria a dinamizar a arte, pois uma cópia bem feita requer conhecimentos técnicos e culturais da época para o fazer. Mesmo a réplica de uma obra de arte consegue ser divulgador de uma cultura quanto mais a criação original?

5.1 Concebido com pecado

O animador artístico ao conceber uma ideia comeu da maçã e de lá saiu um verme não kafkaniano, nem diabólico sequer, mas um verme que brotou numa borboleta. Esta borboleta não é colorida, nem bonita, é um bicho condenado toda a sua efémera vida a voar de noite à procura da luz. E assim somos todos nós, vermes de dia e borboletas à noite. Claro, na perspetiva de Kafka. A arte está para o ser humano como o casulo para a borboleta, a metamorfose, a transformação do indivíduo e quanto mais a arte se aproxima e interfere com o indivíduo mais vai “(a)formar” o seu mundo; “Estamos reunidos no teatro. Começo a acreditar que é o lugar mais competente para mudar a vida porque está no centro dela, nessa caldeira de físicas e metafísicas onde a utopia não é uma possibilidade, mas uma presença” (Neves, 2002, p. 68).

Era no teatro que as oficinas sucediam e a magia acontecia com cada um dos elementos, pois jamais eles pensaram em conseguir escrever e produzir uma peça de teatro, quanto mais aprender sobre a escrita do processo de criação. A fórmula divina não existe, no entanto, qualquer pessoa pode tentar experienciar criar e conceber arte e o animador artístico pode providenciar isso, desenvolvendo no espírito de amantes da arte essa competência, pois a “representação teatral acaba, não deixa atrás de si, atrás da sua atualidade, nenhuma marca, nenhum objeto que se possa guardar. Não é nem um livro, nem uma obra, mas uma energia, e neste sentido é a única arte da vida” (Derrida, 1967, p. 363, citado por Mateus, 1977, p. 36).

Todos os implicados nos grupos da oficina de criação participaram ativamente na conceção do espetáculo nas mais variadíssimas componentes, uns no texto, outros na encenação, alguns na iluminação cénica e outros na música. Não houve silêncios, nem mãos no bolso que estancassem o processo criativo. As associações também cooperaram junto com o animador para demonstrar à comunidade o objeto artístico.

5.2 Exorcismo

“Se podemos experimentar qualquer coisa através da arte, podemos então ter a oportunidade de mudar o futuro, porque as experiências gravam lições no coração das pessoas, através do sofrimento” (Kane, 2005, p. 69). O sofrimento, na perspetiva de Kane, assu-

me-se como uma visão do mundo, um inferno, sendo que ela insiste em representá-lo, pois é melhor recriá-lo do que vivê-lo. Foi uma peça de teatro que mudou a sua vida, tal como acontece a muitos que leram um livro (*O segredo*) ou viram um filme. O animador não tem a pretensão de mudar a vida, mas talvez possa interferir na visão que as pessoas tenham do mundo ou até nos comportamentos destas, pois a mudança ocorre a todo o momento.

Houve uma prática social crítica do animador, na medida em que despertou a consciência e estimulou a ação junto de um pequeno grupo de atores amadores. O Nuno está a encenar um texto que ele escreveu, o André está a encenar uma peça infantil que escrevi e todos os elementos continuam a dinamizar uma atividade cultural e artística em Vilar de Andorinho. A Lúcia obteve o conhecimento literário camoniano que lhe havia sido privado pela vida. O Aleixo ganhou mais confiança em palco e surpreendeu-se na prestação que deu ao texto. A Lu revelou-se uma boa atriz tendo aprendido bastantes técnicas de representação. O André T. apaixonou-se por este método e encontra-se envolvido num trabalho semelhante noutra associação. O texto criado pelos elementos e escrito pela animadora ficou aquém da sua exploração cénica e pode ser trabalhado por qualquer encenador em qualquer palco deste país. O espetáculo continua aberto para atravessar a fronteira de Vila Nova de Gaia e chegar a outros palcos onde os espetadores sintam uma forte empatia por uma destas personagens e consigam ouvir as musas que sopram aos ouvidos de cada um de nós. “Trata-se do génio particular que emana das peças, mas não só das que repousam no interior dos museus, ou das que impressionam em praça pública, mas de todos os objetos que provocam em nós algo de novo, de total, de mágico: uma muito delicada situação, ou um horror tremendo, ou paixão, ou vontade de tocar, ou repúdio completo, ou então identidade, ou ternura, ou compaixão, ou que apetece contemplar até ao último dia, ou que apetece questionar até que fale... uma obra de arte é tudo isto e muito mais (Gonçalves, 2010, p. 29).

CONCLUSÃO

Todo este trabalho foi alvo de uma pesquisa profunda nos meandros da psiquê, da arte, da dramaturgia e respetiva encenação, tendo como referência os biblos físicos e eletrónicos, as entrevistas realizadas e as oficinas dinamizadas no processo de criação. Mais do que refletir acerca de técnicas já tão estudadas e analisadas ou debruçar-me sobre escritos de peças já interpretadas repetidamente ao longo dos séculos, este projeto tentava impor uma nova visão sobre o processo de criação de arte, pois se a literatura é um campo das artes, o teatro é uma aldeia e concentra em si domínios artísticos como a plástica, a pintura, a música e o texto.

Ora, para se perceber todo o processo desta viagem, deve-se começar pelo início. Por isso, foi-se ao porto do desconhecido, à psicanálise tirar premissas que pudessem comprovar os factos que se apresentavam. Neste sentido, procurou-se abordar a origem da criação comparando-a a um desejo, um impulso inconsciente do ser humano desencadeado pela vontade de criar, enquanto criatura que possui a centelha divina. Mas se julga que o criador é superior à criatura engane-se, porque a criatura assume traços que define a sua independência e move-se por si mesma, tomando a linguagem como parte de si, enquanto portador de uma história e de uma consciência social. Na origem da criação, estão o desconhecido, as sombras, o mundo onírico, outro sentido que se aparte da racionalidade e se embrenha na mente do criador. Mas todo o artista que ousa sonhar fá-lo apenas como um intuito animalesco de alguém que procura prazer e satisfação no que faz, pois é essa libido a provocadora do engenho artístico.

Mas quem é dotado de tal engenho deve munir-se de armas para guerrear na competição feroz que se adensa neste mundo capitalista. Assim sendo, o dramaturgo não cria nada de novo, apenas recria o que já existe, lançando um novo olhar sobre as situações com que se depara. O tema do processo de escrita já foi abordado por inúmeros escritores e argumentistas de séries e filmes, o tema da traição então povoa o mundo livresco, mas a forma como estes se apresentam, a luz que os destapa das sombras é que faz a criatura entrar em contacto com o criador, para juntos mostrarem a sua visão do mundo sobre as coisas.

Muitas vezes, as pessoas com quem contactamos diariamente apresentam-se como criaturas que emergem de um livro, seja este romance, crónica ou até fantástico, pois toda a escrita revela uma realidade, a realidade que o escritor vive. Daí que qualquer semelhança que exista com a realidade **não** é coincidência, é facto. Estas criaturas que ganham voz na peça de teatro *Rasgar o vazio* são todas elas construídas a partir de uma realidade que cada elemento da dramaturgia levou para aquele teatro, seja em forma de experiência pessoal vivida, seja na manifestação de determinados movimentos.

Ora, todo este trabalho e experiência demonstraram como o processo de escrita pode ser tão divertido e jocoso e como o processo de encenação pode ser tão doloroso e sofrível. Quando se escreve um texto de índole dramática, tem-se a tendência para visualizar o palco e os movimentos das personagens, porém, quando se leva o texto para o palco, tem de se criar um novo texto, o texto de encenação (didascálias), onde cabem todas as frustrações que a mente foi capaz de sonhar e que as condições físicas ou monetárias obrigam a abandonar. Nunca a imagem que concebemos durante a escrita será a mesma na representação desta. Tal como a interpretação do ator de determinada personagem pode não ser a mesma. Não quer isto dizer que a visão de um seja mais acertada que a de outro, pois quantas mais leituras se fizer de uma obra mais rica esta se torna. Ou, neste caso, quanto mais ideias se doar a uma obra, menos vazia ela se torna e mais plena se torna a personagem.

Personagem esta que embora prescindida do barro da terra pelas palavras de um escritor se torna criatura com características próprias que a fazem ter vontades e apelos, emoções e provocações, ações e reações, sendo apenas uma peça de um tabuleiro de xadrez, cujo final será decidido entre ela mesma e o escritor. E é este conflito que provoca a peripécia ou enredo do jogo de luzes, sombras e espelhos de que é feito o teatro e o espetáculo. Espera-se, no entanto, que o escritor, neste impulso de criação, num movimento de jogada, faça uso da razão para a criação ser o mais perfeita, igualando-se à criatura perfeita que é o ser humano, mesmo com os seus defeitos.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. (1970). *Experiência e criação artística: Paralipómenos à “teoria estética”*. Lisboa: Edições 70.
- Almeida, R. M. (2012). *Teatro pobre, teatro rico ou da palavra ao ato: Estudos em sociologia do teatro*. Tese de doutoramento, Universidade do Minho, Portugal. Acedido em maio 15, 2014, em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/25333>
- Arnheim, R. (1984). *Arte e percepção visual: Uma psicologia de visão criadora*. (2.^a edição). São Paulo: Pioneira
- Barthes, R. (1966). *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (1997). *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70.
- Bergson, H. (2001). *A evolução criadora*. Lisboa: Edições 70.
- Borie, M., Scherer J. & Rougemont M. (1996). *Estética teatral*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Bronowski, J. (1983). *Arte e conhecimento: Ver, imaginar, criar*. Lisboa: Edições 70.
- Brook, P. (1993). *O diabo é o aborrecimento: Conversas sobre teatro*. Porto: Edições Asa.
- Brook, P. (2011). *Espaço vazio*. (2.^a edição). Lisboa: Orfeu Negro.
- Crouch, T. (2012). Tim Crouch. *Drama – Revista de cinema e teatro*, 4, 32-33. Acedido maio 15, 2014, em http://drama.argumentistas.org/pdfs/DRAMA4_mar12.pdf.
- Eco, H. (1989). *Obra aberta*. Lisboa: Difel.
- Freud, S. (2000). *Textos essenciais da psicanálise*. Mem-Martins: Europa América.
- Fuller, P. (1983). *Arte e psicanálise*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Gonçalves, C. (2010). *Psicologia da arte*. Lisboa: Universidade Aberta.

Gonçalves, M. M. (2012) Artaud e Brecht: A atração dos opostos. [versão eletrónica]. *Cadernos PAR*, 5, 83-100. Obtido de <https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/567/1/art5.pdf>.

Guinsburg, J., Netto, J., Cardoso, R. (org.) (2006). *Semiologia do teatro*. (2.^a edição). São Paulo: Perspectiva.

Hauser, A. (1988). (2.^a edição). *Teorias da arte*. Lisboa: Presença.

Kane, S. (2005). Toda a arte é subversiva. *Artistas Unidos – Revista*, 14, 68-70.

Kendler, H. (1989). *Introdução à psicologia*. (7.^a edição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Mateus, J. (1977). *Escrita de teatro*. Amadora: Livraria Bertrand.

Mayorga, J. (2012). Entrevistas. [versão eletrónica]. *Drama – Revista de cinema e teatro*, 4, 28-31. Obtido de http://drama.argumentistas.org/pdfs/DRAMA4_mar12.pdf.

Mota, A. (ed. lit.). (1977). *A construção da personagem*. Lisboa: Serviços Sociais dos Trabalhadores da C. G. D. Secção cultural.

Nascimento, A. (2012). Teatro Mitocrítico. [versão eletrónica] *Drama – Revista de cinema e teatro*, 4, 28-31. Obtido de http://drama.argumentistas.org/pdfs/DRAMA4_mar12.pdf.

Neves, A. (2002). *Algures entre a resposta e a interrogação – Em volta do teatro*. Lisboa: Edições Cotovia.

Oates, J. (2008). *A fé de um escritor – Vida, técnica, arte*. Casa das Letras.

Onetti, A. (2005). Uma pequena verdade. *Artistas Unidos – Revista*, 14, 53-63.

Palinhos, J. (ed.) (2012). Editorial. [versão eletrónica]. *Drama – Revista de cinema e teatro*, 4, 2-3. Obtido de http://drama.argumentistas.org/pdfs/DRAMA4_mar12.pdf.

Pinheiro, S. (2012). Processo criativo na escrita de teatro. [versão eletrónica]. *Drama – Revista de cinema e teatro*, 4, 56-57. Obtido de http://drama.argumentistas.org/pdfs/DRAMA4_mar12.pdf.

Pirandello, L. (2009). *Seis personagens à procura de um autor*. Lisboa: Livros Cotovia.

Pires, J. L. (1998). O teatro serve como lareira do mundo. *Teatro escrito(s) – Revista de ensaio e ficção*. 39-42. Lisboa: Instituto Português das Artes do Espetáculo e Livros Cotovia.

Régio, J. (1980). *Três ensaios sobre arte*. Vila do Conde: Brasília Editora.

Sarrazac, J-P. (2012). Entrevistas. [versão eletrónica]. *Drama – Revista de cinema e teatro*, 4, 2-3. Obtido de http://drama.argumentistas.org/pdfs/DRAMA4_mar12.pdf.

Vasques, E. (1998). O Teatro serve ou é servido? (Quase à maneira da dramaturgia que não acredita em autoria). *Teatro escrito(s) – Revista de ensaio e ficção*. 23-26. Lisboa: Instituto Português das Artes do Espetáculo e Livros Cotovia.

Virmaux, A. (1970). *Artaud e o teatro*. (2.^a edição). São Paulo: Editora Perspectiva.

Vygotsky, L. & Bruner, J. S. (2007). *Pensamento e a linguagem*. Lisboa: Relógio d’Água.

Zurbach, C. Haverá um texto neste teatro? [versão eletrónica]. *Universidade de Évora web site*. Obtido de <http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/7064/1/Haver%C3%A1%20um%20texto%20neste%20teatro.pdf>.



ANEXO A

Autoimagem:

Quando começou a sentir uma vocação pela escrita?

