

Marta Bonito Silva da Cunha

Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes
Ramo de Estudos Comparatistas e Interculturais

**Uma coreografia da palavra:
a relação entre texto e cena na dramaturgia de Jacinto Lucas Pires**

2012

Orientadora: Professora Doutora Alexandra Moreira da Silva

Classificação ciclo de estudos: 16,3

Classificação: 17, 3

para que nenhuma voz seja a última

Agradecimentos

Não é fácil estabelecer um caminho. Existe toda a cegueira inicial do território pouco tocado, as inseguranças, os erros, os recuos, as linhas paralelas, os choques de pensamento e os desvios múltiplos. Chegada a este *lugar*, não posso deixar de agradecer o apoio incondicional de todos os que me acompanharam neste percurso.

À orientadora desta dissertação, a professora Alexandra Moreira da Silva, que nunca deixou de acreditar neste trabalho, agradeço pelo pensamento crítico, pela força e inspiração, pela amizade criada e pela partilha deste amor imenso pelo teatro.

A todos os que me acompanharam nesta minha curta estadia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto: aos professores, à Lurdes Gonçalves do Instituto de Literatura Comparada Margarida Llosa e aos meus colegas, agradeço pelos momentos onde o pensamento se efetivou realmente, por essa transfusão de uma qualquer substância sem nome que me fez, que me faz, ser *mais*.

Agradeço muito a Jacinto Lucas Pires por toda a disponibilidade e simpatia.

À Paula Braga do Centro de Documentação do Teatro Nacional São João, e à Susana Pinheiro do Centro Cultural Vila Flor, por terem sido sempre tão prestáveis e eficazes na cedência de material bibliográfico.

Agradeço aos que acreditaram neste trabalho até ao fim. À minha mãe e ao meu pai pela força e cuidado, aos meus irmãos e avós pelo carinho. Aos amigos mais antigos que mesmo longe estão sempre perto. E aos que se cruzaram comigo nesta cidade e que se mantiveram atentos durante este percurso: à Liliana, à Filipa, ao André, à Rossana e ao Lourenço, pelo pensamento renovado e pelo encorajamento e ternura infinitos.

A todos os que se movimentam no mundo teatral com quem tive a oportunidade de me cruzar, de estar e até de *ser*. Agradeço pelo diálogo e pela abertura de portas que conferiram densidade ao olhar e ao pensamento.

RESUMO

A presente dissertação pretende refletir sobre a relação entre texto e cena na dramaturgia de Jacinto Lucas Pires, nomeadamente através das peças *Figurantes* e *Silenciador*. O percurso do autor no meio teatral, a forte influência cinematográfica e o conjunto de elementos heterogêneos usados na sua escrita, permitem traçar uma cartografia conceptual apoiada no pensamento de autores de diversas áreas, que se movimentará sempre *entre*: entre teatro e cinema, entre texto e cena; entre espaço e tempo, entre realidade e ficção. O teatro é aqui considerado como uma multiplicidade de acontecimentos que jogam entre si, e que possibilitam, através da experimentação de dinâmicas e formas, a reinvenção teatral.

Palavras-chave: texto, cena, cinema, dispositivo, heterotopia, Jacinto Lucas Pires

ABSTRACT

This dissertation examines the relationship between text and scene in the playwriting of Jacinto Lucas Pires, namely through the plays *Figurantes* e *Silenciador*. The trajectory of the author in a theatrical sense, the powerful cinematographic influence, and the network of heterogeneous elements in his writing allows for a conceptual mapping supported by the consideration of authors from different areas, and which will always move one *between*: between theater and cinema, between text and scene, between space and time, between reality and fiction. Theatre is hereby considered as a multiplicity of events that interact with one another and that through experimentation with dynamics and shapes allow theatrical reinvention.

Key words: theatre, text, scene, cinema, dispositif, heterotopy, Jacinto Lucas Pires

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	6
PARTE I	
O PERCURSO DO AUTOR E A DESTERRITORIALIZAÇÃO DE CONCEITOS	12
1. A dramaturgia de Jacinto Lucas Pires	13
2. Palavra e carne: o “pas de deux” dos escritores de palco	20
3. Teatro do dispositivo: o texto e a cena em devir	26
4. A criação de espaços: as heterotopias	32
PARTE II	
AGENCIAMENTOS E COLISÕES ENTRE <i>FIGURANTES</i> E <i>SILENCIADOR</i>	39
1. <i>Figurantes e Silenciador</i>	40
2. Teatro ou cinema?	45
3. O que se ouve e o que se vê: <i>imaginem</i>	56
4. “Estamos onde o lugar este lugar é.”: o testemunho e os lugares	62
NOTAS CONCLUSIVAS	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76
ANEXOS	87

Introdução

A contaminação entre disciplinas no plano artístico não é certamente uma “inovação” contemporânea, no entanto, a evidente qualidade e quantidade de criações que assumem múltiplos transbordamentos de linguagens, reclamam um corpo teórico pulsante, capaz de reconhecer, refletir, e conseqüentemente abrir espaço à explosão de novas formas. No que diz respeito ao teatro, a permanente experimentação e extravasamento de linguagens têm tornado a forma dramática cada vez mais complexa e difícil de identificar. É notável o caráter interdisciplinar das peças realizado graças ao recurso quase sistemático a outras expressões artísticas. De notar a forte influência do cinema, das novas tecnologias, dos novos media, e das artes plásticas. A mutação da forma dramática muito deve ainda à oralidade, pelas opções do minimalismo e da fragmentação. A deslocação de fronteiras entre expressões artísticas levam-nos a questionar o caminho que tem percorrido o teatro e por que vias continuará ele a viajar: em que limites se move o que poderemos designar de *teatro*? Como apreender a contínua experimentação que vemos nos palcos?

Jacques Rancière sugere que o palco de teatro está a ser concebido “em pé de igualdade com a narração de uma história, a leitura de um livro ou o olhar que recai sobre uma imagem (...) um palco da igualdade no qual performances heterogêneas se traduzem umas nas outras” (Rancière 2010: 34) pondo em jogo *competências* num contexto novo. Se por um lado, as influências exteriores ao teatro são resultado das experiências das vanguardas modernas, por outro, resultam da procura constante de uma nova linguagem teatral, na qual elementos estrangeiros ocupam o território do drama e conseqüentemente tendem a transformá-lo, a reciclá-lo.

Jean-Pierre Sarrazac defende exatamente que, “em teatro não basta dizer coisas novas, é preciso, também, dizê-las *de outra forma* (...). Escrever no presente não é contentar-se em registrar as mudanças da nossa sociedade; é intervir na «conversão» das formas.” (Sarrazac, 2002: 34) e através dessa *conversão*, traduzir o que *nos acontece*, o que *acontece*, e o que nos toca no mundo em que vivemos. É este o caráter político ao qual o teatro não deve fugir. Político no sentido de *polis*, cidade, – espaço de encontro entre cidadãos – que nesse mesmo espaço e num mesmo tempo, operam, por sua vez, em traduções singulares sobre os corpos vivos que estão diante de si. Como defende

Jacques Rancière “a política própria da arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anónimo, dos modos do *isso* e do *eu*, dos quais emergem mundos, o mundo próprio de cada *nós* político.” (Rancière, 2010: 98)

A urgência de renovação de estruturas no teatro contemporâneo caminha a par da velha e contínua discussão referente ao insistente binómio texto/ palco, no qual a disfunção ao nível da produção teatral propriamente dita constitui uma das grandes questões do teatro contemporâneo. Porém, o texto dramático, pensado como um corpo transitável e orgânico, aberto, capaz de partir de si mesmo para circular com os outros *corpos* (corpos dos atores – movimento, voz –, objetos, música, luzes, cenografia, espaço) tem sido trabalhado numa relação cada vez mais próxima da cena. Neste sentido, a cena seria idealmente entendida como lugar dinâmico, elástico, aproximando-se da noção de *mapa* de Gilles Deleuze e Felix Guattari que o definem como “(...) aberto, (...), conectável¹ em todas as suas dimensões, desmontável, invertível, susceptível de receber modificações constantemente. O mapa pode rasgar-se, ser virado do avesso, adaptar-se a montagens de qualquer natureza (...)” Deleuze e Guattari, 2006: 29). Através da escrita dramática do autor português Jacinto Lucas Pires, nomeadamente através das suas peças, *Figurantes* (2004) e *Silenciador* (2008), cujo trabalho se desenvolveu numa estreita relação entre texto e cena, pretendemos com a presente dissertação refletir sobre a grande problemática com que os criadores contemporâneos se debatem: como continuar a contar histórias hoje? Seguimos por ramificações variáveis com o propósito de tocar nos procedimentos que visam a aproximação a uma linguagem teatral nova. Refletimos sobre a relação entre a escrita e a encenação na dramaturgia do autor, percorremos o cinema, uma influência marcante na sua escrita, passamos pela inclusão da oralidade na linguagem e pela preocupação desta em alcançar um “tom atual”, atual, no sentido de dar conta do mundo em que vivemos.

A aproximação de Jacinto Lucas Pires à cena era inicialmente justificada pela sua necessidade de conhecer o teatro a partir de dentro, pois o autor nada tinha que ver com o universo teatral. Posteriormente, numa abordagem mais densa, a necessidade de aprender misturou-se com o desejo de inscrever as palavras nos corpos de carne e osso ao mesmo tempo que a experiência criava uma espécie de estado de alerta relativamente à cena, já que esta abria a possibilidade de sugestão através dos seus movimentos e das

¹ Nenhuma das citações transcritas na presente dissertação foram adaptadas ao novo acordo ortográfico.

suas respirações, lançando novos estímulos ao próprio texto. Como Jean-Luc Nancy afirma “A escrita toca nos corpos *segundo o limite absoluto* que separa o sentido (da escrita) da pele e dos nervos (do corpo). Nada *passa* e é precisamente aí que se toca.” (Nancy, 2000: 12). No artigo “Notas sobre escrever teatro”, Jacinto Lucas Pires partilha a sua forma de trabalho entrevedo a cena: «Não impor “de fora”, um certo tempo às cenas. (...) 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.» (Pires, 2005: 99). Os textos de Jacinto Lucas Pires abrem-se à cena mas também a múltiplas linguagens, sendo o cinema a influência artística que prepondera: “não concebo uma escrita de hoje sem um mínimo de “cinema”, porque o “cinema”, isto é, um certo pensar-por-imagens, de “montar” o mundo à nossa volta, já faz parte das nossas vidas.” (Pires 2004a: 12). O *esquema* dramático para além de ser atravessado pela cena incide no *pensar-por-imagens* do cinema.

Traçamos então um percurso conceptual desviante, uma vez que nos apoiamos em autores de variadíssimas áreas para compreender a relação entre texto e cena presente na dramaturgia de Jacinto Lucas Pires. A dissertação está dividida em duas partes: a primeira com uma marcada componente conceptual – **Entre o percurso do autor e a desterritorialização de conceitos** (p. 12) – onde exploramos os conceitos de “escritores de palco” de Bruno Tackels, o conceito de “dispositivo” baseado nas aceções de Gilles Deleuze e Arnaud Rykner, e o conceito de “heterotopia” de Michel Foucault; a segunda parte – **Agenciamentos e colisões entre *Figurantes* e *Silenciador*** (p. 39) – é de carácter mais pragmático, na medida em que procedemos à aplicação dos conceitos anteriormente desenvolvidos, nas peças *Figurantes* e *Silenciador* de Jacinto Lucas Pires, dois textos que embora aparentem ser muito distintos, detêm pontos de contacto.

Como Gilles Deleuze e Claire Parnet definem “os conceitos são exactamente como sons, cores ou imagens. São intensidades que vos são ou não convenientes, que passam ou não passam.” (Deleuze e Parnet, 2004: 14). Na primeira parte apresentamos então, as *intensidades* que nos são convenientes para este estudo. No primeiro capítulo, **A dramaturgia de Jacinto Lucas Pires** (p. 13), percorremos os textos dramáticos do autor, dividindo-os em dois momentos: uma primeira ondulação de escrita e uma segunda, cuja principal distinção se prende com o núcleo de ação, isto é, apesar do autor se afastar da escrita de uma história com princípio, meio e fim, distinguimos estas duas ondulações no seu percurso dramático porque a trama (que não deixa de existir) se impõe de modos diferentes. Enquanto no primeiro momento “a acção dramática

assemelha-se a um quadro” (Sarrazac, 2002:71), estamos diante de peças-paisagem², no segundo a ação detém um peso maior, existe uma trama nuclear que não permite o nível de flexibilidade que se sente nos textos anteriores. Refletimos ainda sobre a relação entre o trabalho de Jacinto Lucas Pires e o de Ricardo Pais e Marcos Barbosa, os encenadores que mais o acompanharam e influenciaram.

No segundo capítulo, **Palavra e carne: o “pas de deux” dos escritores de palco** (p. 20), analisamos a relação entre texto e cena, apoiados no conceito de “escritores de palco” de Bruno Tackels, uma questão controversa no meio teatral. Antes de explicitarmos o conceito de Tackels, procuramos chamar autores como Hans-Thies Lehmann e Jean-Pierre Sarrazac para nos ajudarem a compreender a problemática texto/cena no teatro contemporâneo. Faz ainda parte do nosso propósito sublinhar a importância de todos os elementos que participam no acontecimento teatral, porque o teatro não se pode limitar a defender a palavra, asfixiando o corpo, ou vice-versa. Preocupamo-nos ainda em limitar o conceito de “escritores de palco” no caso específico de Jacinto Lucas Pires, como poderemos incluir o trabalho do autor nesta concepção? Este capítulo permite criar um terreno favorável à exploração do conceito de “dispositivo” que é desenvolvido imediatamente a seguir.

