

REPORT ME, TELL MY STORY

EDMUNDO CORDEIRO

*“Sou o Horácio que acede aos príncipes que se despedem,
ou estão perto de o fazer, e àqueles que em breve se lhes
seguirão. Eu próprio estou a preparar-me para me juntar
a eles. Horácio preste a desvanecer-se!”*

GEORGES BANU

Antes de tudo o mais, há o desejo de um homem. Georges Banu. Um homem que ama o teatro intensamente, mais do que toda a gente (faz aqui sentido dizer uma coisa sem sentido como esta), e que, a partir de França, começa a determinada altura a deslocar-se muito pelo teatro europeu, aproximando-se dos seus maiores encenadores – de alguns dos seus maiores encenadores, digo, dos evidentemente maiores –, não só europeus, dado que Robert Wilson também se lhes junta. Conviveu com eles, esteve perto deles porque, além do amor ao teatro (Banu ia quase sempre ao teatro quatro vezes por semana), as funções que a pouco e pouco veio a desempenhar também propiciaram isso: editor e director do *Journal de Chaillot*, de *L'Art du théâtre*, de *Alternatives théâtrales*, director da colecção “Le temps du théâtre” da editora Actes Sud e dirigente de associações ligadas à actividade (Associação Internacional dos Críticos de Teatro, Académie Expérimentale des Théâtres, Prémio Europa para o Teatro). E tudo isto já vinha da Roménia natal, onde se formara em teatro na Universidade Ion-Luca-Caragiale, onde quisera ser actor (mas não foi – “É difícil, eu não sou actor, falo com as minhas palavras e não repito as dos outros”,* frase a que, creio, se deve retirar a tonalidade superficialmente

* Georges Banu, *Les Voyages du comédien*, Coll. Pratique du Théâtre, Éditions Gallimard, Paris, 2012, p. 173.

arrogante; trata-se da confissão de uma incapacidade) e onde construíra relações com pessoas do meio com ramificações a Paris – chegado aí há pouco tempo (isso é relatado), almoçou com Peter Brook e um grupo de amigos. Na capital francesa fez um doutoramento com Bernard Dort (o especialista de Brecht, animador, com Roland Barthes, da revista *Théâtre Populaire*) e foi Professor na Université Sorbonne Nouvelle. A sua obra é extensíssima e várias vezes premiada. O desejo de um homem: o acompanhante, a sombra, o que pode estar perto.

“Had I but time – as this fell sergent, Death, / Is strict in his arrest – O, I could tell you – / But let it be. Horatio, I am dead, / Thou livest. Report me and my cause aright / To the unsatisfied.” Horácio, ele que é mais romano antigo do que dinamarquês, quer beber o que resta ainda do licor mortal ingerido por Hamlet, mas este demove-o e insiste: *“O God, Horatio, what a wounded name, / Things standing thus unknown, shall I leave behind me. / If thou didst ever hold me in thy heart, / Absent thee from felicity awhile, / And in this harsh world draw thy breath in pain / To tell my story.”** Banu é Horácio, Horácio é Banu, e esta impressão perpassa quase todas as páginas, imbuindo o livro de uma aura melancólica. Esta obra do amante do teatro e dos encenadores (e dos actores, os que dão a sombra às personagens, e alguns livros lhes dedicou) surge vincada pelo acontecimento da morte, pelo seu selo. Sobre o *Hamlet* de Peter Brook, representado no Théâtre des Bouffes du Nord, conta Banu que no final Horácio é o único que fica de pé, no meio de todos os mortos espalhados pelo palco. Entre os grandes mestres do espectáculo de que se ocupa este livro, cada qual com uma entrada no índice – treze homens e uma mulher –, são poucos – Pippo Delbono, Robert Wilson, Ariane Mnouchkine, Anatoli Wassiliev, Krzysztof Warlikowski – os que ainda não morreram. Banu, por sua vez, menciona o próprio desvanecimento que se aproxima – o livro foi editado em 2021, e ele veio a falecer no início de 2023, com setenta e nove anos.

* “Tivera eu tempo – que este guarda azedo, a Morte, / É estrito nas prisões – podia, ah!, contar-vos – / Mas pouco interessa. Estou morto, Horácio, / Mas tu vives ainda. Relata-me, e o que me move, / Aos que não sabem.” E mais à frente: “Ah, por Deus, Horácio, que nome trespassado, / Se nada se souber, deixarei atrás de mim. / Se alguma vez me tiveste no teu coração, / Ausenta-te da felicidade por um instante / E, neste mundo duro, na dor que o ar inspira / Para a história me contares” (William Shakespeare, *Hamlet*, tradução de António M. Feijó, Edições Cotovia, Lisboa, 2001, pp. 236-239).

