

Escritores de palco

Algumas observações para uma definição¹

Bruno Tackels

A discussão que surgiu ao longo da edição de 2005 do Festival de Avignon está muito longe de ser uma discussão recente. Podemos mesmo dizer que é tão velha quanto a invenção da encenação! Afinal, a encenação não corresponde a nada de verdadeiramente concreto e ainda assim está omnipresente no palco. Apesar de nada vermos de concreto, ela intervém no conjunto da composição dos jogos de cena, na maneira de dizer, no movimento dos actores, no espaço que os põe em situação de jogo e no universo sonoro que daí advém. De acordo com a teorização de Meyerhold, aquele que assina a encenação aparece como um autor invisível, responsável pelo espectáculo tal como o escritor dramático é o responsável pelo texto que entrega à cena. Mas, ainda que a peça seja entregue à cena, ela não deixa de estar incompleta: é o encenador que virá completar o seu sentido, trazer um sentido possível, através de um novo gesto de escrita, desta vez produzido no espaço da cena. O texto sai do livro para se entregar às forças e à ordem específica do palco.

Estas questões não variaram muito ao longo do século XX, e parece mesmo ter sido necessário, no início deste novo século, colocar a função de encenador em situação de crise para que estas questões pudessem tornar-se verdadeiramente sensíveis e públicas. É precisamente este o sentido das seguintes reflexões de Romeo Castellucci, quase um século depois das descobertas de Meyerhold:

Não são as palavras que me interessam no teatro. As palavras pertencem ao domínio da literatura. A natureza do teatro não é ser um ramo secundário da literatura. É a arte da carne, a arte mais próxima da vida, é a arte mais perigosa. Não existe nenhuma relação de perigo com um livro ou com a cidade, porque o que está em jogo é uma relação individual. O teatro faz apelo à comunidade, as suas apostas são outras, mesmo quando se trata de uma comunidade aleatória e instantânea. O teatro só é a ilustração de um livro à custa de uma mutilação. Contudo, no meu teatro, existe um trabalho imenso sobre os grandes arquivos das palavras, um trabalho de perfuração vertical, sobretudo nos sítios onde deixámos de as ouvir. Se o espectador deixa de ouvir as palavras, é porque elas se tornaram eficazes. (Castellucci apud Tackels 2005)

Versão optimista da discussão entre os defensores da imagem e os defensores do texto, e que tem o mérito de fazer compreender que o trabalho teatral a partir do texto nunca se coloca contra ou sem o texto, mas antes como o seu prolongamento – uma pesquisa em zonas onde as palavras já não têm de ser pronunciadas, porque estão de tal modo integradas no espaço do palco que acabam por se tornar activas, actos, movimento, força, tensão, gestos,

humores, ambientes, desejos...

O século XX teatral construiu-se com a invenção de uma nova profissão: a de encenador, artista total da cena, mediador onnipotente entre o texto lido e a cena vista. O encenador eleva o teatro à categoria de arte porque torna visível aquilo que leu, e eleva-a à categoria de obra legível porque a tornou visível. A encenação ascende à categoria de arte porque coloca o texto no centro do dispositivo teatral e a cena ao serviço de um sentido textual. Esta época não podia senão situar a disputa dos antigos e dos modernos ao nível do texto: repertório de ontem contra texto de hoje. Uma disputa como esta e uma época como esta já não correspondem, muito provavelmente, à nossa actualidade mais presente.

Imperceptivelmente, a encenação está a tornar-se numa profissão antiga, como testemunha o n.º 10 de *Théâtre aujourd'hui*, publicado pelo Centre National de la Documentation Pédagogique do Ministério da Educação francês. Que uma instância como esta ofereça à comunidade pedagógica a oportunidade de reflectir sobre a "era da encenação" induz claramente que esta realidade constitui, dentro da história, uma sequência que obedece a regras de funcionamento estabelecidas, precisamente porque estas já tiveram lugar em toda a Europa, desde os finais do século XIX (1880) até ao final do século XX.

Esta profissão antiga, como acima se referia, continua ainda imponente. Não fora o fel malévolo de uma crítica animada pelo puro ódio, poder-nos-íamos rir perante uma geração de observadores que se queixam do peso invasivo da figura do encenador, como aconteceu na edição de 2005 do festival de Avignon, quando os encenadores que criticam (pessoas tão diferentes quanto Romeo Castellucci, Jan Fabre, Jan Lawers, Jean-François Peyret ou Jacques Delcuvelierie) são, efectivamente, artistas ou criadores que têm em comum o facto de tentarem acabar com a figura dominante da encenação. A fórmula-choque "o Hamlet de Chéreau" ou "o Fausto de Stein", adulada e depois denunciada vem de uma geração que lamenta uma realidade (a deles!) que, na realidade, caiu em desuso...