No terceiro capítulo, **Teatro do dispositivo: o texto e a cena em *devir*** (p. 26) partimos do conceito de “dispositivo”, conceito originalmente trabalhado pelo filósofo Michel Foucault, mas desterritorializado e rompido, sobretudo pelo pensamento de Gilles Deleuze e Arnaud Rykner. O dispositivo permite-nos olhar o texto e a cena teatrais numa relação dialogante, na qual o texto, e a cena são espaços formados por uma heterogeneidade de elementos que os habitam e se relacionam entre si. Assim, na nossa leitura, o dispositivo teatral é o mecanismo que torna possível a montagem rigorosa de uma rede de elementos heterogêneos nas obras do autor, pois permite, por um lado, a existência de um espaço aberto e polifônico capaz de assumir uma contínua

² *Pièce-paysage* é um conceito formulado por Gertrude Stein quando a autora explicava numa conferência o processo que a conduzia a escrever peças, uma característica notória logo na sua primeira compilação *Geography and plays* (1922). Fortemente influenciado pelas artes plásticas, nomeadamente pelo cubismo. Na peça-paisagem a ação não é visível, é a paisagem que apenas *está* e *é* ali, convidando o espetador a circular nela. Os elementos em presença reclamam portanto uma disponibilidade intelectual do público para lhes conceder movimento e os interligar no espaço, «Le propre du paysage, (...) est d’ “être là”. Immobile sous nos yeux. Et j’entends que c’est moi, lecteur ou spectateur, qui crée le mouvement à l’intérieur du paysage, et qui relie les éléments en présence puisque tout est disposé là pour moi – à ma disposition.» (Danan, 2001:156) É clara a recusa da linearidade e da fábula, e os elementos dispostos são tidos como matérias-primas para a cena, abertos a todo o tipo de jogos de repetição, ritmo e variação.

experimentação, ao mesmo tempo que, paralelamente, delimita o próprio espaço, impõe-lhe regras que não facilitam uma dispersão não sustentada. Apesar da heterogeneidade e da fragmentação características do dispositivo existe uma contenção e essencialmente uma *totalidade*, resta o “essencial (o coração, o osso) de cada momento ou cena.” (Pires, 2005: 99). Graças à estrutura plástica e flexível do dispositivo, o leque de propostas dramáticas e teatrais é também extensa. Como estrutura organizativa o dispositivo assemelha-se ao que Claude Régy chama *utopia de um ponto ideal*, que organiza todas as coisas, mas que recebe simultaneamente todas as coisas nele mesmo. Questionamo-nos acerca dos elementos presentes, enfatizando sobretudo a influência cinematográfica no teatro contemporâneo, uma das características proeminentes na escrita de Jacinto Lucas Pires, e a forma como o real é incluído no teatro. Estabelecemos ainda pontes entre a relação texto/ cena e a relação teatro/ cinema, procurando compreender como o transbordamento entre texto e cena se processa com estas expressões artísticas. Em que moldes o teatro se apropria da estrutura cinematográfica? Como se balança a forma dramática entre palavra e corpo? O que significa escrever “em cima” de cena?

A exploração destas noções irá ao encontro do que será abordado no último capítulo da primeira parte, **A criação de espaços: as heterotopias** (p. 32), referente à dimensão espacial do dispositivo que é também preenchida por vários espaços e vários tempos justapostos. O dispositivo teatral é encarado ainda como uma heterotopia na medida em que nele coabitam espacialidades e temporalidades aparentemente disfuncionais entre si, cuja construção/ desconstrução é efetuada por processos de montagem. A regra do espaço é espelhada nos corpos, que conseqüentemente vão desenhando os lugares múltiplos presentes nos textos. O lugar poderá ser a porção de espaço que os corpos ocupam, que por sua vez projetam outros lugares através da palavra, e que, num plano geral, *o lugar* só pode ser antes e depois de tudo, o teatro. Tudo pode acontecer nestes lugares fora de todos os lugares, e o teatro é um dos lugares por excelência onde se joga com as suas transformações, multiplicações e metamorfoses.

Na segunda parte aproximamo-nos dos objetos de estudo propostos, começando pela análise de *Figurantes e Silenciador* (p. 40). Aplicamos maioritariamente os conceitos desenvolvidos na primeira parte nas duas peças, ainda que não deixemos de incluir outros que nos são convenientes para estruturar o pensamento. De seguida refletimos sobre a relação entre teatro e cinema no capítulo **Teatro ou cinema?** (p. 45),

onde estabelecemos diferenças e pontos de contacto entre o cinema e o teatro e tentamos dar conta do transbordamento entre as duas expressões artísticas, tanto no que diz respeito à forma como ao conteúdo. A partir do teatro, pretendemos pensar em que circunstâncias e de que modo é que este se deixa inundar pelo universo cinematográfico. Questionamos o papel desta apropriação da linguagem cinematográfica e de elementos que lhe são característicos para compreender o efeito que esta influência produz no teatro. O conceito de montagem terá um papel importante neste agenciamento. Ainda dentro deste ponto seguem-se dois subcapítulos que não podem afastar-se da relação teatro/ cinema pelo pensar por imagens que este último provoca. **O que se ouve e o que se vê: *imaginem*** (p. 56), neste capítulo refletimos sobre a ação que é lançada ao público não através do movimento em palco, mas pelo “contar” de histórias que ativam o “músculo” da imaginação e que incluem o público nessa realização. Lançamos rapidamente o olhar pelo teatro dito narrativo, nomeadamente através da figura do *contador de histórias*. As histórias que se contam estão ainda ligadas à dimensão oral da linguagem, um dos mecanismos que Jacinto Lucas Pires utiliza para aproximar a sua escrita do mundo. Assim, no último capítulo intitulado **“Estamos onde o lugar este lugar é”: o testemunho e os lugares** (p. 62) servimo-nos do testemunho, uma forma normalmente exteriorizada pelo monólogo, relacionando-o com a criação de lugares: se por um lado a forte influência cinematográfica incute um olhar ilusório, uma evasão da realidade, o testemunho e o monólogo reenviam esse olhar para o espaço presente, o que está a acontecer no palco acontece *ali e agora*. Em *Figurantes* e em *Silenciador*, a rememoração e projeção de imagens detêm também algo de biográfico (estamos perante episódios de vida daquelas personagens), o que por um lado realça a preocupação de Jacinto Lucas Pires na busca de uma linguagem capaz de tocar no agora, e por outro, como referimos, estabelece uma linha ténue entre ficção e realidade, desenhando circuitos entre uma dimensão e outra que os atores e os espetadores têm de acompanhar. Neste último capítulo, realçamos ainda as heterotopias presentes nos textos e a sua relação entre os lugares construídos na escrita e a sua materialização (quando realizada) em cena. Se por um lado a confluência, e podemos mesmo dizer, o excesso, de lugares espelhado nas peças funcionam como mais uma forma do autor enfatizar a presença do mundo, por outro, é também uma denúncia desse, deste mesmo mundo. Será, contudo, o lugar da palavra que fica, e que sobra como identidade clandestina em processo. Mesmo quando não a ouvimos.

Parte I

O percurso do autor e a desterritorialização de conceitos

1. A dramaturgia de Jacinto Lucas Pires

*Gosto de escrever teatro porque gosto
de ver pessoas dizer as palavras que eu escrevi.*

Jacinto Lucas Pires
“Arranha-céus: Manual de Leitura”

Jacinto Lucas Pires é já um nome sonante no universo das palavras, em Portugal. Dos contos ao romance, da escrita de guiões cinematográficos ao teatro, passando pela dramaturgia em espetáculos de dança e pela escrita de canções (Jacinto Lucas Pires é membro da banda Os Quais³), o autor tem explorado diversos terrenos de escrita que lhe permitem um exercício permanente de experimentação da linguagem. Nos anos noventa começa por estudar Direito, mas muda de ideias para estudar na New York Film Academy. Publica o seu primeiro livro de contos com apenas 22 anos e um ano depois, em 1997, publica a sua primeira peça de teatro, *Universos e Frigoríficos*. Entretanto, nunca mais parou de escrever.

Em 1998, *Universos e Frigoríficos* estreia o autor e estreia-se no Centro Cultural de Belém pelas mãos do encenador e ator Manuel Wiborg, do Teatro Bruto. Em entrevista a João Carneiro, para o *Expresso*, Jacinto Lucas Pires lançava já as linhas de fuga que seriam reconhecíveis ao longo do seu trabalho: o autor afirmou o seu interesse em “interferir no real”, jogar “com coisas semi-autobiográficas” através de “uma linguagem que toque no agora”. *Universos e Frigoríficos* foi nas palavras do autor, durante a mesma entrevista, “uma primeira tentativa, ainda um pouco ingénua, de encontrar uma estrutura, que é descontínua, que muda de ponto de vista, que brinca com

³ Numa entrevista para o jornal *i* online a propósito do lançamento do disco, “Pop é o contrário de Pop”, de Os Quais, o autor compara a sua atividade como músico com a atividade literária, dizendo que em ambas tudo é escrito, “escrever uma letra é uma forma de escrita, seja a dedilhar uma guitarra ou com a voz. Depois os formatos são diferentes, se na música estamos limitados pelas notas, na literatura estamos pela escolha de palavras.” (Pires, 2012) A exploração de várias áreas por parte do autor é claramente um fator preponderante na sua forma de escrita.

os diálogos (...) o teatro é o diálogo, não é o monólogo nem os artificios (...)” (Pires, 1998: 18).

Em 1999, Jacinto Lucas Pires publica *Arranha-Céus*, uma peça *entre teatro e cinema*, encenada por Ricardo Pais em 2000 no Teatro Nacional São João, no Porto, com co-produção do Teatro Bruto. Em 2001 Marcos Barbosa e a companhia .lilástico apresentam no espaço Maus Hábitos, *Escrever, falar*, onde Jacinto Lucas Pires é apresentado por Fernando Matos Oliveira como “provavelmente o mais importante dramaturgo a emergir na cena portuguesa nos últimos anos.” (Oliveira, 2004a: 41). O texto é publicado em 2002 juntamente com *Coração transparente* e *No fundo no fundo*, ambos estreados em 2002 pela mesma companhia. *Escrever, falar* subirá novamente ao palco no Rivoli Teatro Municipal em 2004, no âmbito do projeto “Portogofone”, promovido pelo Teatro Nacional de São João. Em 2003 são encenadas também por Marcos Barbosa, *Coimbra B* e *Os dias de hoje*. Em 2004, após um período no qual Jacinto Lucas Pires manteve um contacto muito próximo da cena, sobretudo através do trabalho desenvolvido com a companhia .lilástico, volta então a trabalhar com o encenador Ricardo Pais na peça *Figurantes*. Estes últimos três textos foram publicados no livro *Figurantes e outras peças* em 2005.

No ano seguinte é encenado e publicado *Octávio no mundo* inserido na iniciativa da Culturgest “Panospalcos novas palavras novas”. Em 2008 é publicada e encenada por Marcos Barbosa no Centro Cultural Vila Flor em Guimarães, a peça *Silenciador*. Em 2010 é publicada *Sagrada família*, levada à cena também pela Culturgest e encenada por Catarina Requeijo. Ainda em 2010 os textos inéditos *Peça Felicidade* e *Tu és o Deus que me vê* sobem ao palco nas encenações de Francisco Salgado e Luís Mestre, respetivamente. Em 2011 Jacinto Lucas Pires volta a trabalhar com o Teatro Nacional São João, desta vez com a dupla de encenadores Nuno Carinhas e Cristina Carvalhal, numa adaptação do *Nome de Guerra* de Almada Negreiros, cujo resultado foi *Exactamente Antunes*. Em fevereiro de 2012, Jacinto Lucas Pires e o ator Ivo Alexandre estrearam no Teatro Académico de Gil Vicente em Coimbra, *Adalberto Silva Silva – um espectáculo de realidade*, apresentado como uma “Comédia para rir a sério, o telejornal da alma de um anti-herói português”. No mesmo ano, em maio, *Cidade Domingo* é apresentada em Guimarães pelo Teatro Oficina com encenação de João Henriques, e em julho, igualmente em Guimarães, estreia *Normal*, um projeto final dos alunos da Academia Contemporânea do Espectáculo do Porto, sob a direção de Pedro Almendra.

O caminho que Jacinto Lucas Pires tem percorrido pelo teatro permite-nos delimitar o movimento da sua escrita nas suas várias combinações. Por detrás da intensa busca sobre a palavra *melhor*, “aquela palavra que sozinha não é mais do que ela própria”⁴: “Vira-se e abre a boca para pronunciar uma palavra, a palavra que vai despoletar tudo, toda a sua vida, a palavra de desencadear palavras...” (Pires, 2002: 27), espreita constantemente a pergunta: “que teatro é possível hoje?” (Pires, 1998: 18). A palavra “melhor” situa-se num limbo entre a escrita e a fala, não é por acaso o título de *Escrever, falar*, a oralidade é de facto uma característica marcante da escrita do autor. Cada texto desencadeia também um outro texto (evoca outros universos, serve-se de outros universos), ritmando a densidade da linguagem teatral que o autor procura através de múltiplos elementos, entre eles, o sopro constante do cinema; e insistimos nesta afirmação do autor citada anteriormente: “não concebo uma escrita de hoje sem um mínimo de “cinema”, porque o “cinema”, isto é, um certo pensar-por-imagens, de “montar” o mundo à nossa volta, já faz parte das nossas vidas.” (Pires 2004a: 12).

Sem querermos de nenhum modo fixar a escrita de Jacinto Lucas Pires ou quebrar o traço contínuo do seu trabalho, parece-nos pertinente sublinhar duas ondulações distintas entre as suas peças, compreendidas num primeiro momento entre *Escrever, falar e Figurantes*, e num segundo, desde *Figurantes* até aos textos mais recentes. Excluímos os dois primeiros trabalhos desta divisão, *Universos e Frigoríficos* e *Arranha-Céus*, pela especificidade do lugar que ocupam. Se por um lado foram as primeiras experiências do autor como dramaturgo, por outro, ambas revelam desde logo muitos dos pressupostos defendidos por Jacinto Lucas Pires que se irão observar ao longo do seu percurso.

No princípio era já o cinema. *Universos e Frigoríficos* foi o primeiríssimo passo de Jacinto Lucas Pires no território da dramaturgia, uma história com um elenco numeroso (a maioria das personagens são adolescentes), onde a vida urbana adquire protagonismo. Há um peso do passado, a memória não é bem-vinda e a sua recuperação é mesmo rejeitada pois abre a possibilidade de um recomeço longe das amarras do passado. A montagem de narrativas sequenciais e a inclusão de diversos elementos (desde um “velho”, a um músico louco, aos Beatles que entram pelo quarto de *Tiago*) e

⁴ Expressão usada pelo autor durante a apresentação do livro *O verdadeiro ator*, na Biblioteca Municipal de Viana do Castelo a 9 de dezembro de 2011.

a rapidez com que as cenas surgiam evidenciavam imediatamente a forte influência do cinema na escrita do autor. Seguiu-se *Arranha-Céus*, também com um elenco numeroso onde o autor desejava explorar a relação entre teatro e cinema, baseando-se na ideia da montagem cinematográfica “adaptada”, ou seja liberta do seu automatismo, no palco. Este projeto foi decisivo na aproximação de Jacinto Lucas Pires ao mundo do teatro sobretudo por ter sido encenado por Ricardo Pais, um encenador experiente, e obviamente pela partilha de interesses entre autor e encenador: a questão do ritmo do cinema explorado tanto na linguagem como em palco.

Nas peças que se seguiram o autor foi amadurecendo o trabalho próximo da cena devido ao longo período passado com a companhia .lilástico. Depois da trama complexa de relações e do elenco numeroso de *Arranha-Céus*, o autor optou por outro caminho: textos muito fragmentados, com poucas personagens, por vezes o que associamos a personagens parecem ser apenas vozes que nos vão contando histórias, vozes que esperam por alguma coisa – encontramos reminiscências beckettianas nestes textos. *Escrever, falar* é um (des)encontro entre dois homens ou se quisermos entre duas vozes, que contam histórias. Em *Coração Transparente*, de novo a voz “que se põe a fazer palavras” e a encontrar/ inventar lugares; *No fundo no fundo*, um homem e uma mulher e um ator e uma atriz que tentam representar (ser?) aquele homem e aquela mulher, uma espiral de aproximações e de desencontros como os da vida, como os do teatro. Estas últimas peças surgiram como cordões umbilicais da *Escrever, falar*. Em *Coimbra B* estamos perante um lugar previsto, a plataforma vazia da estação de comboios e a possibilidade de partilha com alguém desconhecido. Lemos música e ruído em *Os dias de hoje*. Existe uma cadência (próxima da de *Figurantes*), há qualquer coisa de “tentativa desesperada” em inventar uma nova língua resultante do ritmo da sociedade: na primeira parte não nos é dada nenhuma indicação sobre personagens, parece que vamos passando por pessoas, ouvindo e absorvendo pedaços de conversas, ou conversas nossas que nos vêm de repente à memória. Depois, na segunda parte, percebemos que chegámos a situações concretas, estamos dentro delas, embora continuemos a “apanhar” apenas pedaços porque nos chegam numa língua estranha. Um autêntico *travelling* cinematográfico.