Não sei dizer bem quando, mas antes escrevia esporadicamente e a partir do ano 2000 comecei a escrever com mais regularidade.

Porque é que só começou a escrever a partir de 2000?

Por dois motivos: por autodisciplina e por ter começado a receber encomendas.

Qual foi a reação a essa vocação?

Na escrita não senti um choque, esse foi mais visível quando tive de mostrar o meu texto às pessoas que iam produzir a peça e de ver o texto em cena e pensar nas coisas que devia ter mudado e que já não poderia mudar.

Porque é que escreve?

Porque há coisas que queria ver escritas e não as vejo em lado nenhum e porque acho que posso ter alguma coisa a acrescentar ao mundo. Uma forma diferente de ver as coisas.

De todos os géneros literários que escreve, com qual se identifica mais?

Para já com o teatro, pela potencialidade do diálogo, porque não há nenhuma voz que tenha a verdade, mas que a verdade possa ser dividida por várias vozes.

Como define um escritor de teatro?

Para mim, quem escreve teatro quebra a verdade em todos os seus pontos de vista. É a possibilidade de escrever o texto não na página mas no próprio corpo dos atores, que remonta mais propriamente à origem da literatura. Pois essa origem está no corpo, no oral.

Quais as suas fragilidades enquanto escritor?

Uma certa racionalidade nas personagens e um certo gozo pelo jogo das ideias, demonstrando a vaidade do escritor e não a verdade.

Já deitou algum texto seu ao lixo? Porquê?

Não, porque tenho dificuldade em deitar coisas ao lixo. Mesmo os textos que eu não gosto, guardo-os no fundo da gaveta.

Qual o excerto que escreveu que mais se aproxima da perfeição?

Não me recordo. Mas há um texto que escrevi recentemente que tem sequências muito interessantes.

Porque é que o considera perfeito?

Porque é um monólogo que desfragmenta a verdade estilizando-a e porque a personagem não sou eu.

O que distingue a sua voz enquanto escritor de teatro, em Portugal?

Se calhar um fascínio com o paradoxo da existência e o interesse em esmiuçar personagens; pegar numa personagem e tentar o máximo possível ir dentro dela. Também um pouco de fluidez ao nível da escrita dos diálogos.

Sente que a personagem não tem limites, é isso?

A personagem é mais ilimitada quanto mais eu me dedico a ela.

Como consegue conciliar a sua vida pessoal com a escrita?

Com alguma dificuldade. Com bastante disciplina, pois a vida profissional exige prazos, exige conseguir arranjar horários de escrita.

Como descreve a sua relação com a sua escrita?

É uma relação complicada. Euforia quando as coisas estão a correr bem e de desespero quando as coisas não parecem correr bem.

E o que faz quando desespera?

Vou fazer outra coisa. Normalmente tento afastar-me do texto para tentar ganhar outra perspetiva dele.

Método de escrita:

Requer condições específicas para escrever?

Não ter trabalhos urgentes para esse dia; não ter ninguém por perto; ou então estar num sítio público sem ninguém conhecido por perto e ter um prazo apertado.

Tem um ritual de escrita?

Colocar um fundo negro no computador ou então escrever numa máquina de escrever eletrónica. Às vezes virado para uma parede. Escrevo de manhã cedo ou ao final do dia. Não consigo escrever a meio do dia nem à noite. Se precisar de ideias tento ouvir música ou tomar banho. E tento ter um limite mínimo de caracteres para escrever.

Tem bloqueios com a página em branco?

Não, eu tenho bloqueios com a página escrita. Não tenho dificuldade em escrever, mas em reescrever. O que me bloqueia normalmente é quando não gosto do que está escrito, mas não consigo encontrar outras soluções.

Que tipo de bloqueios podem surgir para impedir a fluidez da sua escrita?

Não saber por onde está a ir a história. Se eu não souber o que vai acontecer a seguir, às vezes posso bloquear por causa disso. Se eu souber o que vai acontecer a seguir, posso desviar-me disso.

Que tipo de emoções lhe suscita o ato de escrita?

Euforia, esquecimento (perco as noções das horas), às vezes tédio, às vezes desespero, humilhação, vaidade, espanto.

Vai lendo sempre aquilo que escreve?

Não. Leio de vez em quando. Quando começo a reescreita.

Qual a principal característica da sua escrita?

Escrita rítmica, assente na musicalidade. Atrai-me criar música com as palavras. Também gosto de escrever coisas que não sei se poderão ser encenadas em teatro.

Então, escreve para teatro, mas dificulta a vida do encenador?

Sim, quero que seja um desafio para ele.

Não deveria haver uma maior parceria entre o dramaturgo e o encenador?

Eu acho que o processo de criação é um processo de criação coletivo, mas acho que há alguém que tem uma primazia artística. Esta primazia é fundamentalmente do encenador, hoje em dia, mas que o dramaturgo tem como função desafiar a sua maneira de fazer, repensar as formas como fazem as coisas.

Na dicotomia realismo versus fantástico, onde inseria a sua obra? Porquê?

No fantástico. Porque eu tenho tendência para as colocar em condições um pouco absurdas, já que isso revela mais das personagens que ficarmos só pelo realismo.

Qual o peso do enredo na sua escrita?

Começou por ter muito peso e depois foi perdendo e ganhou mais força a ideia do discurso, aquilo que as personagens dizem e nem tanto as ações e agora estou a voltar outra vez ao enredo.

Tem a tendência para começar pelo enredo ou pelas personagens?

Tenho mais tendência por começar pelas personagens ou por situações.

Quando sabe qual é o tema para um texto?

Quando ele anda há muitos dias comigo. Quando tenho uma ideia e ela entusiasma-me, sei que devo desenvolvê-la, pois interessa-me. A ideia é uma imagem recorrente, que evoca pesquisa de todas as formas de ser explorada.

Cultiva o tema até deixá-lo amadurecer ou leva-o logo para o papel?

Tenho uma ideia e um bloco de notas e vou registando todas as possibilidades de desenvolver essa ideia. Colocando o máximo de informação até sentir que tenho uma estrutura mínima, um enredo que se abre num caminho. A partir daí já posso começar a escrever.

Como revela a narrativa e as personagens?

Através das ações, porque é a parte mais difícil de escrever um texto de teatro.

Criação das personagens:

Qual o ponto de partida para criar as personagens?

A ideia original traz sempre uma personagem. Depois, à medida que vou desenvolvendo a ideia vou vendo que personagens são necessárias para explorar essa ideia. O ponto de partida está muito ligado à personagem principal. O processo de criação de uma personagem é um processo muito de descoberta, ou seja, vou tentando definir como é que é a personagem, o que é que ela

pensa, o que é que ela diz... Às vezes ajuda pensar em atores ou pessoas que são aquela personagem. Às vezes até penso no ator que a poderia interpretar.

Qual a relação que estabelece com elas?

Sou muito protetor em relação a elas. Tenho muita dificuldade em fazer-lhes mal.

Acredita que as personagens podem ser prejudicadas por si?

Se uma personagem faz alguma coisa que traz consequências para essa personagem... às vezes tenho relutância.

Até que ponto as personagens podem ser reais?

Não sei se elas podem ser reais, podem ser fantasmagóricas, ou seja, podemos ficar com a imagem delas na cabeça, até ouvi-las falar, mas não creio que elas estejam ali na realidade.

Mas já se sentiu “assombrado” ou fascinado por alguma personagem?

A ideia de assombrado, sim, quando tenho um texto que não está fechado e que me parece perseguir.

Qual foi a personagem que mais amou? Porquê? Indique três características.

Um jovem do texto *Antes da meia-noite*, porque tinha uma honestidade, era vulnerável e vivia angustiado com a morte. Não sei se amei, mas lembro-me muito bem dele.

Qual a personagem que mais odiou? Porquê? Indique três características.

Nessa mesma peça, havia uma ou duas personagens que eram indistintas umas das outras, clones, como se de repente tivesse acabado a imaginação. Mas odiei por estarem mal construídas. Odiei uma personagem extremamente arrogante, dominadora, misógina, superficial de um texto que escrevi, por ter características que eu não gostava nada.

O que é a morte de uma personagem?

Estranhamente para mim a morte de uma personagem é quando eu sei que ela faz sentido. Quando eu sei o que ela significa para mim, quando a entendo é como deixasse de acompanhar.

Em que momento sente isso? Depois da peça escrita?

Depois. Por exemplo, Cassandra (uma personagem de um texto escrito recentemente), a peça já foi escrita, encenada, apresentada e a personagem continua comigo, pois eu ainda não a entendo.

Antecipa a reação do público à personagem?

Em geral, não. Até porque a encenação pode alterar a reação do público à personagem.

Quando escreve sente que é o Deus católico (apenas cria) ou um deus grego (manipula)?

Acho que sou um ladrão de cadáveres. Há qualquer coisa naquele território que me chama a atenção que começo a escavar à procura do que há lá, até conseguir encontrar.

Porquê cadáveres?

Porque acho que é qualquer coisa que já fez parte da minha vida.

Então não cria nada de novo?

Eu acho que recrio, mais com uma visão honesta de que com uma invenção. Vou buscar as coisas que já existem e lanço-lhes um novo olhar.

Como descreveria o seu processo de criação se o repartisse em três ou cinco momentos?

Visão (aparecer a imagem); exploração (procurar todas as associações que essa imagem pode ter), o processo de escrita, o processo de distanciamento e um processo de reescrita, sendo que estes dois últimos podem se ir alternando.

Relação escrita/palco:

O que é para si um texto de teatro?

É um texto incompleto. É um texto que precisa de vozes. É um texto que precisa de ter urgência.

Quais os aspetos do texto dramático que são mais importantes?

Neste momento, diria que os de construção dramática e a personagem.

Quando escreve, visualiza o palco ou adapta o texto posteriormente ao palco?

Tendo a visualizar o palco, embora tente evitar isso.

Qual a importância das didascálias?

As didascálias são importantes para dar essa estrutura dramática e às vezes para caracterizar as personagens. Embora, por causa da predominância do encenador, eu acho que se deve tentar transmitir isso sem ser através das didascálias.

Como sabe quando o texto está terminado?

Quando chegou o prazo de entrega ou quando sinto que não consigo acrescentar mais nada.

O que é que acontece depois de terminado o texto?

Ou fica na gaveta ou entrego à companhia que me pediu ou entrego a mais pessoas para ver se alguém está interessado ou às vezes envio para concursos de teatro.

Qual a sua relação com o processo de montagem?

Vou ao primeiro ensaio de leitura, em que se lê e discute o texto. Se necessário ao segundo ensaio e ao último.

Como reage, normalmente, ao ver um texto seu em cima do palco?

Agora, com mais calma.

Alguma vez encenou um texto seu? Se sim, acrescentou algum valor ao texto? Em que medida?

Sim. No processo de encenação senti a necessidade de mudar umas partes do texto ou então de mudar a encenação porque havia coisas que não estavam a resultar em relação ao que tinha imaginado.

E quando o seu texto é encenado por outros?

Ficam muito diferentes do que tinha idealizado.

Um texto teatral pode existir na sua plenitude sem ter de ir para o palco?

Pode, pode ser lido em voz alta. Pode funcionar apenas como literatura.

Relação escrita/sociedade:

Quem é a primeira pessoa a ler o que escreve?

Sou eu e amigos.

É autocrítico?

Sim.

Procura saber o que dizem do seu trabalho?

Sim.

Como lida com as críticas?

Não muito bem.

Porquê?

Porque são mais positivas do que aquilo que achei. E é raro ter uma crítica, uma outra leitura que me surpreenda. As leituras mais interessantes são dos atores que têm interpretações do texto que eu nunca me tinha lembrado.

Procura o reconhecimento público?

Sim.

Para quem escreve?

Para mim.

Em que consiste a sua herança literária?

Não consigo responder a isso. Como conheço a história do teatro português o mais normal é não deixar nada.

Imagine que...

foi raptado e não sabe por quem... Encontra-se há uma semana sozinho numa sala de quatro paredes, sem uma única janela; apenas uma porta, por onde não consegue sair. Foi-lhe dito que só teria a sua liberdade se escrevesse um texto. Conseguiria escrever? E sobre o que é que escreveria? Qual seria a sua mensagem?

Conseguia escrever e o tema do texto seria a relação do homem com a natureza.

se encontra num parque com relva, na companhia de alguém muito agradável. Está descalço. Essa companhia pede-lhe para lançar um papagaio de papel. Lança-o ao vento e

tenta manobrar o fio. Percebe que mesmo manobrando o fio o vento é quem dita. Quem lhe faz lembrar o vento? Porquê?

O vento faz lembrar a sociedade que está sempre a lançar desafios para nos testar, até que ponto nós sucumbimos.

lhe foi dado o barro divino. Tem a hipótese de criar um ser humano de carne e osso. Quais as principais características que teria de ter este ser humano? Qual seria a relação com a sua criação?

Era mulher, grega e orgulhosa e ela partia depois de estar completamente formada. Nunca mais nos víamos.

pousa um espelho na cómoda do quarto e sai, deixando a porta entreaberta. Não sente que o espelho esteja muito seguro, mas confia que não cai. De repente, ouve o espelho a partir. Qual o seu primeiro pensamento? O que faz de seguida?

A culpa é minha. Ver se arranjo fita-cola.

Autoimagem:

Quando começou a sentir uma vocação pela escrita?

Aos 14 anos, julgo eu.

Qual foi a sua reação a essa vocação?

Não me recordo.

Porque é que escreve?

Porque gosto.

De todos os géneros literários que escreve, com qual se identifica mais?

Performance.

Como define um escritor de teatro?

É uma pessoa que escreve algo que só pode resultar em palco e em mais nenhum outro meio artístico.

Quais as suas fragilidades enquanto escritora?

Não sei responder.

Já deitou algum texto seu ao lixo? Porquê?

Acho que os textos se fundem uns nos outros, por isso, nunca nenhum é perdido.

Qual o excerto que escreveu que mais se aproxima da perfeição?

Nenhum.

O que distingue a sua voz enquanto escritora de teatro?

Não sei...

Qual a relação da sua vida pessoal com a escrita?

Acho que são indissociáveis.

Como descreve a sua relação com a sua obra?