Verifica-se, a respeito da encenação, que a sua sombra projectada deixa já entrever novas linguagens cénicas. Aqueles que as inventam ocupam de imediato a função de escritor, escritor de um género particular cujos intermediário e matéria provêm essencialmente do palco, ainda que numerosos elementos textuais possam aí manifestar-se organicamente. A verdadeira diferença está no facto de o texto resultar da cena e não do livro. Não se trata, obrigatoriamente, de improvisações, bem pelo contrário: as palavras inscrevem-se numa construção

¹ Este artigo resulta da conferência "Do texto para o palco ao palco como texto" proferida a 15 de Novembro de 2010 no São Luiz Teatro Municipal, integrada na iniciativa Encontros de Novas Dramaturgias Contemporâneas 2010.



<

Leituras performativas dentro e fora do SLTM com textos inéditos de Ana Mendes, André Murraças, Armando Nascimento Rosa, Françoise Berlinger, João Santos Lopes, Luís Mestre, Paulo Castro, Pedro Eiras e Zachary Karabashliev, dir. Pedro Gil (António Simão e Raquel Castro), fot. Mariana da Silva.

essencialmente amadurecida no espaço e no tempo do palco, a partir de tudo aquilo que se apresenta como matéria, a começar pelos actores. Porque são eles que, cada vez mais, transportam o texto que vem o mais longe possível, muito para além do dispositivo da encenação triangular, onde o encenador impõe a sua visão ao texto e aos actores: aos actores através do texto e ao texto através dos actores, num duplo movimento de instrumentalização recíproca do texto e daquele que o diz. Na escrita de palco, o actor é cada vez mais o mestre daquilo que se vai inscrevendo no palco, ainda que esta mestria possa assumir formas muito diferentes.

Ao procurar descrever a emergência destes escritores de palco, pensamos, obrigatoriamente, no conceito de *Teatro pós-dramático*, da autoria do dramaturgista alemão Hans-Thies Lehmann (2002), formulado nos anos 90. Para o observador dessa altura, este ensaio põe em prática uma gramática muito valiosa que cinzela o olhar e o conceito que podemos transportar para a cena contemporânea europeia do final do século XX, e para a que se prolonga neste início de uma nova era. O único ponto débil (que, felizmente, torna possíveis e necessários prolongamentos como o presente trabalho...) é o facto de Lehmann quase não abordar o teatro dos últimos quinze anos... é exactamente como se ele mobilizasse o conjunto das suas forças para preparar activamente um livro que ele próprio se impede de escrever a partir do momento em que dá o livro por terminado.

Esta reflexão tem como objectivo prolongar o gesto teórico do livro de Lehmann – escrever "depois" do *Teatro pós-dramático* – e pôr à prova algumas das suas hipóteses, a partir de experiências exclusivamente contemporâneas. Estamos todos de acordo quando dizemos que o século XX terá visto o teatro tremer sobre as suas bases mais sólidas: arte da representação por excelência, o teatro desenvolveu, ao longo do século e das suas sucessivas vanguardas, formas que se têm transformado em

profundidade, a ponto de contestarem ao próprio teatro a função de representação do mundo. De Artaud a Pina Bausch, de Kantor a Bob Wilson, passando pelo Living Theatre, Grotowski, Carmelo Bene e por todos aqueles que se aventuram nas suas brechas, as formas teatrais europeias mais marcantes abandonam a sua definição de origem, a de arte "dramática" *stricto sensu*. Saliente-se que Lehmann nos oferece uma lista impressionante dos termos que supostamente dizem o que de novo chega à arte: pós-moderno – ambiguidade, celebração da arte como ficção, celebração da arte como processo, descontinuidade, heterogeneidade, não-textualidade, pluralismo, diversos códigos, subversão, desconstrução, anti-mimetismo e *performance* a meio caminho entre o drama e o teatro. Acrescente-se que, após mais de dois milénios de obediência aristotélica, o teatro já não é essencialmente construído em torno da noção de "drama", entendido como a fábula organizada segundo os princípios da narração e da figuração de personagens, e as posições mais inventivas do espaço cénico propõem-se assumir o estado de crise de tudo aquilo que define o teatro no interior dos esquemas do drama tradicional europeu. Todos os artistas se encontram, afinal, confrontados com a mesma dificuldade: como dar conta da situação actual – o drama político moderno, o que ensanguenta o século das guerras mundializadas – com instrumentos que já não são os mais adequados?