Figurantes é um texto contaminado pelo próprio teatro, uma versão “desminiaturizada” de *Escrever, falar*, como disse o próprio autor em conversa pós

apresentação do livro *O verdadeiro ator*⁵. Um grupo de pessoas singulares, aparentemente sem nada que ver umas com as outras, juntas num certo lugar. Existe a espera, a culpa e o medo. Cada um vai formando histórias, projetando imagens de episódios da sua vida e acabam por construir uma história que funciona como elo de ligação entre eles (para além do lugar que os une) e um mecanismo de passagem do tempo. A aparente imobilidade dos figurantes é pontualmente interrompida por dois *atores* carregados de teatro antigo que lhes causam medo. Dizemos “aparente mobilidade” porque a palavra-ação tem um peso tremendo; a palavra constrói tempos, lugares, histórias outras que chegam ao público pelas vozes dos atores. Vemos mais com os ouvidos do que com os olhos.

Nestas primeiras peças assaltam-nos personagens-vozes ou contadores de histórias, existe quase sempre alguém que conta outra história (mais uma memória) dentro da *história*. A palavra trabalhada até ao limite, a fragmentação e a repetição são características da escrita de Jacinto Lucas Pires, porém nesta primeira ondulação estes fatores impõem-se de tal forma que há o perigo da leitura se tornar fastidiosa. Curioso é o facto de, se lermos em voz alta, o que numa simples leitura se assombrara cansativo, verificamos que a voz inscreve as palavras, o som surge como arma indispensável que efetiva o texto. É comum a sensação de desorientação, quer seja pela permanente interrupção do texto, quer pela hesitação constante das personagens, e, sobretudo, pelos lugares abstratos com que nos deparamos. Raramente existem lugares concretos mas, mesmo quando os há (como é o caso da plataforma da estação de comboio em *Coimbra B*), nunca são lugares comuns, são espaços psicológicos abertos, onde elementos do quotidiano entram de forma estranha, e acabam por se tornar algo surpreendentemente familiar.

Octávio no Mundo, Silenciador, Sagrada família, Peça Felicidade, Tu és o Deus que me vê, Exactamente Antunes e Cidade Domingo são textos mais estruturadas no sentido de terem um princípio, meio e fim. O enredo está mais explícito, o que leva, por exemplo, a que as relações entre personagens sejam mais claras. As personagens habitam lugares menos abstratos mas, insistimos, nunca se tornam comuns. A componente crítica, a tal *interferência no real*, é bastante marcada, existe mesmo um lado assumidamente político e, ao contrário do primeiro momento, a família é um

⁵ A apresentação já referida do livro *O verdadeiro ator*, na Biblioteca Municipal de Viana do Castelo a 9 de dezembro de 2011.

elemento recorrente (à exceção de *Silenciador* e de *Peça Felicidade*, em todos os outros “a família” existe com mais ou menos relevância). *Octávio no Mundo* e *Silenciador* são influenciados pelo género policial (o mesmo se passava com *Arranha-Céus*), este último transporta-nos para o universo do filme *noir*. *Sagrada família* e *Tu és o Deus que me vê* cruzam os universos da família, da política e da religião, questionam-se sobre a possibilidade de mudar o mundo. Na primeira peça, *Pedro*, uma das personagens, inaugura uma nova religião e em *Tu és o Deus que me vê* as personagens desejam construir uma cidade de raiz, para começar uma vida melhor. A *Peça Felicidade* caracteriza-se pela forte presença de uma linguagem metateatral. Por exemplo, uma das personagens entra na peça de teatro que recebe por encomenda em casa, e movimentando-se nesse que para nós será um terceiro espaço teatral, procura “o segredo da felicidade”.

Exactamente Antunes é uma adaptação do *Nome de Guerra* de Almada Negreiros, um desafio diferente dos restantes textos, uma vez que é uma reescrita. Esta é uma peça a quatro: dois autores e dois encenadores. *Exactamente Antunes* pertence também a esta segunda ondulação da escrita de Jacinto Lucas Pires, devido à presença de um enredo forte. Existem várias personagens (imaginadas ou não), que acompanham *Antunes* no seu percurso iniciático. É uma peça repleta de lugares móveis, possíveis devido à crueza minimalista que veste o palco e que permite essa construção/desconstrução contínua de outros espaços. O espaço da cidade (Lisboa) sente-se como pano de fundo, estamos sempre lá, na capital, mas há uma invasão de outros espaços: o bar, o quarto, a rua, a terra de *Antunes*, que chegam entre pensamentos e sonhos da personagem *Antunes*, a sua cabeça, é outro dos espaços que se instaura mesmo quando por momentos nos esquecemos que viajamos na sua mente. Também o próprio teatro entra na peça, através das múltiplas reflexões metateatrais muitas vezes direccionadas ao próprio público, entrevê-se o nosso mundo por ali e as personagens, sobretudo *Antunes* está sempre com um pé no mundo e outro no palco. Também podemos perguntar qual é a diferença entre mundo e palco, mas não será este o momento adequado, ao longo deste trabalho teremos oportunidade para refletir na relação entre ficção e realidade presente na dramaturgia do autor.

Adalberto Silva Silva é *ele* próprio a nu, o teatro a nu, como se a construção da peça fosse sendo realizada por um qualquer “Adalberto Silva Silva”, que se divide entre a sua história, a conquista do seu amor, cuja trama é recheada de outras vozes, outras personagens (mas sempre *Adalberto*, tudo se passa na sua cabeça, nós vemos mais a

ouvir), e a inclusão de momentos de reflexão metateatrais que destroem a linearidade da narrativa. *Cidade Domingo* mostra-nos uma cidade-café onde se encontram e desencontram pessoas, “as pessoas do costume”, até à chegada de um ser estranho que vem perturbar as aparências dessa *Cidade*.

A cidade, o urbanismo, a atualidade do mundo reclamam um lugar privilegiado no que chamamos segunda ondulação de escrita de Jacinto Lucas Pires, concretizando o desejo inicial do autor em escrever *no*, e sobre *o* agora, “Quero histórias cheias do ruído deste tempo, esburacadas por passagens para o mundo à nossa volta.” (Pires, 2011).

Nesta abordagem geral da dramaturgia de Jacinto Lucas Pires, poderemos referir-nos ainda ao trabalho maioritariamente produzido com dois encenadores: Marcos Barbosa e Ricardo Pais.

Com Marcos Barbosa, o interesse pelo movimento, pelo corpo e pela voz permitiram experiências de escrita próximas dos atores. Por exemplo, *Escrever, falar* resultou de um exercício com duas cadeiras e dois atores, em que era dada uma sequência de ações repetidas em looping, uma espécie de teatro mudo. Durante o exercício realizado pelos atores, Jacinto Lucas Pires esteve presente e, da memória do exercício, a escrever um texto baseando-se no que tinha visto. Ora, posteriormente, esse mesmo texto foi levado para cena. Os atores experimentaram dizer o texto ao mesmo tempo que faziam a coreografia resultante do exercício inicial com as cadeiras, o que acrescentou nitidez aos corpos, por um lado, e por outro, as palavras ganhavam força com aquele movimento. O gesto foi portanto tornado ação pelo texto. Não é por acaso que *Escrever, falar* é o único texto do autor sem didascálias.

Como dissemos anteriormente, Ricardo Pais interessa-se pelo ritmo do cinema na escrita, o que lhe abre inúmeras variáveis no trabalho de cena. Os textos de Jacinto Lucas Pires surgiram-lhe como desafios à encenação uma vez que a escrita fragmentada do autor e a inclusão de elementos tão diferentes entre si causava problemas sobretudo no que diz respeito à passagem entre cenas e à garantia do espetáculo como unidade. O choque entre a escrita e a encenação resultou na maior parte das vezes num choque positivo de estilo, uma vez que o confronto entre a escrita e o palco abria novas linhas de fuga para ambos.

Poderemos, então, afirmar que foi com estes dois encenadores que o autor descobriu efetivamente o teatro no sentido profissional, o *fazer* teatral. O contacto com a prática possibilitou uma forte consciência de palco na escrita do autor: o que funciona e o que não funciona no palco, de que forma se acrescentam palavras e sentidos aos

corpos, e ainda a relação entre o texto e os outros elementos presentes que constituem a unidade do que chamamos teatro. E referimo-nos a unidade como Gilles Deleuze e Félix Guattari a defendem⁶, produzida numa multiplicidade. Como Jacinto Lucas Pires afirmou em entrevista relativamente à construção da escrita para teatro, "Se tu souberes o que é a ideia da peça, o que queres e para onde estás a apontar, podes testar todas as ideias, porque aquilo é uma máquina que funciona por si." (Pires, 2010). A proximidade da escrita à cena é um aspeto fundamental no trabalho do autor e à parte do cinema, o que mais influenciou a sua escrita, como veremos de seguida.

2. Palavra e carne: o “pas de deux” dos escritores de palco

a par duma cultura das palavras, há uma cultura dos gestos.

Há outras linguagens, no mundo

Antonin Artaud

O Teatro e o seu duplo

Palavra ou carne? Palavra e carne? Que primado? Existe um primado? Livro ou espetáculo? Literatura ou teatro? Não aniquilemos dualismos mas atravessemos *entre* eles de modo a encontrar a conjunção que nos poderá conduzir ao múltiplo⁷. Ora a

⁶ Cf. Deleuze e Guattari, 2004: 19

⁷ Claire Parnet escreve em *Diálogos* que a *denúncia* que Deleuze e Guattari fazem aos dualismos não produz se não outros dualismos. Parnet argumenta que “a linguagem é profundamente trabalhada pelos dualismos, as dicotomias, as divisões por 2, os cálculos binários (...) A linguagem está primeiro. Foi ela que inventou o dualismo. (...) Devemos passar pelos dualismos porque eles estão na linguagem.” (Deleuze e Parnet, 2004: 46, 47), no entanto podem-se acrescentar termos às dualidades porque a multiplicidade não se define pelo número de termos, mas pela conjunção *E*, “qualquer coisa que tem lugar *entre* os elementos ou *entre* os conjuntos.” (idem, 47). Não carne/ corpo, mas carne e corpo, entre carne e corpo. Eis o acontecimento teatral.

discussão em torno do texto e da cena é, como diz Bruno Tackels “tão velha quanto a invenção da encenação” (Tackels, 2011: 68), e continua a ser um dos tópicos controversos de reflexão no meio teatral.

No seu ensaio “Escritores de palco”, Tackels propõe um prolongamento das teorias do alemão Hans-Thies Lehmann nomeadamente em torno do conceito de *teatro pós-dramático*. Ao longo do século XX a forma dramática abriu-se numa heterogeneidade de escritas cénicas, terminando com o primado do texto sobre a representação como dita a poética aristotélica, ou seja, o teatro já não se definia apenas a partir do conceito de drama. Como designar as práticas posteriores à era do primado do drama? O *Teatro pós-dramático* de Lehmann, no qual o autor propôs uma reflexão assente na posição ocupada pelo texto, atravessa um grande bloco de criações cénicas compreendidas, de grosso modo, entre os anos 70 e os anos 90.

(...) the rich diversity of theatre practice during the last decades becomes understandable. (...) it seems to me that – notwithstanding the fact that some artists followed such a course – there was neither something like the complete loss of words, nor a sudden re-entering of text into theatre. What took place instead was the complicated and meandering development of new visions of multiple logos and a new kind of architecture – or an architecture of theatre. Theatre was and is searching for an constructing spaces and discourses liberated as far as possible from the restraints of goals (telos), hierarchy and causal logic.

(...) Our formula ‘the rediscovery of theatre as ‘chora’ implies a status of language defined by a multiplicity of voices, a ‘polylogue’, a deconstruction of fixed meaning, a disobedience of the laws of unity and centred meaning. (Lehmann, 1997: 55, 56)

Apesar da tentativa em dar conta das novas formas observadas no drama, Lehmann não toca nas criações realizadas depois dos anos 90 e para além disso “engaveta” as duas décadas pautadas por múltiplas e díspares transformações teatrais na noção de “teatro pós-dramático”. Ao definir este teatro de novas formas como “pós-dramático”, corre ainda o risco de cair numa noção que defende uma *era pós-drama*, portanto, sem o drama,

O novo texto de teatro (...) é muitas vezes um texto de teatro que deixou de ser dramático. A retirada da representação dramática na consciência da nossa sociedade e nos artistas é em todo o caso inegável e demonstra que, com este modelo, alguma coisa

deixou de ter relação com a experiência. É necessário constatar o desaparecimento do impulso do drama (...) (Lehmann apud Sarrazac, 2011: 38)

O que de facto se observa não é a *morte* do drama, mas um desvio da sua esfera hegemónica que possibilita a valorização de outras formas estéticas, afastando o teatro da sua exclusiva e vital relação com o drama. Jean-Pierre Sarrazac defende que o novo paradigma teatral⁸ não é resultado de uma crise, nem da morte do drama, mas de descontinuidades; não se trata do pós-dramático mas de uma *rapsodização* do drama que é “a forma mais livre (...) [mas] não é a ausência de forma.” (Sarrazac, 2002: 224). Outro problema relativamente ao *pós-dramático* é o facto de este ter começado a ser usado como rótulo de variadíssimas práticas cénicas e artísticas em geral, o que acabou por diluir a própria definição. Normalmente o seu uso requer um grande cuidado no estabelecimento das suas fronteiras como conceito.