Nunca pensei nisso porque não quero ter essa perceção do meu trabalho.

Método de escrita:

Requer condições específicas para escrever?

Não.

Qual a sua relação com a página em branco?

Não penso nisso.

Que tipo de bloqueios podem surgir para impedir a fluidez da sua escrita?

Medo talvez? Não tenho essa relação com o meu trabalho....

Que tipo de emoções lhe suscita o ato de escrita?

Não desenvolvo esse tipo de relação com a escrita. Não considero que seja importante a esse nível, nem lhe dou essa dimensão. Escrever é de certa forma banal para mim.

Qual a principal característica da sua escrita?

Não sei.

Qual o peso do enredo na sua escrita?

Nenhum.

Quando sabe qual é o tema para um texto?

Nunca sei...

Cultiva o tema até deixá-lo amadurecer ou leva-o logo para o papel?

Não trabalho por temas.

Como revela a narrativa e as personagens?

Não desenvolvo esse tipo de abordagem.

Criação das personagens:

Qual o ponto de partida para criar as personagens?

Não sigo essa abordagem.

Como surge a fala das personagens?

Não sigo essa abordagem.

Qual é a relação que estabelece com elas?

Não se aplica ao tipo de trabalho que desenvolvo.

Até que ponto as personagens podem ser reais?

Acho que podem ser muito reais e imaginativas ao mesmo tempo.

Qual foi a personagem que mais amou? Porquê? Indique três características.

Não se aplica ao meu trabalho.

Qual a personagem que mais odiou? Porquê? Indique três características.

Não se aplica ao meu trabalho.

O que é a morte de uma personagem?

Não se aplica ao meu trabalho.

Antecipa a reação do público à personagem?

Não se aplica ao meu trabalho.

Quando escreve sente que é o Deus católico (apenas cria) ou um deus grego (manipula)?

Não se aplica ao meu trabalho.

Como descreveria o seu processo de criação se o repartisse em três ou cinco momentos?

(não respondeu)

Relação escrita/palco:

O que é para si um texto de teatro?

Um texto que só pode existir em palco, e não em cinema ou num livro, mas penso que essas características não podem ser definidas ou limitadas...

Quais os aspetos do texto dramático que são mais importantes?

Não sei responder.

Quando escreve, visualiza o palco ou adapta o texto posteriormente ao palco?

Talvez um misto dos dois.

Qual a importância das didascálias?

Zero.

Como sabe quando o texto está terminado?

Acho que nunca está...

O que é que acontece depois de terminado o texto?

Não sei responder.

Qual a sua relação com o processo de montagem?

Depende dos processos, se escrevo para outra pessoa, dou liberdade total ao encenador.

Como reage, normalmente, ao ver um texto seu em cima do palco?

Não tenho uma reação típica.

Alguma vez encenou um texto seu? Se sim, acrescentou algum valor ao texto? Em que medida?

Já encenei, mas não sei se uma coisa tem mais valor do que a outra. São processos e resultados diferentes.

E quando o seu texto é encenado por outros?

Respondi acima.

Um texto teatral pode existir na sua plenitude sem ter de ir para o palco?

Não sei.

Relação escrita/sociedade:

Quem é a primeira pessoa a ler o que escreve?

Suponho que seja eu...

É autocrítica?

Sim.

Procura saber o que dizem do seu trabalho?

Não.

Como lida com as críticas?

Depende da crítica, mas de um modo geral acho que reajo bem.

Procura o reconhecimento público?

Não.

Para quem escreve?

Não sei.

Qual é a sua marca, o que o caracteriza enquanto escritora?

Nenhuma.

Em que consiste a sua herança literária?

Nenhuma.

Imagine que...

foi raptada e não sabe por quem... Encontra-se há uma semana sozinho numa sala de quatro paredes, sem uma única janela; apenas uma porta, por onde não consegue sair. Foi-lhe dito que só teria a sua liberdade se escrevesse um texto. Conseguiria escrever? E sobre o que é que escreveria? Qual seria a sua mensagem?

Teria de escrever o texto para saber, porque para mim o resultado é uma consequência do processo. Eu não trabalho como histórias ou sinopses.

se encontra num parque com relva, na companhia de alguém muito agradável. Está descalça. Essa companhia pede-lhe para lançar um papagaio de papel. Lança-o ao vento e

tenta manobrar o fio. Percebe que mesmo manobrando o fio o vento é quem dita. Quem lhe faz lembrar o vento? Porquê?

Lembra-me a memória.

lhe foi dado o barro divino. Tem a hipótese de criar um ser humano de carne e osso. Quais as principais características que teria de ter este ser humano? Qual seria a relação com a sua criação?

Não sei.

pousa um espelho na cómoda do quarto e sai, deixando a porta entreaberta. Não sente que o espelho esteja muito seguro, mas confia que não cai. De repente, ouve o espelho a partir. Qual o seu primeiro pensamento? O que faz de seguida?

Fecho a porta.

o seu corpo morre, mas o espírito continua a viver... e tinha a hipótese de conversar com um escritor. Com quem gostaria de conversar? Porquê? Qual seria o tema de conversa?

Com nenhum acho eu.

Autoimagem:

Quando começou a sentir uma vocação pela escrita?

Na adolescência, quando as imagens fortes do quotidiano da vida do povo nazareno – os naufrágios, a morte, o luto, a fome, a linguagem e também as festas - começaram a procurar dentro de mim uma expressão própria.

Qual foi a sua reação a essa vocação?

Um desejo de expressão pela escrita, teatro, poesia, que pudesse retratar em termos literários essas vivências intensas.

Porque é que escreve?

Respostas difícil, impossível. Talvez porque vejo, porque sinto, porque leio.

De todos os géneros literários que escreve, com qual se identifica mais?

Com a poesia e com o teatro.

Como define um escritor de teatro?

Um autor que procura criar o caos, a rutura, num ambiente de normalidade. Procura rasgar a realidade, pondo-lhe à mostra o que de mais abjeto ela possui.

Quais as suas fragilidades enquanto escritor?

Ter a sensação que os meus textos, sejam poéticos, ficcionais ou dramáticos, não têm um final, não acabam, são imperfeitos. Ter a sensação de não ter conseguido escrever o que pensei que ia escrever. A sensação de não ter lido ainda tudo o que queria – tanto os clássicos como os contemporâneos.

Já deitou algum texto seu ao lixo? Porquê?

Muito texto. Procuo nos meus livros cortar as gorduras, o ruído, tudo o que está a mais. É um trabalho de secretária, de muitas horas, de ler e reler, de cortar e acrescentar, de modificar. Como se estivesse a fazer uma encenação.

Qual o excerto que escreveu que mais se aproxima da perfeição?

Não sei dizer. Mas penso que serão alguns fragmentos da minha poesia. Ou algum pequeno diálogo de uma peça de teatro.

O que distingue a sua voz enquanto escritor de teatro?

Acho que enquanto a minha poesia é uma construção poética através da imaginação e da repetição obsessiva de imagens, o meu teatro é uma contaminação entre a palavras e a história, entre o homem e o animal, um teatro sobre o vazio, a culpa, a tristeza, o sonho, a crueldade, a paixão e a morte.

Qual a relação da sua vida pessoal com a escrita?

A escrita é uma parte decisiva para me agarrar à vida, para entender a humanidade, para dar um sentido aos dias. Tão importante como as pessoas que amo.

Como descreve a sua relação com a sua obra?

Amorosa, complexa, dolorosa e divertida.

Método de escrita:

Requer condições específicas para escrever?

Sim, sozinho, fechado num apartamento, à luz artificial, ouvir música clássica, ver e tocar em objetos de culto.

Qual a sua relação com a página em branco?

Má relação, impaciência, receio, culpa, obrigação interior.

Que tipo de bloqueios podem surgir para impedir a fluidez da sua escrita?

Ruído, problemas do dia a dia, mal estar dos familiares e amigos, acontecimentos políticos graves, excesso de informação.

Que tipo de emoções lhe suscita o ato de escrita?

Tristeza, sentimento de perda, apaixonamento, nostalgia. No dia a dia: ver teatro ou cinema, ler um livro, acontecimentos absurdos, cenas trágicas, imagens de rua, diálogos dispersos nos cafés ou em transportes públicos, conversas, relatos de coisas estranhas.

Qual a principal característica da sua escrita?

A segura, a exatidão, um certo barroco, a ironia, a obscuridade, a narrativa sem exageros. No fundo, pôr no papel as palavras essenciais para o que quero dizer. No teatro é a tragicomédia.

Qual o peso do enredo na sua escrita?

Cada vez menos. A história não é o que mais me preocupa. Procuro criar uma narrativa poética cruzando a realidade com a imaginação. No teatro, parto de uma situação para abrir um conflito e desvendar o que há de absurdo e abjeto na relação entre as personagens e entre elas e o mundo.

Quando sabe qual é o tema para um texto?

Não escrevo sem uma ideia inicial: uma situação, um pensamento. Por exemplo: o mal, a loucura, a cegueira, a doença, o desejo.

Cultiva o tema até deixá-lo amadurecer ou leva-o logo para o papel?

Amadurece, parte já com as raízes sólidas. Depois, a mente leva-o para zonas inesperadas. Como as árvores.

Como revela a narrativa e as personagens?

Através de uma situação ou de um acontecimento insólito, de uma reação absurda, de uma marca no corpo da personagem, um tique, uma voz interior, uma fala estranha, um comportamento pouco usual. Ou então um acontecimento exterior: uma explosão, um desastre, uma morte, uma agressão.

Criação das personagens:

Qual o ponto de partida para criar as personagens?

Primeiro saber a situação delas num espaço geográfico, a relação de umas com as outras, o que fazem, o que pensam, o que querem, para onde vão.

Como surge a fala das personagens?

Após saber quem são, o seu passado, a sua família, a sua origem cultural, o seu pensamento face ao mundo que as rodeiam, ponho-as a falar.

Qual a relação que estabelece com elas?

Uma relação divertida, coloca-as em situações risíveis, com falas que provoquem o ódio, a culpa, o desejo de libertação, o riso, vivo com elas uma permanente provocação, num jogo de aproximação e fuga, uma espécie de combate.

Até que ponto as personagens podem ser reais?

Nunca são reais. Podem ser inspiradas numa pessoa concreta, mas rapidamente a personagem se afasta da criatura.

Qual foi a personagem que mais amou? Porquê? Indique três características.

Na poesia a personagem feminina que atravessa todos os livros, sobretudo os quatro livros da Tetralogia da Assombração - figura a quem apenas chamo “mulher” (*o corpo, a paixão e a morte*). Na prosa, a personagem de Salomé em “A Rapariga Sem Carne” (*a doença, o desejo, a morte*). No teatro, a personagem de Ortov no qual continuo a trabalhar (*a loucura, a lucidez, a obsessão*).

Qual a personagem que mais odiou? Porquê? Indique três características.

A personagem do homem branco, na peça “Homem Branco, Homem Negro” – (*o preconceito, o paternalismo, a xenofobia*)

O que é a morte de uma personagem?

Para mim, uma coisa normal em teatro. Uma personagem morre para que outras sobrevivam Na poesia é uma coisa de alguma beleza que me leva a escrever mais poemas.

Antecipa a reação do público à personagem?

Nada, não me interessa, não me preocupa absolutamente nada.

Quando escreve sente que é o Deus católico (apenas cria) ou um deus grego (manipula)?

Um deus grego, claro.

Como descreveria o seu processo de criação se o repartisse em três ou cinco momentos?

Em cinco minutos seriam três para a poesia: o fechamento, a obscuridade, o mundo clandestino. E dois para o teatro: o combate, a luz, a ironia, a acidez, a crueldade.

Relação escrita/palco:

O que é para si um texto de teatro?

Um bom diálogo: incisivo, irônico, provocador, poético, que obrigue a pensar, que crie um momento de crise, que desvende uma verdade escondida, que dê o desejo de responder.

Quais os aspetos do texto dramático que são mais importantes?

A criação de ruturas constantes, um equilíbrio entre o silêncio e a agressão verbal, o relato de um acontecimento perturbador feito por uma personagem quando menos se espera, a criação de um estado irrespirável como se alguma coisa estivesse prestes a rebentar, a eminência da morte, a espera.

Quando escreve, visualiza o palco ou adapta o texto posteriormente ao palco?

Vejo tudo, o palco, a movimentação das personagens, a encenação, a luz, o cenário, tudo.

Qual a importância das didascálias?

Para mim são decisivas, são muletas de que necessito para a escrita.

Como sabe quando o texto está terminado?

Quando já está tudo dito e que o fim parece ser o culminar de uma lógica interna do texto. Mas os meus finais são quase sempre em aberto.

O que é que acontece depois de terminado o texto?

Ler, ler outra vez, dar a ler a uma pessoa, discutir. A seguir, entregar ao editor e ao grupo de teatro, se é uma encomenda. Depois, libertação, saída, passeios, ver o mar, não escrever durante um tempo.

Qual a sua relação com o processo de montagem?

Quando sou convidado a assistir, gosto muito, discuto com o encenador, dou ideias, mas interfiro o mínimo. Só quando sou solicitado. Sou apenas o dramaturgo.

Como reage, normalmente, ao ver um texto seu em cima do palco?

Em geral gosto, aprendo bastante. Reparo em bocados de texto que talvez já não escrevesse ou noutros momentos sinto que falta qualquer coisa. Mas geral tenho gostado. Até porque gosto da convivência com os atores e encenadores. Dou liberdade total para dramatizarem o texto como quiserem. Só não permito buchas, acrescentos. Mas não me importo que cortem algumas partes do texto se houver nisso alguma lógica ou se acharem que o espetáculo fica muito longo.

Alguma vez encenou um texto seu? Se sim, acrescentou algum valor ao texto? Em que medida?

Não, nunca encenei.

E quando o seu texto é encenado por outros?

Sim, fiz pequenas alterações a pedido dos encenadores, mas normalmente o texto é representado na íntegra.

Um texto teatral pode existir na sua plenitude sem ter de ir para o palco?

Claro, as minhas peças são textos para serem editados e lidos como obras literárias. Eu escrevo livros, escrevo para ser editado. Se for representado, melhor.

Relação escrita/sociedade:

Quem é a primeira pessoa a ler o que escreve?