E tudo isto “para compensar o inelutável desaparecimento desses heróis do pensamento oral”, escreve Banu – porque os encenadores são fazedores de cidade e não homens de escrita; não são normalmente homens de escrita, embora alguns o sejam. Os encenadores lêem e fazem, e em geral estão ligados a um “território”, uma espécie de comunidade – estão muito ligados a um teatro fisicamente considerado: o Piccolo de Milão, para Giorgio Strehler, o Bouffes du Nord, para Peter Brook, o Odin, para Eugenio Barba, o Théâtre du Soleil, para Ariane Mnouchkine, Les Amandiers (Nanterre), para Patrice Chéreau...

Estamos, pois, perante retratos morais, que são muito físicos também, cada encenador com o seu estilo de vida, quer dizer, com uma vida como estilo – e é essa vida que se liga às máximas de acção, à compreensão do teatro, ao modo como pensam a encenação e a relação, bem como o trabalho com os actores. São seres unilateralmente múltiplos. Jerzy Grotowski, Peter Brook e Antoine Vitez ocupam mais de um terço do livro – o que talvez corresponda à importância que estas figuras tiveram na formação de Banu, ainda que não no seu afecto, como será o caso de Grotowski, por exemplo, o encenador mais “retratado”.

A vertigem de Vitez, a profundidade de Brook, a intensidade de Strehler, as parábolas e a astúcia de Eugenio Barba, o valor do texto em Peter Stein, as provocações de Kantor, a verdade que não se pode gritar de Grüber, a agitação de Chéreau, essa espécie de snobismo de Robert Wilson (mas, afinal, há uma cadeira de um tio pobre que ficou nele impressa)... Obcecados em extremo, loucos em extremo, isto é, cheios de vida, assim são os encenadores... E Banu vive por eles, vive mesmo por eles, consegue isso, essa extraordinária entrega ao desejo do outro (curiosidade é, evidentemente, uma palavra fraca para isto), essa procura do teatro nascente no encenador (no actor também, uma vez mais, o que é outro dos grandes testemunhos da sua obra); foi por isso que escreveu este livro, foi por isso que viveu. E os que são mais do seu afecto nem são aqueles sobre os quais mais escreve aqui, muito pelo contrário – como Pippo Delbono e a fragilidade, como Krzysztof Warlikowski e as lágrimas. Uma constelação de sinais de reconhecimento, como diz o autor – uma vida que não podemos perceber, só admirar.

Deixamos aqui uma lista (limitada) da grande produção editorial de Georges Banu. Nela faltam, nomeadamente, entre outros textos e edições, os dossiês que, sozinho ou com outros, organizou a propósito de Antoine

Vitez, de Claude Régy, de Klaus Michael Grüber, do actor Ryszard Cieślak, ou ainda de Grotowski, de Kantor e de outros, em particular no âmbito da revista *Alternatives théâtrales*. (Escreveu também os filmes *Tchekhov, le témoin impartial*, de Jacques Renard, 1994, 59'; e *Shakespeare, des rois dans la tempête*, de Claude Mourières, 1996, 55'.)

- 1978 *Théâtres à l'Est: Pologne, Roumanie, Tchécoslovaquie* (concepção e realização do número), *Cahiers de l'Est*, revista trimestral, Editions Albatros, Paris.
- 1980 *Le Costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine*, Centre national de documentation pédagogique, Paris (edição revista e aumentada, 1994).
- 1981 *Bertolt Brecht ou le petit contre le grand*, Aubier-Montaigne, Paris.
- 1984 *Le Théâtre, sortie de secours*, Aubier-Montaigne, Paris.
- 1985 *Brook, Les voies de la création théâtrale*, tomo 13 (textos reunidos, com uma apresentação do autor), CNRS Éditions, Paris.
- 1986 *L'Acteur qui ne revient pas: journées de théâtre au Japon*, Aubier-Montaigne, Paris (nova edição revista e aumentada, Folio, Gallimard, Paris, 1993).
- 1987 *Mémoires du théâtre*, Actes Sud, Arles.
- 1989 *Le Rouge et or: une poétique du théâtre à l'italienne*, Flammarion, Paris.
- 1991 *Peter Brook: de Timon d'Athènes à Hamlet ou le metteur en scène et le cercle*, Flammarion, Paris (nova edição corrigida, 2001).
- 1993 *Le Théâtre ou l'instant habité: exercices et essais*, L'Herne, Paris.
- 1995 *Les Romans du théâtre et la vie en trompe-l'œil*, Académie expérimentale des théâtres, Paris.
- 1995 *Sarah Bernhardt: sculptures de l'éphémère*, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Besançon.
- 1997 *Le Rideau ou la fêlure du monde*, Biro Éditeur, Paris.
- 1998 *Peter Stein, essayer encore, échouer toujours / Entretiens avec Georges Banu*, Éditions Ici-bas, Bruxelas.
- 1999 *Avec Brecht*, Actes Sud, Arles.
- 1999 *Notre Théâtre, "La Cerisaie"*, Actes Sud, Arles.
- 2000 *Les Cités du théâtre d'art: de Stanislavski à Strehler* (direcção), Éditions théâtrales, Montreuil.

