S-13057

RETRATO COM PASSAROS

OS PASSAROS TAMBEM

PERSONAGENS

Saltimbanco
Saltimbanca
Velho Trapeiro
Velha Trapeira
Fotógrafo
Mulher do Fotógrafo
Vendedor ambulante
Homem dos moinhos
Homem dos balões
Mulher das Flores
Homem dos pássaros
Amola- Tesouras
3 Crianças (marionetes)
Pássaros (muitos...)

CENA PRIMEIRA

Escura acabrunhante . Mal se divisam vários vultos em posição de sono desaconchegado:
apoiados a um balde de lixo,um velho e uma velha maltrapilhos, trapeiros;
uma vendedeira de flores encostada ao seu cabaz;
perto dela, um homem com pássaros em gaiolas;
um fotógrafo"à-la-minuta" com a sua velha máquina, e a mulher;
um vendedor de moinhos de papel;
um vendedor de balões;
o saltimbanco e a mulher.

Museu Nacional do Teatro
BIBLIOTECA

DOAÇÃO
CARLOS PORTO

-Pre- ou pos- fácio a OS PASSAROS TAMBÉM

O encenador e o leitor de teatro que verdadeiramente o seja (o que puxa pela imaginação para ver a peça a viver no seu espaço próprio) vão ser espreitados,ao percorrer esta peça,por diferentes perigos,qual deles o mais mortal. O 1º diz respeito à linguagem, o 2º aos símbolos e o 3º à comunicação com o público. Vamos precaver-nos contra eles estudando um por cada vez.

O 1º - é o de "ouvir" as personagens contarem,com as lágrimas nos olhos e o coração nas mãos ,a grande desgraça que lhes aconteceu.

Ora aqui não pode haver nem corações nas mãos nem lágrimas de verdade nem nenhuma grande desgraça precisa.O sofrimento das personagens tem de aparecer como o dos palhaços de circo: exagerado,entre duas piruetas,ou encalhado na garganta como um soluço ou uma espinha. A lágrima no olho não é realmente o que o autor gostaria de arrancar à generosa sensibilidade do espectador. Há outras formas de chorar (sorrir,por exemplo) que ele preferiria ~~sem~~ poder desencadear.Seja como fôr, porque isso também de lágrimas e de risos não é de encomenda, assentemos numa coisa: piguices, não!

Não vejam,por favor, na Saltimbanca, mesmo quando ela faz festas e conta histórias às criancinhas (que até por sinal são marionetes, não esquecer!) a personificação em pão de açúcar do instinto maternal. Tudo nesta peça é ácido,mesmo o que parece doce. O que também não quer dizer que as personagens - inclusivé as femininas - sejam megeras em permanente vociferação.É apenas necessário evitar o alambicado, o sentimental ao natural, a poesia em pratinha de chocolate, A Saltimbanca, o Velho, mesmo a Mulher das Flores, as Crianças não se distinguem das outras personagens por terem melhor coração ,por serem"compassivas", "boas", (uma das aspirações da Saltimbanca é a de ser capaz de odiar), mas por uma questão de profundidade: não têm a chateza da personalidade das outras , são personagens com mais fundura,longo timbre e complexidade de alma.

2º ponto : não querer ver símbolos por todo o lado. O autor embirra com os símbolos.Isto é,vamos lá mais devagar : tudo depende do símbolo e do que a gente quiser considerar como tal. O autor não quer nada com:

- o símbolo-moço-de-recados : isto é, o símbolo que não participa na peça como personagem viva, como agente da sua dinâmica interna (e é isso e só isso que conta) , que aparece para dar o seu recado encomendado : piada, insinuação,"gracinha"lírica,metafísica ou política, e desaparece para sempre. Numa peça a valer não há personagens -moços - de-recados. Não há lacaios - do autor ou do diabo por ele - que metam só a cabeça de fora do pano para dizer ,ou insinuar, coisas. As personagens de uma peça-que-o-é não vivem a dizer coisas, vivem as coisas que dizem e até as que não dizem;

-o símbolo metido-na-gaiola: difere do anterior por não ser contratado,provisório, mas efectivo. Mantém-se do princípio ao fim no alto do seu pedestal,sem bulir muito para não cair dele abaixo,a dar a sua lição (porque este tipo de símbolo é sempre didáctico, quando não é puramente ornamental).