A namorada, a escritora Hélia Correia.

É autocrítico?

Sim.

Procura saber o que dizem do seu trabalho?

Gosto de saber, elogios e críticas.

Como lida com as críticas?

Muito bem. Gosto e preciso, para travar o excesso de imaginação.

Procura o reconhecimento público?

Não, chega-me os amigos gostarem.

Para quem escreve?

Para ninguém e para toda a gente.

Qual é a sua marca, o que o caracteriza enquanto escritor?

Não sei responder. Mas a última crítica que foi escrita e foi publicada recentemente no jornal Público (suplemento *Ípsilon*), foi que eu era “um escritor anfíbio”.

Em que consiste a sua herança literária?

Palavras, nada mais do que palavras.

Imagine que...

foi raptado e não sabe por quem... Encontra-se há uma semana sozinho numa sala de quatro paredes, sem uma única janela; apenas uma porta, por onde não consegue sair. Foi-lhe dito que só teria a sua liberdade se escrevesse um texto. Conseguiria escrever? E sobre o que é que escreveria? Qual seria a sua mensagem?

A personagem principal da minha peça “Seis Mulheres Sob Escuta” está numa sala de um museu, uma antiga prisão, sozinha, entrou por uma porta que se fechou e agora não consegue sair. Nessa situação, eu escreveria rapidamente um texto que já estaria a fabricar desde o primeiro dia que ali entrasse, um texto sobre a liberdade e a sobrevivência dos bichos e a morte e desaparecimento dos humanos.

se encontra num parque com relva, na companhia de alguém muito agradável. Está descalço. Essa companhia pede-lhe para lançar um papagaio de papel. Lança-o ao vento e tenta manobrar o fio. Percebe que mesmo manobrando o fio o vento é quem dita. Quem lhe faz lembrar o vento? Porquê?

O mar, uma deusa do mar, um monstro marinho, o desconhecido, a noite. Porque é um poder que nos paralisa, uma força que nos sufoca, um medo demasiado incompreensível.

lhe foi dado o barro divino. Tem a hipótese de criar um ser humano de carne e osso. Quais as principais características que teria de ter este ser humano? Qual seria a relação com a sua criação?

Um herói da mitologia grega: corajoso, verdadeiro, emotivo, apaixonado, justo, implacável.

pousa um espelho na cómoda do quarto e sai, deixando a porta entreaberta. Não sente que o espelho esteja muito seguro, mas confia que não cai. De repente, ouve o espelho a partir. Qual o seu primeiro pensamento? O que faz de seguida?

O mundo ruiu, a espécie humana cegou, o amor desapareceu, o homem entrou numa solidão definitiva. Escreveria um texto que correspondesse à visão de cada pedaço de espelho. Ou um diálogo entre cada um desses fragmentos. Por fim, encostaria esses pedaços em cima da cómoda e descreveria em termos poéticos o que lá está refletido.

o seu corpo morre, mas o espírito continua a viver... e tinha a hipótese de conversar com um escritor. Com quem gostaria de conversar? Porquê? Qual seria o tema de conversa?

Com o Dostoyevski. Queria saber de onde lhe surgiu aquele desejo diabólico de matar a velha do “Crime e Castigo”. Queria saber os antecedentes do seu pensamento antes da escrita. Se ele não me recebesse, tentaria o Kafka e falaríamos horas infindas sobre o que o levou a escolher um escaravelho e não uma aranha para a sua obra-prima “A Metamorfose”. Falaríamos do pânico e horror que temos aos insetos. Por fim, já amigo, perguntava-lhe se de facto houve ali um incesto entre ele e a irmã. Entre outras alternativas, se estes dois não quisessem falar comigo, fechar-me-ia no manicómio onde estivesse o Artaud e não saía de lá enquanto ele não me explicasse exaustivamente o que é isso afinal do Teatro da Crueldade.

Autoimagem:

Quando começou a sentir uma vocação pela escrita?

Durante a universidade, como um choque entre o cinema e a música.

Qual foi a sua reação a essa vocação?

Espanto, confusão, alegria.

Porque é que escreve?

Para ver as coisas de todos os lados.

De todos os géneros literários que escreve, com qual se identifica mais?

O que posso dizer é que neste momento estou em modo romancista!

Como define um escritor de teatro?

Um ladrão de vozes, um cineasta sem tecnologia, um poeta nu.

Quais as suas fragilidades enquanto escritor?

As minhas maiores forças.

Já deitou algum texto seu ao lixo? Porquê?

Todos os dias, partes de textos. Porque escrever é apagar — só assim se pode dar os mistérios com clareza.

Requer condições específicas para escrever?

Tempo.

Qual a sua relação com a página em branco?

Somos velhos amigos.

Que tipo de bloqueios podem surgir para impedir a fluidez da sua escrita?

(não respondeu)

Que tipo de emoções lhe suscita o ato de escrita?

Espanto.

Criação das personagens:

Qual o ponto de partida para criar as personagens?

Um ponto misterioso — algo que me faça querer saber. Um pergunta por formular.

Relação escrita/palco:



Quais os aspetos do texto dramático que são mais importantes?

Voz e estrutura.

Quando escreve, visualiza o palco ou adapta o texto posteriormente ao palco?

Vejo a vida no palco.

(Não respondeu a mais nenhuma pergunta, nem disse o motivo quando inquirido neste sentido.)

Autoimagem:

Quando começou a sentir uma vocação pela escrita?

Por volta dos dez anos, altura em que comecei a escrever dois diários. Um para assuntos sentimentais e outro para tudo o resto.

Qual foi a sua reação a essa vocação?

Ler e escrever muito.

Porque é que escreve?

Porque gosto de criar objetos e colocá-los no mundo. E porque quero ter um lugar meu; novo.

De todos os géneros literários que escreve, com qual se identifica mais?

Poesia.

Como define um escritor de teatro?

Escreve para corpos.

Quais as suas fragilidades enquanto escritora?

Tendência para mudar constantemente de objeto.

Já deitou algum texto seu ao lixo? Porquê?

Para o lixo não. Não chego a imprimi-los, faço delete. Porque não me interessavam.

Qual o excerto que escreveu que mais se aproxima da perfeição?

Nunca lá cheguei. Nem perto.

O que distingue a sua voz enquanto escritora de teatro?

Dizem-me que uma certa tendência para o horror e o porno. Embora me limite a ver o mundo como ele é.

Qual a relação da sua vida pessoal com a escrita?

Todas as minhas experiências influenciam o que penso.

Como descreve a sua relação com a sua obra?

De atletismo puro. Encaro a escrita com insistência e trabalho e treino.

Método de escrita:

Requer condições específicas para escrever?

Não, escrevo em qualquer sítio. Com ou sem barulho. Só preciso de um teclado.

Contudo, sou mais produtiva no silêncio e a seguir a praticar desporto.

Qual a sua relação com a página em branco?

Pacífica. Espaço para iniciar trabalho.

Que tipo de bloqueios podem surgir para impedir a fluidez da sua escrita?

Cansaço e tédio.

Que tipo de emoções lhe suscita o ato de escrita?

Entusiasmo pela investigação, experiência e descoberta.

Qual a principal característica da sua escrita?

Seca e racional.

Qual o peso do enredo na sua escrita?

Dou pouca importância ao enredo. Trabalho mais ao nível das ideias.

Quando sabe qual é o tema para um texto?

Quando descubro algo que me interessa.

Cultiva o tema até deixá-lo amadurecer ou leva-o logo para o papel?

Gosto de começar logo. O pensamento fica para a reescrita.

Como revela a narrativa e as personagens?

Através das ações dos mesmos.

Criação das personagens:

Qual o ponto de partida para criar as personagens?

Variável. Normalmente o seu defeito essencial.

Como surge a fala das personagens?

É uma coisa orgânica, não sei definir.

Qual é a relação que estabelece com elas?

Nenhuma. São apenas discursos/raciocínios que debito para a folha e que depois retrabalho.

Até que ponto as personagens podem ser reais?

Nunca coloco as coisas dessa forma.

Qual foi a personagem que mais amou? Porquê? Indique três características.

É sempre a que estou a escrever no momento.

Qual a personagem que mais odiou? Porquê? Indique três características.

A que tiver mais próxima do meu raciocínio.

O que é a morte de uma personagem?

Igual à vida. O autor é que decide.

Antecipa a reação do público à personagem?

Nunca me preocupei com isso.

Quando escreve sente que é o Deus católico (apenas cria) ou um deus grego (manipula)?

Sinto-me mais próximo do grego.

Como descreveria o seu processo de criação se o repartisse em três ou cinco momentos?

Ideia inicial

Escrita

Reescrita

Relação escrita/palco:

O que é para si um texto de teatro?

Um texto que é para ser dito e por isso tem características específicas para a oralidade.

Quais os aspetos do texto dramático que são mais importantes?

Capacidade de síntese de um discurso e eloquência.

Quando escreve, visualiza o palco ou adapta o texto posteriormente ao palco?

Visualizo, mas depois adapto (drasticamente) sempre.

Qual a importância das didascálias?

Nenhuma. A não ser que sejam literariamente interessantes.

Como sabe quando o texto está terminado?

Quando não me apetece mexer mais no texto.

O que é que acontece depois de terminado o texto?

Passo logo para outro.

Qual a sua relação com o processo de montagem?

Muito conturbada. Nunca estou satisfeita e mudo constantemente os elementos.

Como reage, normalmente, ao ver um texto seu em cima do palco?

Depende. Às vezes fico satisfeita, outras aquém das minhas expectativas.

Alguma vez encenou um texto seu? Se sim, acrescentou algum valor ao texto? Em que medida?

Encenei todos os meus textos. São sempre dois objetos diferentes; o texto literário e o cénico.

E quando o seu texto é encenado por outros?

Aconteceu uma vez, achar que o meu texto ficou valorizado pela interpretação e pela encenação. Mas normalmente fico insatisfeita com as abordagens.

Um texto teatral pode existir na sua plenitude sem ter de ir para o palco?

Pode. Não sei. Tenho dúvidas.

Relação escrita/sociedade:

Quem é a primeira pessoa a ler o que escreve?

O ator que vive comigo e com o qual tenho uma companhia: Teatro Nacional²¹.

É autocrítica?

Muito. Até demais.

Procura saber o que dizem do seu trabalho?

Sim. Gosto de saber. Já evolui com críticas construtivas.

Como lida com as críticas?

Gosto, desde que sejam fundamentadas. Abomino críticos com falta de ética e que agem de má fé.

Procura o reconhecimento público?

Acho que todos os artistas o procuram. Embora não seja uma prioridade.

Para quem escreve?

Para mim e para os artistas com quem trabalho. E para o público consequentemente.

Qual é a sua marca, o que o caracteriza enquanto escritora?

Não sei.

Em que consiste a sua herança literária?

Todos os que já li e vi. Excelentes e medíocres.

Imagine que...

foi raptada e não sabe por quem... Encontra-se há uma semana sozinho numa sala de quatro paredes, sem uma única janela; apenas uma porta, por onde não consegue sair. Foi-lhe dito que só teria a sua liberdade se escrevesse um texto. Conseguiria escrever? E sobre o que é que escreveria? Qual seria a sua mensagem?

Claro que sim. Escrevia sobre um dos grandes temas da literatura: Amor, Medo, Morte, etc.

se encontra num parque com relva, na companhia de alguém muito agradável. Está descalça. Essa companhia pede-lhe para lançar um papagaio de papel. Lança-o ao vento e tenta manobrar o fio. Percebe que mesmo manobrando o fio o vento é quem dita. Quem lhe faz lembrar o vento? Porquê?

O acaso.

lhe foi dado o barro divino. Tem a hipótese de criar um ser humano de carne e osso. Quais as principais características que teria de ter este ser humano? Qual seria a relação com a sua criação?

Características não humanas, objetificava-o. De veneração.

pousa um espelho na cómoda do quarto e sai, deixando a porta entreaberta. Não sente que o espelho esteja muito seguro, mas confia que não cai. De repente, ouve o espelho a partir. Qual o seu primeiro pensamento? O que faz de seguida?

Sete anos de azar. Limpo os cacos.

o seu corpo morre, mas o espírito continua a viver... e tinha a hipótese de conversar com um escritor. Com quem gostaria de conversar? Porquê? Qual seria o tema de conversa?

Sylvia Plath. O tema: Morte.



ANEXO B

RASGAR O VAZIO

Personagens

Escritor – VÍTOR MANUEL

Mulher – IVONE

Fantasia – LEONOR

Personagem 1 – XAVIER

Personagem 2 – ANTERO

Pintor – SALVADOR MONTEIRO

Ato I

Cena 1 – Vítor Manuel

(Vítor Manuel encontra-se agachado no chão, no proscénio, como se estivesse a ouvir alguma coisa... As cortinas estão fechadas.)

VÍTOR MANUEL: Ouvem? Conseguem ouvi-los? Eles mexem-se nestas tábuas... não param... bichos que por instinto se mexem... tal como se fossem baratas kafkanianas... *(tenta bater nas tábuas; dá três pancadas como se estivesse à procura dos bichos. As pancadas são secas, imitando as de Molière.)*. Inócuos bichos a triturar as tábuas... Ouvem? Silêncio... É o vazio que o permite... Tábuas, erguei-vos! Não vos deixeis corromper por estes bichos... Secas, as tábuas já estão secas... Já não rangem... não se insurgem... estão pregadas às vigas que as sustêm... *(simula que vai matar um bicho; ouve-se um estalar)*. Um já está... Quantos mais precisarei de matar para salvar estas tábuas? *(vai saindo, enquanto simula que está a matar os bichos)*.

Cena 2 – Antero e Xavier

(Antero entra pela entrada do público a declamar o poema. O Xavier aparece atrás das cortinas que ainda estão fechadas.)

ANTERO: *(declamando o poema)* O mytho é o nada que é tudo. /O mesmo sol que abre os céus/É um mytho brilhante e mudo/O corpo morto de Deus,/Vivo e desnudo.

XAVIER: *(num tom irónico)* E pelo mito nós vamos... numa procissão, passo a passo, em busca da fé...

