



Jan.

Notas sobre escrever teatro

Jacinto Lucas Pires

USAR TODOS OS EXPEDIENTES para juntar ilusão e distância – até que não haja nem uma nem outra, só outra coisa que não cabe em nenhum dos termos.

Escrever o mínimo de didascálias; não cair na tentação de “encenar” por escrito. Imaginar tudo com grande pormenor e depois apagar até restar apenas o essencial (o coração, o osso) de cada momento ou cena.

A lição que há no modo distraído e puro com que dizemos as deixas quando, nos ensaios, alguém pergunta: “Vamos de onde?”

A ideia de “deixa”: é mais disso que se trata, “deixar” as frases, do que de “fazer” qualquer coisa com elas ou sobre elas.

Não ter medo da tensão entre a língua em que escrevemos e a língua em que falamos. Pelo contrário, usá-la a favor do que queremos dizer.

Pausas e silêncios não são vazios; têm existência e corpo. Só fazem sentido como palavras em branco, frases em negativo. (A língua em que ouvimos.)

Lição que os actores me ensinaram: uma voz constrói-se à volta de um mistério.

Buscar o ponto óptimo em que tudo é normalmente misterioso e espantosamente claro.

O teatro é o presente, o “isto” do presente. Exige que se “esteja lá” quando as personagens falam ou fazem alguma coisa.

Falas são acções; movimentos de avanço, recuo, ocultação, revelação; palavras que querem coisas.

Definir um código tão coerente e rigoroso quanto possível para que, no limite, o texto possa valer como uma pauta: música escrita onde tudo está



"Universos e frigoríficos.

ensinaram: uma voz constrói-se à volta de um mistério."

De Jacinto Lucas Pires; Actores: Miguel Moreira, Joana Bárcia, António Simão, Manuel Wiborg, Ivo Alexandre; Encenação: Manuel Wiborg; Produção: APA; CCB, Lisboa 1998.

© Jorge Gonçalves

previsto, tom, tempo, pausas, interrupções, sobreposições, etc.

Em última análise, um texto não se explica. Ou seja, é a sua própria explicação.

Achar a forma simples e única de, ao mesmo tempo, contar a história e contar a história de contar a história.

Escrever é pensar o outro, tentar o ponto de vista do outro – pormo-nos, inteiros, do “lado de lá”. Nunca esquecer a importância da contracena.

Encontrar o terreno limitadíssimo da nossa peça. E depois, cumprindo escrupulosamente esses limites, construir uma totalidade.

Falar do que, de verdade, se tem medo e se deseja – por vias travessas.

Diálogos são duas pessoas à conversa, mas também cada uma à conversa consigo própria.

As personagens são aquelas específicas construções. São aquilo que fazem e dizem ali, daquela maneira. São despsicológicas (perdoem-me a palavra) e não têm “vidas” para trás ou para frente. São o que são na peça. Podem espelhar as circunstâncias concretas em que apareceram e usar o presente de todas as formas concebíveis, mas não devem ficar dependentes de certo contexto, actores, aquela encenação, o texto da folha de sala, a explicação na entrevista, a nota de rodapé não sei onde, etc.

O conselho mais importante é talvez o da solidão.

Economia de gestos e rigor em cada um. Também as acções devem ser substantivas, suficientes, enxutas.

Um palco e actores sob as luzes – isso já traz consigo muita História e muito peso. O teatro deve inventar uma verdade (óbvio) mas com uma espécie de (atenção, palavras equívocas) pudor ou leveza.

Aprender com as cenas silenciosas. Como pode ser fundamental o momento em que alguém decide quebrar um ramo, não pegar numa chave, tocar noutra pessoa.

Não impor, “de fora”, um certo tempo às cenas. (“Tempo” usado aqui no triplo significado de duração, ritmo e “sentir”.) Seguir o compasso que as estrutura “por dentro”. Ver o que nos diz o nosso esquema, mas ver também o que sugere o próprio desenrolar da cena. Ser lúcido, mas confiar também naquilo que os poetas chamam “uma atenção” e os mortais chamam “ter ouvido”.

Ideias que – desmontadas, retrabalhadas, iluminadas, esquecidas – se tornam cenas.

Não há dois espectáculos iguais, diz-se. De forma análoga, também todas as peças devem ser feitas como as primeiras de alguma coisa. Arriscadas com espírito inaugural, fundador até – peças sempre espantáveis.

Tem de haver qualquer tipo de estranheza, ainda que do género mais subtil. Um ligeiro descentramento, um desequilíbrio.

Experimentar novas formas de cruzar o “contar” com o “mostrar”. Sem perder de vista que quem conta uma história – num monólogo, por exemplo – se vai revelando nesse contar, e que quem fala sobre coisas sem importância – num diálogo, por exemplo – conta histórias sobre si próprio.

A ideia de pessoas-personagens; personagens que também são actores de si próprios. E a ideia de narradores-pessoas; personagens que se auto-sus-

pendem para nos darem o seu ponto de vista a partir de dentro.