Ora as personagens no teatro não são feitas para ensinar coisas:

mas para viver coisas ; não estão de fora das coisas,a explicá-las, ou a representá-las, são essas coisas ,em corpo inteiro.

O símbolo em que o autor em questão acredita -nesse,sim- é aquele que o é porque transborda do corpo em que nasceu. Não é ,pois, um nome num pedestal,é um corpo vivo, não limitado pelos escassos centímetros de uma qualquer peanha. E é precisamente porque ele logrou possuir um potencial de vida que transcende os limites do individual que é possível a cada pessoa sentir que ele interpreta uma ânsia sua (de amor, de liberdade,sei lá) e reconhecê-lo por isso como símbolo.

O perigo do símbolo é o de o tentarem fossilizar em uma qualquer das interpretações que ele permite. É,contudo, um perigo que não atinge o símbolo em si(se fôr uma coisa viva não petrifica) mas quem o recebe ou o usa. As personagens de "A Esperando Godot ",por exemplo, poderão alguma vez ser esvaziadas com uma simples interpretação? Quem o pretender fazer ,impondo-lhes a farda de uma alegoria , reduze-as à escravatura (não as verdadeiras,claro,as que Beckett criou, mas as que o encenador ou leitor em questão pretentou pôr ao seu serviço.) O símbolo,como tudo,só é perfeitamente criador em liberdade.

Com tudo isto não quero dizer que o autor de Os Pássaros também tenha a pretensão de ter criado símbolos assim ou assado.-Nada disso- A única coisa que o autor queria -isso sim! - era ter dado vida a criaturas que,porque o são inteiramente, caminham pelo seu pé - e não a poder da corda que porventura tenham recebido de uma idéia ou de um objectivo qualquer.Ficaria tão deslumbrado,se assim fosse,como o bom do carpinteiro que fabricou o Pinóquio da nossa infância, quando o viu,partir,sòzinho, à aventura.

3º ponto : o problema da comunicação com o público .

É evidente - embora se desvie o olhar - que o teatro não pode ser espectáculo ,no sentido de coisa que se vai receber apenas com os olhos na inércia duma cadeira.O teatro-que -o - é tem de ser um faz-de-conta em que também o espectador assim chamado "brinque" - e não veja,apenas, brincar, em que ele se compromete com toda a sua pessoa. Este total comprometimento só seria,portanto, perfeito se fosse abolida a distinção entre actor e espectador. É isto,esta confusão, que busca o "happening" assim chamado, sem o conseguir -mas por razões que não cabe aqui arriscar. Parece-me ser este o problema maior, o pai de todos, do teatro do nosso tempo.

Nas sociedades em que o teatro teve -ou tem - o valor de uma cerimónia religiosa que enveredou pela liberdade do profano (porque só a partir do momento em que, saído embora da religião,se tornou uma forma de expressão autónoma é que ele começou a existir) esse tipo de comunicação, de confusão é possível : o espectador comunga, na pessoa do actor, de uma transcendência a que ambos tentam elevar-se.

Mas numa sociedade que já não está ligada pela crença e pelo culto de deuses ou de mitos que o transcendam, nem sequer pelo respeitgosto e profunda necessidade da "festa"(felizmente ainda conservada por algumas populações consideradas sub-desenvolvidas) como conseguir essa visceral comunicação?

Não serei eu que chamarei nomes às pessoas por preferirem comemorar o

seu dia de descanso na euforia de um estádio de futebol que no silêncio respeitoso duma sala de espectáculos ,que até podem ser gratuitos e tudo. O futebol é o sucedâneo da "festa", um prazer mutilado,sem dúvida,mas o prazer duma comunicação visceral,de todo o corpo. O espectador corre com as pernas do actor,perdão, do jogador, para meter o golo,pula com ele no seu lugar, chora com ele de raiva quando o golpe falha , abraça-o com os seus braços delirantes quando em "golo" premeia o comum esforço. É um prazer mutilado porque as reservas de energia que os homens têm, sàdiamente têm para gastar na"festa" (como as crianças no jogo), ~~e a opressão~~ apenas aliviadas , a fome de"festa"é apenas enganada. ~~Quando mávia na aldeia, quando as terras eram aldeias, quando nas aldeias as pessoas faziam "festas" a valer , o tipo que agora,no futebol, imagina a"festa"~~

É evidente que o teatro correntemente praticado , para que se olha como para uma montra de loja ou de museu , não pode também matar essa fome. Resultado: as pessoas que gostam do teatro sàdiamente -porque o instinto do teatro todos o têm,todos o trouxeram da infância - afastam-se, não vão lá. Ficamos só nós, os maníacos, os que continuam a procurar entrever nas salas de teatro uma réstea do milagre,-tão raramente vislumbrado.