ANTERO: *(continua a declamar o poema, ignorando o Xavier)* Este, que aqui aportou,/Foi por não ser existindo./Sem existir nos bastou./Por não ter vindo foi vindo/E nos creou.

XAVIER: Assim parece...

ANTERO: Assim a lenda se escorre/A entrar na realidade,

XAVIER: *(a ultrapassar o Antero, num tom de gozo)* Uuuuu... o mito penetra na realidade...

ANTERO: E a fecundá-la decorre.

XAVIER: *(em tom de gozo)* Sempre a parir pequenos seres mitológicos...

ANTERO: *(num tom solene)* /Em baixo, a vida, metade/De nada, morre.

XAVIER: E sabes porque morre, Antero?

ANTERO: Sei, porque a vida não existe sem o mito.

XAVIER: *(rompendo)* Desmito!

ANTERO: *(surpreso)* Desmites?!

XAVIER: Claro! Desfaço já aqui o mito...

ANTERO: Não percebes, Xavier?! Não podes desfazer o mito...

XAVIER: Porque não?

ANTERO: O mito é o alimento da imaginação...

XAVIER: *(irónico)* Ou da loucura!!!

ANTERO: *(ignorando o que Xavier disse, continua explicando devotamente a sua causa)* O nevoeiro adensa-se e saem de lá todo o tipo de figuras mágicas, mitológicas... que vão acompanhando o criador nos seus momentos de solidão... E então, a criação dá-se! O mito toma forma e dá lugar à realidade cruel de que as tábuas precisam para se erguer...

XAVIER: *(interrompendo o êxtase de Antero)* Não, não é o mito... E, por isso, desmito! É a realidade que dá lugar a uma realidade mais cruel...

ANTERO: Não... Não concordo. Na base da criação está o sonho, o mundo onírico carregado de fantasia e de imaginação...

XAVIER: *(interrompe)* e de egoísmo... O criador, seja ele um simples escritor como este aqui, ou um compositor como outro qualquer, precisa de revelar a sua realidade... exorcizar os seus pecados... os que não se podem dizer em voz alta, mas podem ser escritos em silêncio... Porque é que achas que eles gostam de escrever sozinhos?

ANTERO: Para não serem interrompidos constantemente e conseguiram ouvir o que as musas sopram aos seus ouvidos...

XAVIER: *(com ar sério)* Enganas-te... Porque sozinhos com os seus pensamentos, os criadores dão-lhe asas e libertam-nos... desatam a corda, desenlaçam todos os conceitos e preconceitos enterrados... simplesmente porque no papel tudo é permitido... na realidade que o criador constrói, tudo cabe e se encaixa... Sem qualquer presença que lhe imponha limites e barreiras...

ANTERO: A não ser nós...

XAVIER: Nós?! Nós não podemos nada...

ANTERO: Nós podemos tudo... Nós somos o mito do criador... nascidos em papel, fora de qualquer margem, presentes em subjetivismos e segundas intenções...

XAVIER: Nós?! *(solta uma gargalhada; depois retoma um tom sério.)* Nós somos muito mais reais do que qualquer um que esteja aqui... Nós conhecemos a crueldade... de que os criadores são capazes de engendrar... Nós somos a realidade que eles tentam manter nas sombras...

ANTERO: Não, não... *(em tom declamativo)* Nós somos o mito...

XAVIER: *(ri-se)* Pois... enganas-te... Não sei onde estiveste estes anos todos, mas eu estive junto à realidade... escutando-a... *(faz uma pausa antes de o questionar)* Ouves?!

ANTERO: *(toma a postura de quem tenta escutar algum som, fazendo silêncio e permanecendo quieto)* Não, nada...

XAVIER: Exato: As tábuas deixaram de ranger...

ANTERO: ... e de falar?

XAVIER: ... de evocar qualquer tipo de memória...

ANTERO: *(em tom declamativo)* A memória... o jogo... a palavra... mais tarde as luzes...

XAVIER: *(em tom pomposo)*... mas desde cedo os aplausos... E que saudades eu tenho dos aplausos... *(estanca em frente ao público como se ouvisse os aplausos)*

ANTERO: *(rompe os pensamentos de Xavier)* O que lhe aconteceu?

XAVIER: A ele?! *(irónico)* Bloqueio artístico...

ANTERO: Porquê?

XAVIER: *(irónico)* Talvez por tu o teres abandonado... talvez por não ter conseguido escrever mais nenhuma peça que se comparasse ao êxito da anterior... talvez por não ter acontecido nada de interessante na sua vida... Tantas são as suas dúvidas que a única resposta que ele tem neste momento é o álcool...

ANTERO: *(à parte)* Anda à procura do mito... *(para Xavier)* Mas aqui estamos nós para o ajudar...

XAVIER: Tu para o ajudar? Tu que o abandonaste... Se ele deixou de acreditar em mim que estive sempre aqui, achas que ele acreditará em ti? Era preciso um milagre...

ANTERO: *(com entusiasmo)* E onde acontecem os milagres? Onde acontece a magia?

XAVIER: *(afastando-se)* Não estou interessado!

ANTERO: Então não crês?

XAVIER: Nele?! Já não... E muito menos em ti...

ANTERO: Porquê?

XAVIER: Porque convivi com a realidade este tempo todo em que estiveste fora... E vi-o a reescrever, reescrever, reescrever... sem nunca chegar a um fim...

ANTERO: Mas eu cheguei cheio de ideias... E logo, logo, ele voltará a escrever e terá o seu final...

XAVIER: *(despede-se e afasta-se num movimento de quem vai embora)* Boa sorte com isso...

ANTERO: Onde vais?

XAVIER: *(volta a aproximar-se, mas aborrecido)* Eu?! Olha lá... Tu apareces agora... a falar de mito, de magia, de fantasia... como se tivesses passado este tempo todo imerso em romances de cavalaria... Eu estive aqui neste teatro, vendo cada grão de pó a acumular-se dia após dia... contei o tempo como se eu próprio fosse um relógio de poeira... E a cada reviravolta, tentava falar com ele... chamá-lo à atenção... tudo em vão... Enxotava-me como se eu fosse um verme...

ANTERO: *(em tom amigável vai aproximando-se de Xavier.)* Xavier, confia em mim... Eu estive num lugar de poetas, onde as linhas se diluem em emoções... Lá não havia muitas pessoas, só sentimentos que se afloravam a cada virar de esquina e aprendi que é a comoção que orienta a caneta. Nada mais do que isso... Mas a poesia não me dava voz e consegui ficar lá o tempo suficiente para perceber que eu não pertencia a esse sítio.

XAVIER: E já sabes onde pertences?

ANTERO: Agora, sei-o.

XAVIER: E é aqui?

ANTERO: Sim, é aqui! Não podemos desistir... Como diria Escapino, *(tom declamativo)* «Odeio os corações cobardes que à força de preverem consequências desagradáveis nunca se decidem a nada.»

XAVIER: E olha que as consequências podem ser mais que desagradáveis...

ANTERO: Não sejas covarde! Vamos procurá-lo...

(Abrem as cortinas do palco e saem cada um pelo lado oposto.)

Cena 3 - Vítor Manuel e Ivone

(Vê-se no palco uma secretária e um camarim... Por cima da secretária, em posição de destaque, está uma garrafa de vodka a meio... e um copo em cima de uma secretária que está cheia de papéis e livros... Adormecido na secretária está Vítor Manuel)

IVONE: *(a chamar pelo escritor, em tom aborrecido, mas disfarçando e mantendo a postura que a sua posição exige)* Querido, Vítor Manuel. *(O marido continua a dormir)*. Vá, querido, acorde! Temos de ir à exposição daquele pintor famosíssimo na Galeria.

VÍTOR MANUEL: Adormeci a ler um livro...

IVONE: E que livro é que anda agora a ler? A insustentável certeza de ser inferior?

VÍTOR MANUEL: Como assim? Não percebi...

IVONE: Esqueça... Vá, arranje-se que estamos atrasados...

VÍTOR MANUEL: Atrasados?! Para onde?

IVONE: Vá, querido! Não seja assim. Sabe perfeitamente que temos de ir à exposição do Salvador Monteiro. Não poderíamos perder um evento destes. Vão lá estar todos os nossos amigos: a Mirena e o marido, a Paulinha e o marido, a Ritinha e o namorado, além do Tiago e do seu novo amigo. Estou ansiosa por conhecê-lo. Ouvi dizer que ele é filho de uma família nobre inglesa. Será que ele é duque? Pode ser duque, não pode? Não vê? Não podemos faltar! Temos aqui a nossa hipótese de conhecer a rainha de Inglaterra!

VÍTOR MANUEL: Sempre a mesma sonhadora...

IVONE: Vá, arranje esse lenço vermelho que lhe dei... Fica tão bem com o seu tom de pele.

VÍTOR MANUEL: Está bem! (*chama-a*) Ivone...

IVONE: Sim!

VÍTOR MANUEL: Não precisas de perder tanto tempo a olhar ao espelho. Estás linda como sempre!

IVONE: Sempre o mesmo lisonjeador...

VÍTOR MANUEL: É porque é tão fácil elogiar-te...

IVONE: Claro... Claro... Então com um mestre das palavras ao meu lado... Não lhe devem faltar adjetivos.

VÍTOR MANUEL: Todos qualificativos... não és mulher de defeitos.

IVONE: Ah! Se tudo o que diz fosse verdade... e eu fosse assim tão ingénua... Palavras, palavras, palavras... malditas palavras. Aja conforme o diz. Se sou assim tão divinal, prove-o.

VÍTOR MANUEL: Como assim, querida?

IVONE: Pensa que eu não sei quando me mente? Se antes acreditava nas suas palavras e na sua veia de poeta, agora sei que essa não existe...

VÍTOR MANUEL: Está apenas adormecida...

IVONE: Tal como outras coisas... Tudo em si está adormecido... Aquele homem fulguroso e romântico que outrora eu conheci jaz na capa de um livro esquecido numa prateleira da biblioteca. Pensa que eu sou um livro de biblioteca... que usa para seu proveito e devolve quando chega ao fim?! Pois bem, querido, esta história ainda não chegou ao fim.

VÍTOR MANUEL: Mas não sei o que mais queres...

IVONE: Quero o homem que era apaixonado por mim. Que não largava as mãos do meu corpo e se aventurava comigo em qualquer lugar... Dantes, os seus olhos brilhavam quando me viam e eu sentia neles o desejo, a vontade, a luxúria... Julgava-nos um casal capaz de provocar o escândalo: Helena e Páris celebrando e gozando o amor. Agora... Agora... *(tom amargo)* Agora sou a Eva expulsa de um paraíso e o Adão? Bem, o Adão... Afinal que mulher o poderia querer se não a única que existia na Terra?! Não é que ela tivesse muita escolha...

VÍTOR MANUEL: *(à parte)* Nem ele... *(Despeja um gole da garrafa de vodka e volta-se para a mulher)* Querida, não vamos discutir. Sabes que te amo e que sinto por ti o mesmo que sentia há sete anos. Apenas ando um pouco em baixo... Sabes que não consigo trabalhar há algum tempo... E os papéis enchem a secretária acumulando o pó...

IVONE: *(tom de ironia a roçar a amargura)* Tudo aqui acumula pó...

VÍTOR MANUEL: *(revoltado)* O pó que não assenta... *(aproximando-se dela em tom mais afetuoso)* Querida, eu só preciso de me distanciar um pouco de ti... para me voltar a encontrar...

IVONE: Precisa é de se distanciar da bebida... Pensa que eu não sei porque é que vem escrever para este teatro abandonado? Ritual de escrita diz o Vítor Manuel?! *(imitando o marido)* “Porque eu preciso de estar junto ao palco para escrever teatro...” *(tom agressivo)* Do que precisa de estar junto é de uma garrafa... cheia, de preferência... Malditos escritores e a mania do álcool... Aliás, malditos, artistas!!! *(tom agressivo e um pouco histórico)* Odeio o teatro! Odeio isto!

VÍTOR MANUEL: *(agarra a mulher, sacudindo-a)* Como podes dizer isso? *(recompõe-se e afasta-se)* Tu amavas este lugar tanto ou mais do que eu... A paixão por este lugar foi a tábua que nos uniu...

IVONE: *(amaldiçoando)* Que nos pregou...

VÍTOR MANUEL: *(tom amigável)* Não percebes... as palavras que componho são para encher este teatro... para lhe dar vida... não o consigo fazer em casa... preciso de respirar e de sentir este cheiro...

IVONE: Cheiro a madeira podre?

VÍTOR MANUEL: A madeira podre?! Só consegues sentir o cheiro a madeira podre?! Anda para aqui... *(leva-a para o centro do palco)* fecha os olhos... e fala... diz qualquer coisa... faz como antes... Todas as palavras que são pronunciadas em cima destas tábuas inventam um mundo novo... como se as palavras fossem senhas, signos, que nos levassem a aceder a outro mundo... Como o espelho de Alice... Estas tábuas são todas elas espelhos que nos transportam para outros mundos...

IVONE: *(tom amargo)* Espelhos partidos... *(tom agressivo)* veio para aqui com a desculpa de não conseguir escrever em casa... Mas o Vítor Manuel não consegue escrever em lado nenhum... *(para e recorda...)* Ainda me lembro quando o seu primeiro livro foi publicado... dizia-se um ladrão de vozes, como se as tivesse roubado das personagens para as escrever... Dizia que havia silenciado as personagens e que agora o ator poderia falar... Mas que nunca nenhum ator conseguiria alcançar uma das suas personagens...

VÍTOR MANUEL: Mas tu conseguiste...

IVONE: Porque eu sou real, Vítor Manuel. Porque eu não sou uma fantasia sua... porque a personagem que criou era eu... e agora, sem mim, está mudo...

VÍTOR MANUEL: Não lê as críticas? *(pega num dos jornais que tem em cima da secretária)* A presença constante da mulher frígida nas suas peças é marca ou terror? Será falta de imaginação? Será reconhecimento? Quem será essa personagem? Será a mulher dele? Que queres que faça? Tenho de inventar uma nova personagem... Por isso, preciso de me distanciar de ti...

IVONE: *(em voz alta)* Tudo em nome do teatro!!! *(agressiva)* Eu sei que não sou nenhuma Carmen, mas frígida ficarei... se isto continuar sem a sua atenção...