Bruno Tackels sugere a noção de “escritores de palco” para dar conta não de um estilo e muito menos de uma ideologia ou escola, mas para abarcar as criações que não se baseiam no textocentrismo, quer dizer, nas criações em que o texto precedia a cena e só num segundo momento, o texto chegaria à cena pela interpretação. Posto isto, é completamente legítimo pensar que já existiam escritores de palco antes da nossa contemporaneidade, Tackels dá o exemplo de Molière e cita Corvin:

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 apud Tackels, 2010: 74

⁸ Jean-Pierre Sarrazac designa o novo paradigma de *drama-da-vida*, porque contrariamente ao belo animal aristotélico que dita um conflito dramático com princípio, meio e fim, com as unidades de tempo, espaço e ação canalizadas para uma situação pontual, (*drama-na-vida*), o *drama-da-vida* abarca uma vida inteira, toda uma existência. A retrospectiva e a montagem são técnicas recorrentes para traduzir o todo. A montagem permite a junção de elementos diversos “dramáticos, épicos, líricos, argumentativos, etc. Cada elemento ajusta-se ao outro – ou melhor, extravasa-o – e o movimento da obra vem desse extravasamento.” (Sarrazac, 2011: 45). É o sujeito rapsodo que monta e desmonta as peças em jogo, cose e descose os ingredientes, abre espaço a um *outro diálogo*, amplia “o teatro fazendo *dialogar os monólogos*.” (idem, 55)

O que interessa a Tackels, não é certamente arrumar as criações contemporâneas na gaveta, mas sim alertar para o facto de não fazer sentido continuar a pensar o texto e a cena dissociados um do outro. A sua proposta consiste no seguinte:

Apenas um modo de ser (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. [dado que] (...) o texto teatral só se fecunda em estreita relação com o palco e com aqueles que o habitam.” (Tackels, 2011: 73)

Jean-Luc Nancy, na obra *Corpus*, apresenta reflexões que nos parecem pertinentes incluir na construção do pensamento em torno do corpo e da escrita. Para o autor, “«[e]scrita» não quer dizer mostrar ou demonstrar uma significação, mas indica um gesto para *tocar* no *sentido*. Um tocar, um tacto que é como o gesto de endereçar [*comme une adresse*, no original]” (Nancy, 2000: 18). *Endereçar* é portanto, lançar para o exterior, “Escrever é o pensamento endereçado, enviado ao corpo – àquilo que o aparta, àquilo que o estranha.” (idem, 19), e o que é a escrita teatral senão este múltiplo endereçamento do pensamento? Múltiplo, porque o pensamento não é enviado apenas ao corpo de quem escreve, mas aos vários corpos em *presença*. Ora, o gesto de escrita dos escritores de palco, insistimos, não é contra o texto, não o apagam, mas escrevem-no no palco, inscrevendo-o nos corpos dos atores e de outros corpos pelo gesto de endereçamento⁹. O teatro pertence às designadas “artes vivas” porque *é* presença. Não apenas a presença “real” dos corpos em cena, mas o seu excesso invisível, aquele raro instante, necessariamente único e não programável que oferece ao espetador a possibilidade de sentir a vida, o outro nome da *presença*.¹⁰ Tackels afirma que “É ela [a presença] que o leva a escrever [ao autor], e que dá forma àquilo que virá a ser uma escrita. Esta escrita só se assumirá plenamente enquanto escrita no palco.” (Tackels, 2011: 73, 74).

⁹ “Nuestros textos son actores” dizia o encenador e investigador Guillermo Heras, a propósito da organicidade, qualidade que deverá estar inerente aos textos, durante o seminário *Texto e Representação no Teatro Contemporâneo Espanhol e Ibero-Americano*, uma iniciativa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e do Teatro Nacional de S. João, que teve lugar na sala de ensaios do Teatro Carlos Alberto, entre 14 e 16 de Dezembro de 2011.

¹⁰ Cf. “Instante rare necessairement unique et improgrammable qui donne au spectateur la possibilite de sentir la avie, l’autre nom de la Présence” (Butel apud Rykner, 2010: 88) – definição do conceito de *Présence* no livro citado pela nota bibliográfica, pp. 85-88.

O que se verifica nas criações contemporâneas é a introdução cada vez maior e quando bem conseguida, mais orgânica, de elementos heterogêneos; o texto a par do movimento, das vozes, das formas plásticas, visuais e sonoras, o texto coreografado com outras escritas: “Hoje, artes exteriores como o cinema, o vídeo, a performance, a dança contemporânea, invadem por seu lado o drama e tendem a transformá-lo.” (Sarrazac, 2011: 46). Esta participação de outras artes, continua Sarrazac, contribui para a pulsão rapsódica do drama, manifestando-se mais ou menos acentuadamente conforme as épocas. A forma dramática habita assim um terreno em experimentação, em escavação permanente, “a forma dramática moderna e contemporânea está sempre à beira de um desvanecimento, do colapso. (...) O preço de uma permanente *desterritorialização*.” (idem, 47). Isto não significa que o teatro deixe de ser teatro e passe a ser outra coisa, pelo contrário, como foi dito através da citação de Sarrazac, é exatamente pelo choque com outras dimensões que o teatro se vai descobrindo profundamente a si próprio, reciclando-se continuamente.¹¹ Como evidencia Tackels, “[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.” (Tackels, 2011: 73).

Voltemos a Jacinto Lucas Pires. O trabalho do autor é construído em estreita relação com todos os elementos que constituem a cena, o que não quer dizer que o autor não se isole durante o trabalho de escrita, já que nem todos os textos surgiram a partir do movimento cénico (talvez seja esta a primeira camada que vislumbramos quando pensamos em escritores de palco). Como comenta Peter Brook, “a palavra é a pequena parte visível de uma formação gigantesca que não se vê.” (Brook, 2011:15). Mas então, em que termos podemos afirmar que Jacinto Lucas Pires participa neste caminho tão abrangente, definido de escritores de palco?

Em primeiro lugar, existe uma consciência de palco por parte do autor em que ele próprio se coloca lado a lado com o encenador, com os atores, com o público. Nas palavras de Jacinto Lucas Pires, “(...) o escritor de teatro tem de estar, metaforicamente, (...) no palco, tem de estar ao nível dos actores, do encenador, e de quem vê, também.” (Pires, 1998: 18). Todos fazem parte do mesmo jogo. A existência de um texto antes de qualquer experiência em cena não impossibilita apagar, alterar, transformar, acrescentar

¹¹ “C’est vrai que je m’évade vers les arts parallèles pour essayer de sortir de la sclérose du théâtre.” (Régy, 1998 : 85).

palavras, o choque com a cena serve mesmo para encontrar “o ponto óptimo em que tudo é normalmente misterioso e espantosamente claro” (Lucas Pires, 2005: 99). A ideia de “deixa” é exatamente «“deixar” as frases» (ibidem) seguirem o seu rumo, escutar o texto com os outros textos. Obviamente que tem de existir sempre uma negociação, não estamos a falar do texto que serve a cena, mas da abertura que permite o diálogo entre todas as partes participantes, o *pas de deux*, ou melhor, o *pas de “tout”*.

Em segundo lugar, estamos perante uma escrita que refaz a forma dramática através de procedimentos de montagem, o que resulta numa escrita em blocos, que não deixa de se constituir como unidade. Existe um trabalho rigoroso e subterrâneo de agenciamentos entre os elementos presentes no texto. Jacinto Lucas Pires não é um contador de histórias, mas um *fazedor*, um construtor de histórias, ou acrescentando-lhe leveza, um coreógrafo da palavra¹². Nas palavras de Jacques Rancière “[l]a vie ne connaît pas d’histoires. Elle ne connaît pas d’actions orientées vers des fins, mais seulement des situations ouvertes dans toutes les directions. Elle ne connaît pas de progressions dramatiques mais un mouvement long, continu, fait d’une infinité de micro-mouvements.” (Rancière, 2001: 8). O coreógrafo da palavra manuseia o espaço aberto e polifónico¹³ que o contacto com o palco lhe proporciona, *montando* uma geografia de elementos díspares que formaliza o rigor da estrutura da peça, “[t]rata-se mais da representação de uma *atmosfera* e de um *estado de coisas*.” (Lehmann, 2007: 123). E é esse o momento que confere ao texto teatral a sua mais honesta existência, “quando consegue dar forma a seres que estão à espera do seu complemento vital no palco do teatro.” (Tackels, 2011: 73).

Veremos agora esta segunda consideração relativa à coreografia de elementos que participam na escrita de Jacinto Lucas Pires, possibilitada pela técnica de montagem. Não são textos construídos em torno da ideia de enredo, embora tenhamos já dito que a trama se afirma com maior intensidade na segunda ondulação da sua escrita. A profunda consciência de palco abre portas a uma experimentação permanente e à intrusão de uma rede de elementos heterogéneos na sua dramaturgia, até porque “O

¹² “Eu não escrevo como um contador de histórias. Escrevo mais como um coreógrafo que não tem méritos de coreógrafo. Que quer aqui uma luta, ali uma dança, acolá um beijo.” (Pires, 1999)

¹³ “Espaço aberto e polifónico”, no próximo subcapítulo será desenvolvida esta ideia através do conceito de dispositivo.

difícil é fazer conspirar todos os elementos de um conjunto não homogêneo, fazê-los funcionar em conjunto.” (Deleuze e Parnet, 2004: 69).

3. Teatro do dispositivo: o texto e a cena em devir

*Fugir, é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia.
Só se descobrem mundos através de uma longa fuga quebrada.*

Gilles Deleuze e Claire Parnet
Diálogos

As peças de Jacinto Lucas Pires contêm o que Jean-Pierre Sarrazac designa de *devir cénico* (*devenir scénique*) – uma pulsão inscrita no interior do texto que chama a cena e a provoca, reinventando-a¹⁴. As interrupções, as repetições, as mudanças bruscas características da linguagem usada por Jacinto Lucas Pires resistem à leitura. No entanto, esta resistência é ultrapassada pela cena. O texto que pulsa em devir só ganhará consistência através da cena, e só através dela atingirá a sua plenitude. Não se trata porém de uma relação texto/ cena que prima por uma linha de dependência ou por um efeito de linearidade, mas por um agenciamento¹⁵ entre ambos, um «*mise-en-jeu*», uma «*mise-en-scène*» “(...) concurrentielle et polyphonique du texte (pris lui-même dans

¹⁴ “On ne s’intéresse pas ici à l’ensemble des mises en scène effectives ni même «possibles» d’une oeuvre dramatique mais bien à la puissance et aux virtualités scéniques de cette oeuvre. À ce qui dans un texte – qui peut être non dramatique – sollicite la scène et, dans une certaine mesure, la réinvente.” (Sarrazac, 2005: 63).

¹⁵ “O que é um agenciamento? É uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos, e que estabelece ligações, relações entre eles (...) A única unidade do agenciamento é de co-funcionamento: é uma simbiose, uma «simpatia». O que é importante, não são nunca as filiações, mas as alianças ou as misturas; não são as hereditariedades, as descendências, mas os contágios, as epidemias, o vento.” (Deleuze e Parnet, 2004: 88).

l'écart, dans le «jeu» entre la voix et le geste de l'acteur) et des autres éléments de la représentation: décors, lumières, sons, etc...” (Sarrazac, 2005: 64). Por um lado o devir cénico está já no texto, compreendendo uma multiplicidade de linhas de fuga que têm em consideração o grau de abertura do texto à cena¹⁶, por outro, toda a teatralidade presente no espaço de movimento encontra-se desde logo também no texto, correspondendo a uma recriação permanente da cena e do teatro, pela palavra. É exigido assim um olhar transversal entre o texto e a cena pois este agenciamento será o que endereça mais intimamente o texto ao seu «Autre» estrangeiro¹⁷.

É claro que quanto maior for o grau de abertura de um texto, maior será também o leque diferenciado de pontos de vista cénicos. O texto torna-se assim um dispositivo flexível e permeável, que como vimos, reinventa continuamente a cena e é por ela reinventado, sugerindo condições de possibilidade, permitindo ainda uma certa incerteza (será que funciona?) instaurada pela presença do aleatório. Como fomos desvendando até este momento, o grau de abertura textual permite a existência de um espaço aberto e polifónico habitado por jogos de sentido, adquiridos graças à disposição de elementos heterogéneos que estabelecem agenciamentos entre si. Podemos encontrar este *sistema* de relações no texto, o que denominaremos de “dramaturgia do dispositivo”, mas podemos até, ampliá-lo para um “teatro do dispositivo”, cuja dramaturgia seria um dos dispositivos integrantes do *todo* do dispositivo teatral. Quando falamos em dispositivo referimo-nos à qualidade de ser teatral, logo, parte do palco, é sempre um espaço, um *corpus* em estreita relação com a cena.

Desta forma, começámos já a desenlear linhas e a cartografar o nosso pensamento em direção ao conceito de *dispositivo* que será um aspecto crucial na abordagem da presente dissertação.

O conceito de *dispositivo* surge nos anos 70 a partir da proposta filosófica de Michel Foucault que o aplica em termos de relações de poder e de saber.

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogéneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetónicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos,

¹⁶ Cf. Sarrazac, 2005, 65.

¹⁷ Cf. Idem, 66.

proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos (...) com o termo dispositivo, compreendo uma espécie – por assim dizer – de formação que num certo momento histórico teve como função essencial responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função eminentemente estratégica (...) (Foucault apud Agamben, 2009: 28).

Para Foucault, dispositivo é um termo geral intimamente ligado às estruturas de poder e saber do “governo dos homens” pois é um modelo organizacional que controla a sociedade (dispositivo hospitalar, prisional, judiciário...). Também Giorgio Agamben o relaciona nestes termos, na medida em que o dispositivo é sempre algo que modela o ser humano, é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” (Agamben, 2009: 40).

Já para Gilles Deleuze, o conceito toma uma aceção quase oposta às anteriores: o dispositivo aparece como uma via pontuada por processos que operam em devir; surge como uma possibilidade de fuga ao controlo.

É antes de mais uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente. E, no dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogéneos por sua própria conta, como o objecto, o sujeito, a linguagem, etc., mas seguem direcções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam umas das outras. Qualquer linha pode ser quebrada – está sujeita a variações de direcção – e pode ser bifurcada, em forma de forquilha – está submetida a *derivações*. Os objectos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como vectores ou tensores. Por isso, as três grandes instâncias que Foucault vai sucessivamente distinguir, Saber, Poder e Subjectividade, não possuem contornos definidos uma vez por todas; são antes cadeias de variáveis que se destacam umas das outras. (Deleuze, 1996: 83).

O conjunto de elementos heterogéneos que durante estas páginas não deixamos de convocar – a multiplicidade – é uma característica comum a todas as definições. Mas será certamente a definição de Deleuze, juntamente com a de Arnaud Rykner, que melhor nos servirão como fontes, já que na primeira encontramos um universo conceptual em permanente mobilidade – a linha de fuga, a cartografia, o mapa, a pulsão, o devir – enquanto a segunda permite-nos *desterritorializar* o conceito e lançá-lo no

universo teatral, delimitando simultaneamente o nosso interesse no dispositivo. É através desta noção que pretendemos pensar a heterogeneidade e a multiplicidade, o encontro entre elementos aparentemente díspares (a abertura ao estrangeiro), ideias bem presentes no teatro contemporâneo, e concretamente nas obras de Jacinto Lucas Pires que nos propomos analisar.

O dispositivo teatral opõe-se à estrutura teatral. Esta última pressupõe um sistema fechado, um quadro rico em coordenadas precisas, enquanto o dispositivo opera num sistema aberto que funciona por polaridades e diferenças. Tem que ver não com um “quadro” estanque mas com um processo, algo que se vai refazendo, transformando. O devir constrói um espaço aberto à coexistência de relações entre várias disciplinas e a articulação de níveis de sentido múltiplos¹⁸.