- 2001 *L'Homme de dos: peinture, théâtre*, Biro Éditeur, Paris.
- 2002 *Exercices d'accompagnement: d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, L'Entretemps, Saint-Jean-de-Védas.
- 2002 *L'Oubli: essai en miettes*, Les Solitaires intempestifs, Besançon.
- 2004 *La Nuit nécessaire*, Biro Éditeur, Paris.
- 2004 *Yannis Kokkos: le scénographe et le héron* (concepção e realização), Actes Sud, Arles.
- 2005 *Les Répétitions: de Stanislavski à aujourd'hui* (direcção de edição), Actes Sud, Arles.
- 2005 *Nocturnes: peindre la nuit, jouer dans le noir*, Biro Éditeur, Paris.
- 2005 *Peter Brook: vers un théâtre premier*, edição aumentada, Seuil, Paris.
- 2006 *La Scène surveillée*, Actes Sud, Arles.
- 2009 *Des murs... au Mur*, Gründ, Paris.
- 2009 *Le Repos*, Les Solitaires intempestifs, Besançon.
- 2009 *Miniatures théoriques: repères pour un paysage de la scène moderne*, Actes Sud, Arles.
- 2009 *Shakespeare, le monde est une scène: métaphores et pratiques du théâtre* (antologia comentada), Gallimard, Paris.
- 2010 *Shakespeare: métaphores et pratiques du théâtre*, coll. Entre-Vues, Éditions universitaires d'Avignon, Avignon.
- 2012 *Les Voyages du comédien*, coll. Pratique du théâtre, Gallimard, Paris.
- 2013 *Amour et désamour du théâtre*, Actes Sud, Arles.
- 2015 *La Porte au cœur de l'intime*, Arléa, Paris.
- 2016 *Le Théâtre de Anton Tchekhov*, Ides et calendes, Lausanne, Suíça.
- 2016 *Le Théâtre ou le défi de l'inaccompli*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon.
- 2020 *Une lumière au cœur de la nuit: le lustre, de l'intime à la scène*, Arléa, Paris.
- 2021 *Les Récits d'Horatio: portraits et aveux des maîtres du théâtre européen*, Actes Sud, Arles.
- 2022 *Les Objets blessés*, Cohen & Cohen, Paris.
- 2023 *Le Théâtre et l'esprit du temps*, coll. À la croisée des arts, Deuxième époque, Montpellier, 2023.

INTRODUÇÃO

A injunção do príncipe

Hamlet expira depois de ter consumado a vingança do fantasma à custa da sua própria vida, mas não sem antes fazer um apelo a Horácio, o homem moral, o amigo íntimo: contar a sua história, da qual o príncipe o faz legatário, para que não se desfaça nas brumas do esquecimento. Horácio vê-se encarregado de perpetuar a memória de Hamlet, restituindo os episódios da sua vida: contá-la com a honestidade de uma testemunha! Ele, a testemunha mais próxima, a testemunha que garante a verdade da história. Hamlet sabe-o e, sem receio, atribui-lhe esta missão. Para o príncipe não há desconfiança que se imiscua, e o amigo é incumbido da tarefa que assenta nessa confiança inabalável. Horácio vai assumir a dificuldade da missão. Sabe que não pode falhar e que tem de estar à altura do apelo do príncipe.