A questão torna-se paradoxal: como dizer, como escrever (com que palavras, com que tipo de palavras), depois do drama moderno, uma escrita literalmente pós-dramática? A questão da arte sempre foi encontrar os meios justos para dizer e traduzir aquilo que vivemos. Com esta constatação muito simples: aquilo que acontece não pode dizer-se com a linguagem com que se fala habitualmente – é preciso encontrar novas modalidades de palavras para dizer aquilo que nos acontece colectivamente. Acabar com a "galáxia Gutenberg" e a tirania do texto escrito sacralizado – ousar outros signos, e permitir-se dizer aquilo que nos

acontece com signos que vêm do palco. Acabar (verdadeiramente e radicalmente) com a tradição de um teatro dramático da *mimesis*, fundado sobre a tríade "totalidade, ilusão, representação do mundo" (Lehmann 2002: 27), o que pressupõe pôr em prática um novo vocabulário teatral posterior ao drama. Estas novas formas propõem uma nova organização da cena: a partir do momento em que o texto (enquanto drama) perdeu o seu papel hegemónico, o conjunto dos elementos teatrais tenta construir novas sintaxes cénicas. A língua pós-dramática é, antes mais, a de uma encenação de tudo aquilo que constitui a cena.

Os escritores de palco baralham e perturbam a lei dos géneros e das categorias. Despedindo-se da hierarquia dos géneros (que, justamente, traduz a hegemonia do texto prescritivo), o teatro escrito a partir do palco já não se preocupa com a defesa de um território puro. Pelo contrário, ele está permanentemente aberto às contribuições das outras formas artísticas, plásticas, visuais, musicais, coreográficas e tecnológicas. No fundo, defende o princípio de que todo e qualquer elemento significativo pode ter lugar no trabalho do palco. Acolhe as artes plásticas e as imagens filmadas como um verdadeiro agente de jogo teatral. Abre-se às formas híbridas (ainda balbuciantes) que misturam e põem em confronto corpos que falam e corpos que dançam. Acolhe todas as formas de música, do rock aos *lieder*, passando pelo canto, pela ópera e pelas músicas electrónicas. O seu credo não é, certamente, uma vontade de ruptura ou um desejo de *tabula rasa*. É o que nos é dado a ler nesta bela imagem de Lehmann:

Podemos descrever o pós-dramático da seguinte forma: os membros ou os ramos estão, mesmo como material moribundo, sempre presentes, e constituem o espaço de uma recordação que simultaneamente estilhaça e "se estilhaça". Mesmo o prefixo "pós" no termo "pós-moderno", que representa mais do que um simples senha, indica que uma cultura ou uma prática artística transgrediu o horizonte da modernidade até aqui comumente aceite, mas que, apesar de tudo, continua a existir numa qualquer relação – negação, declaração de guerra, libertação, talvez mesmo apenas desvio e alegre conhecimento do que seria possível para além deste horizonte. (*Ibidem*: 36)

Inventar depois do teatro da encenação dramática não é uma negação da encenação: trata-se mesmo de colocar explicitamente em cena, de trazer à luz do dia tudo aquilo que o drama terá deixado sem resposta quando ainda estava com vida.