Explicitaremos agora a definição de Rykner começando pelas três dimensões do dispositivo que são por ele evidenciadas: a dimensão espacial ou técnica, a pragmática e a simbólica. Quando nos referimos à dimensão espacial temos em conta o facto do teatro do dispositivo, como explica Rykner, valorizar questões visuais e plásticas da cena preferindo “mostrar” a “demonstrar” e “dispor” a “impor”, introduzindo um jogo na representação que estabelece a circulação entre polaridades, renovando continuamente os seus elementos em presença. A renovação contínua dos seus elementos dita a instabilidade e fragilidade do dispositivo já que os seus efeitos nunca podem ser previstos com exatidão¹⁹. O teatro do dispositivo não nos entrega uma receita do mundo, mas abre, lança, gira-nos sobre perspetivas²⁰. Ainda relativamente à dimensão espacial do dispositivo, podemos dizer que cartografando ele um espaço aberto, habitado por diversos elementos (também os atores, também o público), e como foi dito, sem oferecer significações, o teatro do dispositivo convida à elaboração do, ou dos sentidos, “Dans le dispositif, les significations ne sont jamais données mais sont à construire en permanence, individuellement autant que collectivement.” (Rykner, 2010: 39). A dimensão pragmática tem precisamente que ver com esta última ideia, o

¹⁸ Cf. A definição de *Dispositif* de Arnaud Rykner (Rykner, 2010: 37).

¹⁹ Cf. Idem, 38.

²⁰ Rykner propõe o teatro do dispositivo como uma nuance do que Lehmann designou de *pós-dramático* porque “l’espace du drame est un espace autonome, en théorie nond estiné au regard public, et qui s’édifie sur cette exclusion d’un tiers. À l’inverse, le dispositif postule l’existence de ce tiers qui le fait tenir et qui le constitue comme dispositif : il y a toujours du hors (hors-scène, hors-cadre, hors-jeu, hors-texte), de l’extérieur, de l’étranger (...)” (idem, 66).

dispositivo precisa que lhe sejam atribuídas significações não para se tornar eficaz, mas para lhe atribuir um *corpo*, ou seja, depende das interações que lhe estão subjacentes, “le dispositif ainsi conçu est étroitement dépendant de qui le pénètre, de qui vient l’habiter, de qui fait jouer ses rouages, de qui feuillète ses significations multiples.” (ibidem). Por último, referimo-nos à dimensão simbólica, espaço de confronto entre significações, que se relaciona com o aspeto discursivo, a questão do texto, ou melhor, de *componentes* textuais (porque nos referimos ao texto teatral em diversas formas: escrito, dito, projetado, cantado...). O discurso mostra uma estruturação simbólica do mundo, uma fuga à inocuidade da forma pura do drama, e a sua grande intenção será “permettre au spectateur de renouveler les conditions de sa propre perception du monde, et de l’amener à formuler pour ainsi dire une nouvelle et personnelle *théorie* (theôrein) du réel (...)” (idem, 40), a capacidade de poder *ver através de*. E *ver através de* é estar disponível para receber o que o espaço de visibilidade e de escuta, o teatro, nos oferece. Como afirma Henri Meschonnic “Le théâtre montre autre chose que ce qu’on voit, il montre ce qu’on imagine qu’on voit. Donc il montre ce qu’on ne voit pas. Ce que rend ostensible la symbolisation minimaliste d’un décor. Une chaise suffit à le prouver.” (Meschonnic, 1997: 39).

O real dobra-se perante o dispositivo. Por um lado, é graças a ele que *entra* no teatro coexistindo com outros elementos, um território que lhe é de alguma forma estrangeiro e por isso mesmo pode provocar estranheza, e por outro, atravessa o dispositivo, rompendo-o em ramificações de sentidos e pontos de vista, como dissemos, acabando por incutir em cada espetador algo de *estranhamente* familiar. Este duplo movimento estabelece um diálogo em desequilíbrio entre o teatro e o mundo, o *real*. É este movimento dialogante que ao invés, vai ao alcance da tal linguagem capaz de tocar no “agora” que Jacinto Lucas Pires procura constantemente.

Pensar o conceito de dispositivo é pensar dispositivos, no plural; as linhas de fuga podem estabelecer outros encontros formando novos conjuntos/ espaços, enfim, dispositivos. Podemos encontrar um diálogo entre o dispositivo teatral e o cinematográfico na dramaturgia de Jacinto Lucas Pires²¹ atribuindo um leque

²¹ Na reflexão de Alexandra Moreira da Silva « (...) existe um sistema de vasos comunicantes entre o cinema e o teatro na dramaturgia de Jacinto Lucas Pires; que este sistema, não tendo um funcionamento normativo, também não é completamente aleatório; que é pensado e activado em função da obra-em-si, e a partir de algo a que passarei a chamar “dispositivo teatral”». (Silva, 2011: 10).

variadíssimo de propostas textuais e cénicas, como Alexandra Moreira da Silva aponta, parece existir “uma alternância de dispositivos” nas suas obras; por exemplo, em *Figurantes*, *Peça Felicidade*, *Exactamente Antunes* e *Adalberto Silva Silva*, o dispositivo é o teatro, já em *Universos e Frigoríficos*, *Arranha-Céus* e o *Silenciador* é o cinema. A montagem será o mecanismo indispensável à organização da heterogeneidade presente nos dispositivos.

No *Lexique du drame moderne et contemporain*, a montagem²², processo associado ao cinema, define-se pela ideia de descontinuidade temporal e tensões entre diferentes elementos, que não está longe de um outro termo, o de “colagem”. A montagem/ colagem são técnicas não apenas referentes à dramaturgia, mas também referentes ao trabalho no palco,

Dans la pratique théâtrale, le montage et le collage ne sont pas seulement des techniques d'écriture, ils supposent aussi une manière de mettre en scène, d'agencer la lumière, la musique, le jeu... et surtout de laisser l'œuvre d'art ouverte (sur l'extérieur, l'actualité), à même d'intégrer le hasard, l'imprévu et d'envisager une multitude de possibles. (Baillet e Bouzitat, 2005: 135).

No que diz respeito às peças de Jacinto Lucas Pires, entendemos a montagem como parte integrante do dispositivo pois permite a fragmentação narrativa e o *trânsito* da palavra-ação²³ que cria, simultaneamente, uma linha orgânica subterrânea capaz de sustentar os caracteres múltiplos em presença. É inevitável não comparar esta estética com a dos filmes de David Lynch ou Quentin Tarantino, sobretudo no que diz respeito à forma descontínua como a narrativa é trabalhada. A forma descontínua é uma das técnicas utilizadas para estabelecer uma dialética entre o real e o irreal, o visível e o invisível. A justaposição de elementos, e paisagens visuais e sonoras díspares, contribui também para a ambiguidade inerente a esta estética. O carrossel de elementos garante um grau de abertura a estas obras que acabam por se assemelhar a corpos vivos em

²² Cf. Baillet e Bouzitat, 2005: 131-136.

²³ A palavra-ação, a palavra que despoleta a ação, despoleta também outras histórias. As vozes das personagens contam-nos outras narrativas que chocam com o que acontece no palco, estamos continuamente a criar imagens virtuais, a ver com os ouvidos, “O real e o virtual coexistem, e entram num estreito circuito que nos reenvia constantemente de um para outro.” (Deleuze e Parnet, 2004: 184).

permanente latência, prontos a movimentarem-se sempre de outra forma. Se a montagem é uma grande conquista adquirida pelo teatro, pode também ser um perigoso mecanismo, uma vez que pode facilmente ser usada a favor da repetição desnorteada, da forma mecânica que aspira corresponder a formas “vanguardistas” pouco sustentadas.²⁴

4. A criação de espaços: as heterotopias

*Des espaces vagues. Lieux qui inspirent.
Esprit et murs ensemble. Lieux dilatés.*

Claude Régy
Espaces Perdus

O espaço aberto e polifónico existente graças à plasticidade do dispositivo pretende, como vimos anteriormente, mostrar os corpos em presença que, pelo choque entre si, exigem uma procura de significações. Durante este *processo* são também mostrados e criados outros espaços que formam igualmente parte da multiplicidade inerente ao dispositivo, exigindo igualmente a busca de significações. Desta forma, o dispositivo pode ser entendido como uma “heterotopia”, um conceito também presente na filosofia de Michel Foucault, usado na construção do pensamento em torno da abordagem espacial da sociedade:

(...) lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. (Foucault, 1984)

²⁴ Cf. Sarrazac, 2002: 84.

Heterotopias e utopias tocam-se num ponto: ambas confrontam o mundo e pretendem melhorá-lo, mas enquanto as utopias idealizam lugares perfeitos, plenos de harmonia, as heterotopias correspondem a lugares localizáveis no mundo, ainda que se situem fora de todos os lugares pois estabelecem ligações em fragmentos com uma pluralidade de espaços. Portanto, as heterotopias são realizações espaciais efetivas, existem concretamente, enquanto as utopias são sempre espaços irreais, construções imaginadas. Outra característica das heterotopias é a capacidade de justapor num único espaço real uma multiplicidade de espaços à partida incompatíveis (ibidem). Nas palavras de Foucault,

As utopias consolam, porque, se não dispõem de um tempo real, disseminam-se, no entanto, num espaço maravilhoso e liso: abrem cidades de vastas avenidas, jardins bem cultivados, países fáceis; mesmo que o acesso a eles seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida, porque minam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque quebram os nomes comuns ou os emaranham, porque de antemão arruinam a «sintaxe», e não apenas a que constrói as frases mas também a que, embora menos manifesta, faz «manter em conjunto» (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. É por isso que as utopias permitem as fábulas e os discursos: elas situam-se na própria linha da linguagem, na dimensão fundamental da fábula: as heterotopias (como as que se encontram tão frequentemente em Borges) dessecam o assunto, detêm as palavras sobre si mesmas, contestam, desde a sua raiz, toda a possibilidade de gramática: desfazem os mitos e tornam estéril o lirismo das frases. (Foucault, 2005: 49-50)

Para Foucault, o teatro e o cinema são heterotopias. Dentro do perímetro do palco vão-se sucedendo espaços, a maior parte das vezes estrangeiros uns relativamente aos outros; no cinema são projetadas sequências de imagens a três dimensões que se abrem e bloqueiam, chocam e fluem no ecrã que vemos de duas dimensões.

Dissemos anteriormente que a dramaturgia de Jacinto Lucas Pires transborda entre o dispositivo teatral e o cinematográfico. Agora acrescentamos que a escolha mais ou menos consciente das heterotopias teatro e cinema como dispositivos, possibilitam elas próprias a produção de lugares outros (heterotópicos), dentro dos espaços teatro e cinema²⁵. Se relançarmos o olhar pelas peças de Jacinto Lucas Pires sob este prisma, vemos como os espaços convocados são sempre passíveis de se transformar, o que em

²⁵ Cf. Silva, 2011: 11.

cena também se verifica. Na encenação de *Exactamente Antunes*, o palco está praticamente nu, habitado por poucos objetos cénicos que se vão metamorfoseando, respondendo às necessidades dos lugares construídos pela mente da personagem *Antunes*: a porta da casa e da “realidade”, as cadeiras do bar que são também um automóvel, o teatro, aquele, ali onde estamos e de repente, a cidade, ou a cidade sempre ali. Em *Figurantes*, a construção de outros lugares não se vê, ouve-se, “Uma mão só. Uma mão, por si só, entrando no quadrado. Como se não houvesse mais nada, e aquilo acontecendo, portanto, muito, o mais possível.” (Pires, 2004: 21), leva-os – leva-nos – a outras paragens que interrompem sem nunca de facto interromperem “a fixidez da espera do homem” (idem, 52), a espera dos figurantes; “Estamos onde o lugar este lugar é.” (idem, 64); o lugar é também construído *apenas* pela presença dos corpos. Ou ainda a título de exemplo, *Sagrada família* e *Tu és o Deus que me vê* convocam assumidamente espaços reais – a igreja e a cidade – respetivamente, capazes de confrontar o mundo obsoleto e cinzento através de uma tentativa de recomeço.

O teatro não pode mudar o mundo, mas acreditamos que pode abrir olhos, desvendar prismas, lançar linhas de fuga sobre a condição humana e o “ar do seu tempo”, uma vez que no teatro a vida está mais visível, está concentrada e intensificada pela condensação do tempo e por uma limitação de espaço, o teatro amplia a vida e recorta bocados dela para nos mostrar ao microscópio. Nas palavras de Gilles Deleuze e Claire Parnet “[o] grande erro, o único erro, seria pensar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga no imaginário, ou na arte. Mas fugir é, pelo contrário, produzir o real, criar vida, encontrar uma arma.” (Deleuze e Parnet, 2004: 64). A propósito das várias interpretações e ligações com o mundo que a peça *Figurantes* suscitou, Jacinto Lucas Pires disse “[é] bom que surjam este tipo de interpretações, é sinal de que existe uma ligação qualquer à vida, que tudo isto não gira exclusivamente em torno dos nossos fantasmas.” (Pires, 2004b: 15).

Foucault não deixa de relacionar a heterotopia com o conceito de “heterocronia”: a um contra-espço terá de corresponder um contra-tempo, vários tempos num mesmo tempo. O filósofo dá o exemplo do museu e da biblioteca como materializações do desejo de acumular no mesmo espaço e no mesmo tempo um arquivo geral e eterno – são as heterotopias por excelência do século XIX. Outra forma de heterotopias será o que se materializa a partir do desejo de evasão, agora não num sentido de *eternidade* mas sazonal, de passagem. Referimos por exemplo o caso das feiras populares

recheadas de uma parafernália de distrações ou das casas de férias que durante determinado período de tempo, abrem uma outra realidade fora do mundo.

A tentativa de fazer coexistir vários espaços e vários tempos num mesmo espaço e num mesmo tempo, por um lado procurando desconstruir qualquer linearidade das relações espaço-temporais e por outro, constituindo uma tentativa de absorver numa unidade fragmentos do imenso mundo, são aspectos presentes nas peças de Jacinto Lucas Pires, que se relacionam com a procura de uma linguagem capaz de apreender o mundo à nossa volta. O teatro vive de tempos, do tempo “contemporâneo” da produção da peça, do tempo interior da peça, dos tempos evocados pela peça e pelo tempo efêmero de existência

O presente é necessariamente erosão e escapada da presença. Ele designa um acontecimento que esvazia o agora e nesse mesmo vazio faz brilhar a recordação e a antecipação. O presente não é nada que se possa apreender conceitualmente, mas um interminável processo de autofracionamento do agora em estilhaços sempre novos de “ainda agora” e “agora mesmo”. Ele tem mais a ver com a morte do que a tão evocada “vida” do teatro, como diz Heiner Muller: “... a especificidade do teatro não é exatamente a presença do espectador vivo, mas a presença do moribundo em potencial”. (Lehmann, 2007: 240)

Mas regressando ao mundo “concreto”, o que significa tocar no presente? Giorgio Agamben no ensaio “O que é o Contemporâneo?” diz que a contemporaneidade é uma relação *singular* com o próprio tempo porque ao mesmo tempo que se circunscreve nele, dele se afasta²⁶. É esta deslocação que permite olhar de frente o tempo, fixá-lo “para nele perceber não as luzes, mas o escuro.” (Agamben, 2009: 62), e mais, “perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.” (idem, 65) Agamben refere ainda que a contemporaneidade não pode ser pensada somente através do tempo cronológico que ocupa; existe algo em pulsão dentro desse tempo cronológico – a urgência (a intempestividade de Nietzsche), «o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”.» (idem, 66) Assim, o filósofo

²⁶ Cf. Agamben, 2009: 59

defende que existe um compromisso entre presente e origem (o passado), as vias de acesso entre tempos são livres de ser viajadas, existe um *não-vivido* em presença no agora. Ser contemporâneo é também dividir, misturar, intercalar o tempo e confrontá-lo com outros tempos percorrendo os caminhos subterrâneos que os ligam.