VÍTOR MANUEL: Querida... Tenta compreender... Mal tenha duas cenas escritas, tu serás a primeira a ler...

IVONE: *(desconfiada)* De certeza que serei eu?

VÍTOR MANUEL: Claro, quem mais?

IVONE: (*provocadora*) A tua outra mulher...

VÍTOR MANUEL: Não há outra mulher...

(*Ela aproxima-se do marido a querer beijá-lo, mas sente o hálito a álcool e afasta-o.*)

IVONE: Temos de ir... O táxi há muito que espera por nós... Vista o casaco...

Cena 4 – Xavier e Antero

Xavier e Antero vasculham os papéis em cima da secretária.

XAVIER: Vá, ajuda-me aqui... Temos de descobrir o que ele anda tanto a reescrever...

ANTERO: Olha, não achaste aquela conversa entre os dois muito estranha?

XAVIER: Coisas de amor...

ANTERO: Mais pareceu desamor...

XAVIER: E que sabes tu acerca do amor?

ANTERO: Já o soube e já o conheci... Eternos apaixonados que faziam juras e promessas de amor em linhas desfadadas... Mas mesmo entre eles os dois havia amor...

XAVIER: (*tom irónico*) Amor... Amor só é útil nas peças de teatro... para se testar a crueldade e levar as personagens a emocionarem-se... e, quando separados, o público aplaudir de emoção... (*ri-se*) contrariamente ao que se pensa, aqui, no teatro, não há lugar para finais felizes... afinal é aqui que se alimentam os vícios,

ANTERO: as virtudes,

XAVIER: as falsidades,

ANTERO: as lealdades,

XAVIER: as traições ...

ANTERO: Aqui tudo acontece...

XAVIER: Mas, vejamos... o que acontece aqui com o escritor...

ANTERO: Sim, vamos procurar o ser mitológico ele despertou...

XAVIER: Ainda continuas com esses disparates... No teatro não cabem centauros, nem unicórnios... Ah! Encontrei!! Escuta: *(começa a ler)* LEONOR: Tu não me serves... GENERAL: Zombas de mim?! Maldição maior eu temesse do que esta que caiu em mim... Apaixonar-me pela mulher por quem todos os homens se apaixonaram... Que quereis de mim, Leonor? LEONOR: Eu de ti, nada! Pois o nada é tudo o que tens para me oferecer... E eu não sou mulher de soldado... Nem de general... O meu lugar é junto de um rei. GENERAL: Pobre do rei que por ti se apaixonar... aliás pobre do homem que pousar os olhos nos teus, pois antes uma bala o cegasse em guerra do que uma seta do cupido... LEONOR: Não sei do que te queixas. Foste infeliz ao meu lado? GENERAL: Antes tivesse sido, pois aí a dor seria menor...

ANTERO: E mais?

XAVIER: Não há mais! *(Amarrota a folha e vira-se para Antero, zombando)* Viste o mito que ele criou?!

ANTERO: E existe maior mito que o amor?!

XAVIER: Mito?! O amor é real... é tão real como a chuva...

Cena 5 – Vítor Manuel, Xavier e Antero

VÍTOR MANUEL: *(interrompendo e rompendo pelo teatro, surpreende-se quando os vê e toma uma atitude agressiva)* Vós, que fazeis aqui? Não vos expulsei há bastante tempo? Saiam, vá, saiam!

XAVIER: *(impondo-se)* Não saímos. Sabes bem aquilo que queremos e não saímos daqui até o conseguirmos.

VÍTOR MANUEL: *(afastando-os para o proscénio)* Xô! Vá, fora, seus vermes...

ANTERO: Vermes?! Então são esses os modos de tratar um velho amigo?

VÍTOR MANUEL: Tu não és velho e muito menos amigo...

ANTERO: Então, sempre fomos amigos e quando tu me pediste para ir embora, eu fui, não fui? Não te deixei como tu quiseste? Ou fiquei aqui a atormentar-te com a minha presença? Evadi-me da tua realidade, e andei a vaguear entre páginas... Perdido nas sombras... conheci a loucura, uma companheira um pouco carente, diria... De natureza pouco sensata, diria até desequilibrada, agarrou-se a mim como uma sanguessuga... Abdiqueei um pouco da minha sensatez para

vislumbrar um outro mundo... e nesse mundo conheci o mito. O impulsionador dos sonhos!!! O alicerce da criação!!

VÍTOR MANUEL: Já não sonho... *(bebe um copo de vodka)*

ANTERO: Mas voltarás a sonhar... Todo o homem precisa do seu sonho...

XAVIER: Todo o homem precisa é de abraçar a sua realidade...

VÍTOR MANUEL: Deixai-me! Porque voltaste, Antero?

ANTERO: Porque precisava de enfrentar a realidade... Tal como tu...

VÍTOR MANUEL: Enfrentar a realidade? Que realidade tens tu para enfrentar?

ANTERO: Tu! Tu tens de voltar a escrever... Estas tábuas precisam de ti... o teatro precisa de ti e o teu público exige que voltes...

VÍTOR MANUEL: Não vos posso ajudar. Procurai outra pessoa. Eu já escolhi outro destino.

XAVIER: Ai sim?! E então, o que fazes num teatro? Limpeza? Pois tenho a dizer que estás a fazer um péssimo trabalho! Está cheio de pó!

ANTERO: O teu destino é escrever... é mais forte do que tu...

XAVIER: Só precisas de uma ajudinha a desbloquear o que quer que esteja aí a bloquear...

VÍTOR MANUEL: Não tenho qualquer bloqueio... Eu e a página em branco somos velhos amigos...

XAVIER: Como nós!

VÍTOR MANUEL: Saiam daqui. Não preciso da vossa ajuda.

ANTERO: O teu destino é maior do que tu... Tens de criar ...

XAVIER: Tens de escrever...

ANTERO: Nós vamos ajudar-te!

VÍTOR MANUEL: *(rindo-se)* Ajudar-me?! Vós?!

ANTERO: Não sejas tão descrente. Tens de acreditar.

VÍTOR MANUEL: Acreditar em quê?

ANTERO: No poder das palavras. Vá, senta-te. Xavier, aproxima-te pois vais testemunhar um milagre.

VÍTOR MANUEL: Estais tolos!

(Aproximam-se os dois do escritor. Vítor Manuel pega na caneta e Antero num livro. Entrega-o ao Vítor Manuel.)

ANTERO: Vais abrir esse livro numa página à sorte... Vais ler o poema que aí está e ele servirá de inspiração para o final que desejas...

(Vítor Manuel solta um riso, mas segue descrente as instruções de Antero)

VÍTOR MANUEL: Não percebo o propósito disto.

ANTERO: Vá, confia! Faz o que te digo.

VÍTOR MANUEL: *(rindo-se)* Recomeça de Miguel Torga:

Recomeça....

Se puderes

Sem angústia

E sem pressa.

E os passos que deres,

Nesse caminho duro

Do futuro

Dá-os em liberdade.

Enquanto não alcances

Não descanses.

De nenhum fruto queiras só metade.

(interrompendo a leitura do poema) Se eu quisesse só metade, deixava a peça a meio... Isto é ridículo!

ANTERO: Continua... Pode ser que haja mais algum verso que te inspire...

VÍTOR MANUEL:

E, nunca saciado,

Vai colhendo ilusões sucessivas no pomar.

Sempre a sonhar e vendo

O logro da aventura.
És homem, não te esqueças!
Só é tua a loucura
Onde, com lucidez, te reconheças.

(Vitor Manuel fecha o livro abruptamente e Xavier solta uma gargalhada.)

XAVIER: Sim, aí está um grande final: recomeça!!! Recomeça, Vítor! Recomeça vezes sem fim, como se um louco tu fosses... sem nunca encontrar um final...

ANTERO: Pois, tivemos azar... Vá, tens de procurar mais uma vez.

VÍTOR MANUEL: Não tenho de procurar nada! Eu encontrarei o meu final... Já chega de parvoíces. Ide embora.

XAVIER: Recuso-me a ir embora. Eu li o que já escreveste.

VÍTOR MANUEL: O quê? Como ousais em mexer nas minhas coisas?

ANTERO: Quem é a Leonor?

VÍTOR MANUEL: Ninguém.

XAVIER: Como ninguém? As mulheres das tuas peças são sempre reais...

ANTERO: Porque é que a criaste, Vítor?

VÍTOR MANUEL: Não vos devo qualquer explicação.

XAVIER: Ai isso é que deves. Principalmente a mim... Estive sempre ao teu lado, mesmo quando me ignoravas... e via-te escrever cada cena alheio a tudo e principalmente a mim... trataste-me como se eu é que fosse um mito... um produto da tua imaginação ... quando tu sabes que eu sou tão real como tu. Excluíste-me, atiraste-me para o fosso da orquestra sem qualquer compasso, nem pauta... e eu, logo eu que te vi erguer... aliás nós dois vimos...

ANTERO: Até o dia em que nos expulsaste...

XAVIER: E como foi a tua carreira a partir daí?

VÍTOR MANUEL: Vocês não entendem. Era tudo sobre o mesmo... o que eles chamavam marca artística tornou-se num carimbo a todas as críticas do meu trabalho... Compararam-me a

uma fábrica que reproduzia as peças em série, alterando o enredo, mas mantendo a mesma personagem...

XAVIER: E por isso decidiste criar outra personagem? Uma rapariga sem qualquer personalidade, sem qualquer traço... Uma prostituta que tu criaste para te servir! (*Ri-se*)

VÍTOR MANUEL: (*Avança para Xavier*) Cala-te! Nem te atrevas a falar mal daquela criatura.

XAVIER: Sim, agora falaste bem. Criatura. Bicho. Animal sem alma.

(*Vítor Manuel tenta bater em Xavier, mas é impedido por Antero*)

VÍTOR MANUEL: O que dizes?! Sempre o mesmo idiota, Xavier! Continuas um rude sem qualquer humanidade ou sentimento? Criatura, ela? Animal sem alma? Olha para ti... Um bruto que só sabe agredir... maltratar... insultar... Quem és tu para falar dela?! Para a julgar?

XAVIER: Vá, solta essa fúria. Mas não cuspas em cima de mim. Vai cuspir para o papel. Vá, cospe toda essa revolta e mágoa que só o desamor provoca...

VÍTOR MANUEL: Desamor?! Que desamor?! Não vês que é amor! Ela é perfeita! É quem eu sempre quis e quero. E não te admito, Xavier, que a insultes, que a maltrates, sequer. Aviso-te... Se lhe tocas num fio de cabelo...

(*Vítor Manuel vai atacá-lo, quando o Antero o detém...*)

ANTERO: Calma, o homem está apaixonado!

XAVIER: Apaixonado?! Será mesmo paixão que eu vejo nesses teus olhos? Ah! Bravo! Afinal tinhas razão! Ele tem outra...

XAVIER: Vá, sê humano perante a humanidade, sê o humanista e sente, sente o ódio, a revolta, o que quiseres, mas sente algo real.

(*Vítor Manuel percebe o que ele quer dizer...*)

VÍTOR MANUEL: Sentir algo real?! Como vós?!

ANTERO: Porque escreves peças de teatro?! Não é para nos ouvires?!

XAVIER: Mas ele não nos ouve. Temos de gritar a plenos pulmões para o confrontar com a realidade... Tu precisas é de rasgar a tua realidade... essa realidade que não te traz nada para a folha. Rasga a tua realidade, Vítor!

VÍTOR MANUEL: Rasgar a realidade?!

XAVIER: Sim, liberta-te... Larga tudo o que te prende, o que te martiriza e o que achas que te ridiculariza...

ANTERO: Talvez não seja necessário...

VÍTOR MANUEL: Queres dizer que rompa com tudo o que consegui até hoje?

XAVIER: E o que conseguiste? Três ou quatro livros publicados... Que daqui a 50 anos ninguém se lembra... Uma mulher mal amada... Mais?! Ah! Já sei... Um vazio... Tu és tinteiro sem tinta! Neste momento, não serves para nada... Não tens qualquer função...

ANTERO: Então, Xavier... Ele tem as palavras... A poesia das palavras... Ele conhece-as e com elas pode compor o final de que ele precisa...

XAVIER: É o que iremos ver... Está na hora, Vítor! Ergue-te!

VÍTOR MANUEL: Sai... Sai daqui... E tu também... Desapareçam... Preciso de pensar.

XAVIER: O que tu precisas é de escrever. Mas, vamos deixar-te. Voltaremos mais tarde.

(Xavier arrasta Antero consigo para fora.)

Cena 6 – Vítor Manuel

(Vítor Manuel regressa para a sua secretária... Bebe num só trago um shot de vodka.)

VÍTOR MANUEL: Libertar-me da realidade?! Que melhor do que vodka para isso?!

(Pega na caneta e começa a escrever... rasga a folha e deita-a para o lixo. Pega numa folha em branco.)

VÍTOR MANUEL: Olá, velha amiga! *(sopra como se estivesse a tirar o pó da folha)* Ainda me lembro da primeira vez que escrevi um texto importante. Foi para um concurso na escola. A professora Maria Albertina dos Santos, cujo sobrenome defendia com as golas até às orelhas, incentivou-me a escrever um texto... Se não fossem aquelas camisolas justas que lhe sobressaía o peito jamais teria descoberto tal vocação... O meu intuito em agradar-lhe era muito forte... E assim o fiz. Escrevi um poema de amor e saí vitorioso... Ganhei um beijo na face que até hoje

guardo como a minha primeira experiência sexual. A minha demanda levou-me à paixão e cedo me senti como um forjador de palavras.

(entra Leonor, exibindo a sua sensualidade... caminha suavemente até se sentar em cima da secretária. Acende um cigarro e pronuncia palavras sussurradas, enquanto o escritor mantém o seu devaneio...)

Confesso. Confesso todos os meus pecados nestas páginas... pois é aqui que os devo confessar. Não sou Deus, não crio, expio o que de mais profundo tenho. Gostaria de acreditar na utopia de que posso mudar o mundo com as minhas palavras e que o devo fazer. O teatro vai além do que falam na minha aldeia, vai além do rio que corre na minha aldeia... Se o teatro é o espelho dos vícios humanos porque não há de ser esta página o meu ato de contrição?! E apenas o meu ato?! Se alguém que leia estas páginas compadecer do mesmo mal, talvez tome do mesmo remédio... ou talvez não. Não tenho a pretensão de alterar o destino das pessoas. Como faria isso se nem o das minhas personagens consigo alterar?