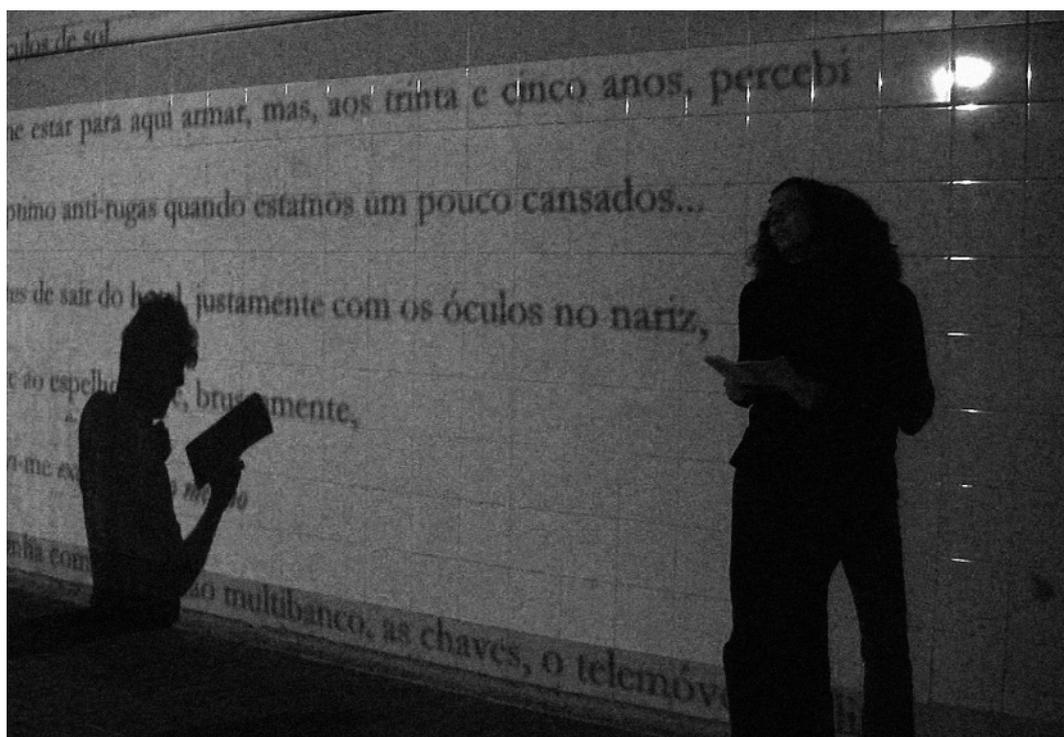
A noção de teatro pós-dramático respondeu, incontestavelmente, às expectativas a que se tinha proposto: abarcar uma época de arte e nela encontrar o elemento constitutivo que enuncia o conjunto das formas inovadoras que aí se desenvolveram. Temos de reconhecer que o propósito funciona plenamente, pelo menos para o período considerado – dos anos 70 ao início dos anos 90. Com efeito, parece ser evidente que os instrumentos propostos

por Lehmann não foram testados durante a última década, e ainda menos nos tempos que vivemos actualmente, na mais estrita "contemporaneidade" deste início do século XXI. Se tentarmos aplicar a sua tese às formas mais recentes de teatro, chegamos a conclusões bastante desconcertantes que confirmam e ao mesmo tempo invalidam o seu propósito.

Os anos 90 persistem em pôr em causa a encenação tradicional dos textos do repertório, e os verdadeiros avanços artísticos devem procurar-se, seguramente, do lado dos escritores de palco, entre os quais podemos encontrar François Tanguy, Joseph Nadj, Jan Fabre ou Romeo Castellucci. Mas paralelamente a este prolongamento, assistimos a um surpreendente regresso da escrita teatral – uma escrita de palco, para o palco, mas que faz um persistente apelo ao texto, um texto decididamente pós-dramático. Dito de outra forma, a escrita teatral está, também ela, a conhecer uma evolução posterior ao drama. Isto não significa uma separação radical do drama. Como acontece com todos os artistas pós-dramáticos citados por Lehmann, não se trata de acabar radicalmente com o drama, tal como tentara fazer uma certa dramaturgia dos anos 80, persuadida de que poderia prescindir da fábula e das personagens. Na verdade, temos de reconhecer que uma tal tentativa mais não fez do que ressequir a dramaturgia, condenando-a a deixar de ser admitida na comunidade teatral. A questão é outra: trata-se antes de a dramaturgia se libertar daquilo que tinha sido abafado e impedido de se dizer, sem se privar de retomar e de reavivar antigas formas estéticas.

Mas então, porque não manter a expressão de Hans-Thies Lehmann? Porquê preferir para título desta reflexão "Escritores de palco"? A noção de teatro pós-dramático, por muito pertinente que seja, corre o risco de criar bastantes mal-entendidos. Na verdade, com esta noção corre-se o risco de depressa subentender que, nas evoluções recentes da cena, aquilo que constitui o núcleo do teatro se perde, e que, ao deixarmos a esfera do drama, o teatro prepara uma nova era cuja definição deixaria de ter como referência aquilo que constitui a sua substância vital. Corremos o risco de ouvir falar do teatro pós-dramático como de um último avatar da arte que se perde e que há muito se despediu da sua idade de ouro, a idade do drama como referente perdido.