Ouvimos conversas de café ou de rua, cortadas e recomeçadas, discursos rotineiros, ouvimos conflitos familiares e palavras-pensamentos, marca presença a singularidade da gíria, palavras que se encontram e se desencontram, palavras que explodem e implodem; entrevemos no trabalho do autor o desejo de expressar a esquizofrenia e a rapidez dos nossos dias²⁷, a comunicação falhada, as palavras que nunca chegam a ouvir-se. Mesmo na espera, há uma urgência: a do mundo e a do autor. Estas sensações são dadas pelo ritmo de escrita que se alimenta da técnica cinematográfica. O texto *Os dias de hoje* é um exemplo limite da tentativa de materializar em voz a urgência quotidiana e a mistura de corpos, gentes, línguas. São *atiradas* inúmeras referências: “[f]atos Armani, jogos Nentendo, bebidas Cocalouca, televisões Choní” (Pires, 2004: 188), intercaladas por reflexões extenuantes, “Perder tempo com:/ Computadores que encravam/ Compras que apitam à saída das lojas/ Embrulhos de cê-dês ou tinteiros ou bolachas/ Ecrãs de informações cheios de sub-hipóteses, alternativas, ex... ex... excepções (...) Zip” (idem, 192), e vão-se apanhando histórias, o texto encaminha-nos para alguma história, uma dessas “[h]istórias que circulam pelo ar. Histórias verdadeiras, que parecem verdadeiras, mais verdadeiras até que (e desculpem se falo deste modo) nós-outros.” (idem, 216). Como contar histórias hoje? Ecoa a pergunta.

²⁷ Relativamente à rapidez, à imagem, à sociedade de massas, é interessante confrontar a crítica de Adorno e Horkheimer (Adorno, Theodor W. (2003), *Sobre a Indústria da Cultura*, Angels Novus, Coimbra.), que dizem que a sociedade de massas não tem outro objectivo se não o do progresso tecnológico, e relacioná-la com a constante procura do espectacular, com o lufa-lufa da informação diária, dos directos, da necessidade da “visualização total” do mundo que nos entra por todos os lados através da atualidade jornalística. Há um deslocamento do tempo, ou dos tempos, a contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância (...)” (Agamben, 2006: 59). Estamos em permanente contacto com uma multiplicidade de mundos, impera o *happening*, os complexos e sofisticados dispositivos de informação fazem com que a nossa percepção da realidade seja desfasada relativamente aos ritmos próprios da experiência humana. Temos a sensação que não conseguimos acompanhar a rápida mudança do mundo, há um esforço por estar “em cima do acontecimento”, quase deixámos de ter tempo para nos demorarmos num determinado assunto.

Voltamos a Foucault e ao espaço. Para o filósofo a sua época caracterizava-se sobretudo por ser a época do espaço:

L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côté à côté, du disperse. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau. (Foucault, 1984)

As heterotopias criam exatamente a ilusão de parecerem mais “verdadeiras” do que a *realidade* em volta. São espaços abertos, passíveis de penetrar, e por isso mesmo levam-nos a acreditar que estamos realmente *dentro* deles. Porém, não são mais do que lugares de passagem, fragmentos de um prisma. A heterotopia é uma reacção ao mundo, e sendo o próprio teatro uma heterotopia que por sua vez potencia a criação de espaços heterotópicos, ele só pode movimentar-se *desde, contra e para* o mundo. Como aponta Sarrazac, “Toda a evolução do drama moderno poderia ser lida, do ponto de vista do espaço, como uma crise *do interior*.” (Sarrazac, 2002: 87), o que queremos dizer é que o palco instala espaços muito reduzidos – o quarto, a cozinha, a mesa, as cadeiras – os espaços domésticos entram em cena recortados, dispersos “sobre um fundo de *deserto*.” (idem, 85). Esta alusão a micro-espaços e a sua materialização no palco é recorrente nas peças de Jacinto Lucas Pires. Ora viajamos por lugares vagos, sem referências, quase suspensos, ora por lugares concretos, lugares quotidianos disponíveis a que se dê o encontro²⁸ – o bar, o quarto, a plataforma da estação de comboios, o jardim, ..., – que embora sejam espaços concretos, estão deslocados do seu travo *realista*, pois como temos vindo a dizer, o *real* entra nas peças de Jacinto Lucas Pires através do dispositivo dramaturgico. Através da projeção de espaços outros, repetimos, das heterotopias, além de ser uma forma de denunciar o mundo, quer pela criação de espaços-recomeço, quer pela exaltação de espaços-ruína, é também uma forma de pensar o nosso lugar no mundo. Condenados ao corpo que é já um lugar que carregamos de *lugar em lugar*, será a linguagem, o espaço mais ágil que nos permite viajar entre espaços, entre tempos,

²⁸ A par dos espaços concretos, Jacinto Lucas Pires opta sempre por dar nomes às personagens que são simultaneamente nomes comuns, até *bem portugueses*, e nomes-caricatura, por exemplo, é tão provável alguém chamar-se *Adalberto Silva* (*Antunes, Isidoro, Santos, Manel, Linda...*), que cai no cómico, não se fixa na banalidade quotidiana, é esticado para outro lado, como se se quisesse fazer ouvir em *bold*, para ficar gravado na memória.

desfazendo o corpo, reinventando-o. Pensar o teatro como heterotopia onde todos os elementos (voz, palavras, corpos, objetos) circulam em fluxos, é renunciar a qualquer tipo de hierarquia entre todos os corpos que constituem o que chamamos teatro, e arrisquemos, pensar o mundo através de heterotopias será desconstruir a ideia da existência de um ponto máximo de equilíbrio, o ponto ideal que organiza todas as coisas, mas pensar as coisas nelas mesmas, capazes de dar conta do seu movimento e da sua participação no todo que é o mundo.

Tout est appelé à se maintenir en soi-même, à devenir ce qu'il est : une chose. Ne plus percevoir le monde dans se manifestations, c'est-à-dire depuis le utopie d'un point idéal, qui organise toute chose, mais recevoir toute chose en elle-même. C'est là, placé au centre de soi-même que tout objet, tout espace, toute pensée, tout corps, tout être nous devient, non pas simplement proche, mais nous même. (Régy, 1998 : 25)

“O lugar é uma narrativa”, escreveu Jacinto Lucas Pires num dos textos de abertura que consta no “Manual de Leitura” da peça *Figurantes*. E de repente, todas as ideias que fomos lançando ficam em pulsão nesta frase: O lugar é uma narrativa e a escrita apelada de memória, a sua cartografia. E será pelo emaranhamento, pela tensão, pela destruição e colisão, pela libertação de fluxos de vários lugares que se criarão efetivamente outros, outros lugares, outras histórias. É essa a estrada que qualquer criador percorre: abrir canais, errar caminhos para que se possa descobrir mais adiante outro acontecimento surpreendente, permitir-se ao espanto enquanto se trabalha para o encontrar. E não poderíamos deixar de voltar a Deleuze e Parnet “Um fluxo é algo de intensivo, de instantâneo e de mutante, entre uma criação e uma destruição. É só quando um fluxo está desterritorializado que chega a fazer a sua conjugação com outros fluxos, que o desterritorializam por seu turno e inversamente.” (Deleuze e Parnet, 2004: 66).

Parte II

Agenciamentos e colisões entre *Figurantes* e *Silenciador*

1. *Figurantes e Silenciador*

Mas o sonho que então devia começar a sonhar-se era talvez o de fazer com que lhe acontecesse qualquer coisa, a esta língua.

Jacques Derrida

O monolinguismo do outro ou a prótese de origem

Incluimos *Figurantes* no que denominámos na primeira parte de primeira ondulação de escrita de Jacinto Lucas Pires, e *Silenciador* na segunda ondulação de escrita. São duas nuances de escrita do autor que se movem em lugares bem diferentes, embora não deixem de se tocar em aspetos cruciais do seu trabalho. Sendo assim, escolhemos estas duas peças com o propósito de mostrar como ambas poderão ser percorridas através do conceito de dispositivo e do trabalho próximo de cena. Veremos ainda a construção de heterotopias imanentes no texto e de que modo se efetivaram no palco. A linguagem será entendida também como lugar de partida e de chegada. Depois há o presente, o tempo, a culpa, a espera, o testemunho, a morte, e sempre, insistimos, a palavra – ali, à volta, no meio, a transbordar por todos os lados – *somos animais de linguagem*, repetem continuamente os figurantes.

Figurantes

A peça foi-se desenhando a partir de uma encomenda de Ricardo Pais a Jacinto Lucas Pires que tinha definido à partida apenas o elenco. A relação entre escrita e cena foi durante todo o processo de trabalho muito próxima, quase sempre em presença de todos os intervenientes (atores, autor, encenador...), conferindo-lhe uma unidade de atuação notável, como é referido na abertura do Manual de Leitura. *Cardoso e Vasques, João, António, Emília, Luísa, Micaela, Nuno e Pedro*. Nove atores, ou melhor, dois atores e sete figurantes. É-nos dito numa espécie de primeiríssima didascália explicativa que os nomes das personagens são os nomes dos atores. O autor também nos clarifica quanto à sinalização gráfica, as barras (/) significam sobreposição de vozes. Alerta feito. Sem abandonar o livro, visualizemos o todo, o palco. Sete pessoas que

apenas existem porque falam e estão debaixo das luzes artificiais. O lugar é o limbo entre a vida e a morte, um lugar pautado pelas luzes e protegido pela película oblíqua transparente que separa as cenas dos figurantes das personagens *clown* (Vasques e Cardoso), funcionando por vezes também como refletor do espaço que os figurantes habitam. A película e a cor vermelha do chão remetem para palcos, circo, o espetáculo. Durante “as conversas” podemos ser levados por vezes a pensar que estamos numa sala de espera a tentar passar o tempo, outras vezes assemelha-se mais a uma terapia de grupo. Mas o lugar é continuamente a palavra. Não podem parar de falar, é pela articulação da palavra que se inventam, reinventam, que se constroem; mesmo no silêncio a palavra não para de percorrer os corpos, o movimento que na escrita se articula num ritmo próximo do *stacatto*, na encenação apresenta-se num circuito fluído, leve. Os corpos falantes estão assombrados de culpa, de “diferentes” culpas que entrevemos nos monólogos de cada um como episódios de vida, por exemplo *Emília* começa a sua história assim “Eu, uma vez, estava a segurar a cabeça de um homem que sangrava da cabeça/, um sangue vermelho como é adequado mas também castanho”, (Pires, 2004: 23), sabemos que é paramédica. A pedido de Ricardo Pais é cedido um momento de brilho a todos, uma espécie de solo durante o seu testemunho.

A inquietação e o medo dos figurantes instalam-se com as chegadas inesperadas de Vasques e Cardoso, duas personagens inspiradas no filme *Clowns* de Fellini. Carregados de teatro antigo e com o peso dessa memória às costas, assustam pela sua figura, pelas gargalhadas estridentes e pelo modo autoritário como chegam e partem, enquanto procuram o *Estúdio 7*. Intercalada com as histórias singulares e com os comentários ocasionais sobre o lugar onde estão, existe a *história da mão*, um “acontecimento” *in progress* porque é uma história contada ao mesmo tempo que está a ser construída, no qual todos os figurantes intervêm. E ainda as notas do clarinetista a romperem ou a interromperem a espera naquele lugar, ora a sublinhar a palavra, ora a introduzir a palavra. A música é também um lugar singular que não deixa de se envolver com todos os outros, foram mesmo introduzidos por Ricardo Pais momentos musicais, para além do único descrito em didascália no texto (o girassol que canta), músicas facilmente reconhecidas mas com letras escritas por Jacinto Lucas Pires.

A intenção inicial de Jacinto Lucas Pires e de Ricardo Pais seria visitar o universo televisivo, tal como tinham feito em *Arranha-Céus* com o cinema, a ideia seria explorar até que ponto seria possível estabelecer uma relação entre o teatro e a televisão e entre o teatro e o cinema, respetivamente. Contudo, a ideia foi-se transformando e

Figurantes acabou por se tornar uma peça marcadamente teatral, com uma dimensão metateatral forte, (como foi dito havia algo de pirandelliano “ – não serão seis personagens em busca de autor, mas antes sete personagens em busca de história.”. (Silva, 2004: 9), apesar de ser percorrida tanto por algo que vem do mundo da televisão (o *espetacular*), como referências e formas que pertencem ao cinema. A *história da mão* vai sendo construída pelos figurantes como se projetassem cenas do filme que percorre as suas cabeças em tempo real; vemos o filme que os figurantes vão projetando e atirando para o palco através das suas vozes²⁹, o palco vai sendo povoado de imagens da *história da mão* que é escrita num registo muito próximo do guião. Portanto, a sensação cinematográfica que passa ao longo de toda a peça tem, em parte, que ver com as inúmeras referências que são dadas (Fellini, Rosa Púrpura do Cairo, as cores, os reflexos, “pessoas passando cortadas”), e a própria estrutura sequencial que apresenta uma linguagem fragmentada são, e isto não tem que ver apenas com esta peça em concreto, mas de um modo geral com toda a obra de Jacinto Lucas Pires, cinematográfica, no sentido em que se fala da técnica do cinema, vemos/ ouvimos enquadramentos das personagens, as palavras mostram-nos planos mais ou menos aproximados, é difícil descolar esta percepção cinemática das imagens que também nós, público, vamos criando. Cria-se desde o início da peça uma espécie de protocolo linguístico, sabemos que “veremos” desfiles de quadros a partir do momento em que se começa a falar do pensamento-imagem, da nitidez das *visões*.

Figurantes marca um ponto crucial na viagem de Jacinto Lucas Pires pelo teatro, pois é esta a peça na qual o seu trabalho perto de cena amadurece, sente-se uma transfusão deste trabalho para a própria peça na medida em que ela própria é seduzida pelo teatro, pelo espetáculo. Por outro lado, esta é, como foi dito por várias vozes, uma peça de intérpretes, “*Figurantes* denega qualquer possibilidade de alinhamento em qualquer ficção de raiz novelesca. Mas, na interpretação deste conjunto incrível de actores, é como se o texto estivesse cheio do mais denso enredo e do mais retórico conflito intersubjectivo.” (Pais, 2004: 5).