(Leonor sussurra as seguintes palavras ao escritor, enquanto ele continua a falar percebem-se apenas as palavras destacadas na sua fala.)

LEONOR: Não quero esse **final**... Procura outro... Eu não devo **morrer**, ainda por cima à mercê deste bárbaro... Exijo que me dê outro final. **Quem** pensas que **és**? **Eu mando** e tu **obedece**s. Vá, escreve aquilo que te **ditar**, sem erros. O meu **destino** sei o eu. **Não tu**. Agora, agarra a caneta e **ouve**... escuta... escuta apenas **a mim**, pois sou **eu** que te vou **levar** até ao **final**...

VÍTOR MANUEL: *(em devaneio)* Elas aparecem, vêm ter comigo descendo numa torre de Babel... conversam entre si à espera que alguém as ouça... as minhas personagens são muito femininas, disso não tenho dúvida... depois... bem... depois... uma miscelânea de ideias aglomeraram-se no meu pensamento... e são tão confusas e díspares... conversas alheias que a minha mente capta, regista e apaga, *(sente presenças à sua volta e calafrios)* aparecem mais tarde nas falas das personagens... conversas essas que não sei se as imaginei ou se as ouvi em algum sítio... debaixo destas tábuas...

E a ideia vai tomando forma, amadurecendo durante uma ou duas estações... Sigo o ciclo da Natureza, não a vicio em nenhuma estufa. Se o fruto saboroso requer a chuva, o vento, o frio, porque não há de a minha ideia ter isso também?

Mas se a página é minha amiga... o tempo é meu pior inimigo... o tempo é como a ventania, arrasta consigo todo o lixo, espalhando-o para os vermes o comerem... E... mesmo quando o vento sopra... é para te dizer que espera algo novo, algo original... Original?! Mas quem con-

segue ser original neste século?! Tiveram de abolir tudo que era regra só para serem originais: “Eu escrevo sem vírgulas, eu escrevo sem pontos, eu escrevo três pontos...” Malditos! Confundem arte literária com qualquer texto que se lhes apresente... basta ter fantoches e duas mãos e já pensam que sabem escrever teatro... Escrever teatro vai além do texto, do diálogo, das didascálias... é preciso pensar nos cenários, é preciso pensar nas luzes, nos sons... Se o encenador depois segue o que está escrito pouco me importa, mas quando eu escrevo, eu escrevo teatro, eu componho uma peça, eu publico um livro... Não escrevo um texto para teatro! Recuso-me!!!

Cena 7 – Vítor Manuel, Xavier e Antero

(Antero e Xavier entram pé ante pé por detrás do Vítor Manuel, enquanto ele escreve...)

ANTERO: Já escreveste?

VÍTOR MANUEL: Que fazeis aqui?! Já não vos disse para desaparecerem...

XAVIER: Estavas a demorar muito tempo...

VÍTOR MANUEL: Tu e o maldito tempo, sai.

(Atira-lhe o copo vazio.)

XAVIER: Não saio. O que te falta?

VÍTOR MANUEL: *(pega na garrafa e dá um golo)* A pressão...

XAVIER: Que não seja por isso... Queres ler o que aí tens?

VÍTOR MANUEL: Tenho o mesmo que antes tinha...

XAVIER: Ou seja, nada!

VÍTOR MANUEL: *(bebe mais um gole)* Exato! Nada!

(Xavier começa a soprar nas folhas em cima da secretária)

VÍTOR MANUEL: Para com isso...

(Vítor Manuel começa a apanhar as folhas do chão e a colocá-las em cima da secretária)

XAVIER: Tu precisas da mudança.

VÍTOR MANUEL: Eu já tenho a mudança... Já a tenho a ela...

ANTERO: Já escreveste o final?

VÍTOR MANUEL: Ainda não...

XAVIER: Está com medo de a perder.

VÍTOR MANUEL: Perder?! Estás louco?!

ANTERO: O amor leva-nos à loucura... o verdadeiro mito que nunca se torna real...

XAVIER: Sabes bem que quando acabas de escrever a fala de uma personagem ela morre... Ou pensas que eu não sei porque escrevias apenas personagens semelhantes à tua mulher?! Sabias que assim a personagem estaria sempre contigo...

VÍTOR MANUEL: Lamento nunca ter escrito sobre ti, Xavier... Se tivesse escrito talvez há muito que estivesses morto!

XAVIER: (*rindo-se*) Tu, jamais me poderias matar... Eu não sou uma personagem, eu sou real...

VÍTOR MANUEL: Tão real como esta peça que estou a escrever (*ri-se e bebe mais um pouco*).

ANTERO: Então, conta lá sobre o que é a peça que estás a escrever...

VÍTOR MANUEL: (*delirante*) É sobre uma mulher!

XAVIER: Jamais adivinharia...

VÍTOR MANUEL: Ela não é como as outras, é diferente... É sedutora, é manipuladora...

ANTERO: E qual é o poder que ela tem sobre ti?

VÍTOR MANUEL: Pois... o problema é esse... eu sou uma marionete nas suas mãos. Ela não me deixa dar-lhe um final trágico...

XAVIER:... como ela merece.

VÍTOR MANUEL: E porque ela merece esse final?! É assim tão diferente de todos os outros homens? É só porque é mulher?

XAVIER: Ela não abusou do poder que lhe foi dado?! Não o usou para seu próprio proveito? Então, é uma vilã e como tal tens de lhe dar o destino que lhe é merecido...

VÍTOR MANUEL: Destino! Destino! Destino! Lá vens tu com o raio do destino... O meu destino, o teu destino... mas isto é algum verbo para andares a conjugar... O destino dela quem o decide sou eu...

XAVIER: Pelos vistos, quem o decide é ela... Estás apaixonado por uma fantasia que criaste... Tu sempre foste um fraco. Deixas manipular-te por todas as mulheres... dizias que era amor... que escrevias versos para as conquistas? Mas quem foi sempre o conquistado foste tu... Liberta-a... Liberta-te dela... Deixa-a seguir o curso das palavras, a linha da vida... não podes adiar por muito mais tempo... ela não te pertence, ela não é tua... nem tu és Deus e muito menos amante dela...

VÍTOR MANUEL: Sai daqui, Xavier...

XAVIER: Só saio quando começares a escrever o final. Não volto a cometer o mesmo erro.

VÍTOR MANUEL: E que final sei eu?!

ANTERO: Saberás... Começa o teu ritual de escrita... Fecha os olhos, deixa-te envolver pelas sombras deste teatro, escuta as suas angústias, comove-te, desespera, pega na caneta e deixa fluir...

(Ao mesmo tempo que o Antero dá estas indicações, Vítor Manuel obedece e começa a escrever. Xavier e Antero abandonam o palco silenciosamente e entra Leonor, sentando-se em cima da secretária. O escritor demonstra emoções como o frio, o medo, o choro, a angústia. Começa a escrever e aos poucos o rosto sombrio adquire luz... tem momentos de riso e de tristeza, de loucura e sensatez).

Ato II

Cena 1 – Ivone, Salvador Monteiro e Vítor Manuel

(há uma chaise longue e um quadro. Salvador Monteiro encontra-se a pendurar o quadro em cima de um banquinho; sem qualquer pudor, Ivone mira Salvador Monteiro.)

VÍTOR MANUEL: Querida, querida! Onde estás?

IVONE: Que quereis? Estou aqui ocupada... Mais à direita...

VÍTOR MANUEL: Ah! Desculpa, não percebi que estavas com visitas.

IVONE: Salvador Monteiro, já conhece o meu marido.

SALVADOR MONTEIRO: Claro, claro! Que prazer revê-lo.

VÍTOR MANUEL: (*cumprimenta-o*) Como está?

SALVADOR MONTEIRO: (*curioso*) Bem, obrigado!

IVONE: Vítor Manuel, já que aqui está, diga: o que pensa do quadro?

VÍTOR MANUEL: (*mentindo*) Uma magnífica obra de arte! E o lugar escolhido? Excelente!

SALVADOR MONTEIRO: Obrigado! Nota-se que o meu amigo entende muito de arte.

VÍTOR MANUEL: Apenas um pouco... A minha mulher é que é a especialista em obras de arte, não és, querida?

SALVADOR MONTEIRO: Então, qual é a sua especialidade?

VÍTOR MANUEL: Letras, caro senhor!

SALVADOR MONTEIRO: As letras e as artes plásticas andaram sempre associadas. Hoje em dia não há quadro que não tenha uma letra, nem que seja uma legenda...

VÍTOR MANUEL: Às vezes é a própria legenda que faz o quadro ser arte!

SALVADOR MONTEIRO: Ah! Ah! Que disparate!

IVONE: Realmente, querido! Que disparate.

SALVADOR MONTEIRO: Isso só acontece porque muitos não conseguem captar a essência de uma obra e procuram a legenda para a tentar perceber... Esquecendo que a imagem é mais rica quantas mais leituras se fizer desta.

VÍTOR MANUEL: Então, o meu amigo, pensa que quanto mais aberta a obra for mais rica ela se torna?

SALVADOR MONTEIRO: Claro! Não tenho dúvidas disso.

VÍTOR MANUEL: Então, se eu pintar um ponto azul num fundo preto as inúmeras interpretações que se seguem farão da obra o que ela vale.

SALVADOR MONTEIRO: (*confuso*) Como assim?! Penso que não estou a compreender o que quer dizer...

VÍTOR MANUEL: Segundo o que o amigo disse, a obra quanto mais aberta for a interpretações, mais valiosa se torna. Logo, em vez de ser o artista que faz da obra obra de arte é o público que a torna como tal.

SALVADOR MONTEIRO: Exato!

VÍTOR MANUEL: Então, o público vai determinar o valor da sua obra. E o amigo não vai criar nada...

SALVADOR MONTEIRO: Não, nada disso... Eu crio a possibilidade de o público criar... Eu dou a ferramenta ao público para que possa contemplar uma imagem e interpretá-la a seu bel-prazer... Quando eu crio uma imagem, eu uso de uma intenção para a criar, daí que coloque a legenda, mas a leitura é tão aberta, tão ampla que aquele que a contempla pode ler várias mensagens... Tentando completá-la. Ora, veja este quadro. Que mensagem lhe transmite?!

VÍTOR MANUEL: A mim?!

SALVADOR MONTEIRO: Sim, o que lhe diz?

VÍTOR MANUEL: Bem... Diz que a minha mulher não tem mais nada em que gastar o dinheiro...

(A mulher sente-se envergonhada... Salvador Monteiro começa a tossir)

SALVADOR MONTEIRO: Explique-se melhor. Penso que não o compreendi!

VÍTOR MANUEL: Não me leve a mal... Mas a sua arte, tal como a de muitos outros, vive à custa da imaginação do leitor, porque simplesmente estes novos artistas não têm imaginação para criar nada de novo...

IVONE: Vítor Manuel, por favor.

SALVADOR MONTEIRO: Eu não vim aqui para ser insultado, muito menos a minha obra. A minha obra não pertence a este lugar.

VÍTOR MANUEL: Não, nada disso. Como lhe disse anteriormente, eu não percebo... Quem percebe é a minha mulher... E acredito que ela faz imensas leituras deste quadro, não é assim, querida?

IVONE: *(com ferocidade)* Pois fique sabendo que o título deste quadro ou a legenda como lhe chama é a traição. E a minha leitura...

VÍTOR MANUEL: (*interrompendo a mulher*) Já de si condicionada pelo título...

IVONE: (*acusando-o*) ... leva-me a ver um homem a trair a sua mulher...

VÍTOR MANUEL: Querida, vês sempre além de mim...

IVONE: O que me queria?

VÍTOR MANUEL: Queria contar-te uma novidade!

IVONE: E que novidade será essa?! Estará ela relacionada com o quadro?! Se assim for, poupe-me a essas novidades...

VÍTOR MANUEL: Mas querida...

SALVADOR MONTEIRO: Queiram desculpar-me... posso regressar noutro dia...

IVONE: Não, deixe-se estar! Ainda temos de discutir o valor do pagamento. Vítor Manuel, não tem um livro para ler?

VÍTOR MANUEL: Sim, claro!

IVONE: Então, não atrase mais a sua leitura. Mais logo, escuto o que tem para me dizer.

VÍTOR MANUEL: Ah! Sim... Queira desculpar-me, mas continuaremos a nossa conversa noutro dia.

SALVADOR MONTEIRO: Até breve!

VÍTOR MANUEL: Minha querida!

(*Vítor Manuel sai de cena, deixando Ivone e Salvador Monteiro.*)

IVONE: Meu querido!

(*Vítor Manuel sai de cena, deixando Ivone e Salvador Monteiro.*)

Cena 2 – Ivone e Salvador Monteiro

IVONE: (*para Salvador Monteiro*) Bem, então quanto lhe devo pelo quadro?

SALVADOR MONTEIRO: Um quadro destes não tem valor e o que mais me custa é ter de etiquetá-los como se fossem mercadoria de supermercado. Tenho estima por estes quadros como se fossem meus filhos... Mas, como sei que é uma apreciadora de arte faça-lhe 5000 euros.

IVONE: Que absurdo! Tire um zero a isso e podemos chegar a um acordo.

SALVADOR MONTEIRO: Como assim? Olhe que lhe estou a fazer um desconto, por ser uma amiga da minha tia... além disso, ouvi dizer que o seu marido não escreve teatro há muito tempo...

IVONE: Como assim?

SALVADOR MONTEIRO: Sabe que entre nós os artistas não há segredos... E estava a trabalhar num cenário para o Teatro Nacional quando ouvi nos bastidores...

IVONE: O que é que ouviu?

SALVADOR MONTEIRO: Ah! Não lhe posso contar... Eu não posso revelar tal segredo... Há um código entre artistas...

IVONE: Claro, compreendo...