Quando falamos de escrita de palco, mantemos o essencial daquilo que a fórmula de Lehmann enuncia, e ainda ganhamos um enunciado plenamente afirmativo: o teatro é profundamente uma escrita de palco, sempre foi e será cada vez mais. Os escritores de palco não são propriamente uns quaisquer recém-chegados que tentam desenvolver uma espécie de forma derivada da arte teatral; pelo contrário, eles mostram o seu nervo essencial, a força e a energia da origem, asfixiadas durante demasiado tempo pela tradição teatral literária, a que podemos chamar radicalmente trágica. Os escritores de palco continuam a extrair as forças trágicas da cena, libertadas da obrigação de servirem histórias, devolvidas ao estado de acções puras, puramente teatrais.



Por esta razão, não podemos apoiar as linhas de demarcação operadas por Olivier Py num texto publicado no jornal *Le monde* (Agosto de 2005), onde o autor e encenador insiste em não reconhecer o gesto de escrita senão àqueles que escrevem para o teatro – ou seja, a partir de um “antes” do palco, que se outorgaria o monopólio da palavra teatral. Invertendo a questão, Olivier Py questionava-se sobre a possibilidade de legitimação do nosso conceito de “escritores de palco”, cuja actividade não justifica de forma alguma, segundo Py, que se fale em termos de escrita.

Coloquemos, novamente, a questão: de que forma é que estes escritores de palco actuam através de um gesto de escrita e de um modo não metafórico? O trabalho deles inscreve e articula o sentido através de diversas matérias, que excedem a única matéria escrita impressa, e que podem ser lidas no palco como um leitor lê um livro aberto. Mas esta escrita para ser lida não passa, em primeiro lugar, por palavras pré-escritas; ela enuncia-se através de palavras que ela mesma produz, na própria fábrica do palco. Cabe-nos a nós, espectadores-receptores, a tarefa de a traduzir e de lhe voltar a dar forma com as palavras que circulam num texto.

É exactamente para esta nova tarefa que nos convida Pierre Klossowski quando descreve o que lhe inspira a “interpretação” do actor italiano Carmelo Bene. Numa época em que o hístrião italiano reduz os textos a cinzas e surge, ainda, como um ilhéu de excepção², perfeitamente e literalmente excêntrico, Klossowski decifra o seu universo desmembrado e nele descobre a bússola das criações que se avizinham:

Carmelo Bene legitima desta forma a linha da sua encenação e o princípio da sua própria dramaturgia: tratando-se de Shakespeare, querer encená-lo em conformidade com o texto seria um erro, no sentido em que a encenação irrecuperável da época é anterior ao texto definitivo, quando este, de alguma forma, fixou as variáveis

das repetições. Voltar a improvisar equivale, hoje, não só a eliminar os obstáculos mais acidentais que nos impediriam de aceder àquilo que em Shakespeare nos diz respeito, mas também a libertarmo-nos dos nossos hábitos quotidianos para nos tornarmos mais vulneráveis aos golpes lançados por uma dramaturgia longínqua, e portanto contemporâneos da violência e da serenidade de uma humanidade desaparecida. (Klossowski 2004)

Esta análise põe o dedo na ferida (na verdade um *post-scriptum* – no sentido literal: aquilo que vem depois da escrita do palco) e dá-nos a chave de uma arte escondida nas ruínas de um repertório-mausoléu: remexer por baixo do texto, ousar abandonar a sua suposta autoridade, interpretar livremente ouvindo “os golpes lançados por uma dramaturgia longínqua”. Ora, que texto podemos nós imaginar que não seja longínquo, inédito, fora de todo e qualquer caminho civilizado?

Cabe-nos a nós traçar um caminho na floresta virgem do mito, ainda activo, com a lâmina impiedosa dos actores, permeáveis “à violência e à brandura” de uma humanidade de um outro tempo, de um outro mundo.

Os escritores de palco produzem um texto não dramático (e na realidade não exclusivamente textual, de acordo com os casos), construído para o palco e a partir do palco – Carmelo Bene, Jan Lauwers e Rodrigo Garcia surgem como figuras emblemáticas desta postura, declinada por três gerações de artistas. Acontece que um número considerável de textos contemporâneos, assumidos como verdadeiros textos, tem origem na experiência cénica real, como se fossem “performados” pela cena. Podemos mesmo dizer que as escritas mais inventivas do momento passam pelo que se forma, “performa” e se transforma a partir do gesto inicial dos actores.