Na hora final, indispensável e bem-vinda, “atribuo” a mim próprio o papel de Horácio. Eis-me encarregado de escrever uma história com restos e fragmentos para que se possam preservar alguns resquícios do teatro do nosso tempo, de que fui assídua testemunha ao longo dos anos. Testemunhos de encontros e palavras de artistas cujo teatro amei, sem nunca cimentar qualquer um deles como referência única, convencido de que a verdade se encontrava na viagem deste para aquele. Procurei o teatro por todo o lado e associei-o a encenadores que se tornaram “livros” vivos que consultei mais de perto, que me formaram e me proporcionaram prazeres vividos no presente. Eles foram, por sua vez, os meus príncipes dinamarqueses, a quem muitas vezes fiz de Horácio, tomando a cargo a narrativa dos momentos vividos algures entre o teatro e a vida. Esta impureza é rica e dela tenho sido fervoroso adepto. Pretendo aqui, pois, entregar os contos deste Horácio que fui e que alguns artistas reconheceram como tal. “Sabes escutar como ninguém” – elogio de Strehler! Sim, eu era todo ouvidos.

Não se trata de revisitar os espectáculos memoráveis e o seu *punctum* barthesiano. Isso daria origem a um livro de espectador; o que eu quero é escrever o livro de uma testemunha que reúna conversas pessoais e aforismos sobre o teatro, convencido que estou de que este pensamento é fundamentalmente oral. Pensamento formulado em nome de uma procura e como consequência de uma prática, pensamento artístico e pensamento artesanal. Em nome desta ambiguidade, estive sempre à vontade na presença de artistas que me falavam, sem escrever. Quero restituir aqui a impureza dos momentos da vida em que o teatro sempre se disseminou. Não apenas um, nem apenas o outro. Os dois juntos! É por isso que tento agora entrelaçar, num modesto exercício literário, os pensamentos directos dos interlocutores a quem servi de seduzida testemunha. Porque só falei com artistas que amei, e porque os que aqui estão reunidos alimentaram a minha “segunda vida” de *espectador testemunha*. Sem que me tenham incumbido de uma missão, como Hamlet o fez, atribuo-a a mim próprio, a fim de salvaguardar o legado pelo qual me sinto responsável. Sou o Horácio que acede aos príncipes que se despedem, ou estão perto de o fazer, e àqueles que em breve se lhes seguirão. Eu próprio estou a preparar-me para me juntar a eles. Horácio prestes a desvanecer-se!

Quando era jovem, fui atraído por um projecto dedicado às personagens do príncipe... A esses que estão próximos do poder, mas que não o têm, nem o exercem. O príncipe é uma figura que, ao longo do tempo, formou uma família cujos membros partilham traços comuns, relacionados entre si: marcam a história do teatro desde a Antiguidade até aos nossos dias. A pureza define-os, tal como a impossibilidade de sobrevivência; estão destinados à morte, de Orestes a Hipólito, passando por Britannicus ou o Príncipe de Homburgo. Proibidos de chegar à idade adulta, a juventude serve-lhes de meio de reconhecimento, bem como de imperativo para se entregarem a actos que excedem os seus recursos. Fazem-no à custa das suas vidas, que são sempre encurtadas, sacrificadas, mas ao mesmo tempo exemplares. Hamlet continua a ser a figura tutelar desta comunhão.

O príncipe é um herdeiro contrariado, muitas vezes chamado a reparar uma traição, a corrigir uma injustiça, apesar da fraqueza dos seus meios. O príncipe é um estranho entre os adultos que se destroem uns aos outros. Permanece afastado, porque é desprovido de todo o apetite guerreiro; a sua vocação, pelo contrário, exige-lhe que corrija os erros à custa do seu próprio

sacrifício. Sempre acompanhado, o príncipe encontra apoio naqueles que lhe são mais próximos, uma irmã vingativa como Electra, ou um amigo infalível como Horácio. É a intimidade deles que o conforta e tranquiliza quando, contra si próprio, cede ao acto indispensável, o assassinio ou o suicídio. O príncipe não lhe sobrevive nunca e morre jovem: a longevidade é-lhe estranha.

O príncipe, nas suas variantes teatrais, sobretudo Hamlet, é confrontado com um desafio cujos riscos deve assumir porque, por vocação, actua como justiceiro. Não o faz em nome da obtenção de um poder, mas de uma ordem que procura restaurar a todo o custo. O assassinio do pai exige uma reparação, e Hamlet, avesso à violência, vê-se arrastado para ela como condição para consertar um mundo “fora dos eixos”. O príncipe age em resposta à imposição do crime que levou o pai à morte e à desestruturação da família: o tormento do assassinio original leva-o à culpa. Desgraça e honra do príncipe juntas!