Na zona entre o puro verosímil e o levemente descentrado, falas que pedem dos actores alguma coisa entre o quase-espantado e o quase-automático.

Falas que – não – valham sozinhas.

Uma imagem teórica: a cena como um lugar ao mesmo tempo abstracto e concreto onde há pessoas e dois níveis de matéria: o das coisas-coisas, uma cadeira, uma mesa, uma faca, uma flor; e o das coisas-palavras, uma “cadeira”, uma “mesa”, uma “faca”, uma “flor”.

A linguagem é o “onde” de todo o amor, todo o ódio, todo o desejo, etc. As pessoas movem-se é aí dentro. (Dito isto, atenção aos excessos de “linguagem”.)

O que se diz deve ser tão claro que, do nada, faça nascer alguma coisa. Mas também tão dissimulado que sugira a existência de uma outra coisa escondida ou perdida, uma coisa sempre por dizer.

A grande decisão da escrita é, porventura, a do que não se diz.

Não começar a escrever até haver alguma coisa no lugar de ser escrita.

Tratar os segredos mais negros, as fantasias mais loucas, as violências mais brutais, com o máximo de (atenção, palavras equívocas) simplicidade e contenção.

Utopicamente, ideia=imagem.

As personagens devem sofrer alguma transformação, chegar ao fim diferentes do que eram – isto é, “mais iguais” ao que são.



A estrutura não serve apenas para organizar ou “emoldurar” um corpo de ideias e imaginações; deve ser o mecanismo que põe esse corpo “em movimento”.

Escrever por uma razão. Mas sem buscar um resultado.

Escrever desde o fim. Descobrimo o final, descobri-se muitas vezes a chave para desmontar, destruir, retrabalhar o que está para trás, acertando o texto no sentido certo.

(De modo análogo, descobre-se mais facilmente como é que certa personagem fala se se souber o que ela esconde.)

Dizer alto as falas. Há uma lição natural no som das frases.

A importância da pontuação; de um código que, mais do que ajudar quem lê, ajude a formar aquelas vozes.

Se há algo de particularmente estranho e difícil de agarrar nas entrelinhas do texto – algo sobre o

“Figurantes. Em certo sentido, escreve-se contra a vida. A arte das histórias é uma arte abstracta.”
De Jacinto Lucas Pires; Encenador: Ricardo Pais;
Actores: João Reis, Luísa Cruz, Emília Silvestre,
Micaela Cardoso, António Durães, Nuno M.
Cardoso, Pedro Almendra, João Cardoso, Jorge
Vasques; Produção: TNSJ; TNSJ Porto 2004.
© João Tuna/TNSJ

qual possivelmente só temos uma vaga intuição –, é melhor parar e tentar perceber o que é. Pode ser (quem sabe? milagre!) alguma coisa mesmo nossa, mesmo nova.

No fim de contas, depois de todas as regras ou princípios, é na nossa visão que temos de confiar – o nosso primeiro relance, o que nos lançou doidamente naquele mundo, naquele texto. Conseguir ganhar um mínimo de distância sobre o que se escreveu e pensar o que poderá ali haver de um qualquer mínimo novo-verdadeiro.

O contrário de uma coisa ajuda a ver melhor tudo o que poderá ser essa coisa.

A ficção é sempre uma forma de manipulação do tempo. Tempo que se concentra, que se expande, que se suspende; tempo fora do tempo.

Em certo sentido, escreve-se contra a vida. A arte das histórias é uma arte abstracta.

Primeiro, toda a loucura, ousar tudo. Segundo, toda a censura, cortar tudo. Terceiro, de novo.

Questionar cada palavra, cada pormenor. E depois deixar espaço para o irrazoável.

Tudo pode muito bem começar só com uma imagem ou uma frase. Ou menos até, um silêncio. (Por exemplo, um silêncio desconfortável, “de elevador”, entre dois desconhecidos, num lugar de onde não podem sair.)

Por exemplo: numa estação de comboios um homem, que quer dinheiro rápido, vê uma mulher sozinha sentada num banco. Por vezes ajuda ser o mais simples possível, o mais prosaico. Ele faz o quê? Quem é ele? E ela? E o que é que ela quer, em troca?

Algumas personagens precisam de um tempo caladas, para as conhecermos bem antes de começarem a falar, para que não se desmanchem pela voz. Outras só aparecem quando dizem alguma coisa.

Desconfiar das “palavras bonitas”. Provavelmente estarão a mais.

Alguns textos precisam de breves espaços de respiração: canções, parêntesis, suspensões, humor.

As regras não são as da vida, são as do texto – e daquele texto especificamente. Há, claro, convenções conhecidas, “universais”, mas cada peça deve estabelecer e tornar claras as suas próprias leis. Depois, dentro desse corpo coerente, pode acontecer tudo e mais alguma coisa, qualquer subversão, qualquer impossível.