Estas escritas transformam profundamente a figura e o trabalho do actor: de simples intérprete passa a verdadeiro criador, escritor e escultor de si próprio no espaço. Uma revolução copernicana que conduz a esta

<

Leituras performativas dentro e fora do SLTM com textos inéditos de A. Da Silva O., Alice Zeniter, Cristián Soto, Jorge Humberto Pereira, José Maria Vieira Mendes, Mickael de Oliveira, Miguel Castro Caldas, Tiago Rodrigues e Ronan Chéneau, dir. Nuno M. Cardoso (Rita Loureiro, Albano Jerónimo - sombra), fot. Colectivo 84.

² A tal ponto que Gilles Deleuze, que detestava o teatro, dedica-lhe algumas páginas memoráveis em *Superpositions*, um texto que soa, hoje, como um programa do teatro que há-de vir.

constatação aparentemente estranha: as escritas de palco deixam-se captar pela câmara muito facilmente – o que não é o caso das encenações tradicionais de um texto estritamente dramático. Por que razão existe esta diferença? Podemos colocar a seguinte hipótese: o cinema pode revelar corpos que fazem nascer um texto a partir da cena, tal como acontece necessariamente com o gesto coreográfico, e tal como acontece no teatro – ainda que a dança tenha, sem dúvida, operado uma ruptura mais nítida, mais franca com a tradição da interpretação.

A dança parece conviver bastante bem com as imagens em movimento. Nas situações em que o teatro se obstina e frequentemente se recusa a ser filmado, por se sentir ameaçado, aniquilado pelo simples facto de ser reproduzido, temos de reconhecer que a dança reage de forma diferente. E no entanto, ela poderia, também, desconfiar das reproduções. Os corpos que dançam, tal como os que falam, são, de igual forma, submetidos à lógica da unicidade e do efémero. A diferença não se encontra neste ponto. O que resiste à ideia do registo cinematográfico é uma atitude que podemos encontrar tanto na dança como no teatro: a atitude da interpretação. O intérprete (aquele que deixa o texto fora de si) não consegue suportar a ideia de ficar registado em imagens, porque no registo vemos aquilo que, em cena, ficava habilmente mascarado: um texto transportado como um cadáver, e um corpo já contagiado, exalando um cheiro a morte. O texto que sai do livro, para se verter nos corpos em cena, não pode, de forma alguma, ser telegénico, porque estes corpos transportam a morte. Pelo contrário, a imagem fílmica consegue olhar, agarrar e dar a ver os corpos que nascem no seu próprio texto, os corpos que aprendem com ele a manter-se em pé. Este dispositivo ocular ultrapassa deliberadamente a oposição entre narrativa e abstracção. Como uma caixa de Pandora, ele deixa escapar pequenos movimentos de ideias, reflexos da nossa humanidade –mas sem qualquer moral. Não é nem o bem nem o mal que fundam estes corpos, corpos que escrevem e se iluminam no palco.

A noção de escritores de palco precisa de ser posta à prova no confronto com o olhar daqueles que a praticam. O palco é decididamente o ponto de partida; o autor deixa de surgir como um poder de criação único e totalmente hegemónico; a fábula e o discurso deixam de constituir a gramática dominante, mas aquilo que acontece assume a forma de um teatro energético, de acordo com a bela fórmula de Jean-François Lyotard, onde as forças em presença excedem os simples signos de sentido literal para se abrirem a um registo infinitamente mais amplo, um campo livre e polifónico.

Toda e qualquer tentativa teatral autêntica enfrenta este paradoxo inquietante: como dar conta de um mundo que não é deste mundo, usando uma língua que ainda não é falada neste mundo? Uma língua que, no universo dos Castellucci, não fala de um modo articulado, mas que se elabora e se escreve originalmente nas próprias matérias do palco, através do som, da imagem e do movimento dos

corpos, orgânicos e não-orgânicos, tal como pudemos observar no primeiro volume de *Les Écrivains de plateau*, seguindo o trabalho da Societas Raffaello Sanzio. Uma língua que, para além de tudo, procura pensar as feridas do mundo, ao mesmo tempo que se propõe fazer o luto da utopia da arte como salvação do mundo. É através desta porta incerta, modesta e loucamente empenhada, que nós entramos no universo, literalmente impressionante, do Théâtre du Radeau. Uma máquina de dar a ver que transforma o nosso olhar.