O príncipe é um ser salvo pela amizade, não pelo amor. Ou se mantém afastado das paixões, ou estas destroem-no. A sua solidão é temperada pela amizade, a de Píldes por Orestes, a de Horácio por Hamlet... amigos que não se constituem seus duplos, mas sim intermediários entre ele e o mundo. O príncipe será sempre único, mas os amigos rodeiam-no para lhe assegurarem uma protecção estreita. Partilham a sua aventura solitária, a aventura do príncipe que é, como disse Walter Benjamin, “o paradigma do melancólico”.

Os amigos do príncipe prolongam a sua posteridade ecoando-a, tornando-se “cronistas” dos feitos e acções do homem que conheceram intimamente. As suas palavras tornam-se actos de memória e fontes da sua biografia lendária. Quem teria sabido das provações do príncipe sem este elo da amizade? Hamlet delega em Horácio a missão de contar para que as palavras preservem a sua história.

Como encenador de mim próprio, que papel me atribuiria, sem complacência ou presunção? Depois de reflectir, uma personagem se impôs. A personagem do companheiro fiel, do confidente, do amigo íntimo. Como Horácio, de quem Hamlet não duvida. “É bom ter um amigo como tu”, escreveu-me Peter Stein há pouco tempo. Sempre em segundo plano, na sombra, envolvido nos nós dramáticos da obra sem nunca ser o seu protagonista. Horácio não é nem um manipulador, nem um cortesão; ele encarna o *amigo*, o ser moral. O amigo íntimo que convida Hamlet para o encontro com o fantasma, porque é a ele que os guardas, sem suspeitar, informam, o amigo chamado a

acompanhar os tormentos do rei assassino durante o espectáculo que serviu de engodo, o amigo que aconselha o príncipe a não aceitar a prova fatal do duelo manipulado e, finalmente, o amigo chamado a contar a trágica história de Elsinore. Peter Brook, que teve a intuição do seu alcance para a agitada corte da Dinamarca, permitiu que, no final do espectáculo, ficasse como um pilar vivo entre os mortos, todos os mortos, espalhados pelo palco.

Horácio, o amigo, estava feliz porque tinha um amigo, e nada veio perturbar essa amizade. É a ele que gostaria de me associar, pois, apesar de não ter sido um amigo único e exemplar, tive amigos e experimentei as virtudes das verdadeiras amizades que, sucessivamente, aqui são evocadas. Na ausência de um Hamlet, dediquei-me a artistas que reconheceram em mim o poder de ressonância proporcionado pela devoção afectuosa. Acompanhei-os como amigo, para alguns deles como um Horácio passageiro. E foi este papel que desempenhei sem me arrependar. Mas não me dediquei apenas a um artista... e é por isso que conto a história de fragmentos de vidas, não de uma vida. Amizades fiéis, mas nunca únicas. Será isto condenável?

É com Horácio que me identifico. Se Hamlet lhe delegou o dever de contar... eu autoproclamo-me contador, como se a minha própria biografia de espectador mo impusesse. Não para escrever Memórias, mas para compensar o inelutável desaparecimento desses heróis do pensamento oral, as pessoas do teatro, e para guardar as suas confissões. Brasas a que procuro assim retardar a extinção.

O pensamento oral

O meu ponto de partida é uma convicção que legitima este projecto: o pensamento do teatro é oral. Com excepção de alguns arautos da palavra escrita, portadores de uma visão de futuro e inadaptados à prática, como Craig ou Artaud, a maioria dos encenadores fala e mostra-se pouco inspirada pela página em branco. A escrita, pela sua própria natureza, está ligada à solidão e ao monólogo, ao ser que fixa o seu discurso, à sua conservação, até ao seu arquivo. Em contrapartida, o homem de teatro manifesta-se no contexto de um diálogo, qualquer que seja a sua forma: diálogo com uma equipa, uma assembleia, alguém próximo, por vezes um amigo! Sendo a palavra escrita mais a excepção do que a regra, haverá sempre uma voz específica do artista de teatro, uma voz partilhada. Pode ser colectiva, expressão de uma profissão

de fé proferida num contexto público, como pode ser íntima, palavra de proximidade, pessoal, livre de qualquer programa, fruto do acaso, de um contexto imprevisito. É este tipo de palavra que pretendo aqui testemunhar, palavra expressa e ouvida em momentos privados, longe do público, palavra expressa nos redutos da confiança. O artista que fala confia no parceiro que ouve, não só porque reconhece nele o desejo de receber esta dádiva pessoal, mas também porque quem ouve está informado e conhece o seu trabalho. Desprovido de qualquer função de informação e da responsabilidade de um discurso público, o monólogo assume aqui o sentido de uma confissão. Lembro-me do que me disseram, mas raramente da minha resposta... Esta era em geral parcimoniosa, quando não me refugiava mesmo no silêncio. A memória, por um lado, e o esquecimento, por outro: o destino de um parceiro “secundário” cativado pelas palavras das quais se sente, com orgulho, o destinatário passageiro. Hamlet e Horácio. O príncipe fala, o amigo faz eco das palavras e dos actos.