A cumplicidade do espectador com o actor também não pode ser obtida apenas pela comunhão numa idéia, se essa idéia não passar da cabeça, não se tornar visceral,física. Para que uma idéia possa estabelecer essa total participação do espectador no jogo do actor é necessário que ela nasça no campo do instinto,através dele transite da cena para o público. Por exemplo : o ideal de liberdade sentido por todo o bicho-homem. Todas as peças consideradas "políticas" que não perderam o viço do momento em que nasceram (e isto desde a Antiguidade) é porque traduziram essa ânsia, fizeram dela seu fulcro.Não ensinaram nem explicaram o ideal de liberdade, 1º porque não é preciso, 2º,porque o teatro não ensina,não explica coisas, comunica-as , o que é muito diferente. A comunicação,o jogo comunicativo do teatro exige pé de igualdade entre actor e espectador. O actor não pode estar de cátedra a explicar coisas porque senão acabou-se a hora do jogo,pronto,estamos na escola! O estado de espírito de estar na escola não é o mesmo do de jogar.Qualquer criança sabe que é assim! - E tantas pessoas crescidas preocupadas com a cultura dos povos que o ignoram.

Voltemos aos nossos ~~ovelhas,~~ carneiros,isto é, aos nossos"pássaros". Creio que o instinto de liberdade de que estivémos a falar pode precisamente fornecer a plataforma de comunicação, de participação , actor-público desta peça.(Repare-se que isto é uma constatação,feita,portanto, "à posteriori", e não um programa que eu me tivesse imposto ao fazer desta peça (que aliás já foi feita há um par de anos,quando eu apenas fazia teatro ,sem me preocupar demasiado com saber o que isso era)

Se um grupo de pessoas se encontrar encerrado numa casa ,mesmo que não exista qualquer outra relação entre elas , todas elas começarão a participar dum mesmo sentimento urgente: encontrar saída! Ora é esse sentimento de clausura ,de abafamento, que é necessário fazer os actores dos "pássaros " partilhar com o público, que este sinta o peso do céu baixo, escuro, que oprime os outros. E ~~que~~ quando, no final, as crianças descobrirem que o "céu" é de papel e o esburacarem com pedras, se a peça "fun-

cionar", o espectador sentirá também ganas de arremessar também a sua pedrada + e deve propiciar-se que o faça.(É claro que quem diz "pedra" diz coisa a fazer as vezes de.O importante é que faça também o seu buraco no papel do "céu".)

A forma da sala é vital para esta peça. Um teatro à italiana mutila-a; ~~prejudica~~ impede a criação da"plataforma de participação" de que falamos, porque actores e espectadores ficam a níveis diferentes e em compartimentos estanques: uns na plateia (os que podem, que os que não podem vão para o "galinheiro") e os outros no palco. Ora era necessário que os espectadores se sentissem atingidos,abafados pelo mesmo"céu"que oprime os actores, que este os cobrisse a todos. Um teatro em arena,como no circo, permitia-o. A cena final do atirar das pedras também exigia esse "céu" comum.

Se essa comunicação se tiver naturalmente estabelecido, a cena final, de festa, incitará a participação espontânea, do público,como se deseja na situação do retrato colectivo, nas manifestações de alegria. (participar)

Não tenho a prosápia de pretender que esta peça resolva o problema da, pai de todos do teatro.Nem este nem outros ~~problemas~~. Não sou capaz de escrever teatro para resolver problemas.Eles surgem depois. Mas não me satisfazia deixar-vos ,apenas ,esta peça, engeitando os problemas que se lhe agarraram às saias. Aqui ficam,à espera de quem possa e queira ocupar-se deles.