²⁹ “(...) [T]emos é uma espécie de máquina altifalante composta por várias vozes que atira imagens directas para cima dos espectadores, com cortes, diria quase interlúdios.” (Pires, 2004b: 9).

Silenciador

Como escreveu o encenador Marcos Barbosa no texto de apresentação da peça *Silenciador* para a Culturgest, esta foi “a primeira peça escrita do zero, ou do quase quase zero”, construída segundo um propósito do Teatro Oficina, trabalhar “numa relação próxima com o autor, fazendo das palavras corpo em acção, à medida que elas vão aparecendo.” (Barbosa, 2008: 3).

Na mesma apresentação da peça citada anteriormente, Jacinto Lucas Pires lança as três linhas que a localizam: “Num futuro indefinido, num Estado vigiado, dois polícias-detetives investigam um crime.”. “Era uma vez um futuro” continua, ainda que os espaços visitados ao longo do texto: os cigarros, os papéis, o *dossiê*, as pistolas, a penumbra (o efeito *chiaroscuro*), as secretárias e as cadeiras, nos remetam para o ambiente do filme policial por excelência dos anos 50, o *noir*, mas com uma pulverização de *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* ou *Brazil*. Começar no futuro é, para o autor, também uma forma de chegar ao presente, de falar do presente.

Santos é o polícia mais velho e experiente, seguro de si, *Manel* é mais novo, o aprendiz jovem que ainda guarda aquela capacidade de se deixar apanhar pela surpresa, o que pode por vezes coincidir com alguma ignorância, pouca experiência de vida ou ainda com um certo desmazelo no uso das palavras (“porreirinho”, “iá”...). *Santos* corrige-o frequentemente, embora também ele use gíria e calão (“gajos”). As conversas banais que vão “matando” o tempo dos dois polícias são interrompidas por um homicídio que nos chega em primeira mão pelo testemunho de *Linda*, “havia uma espécie de nuvem à volta da minha cara que dormia e dentro de mim era como se eu estivesse mais no meio, mais pequena e mais concentrada. (...) O Antoninho ali caído (...) o tronco cheiinho todo de sangue todo vermelho.” (Pires, 25, 26). A investigação dos dois polícias girará em torno da morte de um homem importante que não se sabe de facto quem é: se se trata de um empresário noticiado pelos media ou de um espião duplo. Apesar de ouvirmos as reflexões de *Santos* e *Manel* acerca do homicídio e de nos ter sido facultada a nossa presença durante as ordens da *Voz*, são os testemunhos da misteriosa *Linda* os únicos que ouvimos durante a investigação. Também ela joga, inventando-se para se esconder, seduzindo através da sua máscara feita de linguagem.

Voltamos agora às características do filme *noir* que podemos vislumbrar nesta peça. Para além dos objetos enunciados anteriormente podemos desenvolver outras especificidades do filme *noir* e do policial que nos serão úteis para pensar o toque cinematográfico inerente a *Silenciador*. A maioria das cenas acontece no gabinete da

esquadra ou não seria o espaço do escritório, em geral, o lugar privilegiado do *noir*; as “ordens” da *Voz do Lugar* são transmitidas no “espaço deserto” – “o Lugar” como nos é dito numa didascália, remete-nos também para um espaço interior, aliás, os restantes espaços (a cena de *Linda* no bar e *Manel* em casa) são igualmente interiores. A *Voz do Lugar* (a voz off) é um elemento imprescindível, se no filme ou no romance policial clássicos exerce o papel muitas vezes de narrador explicativo ou de comentador, neste caso é a voz que despoleta a ação, mesmo que se situe num terreno ambíguo, não vemos quem é o chefe supremo que ordena, mas vemos as consequências desse mandato, a voz joga com o visível e o invisível.

No texto a presença de um tempo futurista não nos parece que chegue como um todo, mas pontualmente em tom de lembrança. Na maior parte das vezes através de situações imaginadas como futuristas ou de referências que nos remetem para esse devir, como é o caso das “corridas de andróides”, ou ainda através da ideia da máquina, da tecnologia, nomeadamente pela referência à *Voz do Lugar*. A encenação por seu lado consegue reenviar-nos de um modo mais eficaz para esse tempo futuro, uma vez que ouvimos efetivamente o som robótico da *Voz do Lugar*. Também a cenografia contribui para esta sensação futurista: duas estruturas de linhas oblíquas retas, metalizadas, que “forram” o fundo do palco, o espaço vertical situado atrás das duas secretárias dos detetives. O ambiente instalado é cru, cinzento, áspero, metalizado. A “penumbra” contrasta com os feixes de luz branca, quase fluorescente, assemelha-se à luz de visores de máquinas, que recorta as personagens em determinados momentos.

A mulher, a *femme fatale*, é também um elemento incontornável do filme *noir*. *Linda*, pode não se enquadrar no estereótipo comum de mulher fatal, porque não se percebe exatamente se lhe está associado o mal e uma ameaça eminente à integridade das personagens masculinas. *Linda* manipula *Manel* mas acaba por ser manipulada por *Santos*. No entanto detém traços do estereótipo de *femme fatale*: ela é bela, sensual, desejável, vamos percebendo ao longo da peça que é oportunista e manipuladora, pois esconde-se atrás de uma identidade. Revela a personalidade bipolar das personagens do *noir*, inicialmente finge mostrar vulnerabilidade, ocupando um lugar de vítima, porém a sua vitimização acaba por se realizar no final da peça. É, no entanto, *Manel*, “um homem de princípios, como já há tão poucos, um homem de justiça, fiel à sua consciência, à sua liberdade” (Pires, 2008: 77) que acaba por se ver demasiado envolvido num jogo que não pediu para jogar: ele é o inocente que é “silenciado”

porque não cabe no mundo (*naquele* mundo? Neste mundo?). *Manel* é uma espécie de herói não consumado porque é vítima do enredo em que se vê metido.

Encontramos novamente a culpa, o poder, e como foi dito, o jogo, que começa sempre por ser o da palavra. Insistimos que é graças à permeabilidade do dispositivo que o real invade o texto e a cena sem cair no naturalismo. Em *Figurantes* e *Silenciador* também o *testemunho* (os testemunhos “biográficos” dos figurantes, o testemunho de *Linda*), estabelece uma linha ténue entre a ficção e a realidade. Como aponta Márcio Seligmann-Silva o testemunho não pretende imitar a realidade, funciona mais como uma “manifestação” do “real”.³⁰

2. Teatro ou cinema?

Temos todos um cinema metido na cabeça.

Manuel Gusmão

A exploração da relação teatro/ cinema é um traço insistente no percurso de escrita de Jacinto Lucas Pires. O namoro entre as duas expressões artísticas tem sido trabalhado pelo autor quer em termos de forma, quer em termos de conteúdo. As duas peças propostas como objeto de estudo mantêm um transbordamento entre ambos, permitindo fluxos contínuos entre os dois universos. Insistimos que não existe uma anulação de um relativamente ao outro, nem se trata propriamente de usar mecanismos de um para completar o que o outro não tem, mas a ideia de transbordamento pressupõe

³⁰ Cf. Seligman-Silva, 1999: 386.

estar *entre*³¹, estar no meio entre um e outro e não ser um nem outro, mas outra coisa, mapear um espaço deserto, uma terceira via. E esta terceira via só poderá ser encontrada se se estiver, apesar de tudo, a falar de teatro. E voltamos mais uma vez ao desejo de Jacinto Lucas Pires de reinventar uma linguagem teatral, novas formas de contar histórias.

Afirmámos ainda que a aproximação da escrita à cena ao longo do percurso do autor permitiu-lhe absorver os movimentos que se realizam em cena e pô-los em prática na escrita, existe portanto, uma profunda consciência de palco. Esse contacto com o palco permitiu-lhe uma experimentação permanente que foi delineando os seus pontos de interesse e propósitos. Afirmámos, também, na primeira parte deste trabalho, que Jacinto Lucas Pires é um coreógrafo da palavra pois a sua escrita resulta do preenchimento de uma vasta rede de elementos heterogéneos que através da montagem confirmam a sua coexistência e estabelecem agenciamentos entre si. Como propusemos, pensamos que *Figurantes* funciona através daquilo a que chamámos “dispositivo teatral” e *Silenciador* funciona através de um “dispositivo cinematográfico”. Veremos agora, em visão macro, o que pretendemos dizer, no mais próximo da prática que nos é permitido, com este enunciado.

É de consenso geral que *Figurantes* é a obra mais teatral de Jacinto Lucas Pires. A presença do próprio teatro vai-se instalando à medida que a peça se desenvolve. Se no início encontramos um grupo de pessoas que estão apenas ali, debaixo das “luzes artificiais” sem terem aparentemente nada para dizer umas às outras, a construção da *história da mão* preencherá o vazio da espera, estabelecendo ligações mais íntimas entre as personagens e unificando o grupo. A *história* atravessa ainda a narrativa do espaço visível aos nossos olhos, que é também formada pelas histórias biográficas dos figurantes, ou por vezes, é a história criada por eles que é atravessada, perfurada, interrompida pela outra narrativa.

A culpa confessada por cada um, o testemunho³², evapora traços purificadores que nos re-situam num local concreto, de espetáculo, restituindo-nos o teatro: o *Estúdio*

³¹ No prefácio de *Entre-deux – L’origine en partage*, Daniel Sibony abraça pela escrita esse limiar de estar *entre*, “Il n’y a pas là, entre les deux, que des abîmes, il y a des tentatives de passage, des espaces frontaliers et précaires, des lieux de vie et d’invivable.” (Sibony, 1991)

³² Ou poderíamos, cruamente chamar-lhe de vômito, (tal como o *vômito negro* e *viscoso* de Cardoso); o *lugar* dos figurantes apenas lhes será restituído (será que alguma vez lhes pertenceu?) se *vomitarem* o peso do passado.

7. A referência a Pirandello, a “espera beckettiana”, a ilusão (tão teatral!) de que toda a peça está nas mãos dos figurantes e que apenas o desfecho da *história da mão* os (nos?) poderá libertar daquele lugar-confissão. Como apontou Alexandra Moreira da Silva “[o] interessante é que à medida que estas personagens vão construindo a história, aquilo que se vai evidenciando no espectáculo é muito mais um texto em busca de corpos, palavras em busca da materialidade dos corpos.” (Silva, 2004: 9). São as palavras-imagem que ocupam todo o lugar,³³ e esse lugar é o pensamento dos atores e obviamente do público, que não pode deixar de acompanhar o desenrolar de imagens que vai sendo lançado para todas as direções.

Em *Figurantes* o discurso pede a materialidade do corpo; entendemos que esta dinâmica na qual a palavra procura a carne é o próprio processo de escrita de Jacinto Lucas Pires, uma vez que a aproximação da escrita à cena é o meio privilegiado de preencher os corpos de sentido. A teatralidade do texto que se sublinhará na cena, o desejo dos corpos, o desejo e procura do próprio teatro. Como veremos, há um sabor a cinema, que no entanto não cancela a teatralidade imanente mas contribui por seu lado para que esta realmente se afirme. A linguagem do texto escrito conta já com essa teatralidade, que na cena se dissemina, sem nunca parar de se movimentar nesse jogo de procura-desejo-ausência-procura; é um fluxo que tem mais que ver com o ritmo da palavra do que propriamente com o estabelecimento de formas.

Reste que ce désir-manque de théâtre qu'un auteur exprime, ou qu'un metteur en scène projette dans un texte, trouve son origine dans le langage, dans la parole que fait entendre l'acteur. Qu'elle soit, ou non, écrite ou conçue pour (ou sur) la scène, elle détient déjà une théâtralité. Définissant l'oralité du langage comme la présence du corps, du sujet de l'écriture, dans le rythme linguistique (accentuel et prosodique), H. Meschonnic peut envisager une double théâtralité du texte: celle de la parole proférée, et celle du texte en lui-même. (Jolly e Plana, 2001: 217)

³³ Cf. “Acho que se estabelece, desde logo, um programa ético quando João (João Reis) diz que as palavras são importantes se forem iguais às imagens que produzem, se forem aquelas palavras e não outras. Acho que todo o jogo do espectáculo reside nessa espécie de equilíbrio ético entre as palavras e as imagens, e isso não tem nada de particularmente cinematográfico.” (Pais, 2004: 9) Obviamente que a palavra-imagem não é exclusiva do cinema, no entanto, a linguagem usada por Jacinto Lucas Pires tem que ver com a técnica cinematográfica, com a máquina, a história da mão surge como uma espécie de guião.

O comentário sobre as “luzes artificiais”, “É. Luzes artificiais/ sabe como é que é.” (Pires, 2004: 15), inicia uma discussão sobre a nitidez dos pensamentos, pensamentos que assombram como se fossem imagens ou “Imagens e um bocado diferente, porque são imagens que só nós é que vemos e vemos dentro das nossas cabeças ou lá o que é” (Pires, 2004: 18), ou melhor, visões, pois «traz a ideia de “ver” e a ideia de “dentro”» (idem, 19). A temática relativa às imagens que explodem dentro da cabeça, levará o contador de histórias ou o mestre de cerimónias, *João*, a iniciar a *história da mão* “Lembro-me só de uma mão.” (idem, 21). Pouco depois a história começa a desenhar-se partindo do testemunho do próprio João,

Eu vendo bilhetes. Numa estação de comboios. Vendo bilhetes de comboio, viagens nacionais, internacionais, suburbanas. É um emprego bastante... também bastante... é satisfatório. Dá tempo para pensar. Podemos ser felizes sozinhos assim dentro do cubículo de vidro, com as nossas... ia dizer fantasias, mas... sonhos, é melhor sonhos. (idem, 27)

O *cubículo de vidro* que será também um *quadrado* será um elemento fundamental na construção da história. Por um lado, é um lugar concreto, por outro, funciona como enquadramento, recorta a imagem, estabelecendo imediatamente uma relação com o cinema, como referimos há pouco. No excerto que se segue verificamos a tal linguagem guionística, as referências à técnica cinematográfica e mesmo diferentes tipos de planos³⁴, como se tivéssemos a seguir o olho da câmara:

Passam pessoas cortadas do peito para cima – naturalmente, não podemos estar sempre a levantar a cabeça ou a espreitar pela **abertura rectangular das transacções** (...) passam, portanto, pessoas cortadas e passam **reflexos e vultos de coisas que acontecem mais ao longe** e confundem as imagens das coisas mais próximas (ibidem)

O testemunho de *João* serve apenas para desencadear a história, esta irá extravasar para outra coisa, embora seja sempre ele a orientar a narrativa que pede a participação de todos os figurantes. Após estas primeiríssimas referências que nos situam no universo

³⁴ Um *close-up* quando vemos as “pessoas cortadas do peito para cima”, um plano detalhe quando nos surge a possibilidade do indivíduo do cubículo “espreitar pela abertura”, e um plano geral do que acontece “mais ao longe”, que não vislumbramos tão nitidamente. No “episódio” seguinte os intervenientes acabam por decidir que é melhor *tomar a situação como um todo*, o que significa que terão de criar um plano geral de modo a delimitar e definir os contornos da *sua* história.