Palavras fortuitas, rápidas e fugazes. “A verdade diz-se entre duas portas”, confessou-me um dia Cioran, “é por isso que é bom conhecer um criador”. A palavra entre duas portas não é roubada, nem programada; é formulada numa situação furtiva, num clarão partilhado, numa estrela cadente. Daí que não me tenha esquecido nem das palavras que foram ditas, nem dos locais onde me foram dirigidas: ambos estão associados e procuro restabelecer aqui esse laço indissociável. Onde é que ouvi estas frases? Numa esquina, numa ponte distante... A palavra e o espaço, ambos marcantes, constituem a matéria destas “histórias de Horácio”. A memória conservou-os juntos. O pensamento oral, quando o destinatário é único, fixa-se no concreto de uma experiência vivida para ser preservada como um “instante habitado”. É por isso que tantos parceiros fortuitos recordam aos artistas, anos mais tarde, o lugar onde se encontraram: “Lembra-se, quando veio a Caracas...”, “Quando falou comigo, em Avignon...”, “Em Paris, num café...” A memória, sobretudo a do pensamento oral, apoia-se em lugares. Até se constituir em fragmentos de vivências, em episódios biográficos cuja experiência concreta é primordial. Os lugares e as palavras enlaçam-se.

O pensamento oral está menos associado a referências temporais; inscreve-se numa duração incerta, sem indicações tão precisas como as que estão ligadas ao espaço. Isso é conhecido desde a Antiguidade, quando a arte da memória se constituiu em torno dos lugares. São estes que a fixam e

a ressuscitam. Todos os tratados o confirmam. Há datas memoráveis, falhas, instantes, mas são menos exactos do que os lugares onde o pensamento oral deixou a sua marca no interlocutor que eu fui. Lembro-me de um jardim em Avignon, e talvez do momento do dia – estas recordações temporais persistem –, mas dos anos ou dos meses muito menos nitidamente. O tempo tem um impacto mais fraco do que as situações e as palavras.

O pensamento oral é relacional. É alimentado pela ligação entre os parceiros presentes e pelo desejo de comunicar uma ideia, de transmitir um ensinamento, de suscitar uma paixão quando esta é expressa em público e dirigida a uma comunidade de seres ou, de modo mais restrito, aos actores nos ensaios. A relação pode reduzir-se e limitar-se apenas a duas pessoas, como nas sequências que aqui evoco e de que me lembro. Uma relação dupla! Instaura-se, assim, um sistema que pode ser descrito como “socrático”. Diga-se porém que, mesmo que o artista não se eleve ao mestre que, por meio de perguntas, guia o discípulo para a Verdade, como nos *Diálogos*, ele transmite mesmo assim a sua própria verdade, sobretudo a verdade do trabalho, para que o jovem, parceiro fugaz, possa compreender por si só o que o define, e para que possa reter e interpretar o significado do testemunho que lhe é entregue. Esta educação dispar e plural moldou-me: um ensino artesanal ministrado pelos mestres do palco europeu, em contraste uns com os outros. No quadro de um intercâmbio estritamente personalizado, tive a oportunidade de ouvir e o imperativo de escolher. Mas, sejamos claros, a troca não é uma via de sentido único, porque a qualidade do acolhimento, a sua intensidade, tem um efeito sensível no locutor, que sente o alcance das palavras. O artista monologa num contexto de confiança.

A multiplicidade de nomes e de histórias explica-se pela minha atracção pela diversidade das palavras e das práticas; permaneci resistente ao impacto de um único artista. Era-me impossível afeiçoar-me a um único modelo e atribuir-lhe um valor exemplar, fazer dele o paradigma do teatro que eu esperava. Isso explica-se pela atracção por uma certa relatividade e uma proximidade com artistas ligados por um desejo de dar ao teatro um valor diferente do mero entretenimento. É isso que os liga... um elo subterrâneo comum. Fui seduzido, não cativado... por isso procurei em todo o lado, e esta indecisão reflecte-se nas histórias que se seguem. Não conseguindo ser um discípulo convertido, entreguei-me a amores sucessivos. Neste sentido, distancio-me de Horácio, pois sou um pouco disperso, como um... querubim imaturo!