Terceira estação na escrita de palco: com Anatoli Vassiliev entramos na imponente cidade de um teatro das ideias. Um teatro que procura incessantemente um lugar que possa abrigar e tornar visível a sua ideia. Dizer que Anatoli Vassiliev é um encenador não é suficiente para definir a espessura do seu trabalho. Seria necessário retomar uma velha palavra, completamente esmorecida em França, mas perfeitamente viva, para falar do percurso de Vassiliev: mestre de palco, faz parte dos que elevam o teatro ao estatuto de arte absoluta. Uma exigência de trabalho e de vida que se inscreve na grande tradição da cena teatral russa desde Stanislavski. E no entanto, há mais de trinta anos que Vassiliev faz vacilar esta tradição, tanto sob o regime soviético como posteriormente. Ele sulca a terra teatral russa, inventa formas cénicas e, ao procurar modos inéditos de interpretação, abre com os seus actores caminhos que eles próprios desconhecem.

Anatoli Vassiliev serve-se da filosofia como de uma bússola, a de Platão, a do Oriente, a da alma e a do espírito, sem esquecer a do corpo. Submerso na sombra do seu laboratório, Vassiliev não começa por encenar textos, mas serve-se deles para tornar visível a ideia, pondo-os invariavelmente em confronto com a luz do exterior. Tornar visível é, por excelência, o gesto da teoria em Platão, que Vassiliev não deixa nunca de ler e de dar a ler. Isto porque, para ele, o gesto prático do palco nunca está separado do seu movimento teórico. É esta escrita intensa e dinâmica que percorremos com ele.

Quarto acto. O universo efervescente de Rodrigo Garcia, fascinante e inquietante, generoso e regelante, trabalhado por pulsões contraditórias que se encontram obrigatoriamente na recepção – muito variada – dos seus espectáculos. Tal como acontece com os outros escritores de palco (e é nisto que consiste certamente um dos traços característicos deste gesto), o trabalho de Rodrigo Garcia prolonga-se no espírito de cada espectador, última oficina dramática onde podemos livremente perscrutar o que nos chega.

"Escritores de palco": a fórmula suscitou alguns mal-entendidos. Eu gostaria de tentar, agora, esclarecer algumas das questões levantadas. É, também, uma forma de precisar aquilo que esta noção abarca concretamente. Dizer, a propósito de alguns artistas, que eles surgem como "escritores de palco" não significa criar uma escola, uma capela, e ainda menos uma qualquer corrente estética. Os "escritores de palco" nada têm que ver com um eventual



<

Conferência de
Bruno Tackels,
"Do texto para palco ao
palco como texto"
(Rui Pina Coelho,
Bruno Tackels
e Alexandra Moreira
da Silva),
fot. Colectivo 84.

agrupamento voluntário, como aconteceu com o *nouveau roman* na literatura ou com a revista *Tel Quel* na crítica literária. Não há nenhuma doutrina ou dogma identificativos, nem nenhum ponto comum no plano dos conteúdos estéticos. Apenas um modo de estar (e não apenas de produzir) no palco: um modo que consiste numa relação estreita entre o poema e o actor, entre a escrita e a cena.

A tradição francesa, particularmente "texto-centrada", tinha, de facto, ocultado amplamente a forma muito singular que o texto tem de funcionar no teatro. Durante muito tempo, considerou-se que o texto precedia a cena, e que só num segundo tempo chegava à cena. Ora a escrita de palco lembra-nos que, originalmente, as coisas acontecem de forma exactamente inversa: o texto teatral só se fecunda em estreita relação com o palco e com aqueles que o habitam. Primeiro existe o palco, e é ele quem produz uma matéria proteiforme, que se transforma nomeadamente no texto de teatro, cujo rasto pode ser recolhido, permitindo-nos mesmo considerar a possibilidade de o vermos transformado em livro – uma peça cristalizada em livro. Mas não devemos nunca esquecer que o palco precede o livro, e não o contrário. Isto explica o facto de alguns artistas escritores de palco aparecerem imediatamente como autores (Rodrigo Garcia), e de outros surgirem antes como artistas plásticos da cena (Castellucci, Tanguy). No entanto, são igualmente escritores de palco artistas como Vassiliev (ou Mathias Langhoff) que encenam textos de outros autores!