Usar as pausas com moderação – valem ouro.

Ouvir as opiniões dos outros com abertura, franqueza, espírito crítico. Aceitar tudo o que possa ajudar o desenvolvimento da ideia central do texto. E, em caso de dúvida absoluta, seguir a nossa primeiríssima visão.

As limitações práticas (de elenco ou de espaço, por exemplo) não devem ser ignoradas. Pelo contrário, é útil tê-las bem presentes para que possamos usá-las a nosso favor, a favor da peça – e assim vermo-nos livres delas.

Umacena é feita de pessoas num mesmo espaço num dado momento. A tensão implícita entre dois corpos já é um acontecimento. Uma pré-frase. Pode-se dizer que quase sempre se escreve em cima disso.

Personagens: pessoas que são vistas a fazer coisas; isso faz parte delas, do que elas são. Queira-se ou não, isso está sempre lá. (O carácter “ao vivo” do teatro.)

Uma peça é para ser atravessada por corpos num palco, mas também é “só” um texto – queira-se ou não, isso está sempre lá.

De um encenador, espera-se o máximo de rigor na leitura da peça e o máximo de fidelidade ao que ela é (no osso, no coração). E depois espera-se que nos surpreenda.

Uma pessoa exposta como um actor num palco já é um começo: desequilíbrio, tensão, pergunta.

Não cair na tentação de explicar logo tudo de entrada. Ser “claro” não quer dizer ser “explicadinho”. Tudo o que é informação deve ser dado só quando é realmente necessário.

Um final tem de resolver a coisa. Fazer-nos perceber que acabou, que baixa a luz sobre aquele mundo, aquele assunto. Um fim é um fim. Pode até ser “aberto”, mas tem de ser “final”.

A difícil arte do “aparte”: o comentário como forma não de estreitar a compreensão da história, mas de a fazer expandir em novos, insuspeitos significados; de a estilhaçar ou sabotar, de a transformar ironicamente, de lhe dar outros lados, prismas novos; de a reescrever.

A repetição como máquina de significação; não como fórmula.

O momento especialmente comovente que se segue a uma gargalhada a sério.



“Os dias de hoje. O momento especialmente comovente que se segue a uma gargalhada a sério.” De Jacinto Lucas Pires; Actores; João Pedro Vaz, Juliette Prillard, Ivo Alexandre, Nicolau Pais; Encenação: Marcos Barbosa; Co-produção: Ilástico/TNSJ; Estúdio Zero, Porto 2003. © João Tuna/TNSJ

“Escrever, falar. Lição que os actores me ensinaram: a palavra é um acontecimento físico.”
De Jacinto Lucas Pires; Actores: Hugo Torres, Nicolau Pais; Encenação: Marcos Barbosa; Produção: Ilástico; Maus Hábitos, Porto 2001.
© Sara Amado



Enquanto se conta uma história, fazer outra coisa. Por exemplo, desmontar uma ideia feita, fotografar o presente, inventar uma língua.

Respeitar as personagens. Não julgá-las, nem salvá-las.

Particular atenção às “metáforas”..

É sempre boa conselheira aquela regra do cinema que, em relação à escrita de uma cena, diz “entrar tarde e sair cedo”.

Nem tudo é verificável, contabilizável, analisável. O todo, como se costuma dizer, é mais do que a mera soma das partes.

Não cair no que é fácil e já demasiado testado, conhecido. Mas também não ter medo do óbvio.

Dar nomes às personagens é defini-las – no sentido próprio de as limitar, dar-lhes um fim. Não se trata, portanto, de um mero detalhe.

O teatro não é um território separado do mundo e da vida; ou só o é como são todas as vidas quando sonham no escuro. (De olhos abertos! De novo crédulos e livres como em crianças.)

Teatro escreve-se com sotaque. Por vezes, pode até parecer conversa mole, mas nunca deve é soar a coisa neutra. O teatro, digo eu, precisa das muitas línguas da nossa língua, todas as mil variantes e variações, todas as entoações e deslizes, todas as gírias e frases feitas, toda a estranheza, toda a diferença. Tudo o que for pretexto para a vida.

E a vida é sempre, claro, a vida toda. Por isso, o teatro não é de fronteiras, de nenhuma fronteiras, mas um país para todos os possíveis e imaginários.

Pôr pessoas dentro da língua portuguesa: elas ajustam-se e ela alarga-se.

Escrever teatro: frases só lembráveis, não memoráveis.

Lição que os actores me ensinaram: a palavra é um acontecimento físico.

Quem escreve: ser muito sério sem se levar muito a sério.

Idealmente, comédia=tragédia.

Poucas palavras são melhores do que muitas palavras.

Uma primeira versão, menos desenvolvida, de “Notas sobre escrever teatro” foi publicada no n.º 14 da revista *Artistas Unidos*, em Novembro de 2005.

PANORAMA