O meu percurso ziguezagueante levou-me de “flor em flor”, como o jovem pajem. Não me identifiquei com um modelo de artista, mas com o movimento do teatro.

O pensamento oral exerce-se plenamente no teatro porque é processual. Exprime-se, mas, ao mesmo tempo, preserva a fluidez necessária para acompanhar o desenrolar dos ensaios, para abraçar a sua dinâmica, para integrar os diferentes acasos... em suma, para evoluir e se adaptar ao percurso incerto do trabalho colectivo. O pensamento oral é concebido para responder às exigências imediatas, sem abandonar completamente determinadas constantes que são próprias do artista. Enquanto os actores ouvem sobretudo as instruções concretas, imediatas, o amigo a quem o artista se dirige beneficia das confissões do essencial que, uma vez “entre duas portas” e num contexto de confiança, são expressas e partilhadas. Elas proporcionam o deslumbramento, por vezes enganador, de serem dirigidas ao jovem que as capta e guarda. Encontrei-me muitas vezes numa relação deste tipo. O pensamento oral é o pensamento que explora as bases do ofício e afirma as opções pessoais. O pensamento expresso por escrito é um pensamento teórico, enquanto o pensamento oral é um pensamento artesanal. Pensamento do artista em acção. O pensamento oral é o pensamento em acto, um pensamento concreto que tem menos a ver com definições do que com conselhos e observações imediatas, que surgem da prática e formam o “saber” pessoal do artista.

Dos encontros, das viagens, das pausas, faço agora um inventário sensível, dado que me constituem e, ao mesmo tempo, formam capítulos de uma memória vivida, persistência desse “património imaterial” que são o teatro e as palavras dos seus protagonistas, cuja intimidade partilhei. Pensamento oral, pensamento do instante, pensamento da confiança... Deixo aqui traços enquanto legatário que se atribuiu uma missão: recordar as palavras e os instantes de que me fiz guardião. Ninguém me deu este estatuto, atribuí-o a mim próprio. Quando os parceiros morrem ou se aproximam do fim, uma tal tarefa explica-se por um voto de reconhecimento afectivo pelos artistas que pude acompanhar e que formam a família heteróclita à qual ainda me sinto filiado, e que frequento mais uma vez, no final! Grotowski e Brook, Stein e Strehler, Vitez e Pippo Delbono são os seus pilares! E a eles, e a tantos outros, faço uma última visita. O tempo esgota-se e os vestígios dissipam-se!

Queimar ou preservar

Uma amiga conta que, depois de ter assistido à última representação de uma *Tetralogia** em Bayreuth – o ano escapa-me –, refugiou-se no quarto de hotel, de onde podia entrever o palácio wagneriano. Exausta, levantou-se tarde e, ao abrir a cortina, o seu olhar assustado avistou as chamas que subiam a colina. Visão de pânico de um incêndio mítico! Longe de sentir a célebre excitação de Nero ao ver Roma em chamas, ela, numa ânsia extrema, correu para o exterior para saber o que se passava. Encontrou alguns técnicos que, perante a sua inquietação, calmamente a tranquilizaram! Não, não era o palácio que estava a arder, deitara-se fogo aos cenários, uma vez acabado o ciclo desse ano. E concluiu: “Eu continuava a ser a testemunha que tinha de contar o que vira.” Os cenários calcificados assumiram o destino do palco: desaparecer para renascer. No teatro, como disse um artista confiante nos seus poderes, “é preciso acreditar na Fénix”.

Podemos questionar a sensatez deste exercício, hoje mais ou menos abandonado em favor de uma solução museológica. Que fazer? Na República Checa, visitei um antigo teatro barroco e deambulei entre os “cenários antigos”: à medida que me aproximava deles, a sua antiga glória, agora extinta, voltava à vida. Ao mesmo tempo, disse a mim próprio, eram cenários anónimos, imagens preconcebidas do mar ou da floresta, cenários recicláveis que mentalmente, como na *Flauta Mágica* de Bergman, eu poderia animar. Porque não tinham sido queimados.

Queimar ou conservar? A questão, para além dos pedaços materiais, dos resíduos mitológicos, diz respeito às pessoas do teatro, divididas, separadas em famílias distintas. Até mesmo opostas. Os defensores do apagamento e os militantes do arquivo. De que lado devemos estar? De quem me devo tornar aliado? Como é que eu, espectador testemunha, escolho?