Agora torna-se cada vez mais claro que os escritores de palco não se concentram à volta de uma qualquer disciplina artística. Não se trata de passar o teatro para a dança ou de apagar as diferentes disciplinas sob a fórmula tranquilizadora de "espectáculo". A aposta consiste muito mais em afirmar e assumir a co-existência de formas e de práticas das quais podemos dizer que, graças a um enriquecimento mútuo, se apresentam e se desenvolvem

no espaço do teatro. Partindo de uma intuição forte daquilo que este espaço pode dizer, o trabalho destes artistas provém, de forma muito concreta, do palco e do seu contexto colectivo, e não da solidão de um escritório. É verdade que o século XX não deu muita importância a esta modalidade da escrita de palco. É o mínimo que podemos dizer. A ponto de o escritor de teatro (reduzido ao termo mais claramente restritivo de "autor dramático") parecer ter a obrigação de se construir na solidão da sua mesa de trabalho. Alguns vão ainda mais longe e chegam mesmo a pensar que o teatro pode existir e ler-se no espaço único de uma poltrona! É importante realçar, aqui, a incrível modernidade de Jean Vilar que assumia preferir textos do repertório lidos na solidão da sua sala de jantar, e que conferia unicamente aos textos contemporâneos o privilégio de viverem em palco. Paradoxo surpreendente que foi deixado cuidadosamente na sombra para que a lenda vilariana pudesse ser construída...

Limitar o teatro à escrita e/ou leitura solitária é, sem dúvida, um dos verdadeiros enfraquecimentos que afectam o teatro do século XX: o escritor de teatro foi, de uma forma geral, colocado fora dos teatros. A era dos encenadores, marca dominante dos acontecimentos decisivos do século XX, marginalizou profundamente o trabalho dos escritores de teatro – pelo menos daqueles que escrevem verdadeiramente para o teatro. Ou seja, com ele e para ele. Isto porque o teatro não pode escrever-se de um modo abstracto, fora dos corpos, fora dos ritmos, dos movimentos e das vozes. Ele só existe plenamente quando consegue dar forma a seres que estão à espera do seu complemento vital no palco do teatro. Este exercício parece banal (ou seja, simplesmente literário), quando na verdade se trata de um exercício incrivelmente íntimo e singular: escrever para actores significa forçosamente escrever para aquele momento único, para aquele ser, para a sua voz, a sua energia, a sua presença e unicamente para ela. É ela que o leva a escrever, e que dá forma àquilo que

virá a ser uma escrita. Esta escrita só se assumirá plenamente enquanto escrita no palco. Sim, há uma grafia, um rasto profundo, uma escrita que parte do palco, e esta escrita é muito antiga, não é uma realidade verdadeiramente moderna ou de vanguarda, em ruptura com a tradição teatral, como observava recentemente Michel Corvin, depois de ter lido os volumes anteriores de *Ecrivains de plateau*:

Há muito tempo que o texto se transformou em palco através dos seus silêncios e do seu ritmo, desde os simbolistas até Tchekov, das experiências da Bauhaus até aos dramáticos de Beckett: há muito tempo que a personagem e a fábula não só são questionados (Pirandello), como também desmontados pelos próprios autores (os dada-surrealistas, Handke...), sem que (antes que) o palco se intrometa (Corvin 2007).

Sim, o texto de teatro é, há já bastante tempo, abalado pelas invenções do palco que nunca deixou de integrar: foi mesmo o palco que permitiu todos os avanços dramáticos, de Molière a Rodrigo Garcia. E nesta mesma carta, Michel Corvin precisa, também, que a evolução do teatro, cada vez mais aberta às outras formas, não deve nem endurecer-se relativamente um modelo identitário (o teatro de sempre), nem perder-se numa outra coisa para além de si próprio. O teatro que hoje se escreve é um teatro posterior ao teatro... Uma análise que o leva a concluir que "o teatro está morto", ainda que não completamente privado de uma maliciosa esperança: "o teatro está morto, viva o pós-teatral!". No que me diz respeito, prefiro falar de uma permanência através de todas estas transformações cénicas. Por detrás destas metamorfoses, que parecem traduzir rupturas brutais, permanece a constância do palco que traça uma escrita que desaparece no preciso momento em que se materializa.

Referências bibliográficas

- CORVIN, Michel (2007), Comunicação electrónica dirigida a Bruno Tackels.
- DELEUZE, Gilles (1979), *Superpositions: Richard III par Carmelo Bene*, Paris, Minuit.
- KLOSSOWSKI, Pierre (2004), "Ce que me suggère le jeu de Carmelo Bene: L'acteur vu par Pierre Klossowski", *Mouvement*, n.º 31, novembre.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique (Postdramatisches Theater, Frankfurt, Verlag der Autoren, 1999)*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche Editeur.
- TACKELS, Bruno (2005) *Écrivains de plateau*, vol.1, *Les Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.