SALVADOR MONTEIRO: Mas talvez possa sussurrar-lhe ao ouvido o que dizem... Sei que a Ivone jamais trairia um segredo entre nós... *(Ivone sorri em consentimento)* Dizem que o seu marido só escrevia para uma atriz e quando ela abandonou os palcos, ele abandonou a escrita...

IVONE: E sabe o nome dessa atriz?

SALVADOR MONTEIRO: Não, não consegui perceber... Mas pelo que me disseram a sua beleza era estonteante...

IVONE: E sabe porque ela abandonou os palcos?

SALVADOR MONTEIRO: Ouvi dizer que se casou... e que o marido a mantém longe dos palcos e das cortinas onde era aplaudida...

IVONE: Essa mulher pertence ao passado...

SALVADOR MONTEIRO: Alguém de menor importância certamente... Ninguém que se compare a uma mulher como a Ivone.

IVONE: Não faltará muito tempo para o meu marido voltar a escrever... Ele encontra-se simplesmente com um bloqueio.

SALVADOR MONTEIRO: De bloqueios, eu não percebo muito bem... Como poderá constatar, eu apresento-lhe a obra feita, nunca a deixo a metade...

IVONE: Mas retomando a nossa conversa... Quanto lhe devo pelo quadro?

SALVADOR MONTEIRO: Por favor... Uma mulher de tantas posses...

IVONE: Agora as posses não valem de nada...

SALVADOR MONTEIRO: Pois as suas valem tanto... A não ser que o seu marido as estrague...

IVONE: O meu marido? Ele não mexe em nada...

SALVADOR MONTEIRO: Nota-se a sua rudeza...

IVONE: Ele nem sempre foi assim...

SALVADOR MONTEIRO: Deixaram de se amar?

IVONE: Não, isso nunca... Eu amo-o.

SALVADOR MONTEIRO: Então? Ele deixou de amá-la?

IVONE: Aqui tem o cheque.

SALVADOR MONTEIRO: E se eu arranjasse uma forma de retirar um zero a este cheque...

IVONE: Como assim?

(Salvador Monteiro rasga o cheque e aproxima-se afetuosamente de Ivone.)

SALVADOR MONTEIRO: Uma mulher assim tão bela não deve ser esquecida pelo marido... Deixe que a ame!

ATO III

(No teatro, aparecem as personagens Xavier e Antero junto ao público)

Cena 1 – Xavier e Antero

XAVIER: Como seria de esperado...

ANTERO: Tu já esperavas isto?

XAVIER: Claro! A realidade aconteceu! Agora é só aguardar pelo mito...

Cena 2 – Vítor Manuel e Ivone

(Ivone regressa ao teatro e encontra a garrafa vazia. Calca uma folha no chão. Vira a folha e começa a lê-la. O marido está a dormir na secretária.)

IVONE: *(lendo a folha que encontra)* GENERAL: O teu perfume está na minha pele. Tu pertences-me, Leonor. Não serás a mulher de mais homem nenhum... LEONOR: Que fiz eu para merecer tal castigo? GENERAL: Tu traíste-me com todos os homens do regimento. Pensas que eu não sei... Todos comentaram como és insaciável, como não há homem algum capaz de te acalmar... tu és uma bruxa que os seduzes e os levas para a cama, satisfazendo-os a todos... *(Para de ler. Estanca a olhar para o marido. Vai até ele e abana-o acordando-o, tremendo.)* Destruíu o nosso casamento. Fez de mim a mulher mais abominável e desprezível, cujo meu retrato leio agora nestas folhas. Como chegamos até aqui? Como, Vítor Manuel? Como deixou isto acontecer?

VÍTOR MANUEL: Querida? Que foi? Não te percebo.

IVONE: Acorde, Vítor Manuel! Acorde! Chega de sonambulismo! Chega de teatro e fingimento! Não sou uma personagem na sua peça, nem mito de qualquer espécie. Sou real.

VÍTOR MANUEL: Mas, querida? Não percebo o que dizes... Vou arranjar-te um calmante que estás muito nervosa.

IVONE: Não quero calmante nenhum! Quero que me diga com quem esteve ontem à noite!

VÍTOR MANUEL: Ontem à noite? Com ninguém, minha querida!

IVONE: Então, onde dormiu? Na nossa cama não foi de certeza. Basta uma resposta. Diga o nome da sua amante. Eu não faço escândalo nenhum, mas diga só o nome dela. Só preciso de saber o seu nome.

VÍTOR MANUEL: Ivone, não há mulher nenhuma. O que se passa contigo? Porquê esta cena de ciúme? Tu não és destas coisas...

IVONE: Tem razão.

VÍTOR MANUEL: Além disso não tens qualquer motivo para sentir ciúmes. Ontem passei a noite a escrever. Voltei a escrever, Ivone! Regressei para ti.

IVONE: O quê?!

VÍTOR MANUEL: Sim, querida. Voltei a escrever... o sangue voltou a fervilhar-me nas veias e sinto-me rejuvenescido. Ivone, voltei a ser o teu homem... o teu marido...

IVONE: Ontem à noite?! Que bom... Preciso de ir para casa...

VÍTOR MANUEL: O quê?! Não estás a perceber... Eu disse que quero ser o teu marido... o teu homem...

IVONE: Largue-me.

VÍTOR MANUEL: Mas, Ivone, eu quero ser o teu amante...

IVONE: O quê? Meu amante?!

VÍTOR MANUEL: Sim, eu quero-te!

IVONE: Eu não sou a sua nova personagem... Eu não me deito com todo o regimento de artistas...

VÍTOR MANUEL: O quê?!

IVONE: Eu li o que escreveu... Foi por essa personagem que me trocou, por quem se distanciou... uma vagabunda? Não o deveria ter feito...

VÍTOR MANUEL: Endoideceste?! Ela é apenas a paixão... a paixão da escrita...

IVONE: Afinal eu sempre fui uma personagem... (*Vítor Manuel aproxima-se dela afetuosamente*) Tarde demais...

VÍTOR MANUEL: Nunca é tarde para nos amarmos... O tempo não passa por nós.

IVONE: Engana-se, o tempo passa por todos e nós não somos exceção. Rugas? Senilidade? Isso não é nada comparado ao que o tempo arrasta verdadeiramente... O tempo é a morte disfarçada de médico, promete a cura, mas só provoca a ruína. O seu método é lento, mas a sua destruição é instantânea...

VÍTOR MANUEL: Ivone! Nós estamos aqui com a vida à nossa frente! Um para o outro...

IVONE: E o outro para tantos...

VÍTOR MANUEL: Continuas com ciúmes?! Mas que loucura! Já te disse: Eu nunca trairia o nosso amor. Ela é apenas uma personagem...

IVONE: Personagem?! Não... ela é real... E de novo estou presa a uma personagem sua...

VÍTOR MANUEL: Querida?!

IVONE: Não percebe?! Destruíu a minha realidade... Ai quem me dera que tudo fosse um mito...

VÍTOR MANUEL: Não fazes sentido... Ivone...

IVONE: Ivone?! Eu sou a Eva...

(Ivone sai perturbada... Vítor Manuel ainda a tenta deter, mas sem sucesso...)

VÍTOR MANUEL: Enlouqueceu...

Cena 3 – Vítor Manuel, Xavier e Antero

ANTERO: A loucura não foi dela... Foi tua...

VÍTOR MANUEL: Que dizes?

ANTERO: Sim... Tu deixaste de a ver...

VÍTOR MANUEL: Eu sempre a vi...

ANTERO: Será que a viste mesmo?

VÍTOR MANUEL: A primeira vez que a vi... Brilhava em cima do palco... A sua interpretação cobiou todos os aplausos daquele teatro... Mas o seu olhar veio até mim... E quando ele entrou nos meus olhos... Eu ceguei... Entrei num túnel escuro sem qualquer ponta de luz... A loucura apoderou-se de mim e escrevi... escrevi falas e falas só para ela... E quando as interpretava, era como se as dissesse só para mim... como um sopro que entrava pelo meu ouvido...

XAVIER: Um sopro... Seria mais um furacão...

VÍTOR MANUEL: Cala-te, Xavier! Então, não te lembras como ela era?

XAVIER: Sim, lembro... Os risos dela perturbavam o meu descanso...

ANTERO: E tu... Adoravas fazê-la rir...

VÍTOR MANUEL: Por detrás de cada cortina... E a diferença de idades nem se fazia notar...

XAVIER: Ai não?! Então, porque é que a tiraste dos palcos?

VÍTOR MANUEL: Eu não a tirei... Ela quis sair...

XAVIER: Mentira... A cobiça do escritor...

ANTERO: Foi o amor...

XAVIER: Mas não foi amor suficiente!

VÍTOR MANUEL: E qual é a medida certa, Xavier?! O que é que tu sabes acerca do amor? Por acaso alguma vez amaste? Ou desamaste uma mulher? Já despertaste ao lado de uma bela mulher e sentiste o teu corpo definhar de cada vez que ela pronunciava uma sílaba? Querer com todas as tuas forças amar essa mulher, e a única sensação que tens é um vento frio e gélido a murchar-te?

ANTERO: E não procuraste um médico para tentar saber o que se passava?

VÍTOR MANUEL: Procurei vários... Exames, testes, análises... Tudo normal. Nenhum problema. Tente relaxar, não pense tanto, evite situações de stresse... Então, percebi... Deixara de amar. A Ivone era agora uma mulher por quem eu só sentia desafeto...

ANTERO: E por isso criaste a Leonor?

VÍTOR MANUEL: Eu tinha de voltar a escrever... Precisava de outra musa que me soprasse aos ouvidos sobre o que deveria escrever... Todos os escritores têm a sua fonte de inspiração... Porque não construir a minha já que ela não vinha de espontânea vontade?

XAVIER: E as críticas?! Tudo mentira!

VÍTOR MANUEL: Verdade! A minha escrita estava demasiado associada a ela... Todas as personagens eram ela... Tinha de criar uma que não fosse...

ANTERO: Mas aí apaixonaste-te por ela...

VÍTOR MANUEL: Como seria possível não te apaixonares?

XAVIER: Tão parecida com a tua mulher...

VÍTOR MANUEL: Como assim?! Elas em nada são parecidas... Ivone tornou-se uma mulher fria, insensível... Não conseguia escrever perto dela... E, assim, criei o seu oposto. Uma mulher quente, esvaindo sensualidade...

ANTERO: Perdeste-a, Vítor.

VÍTOR MANUEL: Eu nunca a tive...

ANTERO: Enganas-te. Ela sempre te amou... E foi a única que alguma vez foi tua em pleno... Mais do que qualquer personagem por quem te possas ter enamorado...

VÍTOR MANUEL: Amor?! Ela nunca quis amor... Ela sentia apenas desejo, encanto pelas minhas palavras... e quando isso terminou... o resto acabou... Foi um simples conto de escritor... Nunca um romance...

XAVIER: Então, tu não crês que ela te amou?

VÍTOR MANUEL: Porque pareces tão surpreso, Xavier?! Também tu nunca acreditaste... Dia após dia vias-me definhando e nada fizeste para o impedir... Pensas que eu não te ouvia?

XAVIER: Tu ouvires-me? Então, também ouvias o tique-taque do relógio dizendo que o tempo já acabara há muito... e ainda não havias terminado a peça... O vazio que te enchia o corpo era o mesmo vazio que te enchia a alma... Lias livro atrás de livro à procura de alguma coisa que estava fora destas cortinas... Quando é sobre a realidade que deves escrever nunca sobre o mito...

ANTERO: Sim, agora percebo-te, Xavier. É na realidade que encontramos o mito... Tal como eu o encontrei... ao fugir da realidade...

VÍTOR MANUEL: Não, eu não escrevi sobre a realidade, eu escrevi sobre o mito, pois Leonor é um mito...

ANTERO: Não... ao queres rasgar a tua realidade, construindo um mundo oposto, baseaste-te na realidade para escreveres...

XAVIER: Acabaste por tornar mais real ainda... Pois não há dúvida que houve traição...

VÍTOR MANUEL: Que insinuais, vós?! Saiam daqui seus vermes... Por acaso quereis dizer que a minha mulher me traiu?

ANTERO: O que queremos dizer é que não pares de escrever... Torna a realidade um mito e leva-a para os palcos... Ergue este teatro! Abre as portas aos espetadores... Deixa-os viver esta magia, não lhes prives da mudança!

VÍTOR MANUEL: Mudança?! Que mudança?!

XAVIER: A mudança que o teatro opera... Jamais os espetadores verão outra peça sem pensar se é real ou mito... se é o escritor que pensou assim ou se ouviu alguém dizer... se o escritor determina o futuro das suas personagens ou se elas determinam o futuro do escritor...

VÍTOR MANUEL: Beber, preciso de beber...

ANTERO: Terás tempo para isso mais tarde...

VÍTOR MANUEL: E tu, Xavier, porque nunca saíste daqui?

XAVIER: Isso é porque tu e eu somos um...

VÍTOR MANUEL: Eu não sou nada semelhante a ti... Agora, sai...

XAVIER: Sim, o meu trabalho aqui está terminado... E o teu também, Antero. Vamos pregar tábuas para outro teatro.

ANTERO: Ficas bem sozinho?

VÍTOR MANUEL: A solidão é amiga dos escritores ...

XAVIER: Que sejas muito feliz com a tua nova amiga...

VÍTOR MANUEL: A tua vileza, a tua crueldade...

(Vitor Manuel vai para lhe bater...)

XAVIER: Ainda não percebeste, Vítor?! Nós somos um...

(Saem a rir-se...)

Cena 4 – Vítor Manuel

VÍTOR MANUEL: Nós não somos nem nunca seremos um... Só sou um com a minha mulher... Querida, querida, onde estás?! Escutem?! Ouvem?! Elas falam... as tábuas falam... Precisamos de abrir o teatro... Tenho de tomar providências nesse sentido... Mas esperem... Con-



Rasgar o vazio

seguem ouvir... Malditas baratas kafkanianas... *(dá três pancadas como se estivesse à procura dos bichos. As pancadas são secas, imitando as de Molière.)* Escutai! Foram-se... *(ri-se)* elas finalmente foram-se... tenho de polir estas tábuas, envernizar este chão... quero tudo a brilhar e a espelhar... pois a peça está prestes a estreir... *(fecha-se a cortina.)*