Alguns encenadores travam uma batalha obsessiva com a “areia” da sua obra, para preservarem a memória improvável que, apesar de tudo, inevitavelmente se desintegra. Mas, devido a esta derrota anunciada, a sua luta assume o sentido de uma inconformidade rebelde, de uma recusa de capitulação. Empilham notas de trabalho, acumulam fotografias e arquivam de modo

* *O Anel dos Nibelungos: O Ouro do Reno; A Valquíria; Siegfried; O Crepúsculo dos Deuses*, de Richard Wagner (1869-1874). [N. do t.]

obstinado. Em contrapartida, outros aceitam o desaparecimento como um facto inevitável, próprio do teatro. Há encenadores que queimam o seu passado porque estão convencidos de que ele será eternamente fugidio, que sempre se esquivará. Não há solução de compromisso entre estas duas famílias. Os primeiros parecem-me animados pelo desejo de duração que é característico das outras artes e manifestam assim a sua frustração. Não são amantes absolutos do teatro. Sonham com a redenção... e constroem muralhas pouco seguras contra o rio Letes. Os outros mergulham neste rio e entregam-se à alegria efémera do momento, tão realizado quanto fugaz. O seu império é o palco onde os espectáculos aparecem e desaparecem. Amantes sem ilusão! Os que conservam cultivam uma esperança que é contrária à própria natureza desta arte, e é daí que provém a audácia da sua postura; os outros pretendem calcinar o presente com a febre de um auto-de-fé consentido. Não é verdade que Jérôme Savary saudava o teatro “como uma arte biodegradável que não deixa resíduos”?

Por vezes, as posições sofrem alterações ligadas à idade, que as perspectivam e as temperam. À medida que envelhecem, os defensores do desaparecimento suavizam a sua rejeição da conservação para encetar um princípio de arquivamento, uma vontade de reunir vestígios outrora refutados. Em vez de se despojarem, arrepiam caminho, seguindo na direcção que detestavam na juventude, sacrificando com isso o seu antigo radicalismo.

Conservar torna-se solução para reduzir o desastre da idade e o naufrágio do seu exercício. Conservar exige uma prática quotidiana de resistência que implica um compromisso programático com o esforço adjacente ao trabalho de palco. Copeau escreveu incessantemente, tal como Vitez, sendo ambos nostálgicos da literatura. Os que se dedicam de corpo e alma ao teatro são mais reticentes perante a página em branco. Esta é mais o território privilegiado dos visionários que, não conseguindo satisfazer as suas expectativas, as formulam por escrito e as deixam como legado às gerações futuras. De Craig a Artaud... missionários de um horizonte em direcção ao qual se caminha sem fim!

Conservar, no teatro, implica uma operação distinta da redacção de um livro. O livro concentra uma identidade e torna memorável, de facto, uma obra. Livro que converte o pensamento oral em escrita, livro que reúne fragmentos, mas livro que afirma uma singularidade. Tal como em *Para um Teatro Pobre*, de Grotowski, ou *O Espaço Vazio*, de Brook, ou *L'Énergie qui*

danse, de Eugenio Barba em colaboração com Nicola Savarese, ou *J'y arriverai un jour?*, de Chéreau... os pilares da obra de um encenador, para memória da sua arte, são um livro e um lugar. Sobre a base desta dupla instância se constrói a sua lenda e a sua memória perdura. Nem tudo acaba em cinzas.

Conservar ou queimar... as linhas aqui reunidas confrontam-se com este dilema. No fundo, o meu objectivo não é escolher, mas combinar opostos numa mistura impura. Proporcionar narrativas em que relembro momentos e encontros, nos quais o vínculo se manifestou de modo veemente, tendo as confissões artísticas como pano de fundo. Momentos condensados que se sucedem como fotogramas de uma cadeia de artistas cujas palavras e gestos ainda ressoam em mim, e que eu procuro, modestamente, restituir. Salvar o instante para o converter em selo de memória... Histórias que contêm um ensinamento, histórias concretas onde está concentrado um pensamento, episódios onde a vida faz sentido e onde a memória não é apenas subjectiva, mas confirma o impacto a longo prazo de um encontro que perdura.

Gábor Zsámbéki, director do teatro húngaro Katona, conta como, no final de uma temporada demasiado longa de um dos seus espectáculos, na última representação, o público subiu ao palco e arrancou pedaços do cenário: fetiches de um cadáver de teatro! Fetiches investidos biograficamente, tal como as histórias aqui reunidas! Aqui ficam os fragmentos de um cenário pessoal... parafraseando um título conhecido: *Morte nos velhos cenários*.*

* Śmierć w starych dekoracjach, peça de teatro de Tadeusz Różewicz, 1970. [N. do t.]