cinematográfico são introduzidos verbos no gerúndio de modo a transmitir a sensação de movimento: a mão que está dentro do quadrado, mas «Não bem “dentro” no sentido de coisa presa, estática. Mas a entrar. Entrando. Uma mão/ entrando.» (Pires, 2004: 30). Após a instalação de sensações de movimento e de haver um tímido avanço no desenho do homem que vê a mão de mulher através do vidro do quadrado, *Pedro* começa um bombardeio de nomes relacionados com o cinema que irá ser repetido pontualmente ao longo de toda a peça, o mais repetido “Federico Fellini!” (idem, 34). A luz artificial que os ilumina e que tantas vezes os cega, oscila entre o lugar dos figurantes e o lugar da história por eles criada,

A luz artificial, amarela nuns pontos e branca noutros mas sem vacilações de qualquer tipo. A luz artificial caindo, cruzada de reflexos de coisas longe e coisas próximas, tornando tudo igual, coisas e bocados de coisas, imagens e letras e o quê, tudo insignificante, como é que se diz? Num sentido próprio, tudo sem significância ou fundura ou nome ou profundidade de campo, a luz artificial caindo, sim, oblíqua, sem oscilações de qualquer espécie, plana, contínua, caindo sem perguntas, como que afirmando “tudo é superfície”, “tudo é só matéria, sem mais”, “não há mistério, ou o mistério é esse, tudo ser assim apenas corpos, coisas que se tocam ou não”, como que afirmando “o mundo é físico”, “o mundo é duro”. (idem, 37)

Podemos pensar a luz como elemento fundamental do mundo visível, e inevitavelmente, da imagem cinematográfica. É através da luz que nos são desvendados os percursos dos corpos a construir lugares, está profundamente ligada à dimensão espacial. *Nuno* é uma espécie de realizador ou videasta, é a sua voz a que mais reflete sobre as cores, tons, reflexos, sobre a técnica da imagem : “Ele não tem palavras, por isso especializa-se em imagens.” (idem, 84). Durante uma sequência da história da mão sugere: “Podemos talvez concentrar-nos no escuro. Pensar ao revés, como se a luz fosse o negativo [das coisas?]” (idem, 31), a luz cai sem fazer perguntas e banha o mundo por igual, no entanto, a posição difere, cada olho vê apenas do seu prisma particular, nunca se vê o todo luminoso. Assim, será redutor pensar apenas na luz/sombra como verso e reverso (ou vive-versa, de acordo com a sugestão de *Nuno*), mas pretendemos pensá-la como estados³⁵, aproxima-se mais da ideia de fluxos móveis cuja intensidade varia, fluxos

³⁵ Cf. Guerreiro, 2008: 103.

mutáveis, mas que perduram no tempo – são eles que nos dão a ver “a incessante migração das formas do mundo”. (Diderot apud Guerreiro, 2008: 105).

Esta narrativa, como foi dito, aparecerá ao longo da peça de forma fragmentada suspendendo a narrativa pessoal dos figurantes, ou seja, suspendendo os pedaços de histórias biográficas que eles nos vão contando, ou comentários em “tempo-real” do que se passa naquele lugar. A *história da mão* dá a ideia de ter sido uma narrativa escrita à parte, na íntegra, e a sua fragmentação ter sido feita posteriormente, como que injetada de forma a parar a “realidade” dos figurantes. No entanto, todo do texto, ainda que partido entre a narrativa da *história da mão* e os comentários dos figurantes, foi escrito pela ordem a que temos acesso. Existe esta ilusão de montagem no encadeamento das duas narrativas, presente, conseqüentemente, nas vozes de todo o elenco. As vozes surgem errôneas umas relativamente às outras nas direções que seguem, atropelam-se, deixam perguntas no ar e mudam de assunto. Esta amálgama sonora densa será harmonizada por processos de montagem, mas de notar que durante a escrita a sequência foi pela mesma ordem. Na construção da *história da mão*, as vozes vão mesmo atingindo um registo coral que quase despoja o corpo em favor da força da palavra.

Relativamente à montagem, dissemos já, que se trata do mecanismo que permite a coexistência dos vários elementos heterogêneos presentes na teia do dispositivo. A montagem funciona como uma técnica de escrita e, neste caso, obviamente de cena. Lembramos que foi Eisenstein quem propôs um cinema capaz de pensar por imagens em vez de narrar por imagens: “Cinema is, first and foremost, montage.” (Eisenstein in Braudy, Cohen 2004: 13). A ideia eisensteiniana de montagem baseia-se numa dialéctica por colisão: tese-antítese-síntese, é o choque de imagens, “Comme les images combinées de l’eau et de l’oeil composent la signification des pleurs” (Rancière 2001: 33) – quanto mais despercebida for a montagem na lógica de relacionamento de imagens, mais eficaz será, funciona como magia, encantamento. Em *Figurantes* o encadeamento das imagens (e das vozes) faz-se de forma descontínua, o fragmento apresenta-se como o princípio, por excelência, da montagem, uma vez que forma enunciados dispersos através do ritmo (por exemplo o uso de travessões que indicam sobreposição de vozes, interrupções) ou das aspas que aludem a citações ou referências. Tempo e espaço são *univalentes*. A montagem torna possível o entrelaçamento de temporalidades – telas visuais como espaços de construção de identidades, memórias, histórias; *os tempos* situam-se num presente dilatado.

Como já dissemos, Jacinto Lucas Pires não se afasta de um cogitar intenso sobre a palavra, e em *Figurantes* para além desse trabalho, existe “o falar” sobre esse trabalho – uma reflexão metateatral. Os próprios figurantes têm consciência do poder das palavras, e na situação específica em que se encontram, compreendem que são as palavras às quais eles dão voz, que lhes permitem adensar o corpo de presença. *Emília* (como já dissemos, sabemos que é paramédica) conta como tentava manter acordada (que significa viva) uma pessoa gravemente ferida num acidente rodoviário:

EMÍLIA (...) Temos de falar com as pessoas, porque elas assim sentem-se... para elas ficarem acordadas, pronto, porque as palavras têm esse dom, quer dizer, algumas palavras têm... quer dizer, há um instinto... há um qualquer instinto em nós que nos faz escutar, querer escutar. Querer escutar para estar dentro de, para...

LUÍSA Sim, isso é bom, somos animais de linguagem.

EMÍLIA Perante palavras, queremos mais. Mais palavras e o que está para – (idem, 25)

Por *instinto*, os figurantes procuram *o termo mais correto*, “atenção às palavras” diz *Luísa* (idem, 39). Parece que a sobrevivência à espera, a conservação do fio ténue que os prende à vida depende da escolha meticulosa das palavras-imagem. Em *Figurantes* encontramos reminiscências da “espera beckettiana”, a presença dos figurantes cumpre apenas o seu “dever” de existência naquele lugar e naquele tempo. Estas são as condições que reclamam uma justificação, um argumento que justifique as suas presenças ali. Isto acaba por ser encontrado através da construção em jeito coral da *história da mão* que se cruza com as memórias das suas histórias individuais, exteriorizadas em palavras tateadas, desembulhadas lentamente. “Faz outra coisa por dentro. Espera. (...) / Uma espera especialmente... (...) / ... Fixa. Transtornável.” (Pires, 2004: 46). Cada um deles funciona como um projetor, como se a luz artificial que vêem e que os faz ver os acendesse para que também eles nos possam fazer ver o filme que lhes passa nas cabeças.

A relação entre teatro e cinema presente em *Silenciador* toma caminhos diferentes dos que vimos em *Figurantes*. O próprio autor assume *Silenciador* como sendo um policial “Pois, um policial romântico. E, mais que romântico, político. E, mais que político, mental. Morte aos adjectivos!” (Pires, 2008: 3). Como foi já referido, a

peça constrói-se através do que designámos por dispositivo cinematográfico – partindo da atmosfera *policial*, as cenas desenrolam-se como se se tratasse de um filme; vamos passando de uma cena para a outra como se fossem duas imagens em movimento, isto é, o dispositivo cinematográfico permite-nos apreender cada cena como uma totalidade (como uma imagem) e relacioná-la com a *imagem* seguinte. E voltamos novamente a falar de montagem. Como aponta Deleuze,

A imagem-movimento tem duas faces, uma em relação aos objectos de que ela faz variar a posição relativa, a outra em relação a um todo de que ela exprime uma mudança absoluta. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. (...) é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá desta maneira a imagem *do* tempo. É, pois, o acto principal do cinema. (...) é preciso que a montagem proceda por alternâncias, conflitos, resoluções, ressonâncias, em suma toda uma actividade de selecção e de coordenação, para dar ao tempo a sua verdadeira dimensão, como ao todo a sua consistência. (Deleuze, 2006: 53)

A montagem constrói a história num desenvolvimento alternado, por choques, colocando lado a lado o funcionamento da máquina cinematográfica com a própria investigação criminal da história. Por exemplo, quando *Manel* conta à sua mulher a investigação do novo caso que têm para resolver, comenta, “Todas as movimentações com uma calma.” (Pires, 2008: 46), referindo-se às movimentações de *Santos* no local do crime. Estas *movimentações* remetem-nos para o *travelling* cinematográfico e conseqüentemente para o ritmo da escrita. Os diálogos são curtos, rapidamente passamos de uma cena entre os dois detetives, para outra onde vemos apenas *Linda* sozinha, por exemplo. Esta velocidade mais estrutural, que convoca a ânsia da resolução do caso e que apela à velocidade da realidade contemporânea, faz contra-ponto com a calma interior das cenas. A velocidade é dada pelas palavras, os corpos correm para outro sítio, ou não correm, porque já pouco se podem mover. Estão presos ali.

Se em *Figurantes* a história da mão é construída e projetada pelas vozes que nos dão a ver imagens, em *Silenciador*, a trama, envolve as personagens de modo direto, as imagens que nos dão a ver implicam-nos diretamente nas ações que nos contam, ainda que a ilusão do movimento nos seja igualmente oferecida pela palavra, tal como em *Figurantes*. Na cena que mostra o primeiro contacto dos dois detetives com o local do crime os dois homens não fazem nada, movem-se pelas palavras, executam um percurso

mental. Ironicamente, a *Voz do Lugar* ordenava logo na segunda cena da peça, “Palavras não são bastantes, queremos acções.” (idem, 16).

Nos textos de Jacinto Lucas Pires há uma pulsão permanente da espera, normalmente associada a uma procura, esperar por algum devir. Em *Silenciador*, a espera faz parte do jogo que é a investigação. Apenas *Manel* pensa estar a traçar um percurso com um objetivo que será o de descobrir o criminoso, encarando cada passo alcançado na investigação como uma conquista, porém, parece que apenas ele não sabe quem é o criminoso, situando-o numa realidade ingénuo, diferente da vivida pelas outras duas personagens. Já para *Linda* e para *Santos*, a espera pela revelação é fictícia. *Santos* é o criminoso que espera vir a ser recompensado pelo Estado e *Linda* sabe de alguma forma (porque nós não sabemos desde quando é que *Linda* entra no jogo) que *Santos* é o culpado. *Linda* conta-nos pela primeira vez que não é a pessoa que tem mostrado ser através de uma espécie de ensaio sobre a espera onde não fala com sotaque estrangeiro,

Sabem como é estar à espera, não é? Ficamos assim parados, a fazer pequenos gestozinhos, pequeninas coisinhas de nada, só para estarmos ocupados com qualquer coisa, para não parecermos demasiado óbvios, demasiado absurdos, demasiado abstractos e abandonados (...) Hã. É tão chato esperar, este vazio, não é? (*Pausa*)
Essencial manter as aparências. (idem, 57)

O conceito clássico de fábula está obviamente longe da escrita de Jacinto Lucas Pires, como Lehmann defende relativamente a este desvio da fábula que muito tem que ver com a influência cinematográfica no caso do autor em estudo,

Um modo de falar quase mecânico, muito acelerado, não permite que venham à tona os conceitos dramáticos de individualidade, carácter, fábula. Constitui-se um caleidoscópio de aspectos verbais e visuais de uma história aprendida de modo muito parcial. Os efeitos de colagem e montagem – em termos videográficos, cinematográficos e narrativos – se afasta de toda a percepção da lógica dramática (...)
Com o recurso a ágeis transições entre os “lugares de representação” delimitados pela iluminação e pelos aparatos cênicos em um espaço mínimo, o ritmo dos cortes cinematográficos é transposto para o teatro. (Lehmann, 2007: 193)

Não queremos dizer que a fábula é recusada na dramaturgia de Jacinto Lucas Pires, porque não concebemos a fábula como uma noção redutora de forma de escrita, pois existe sempre algo da fábula a partir do momento em que se conta uma história.

Existem, no entanto, outras características que são mais marcantes nesta forma de escrita. O discurso fragmentado, as frases partidas e inacabadas, as pausas, as palavras inventadas e (des)arranjadas, o uso da gíria, do calão (mais presente em *Silenciador* do que em *Figurantes*), o excesso de oralidade, golpeiam o texto ao mesmo tempo que dificultam a comunicação. O trabalho sobre a linguagem constitui também um fluxo permanente de uma procura-espera de uma nova língua, de novos estados das palavras. A voz do autor projeta-se nas múltiplas experimentações que visam sedimentar um caminho rigoroso na procura de uma nova linguagem teatral.

Uma característica fundamental do filme *noir* é a exploração da tensão entre luz e sombra que se traduz visualmente pelo efeito *chiaroscuro*, normalmente usado para intensificar a relação entre luz e sombra e conseqüentemente os jogos do visível/invisível, instaurando um ambiente opressivo. O brilho/ a penumbra, a luz/ o escuro são elementos que no texto surgem obviamente relacionados com o ambiente do policial, no entanto, são usados menos para instaurar um certo clima (não aparecem em didascálias), mas são objeto das reflexões das personagens, nomeadamente de *Santos*, que, como ordena a regra dos maus da fita, relaciona o escuro (impõe respeito, quase medo) com o poder:

(...) E um modo, uma forma de olhar que sugere a ideia de. Não trevas, não, não propriamente. Tenho de ensaiar isto melhor, talvez. Só uma sombrinha, uma coisinha de nada, miniminha mesmo. Uma penumbra apenas. Uma, sim, “penumbra” – é, aliás uma palavra de que. Que me faz pele de galinha. No bom sentido. Ou, pelo menos, digamos. Sinto por ela algum respeito, vá lá. (idem, 44)

Na cena, o desenho de luz evidencia os ecos do tempo futurista pretendido, sobretudo através da preponderância da cor azul e do desenho geométrico das cenas, como Abílio Hernandez Cardoso aponta “o uso frequente de linhas oblíquas e ângulos muito acentuados (...) produzem um efeito de desequilíbrio composicional da imagem.” (Cardoso, 2001: 108). Nos monólogos a luz tende a fechar-se quase sempre sobre o interveniente, como se fosse um foco direcionado *àquela testemunha* durante a procura do autor do crime. Também os apontamentos musicais são importantes para sublinhar o *suspense* inerente à investigação policial.

A voz-off é outro elemento de grande importância no filme *noir*; é ela que insere o espetador no mundo subversivo e inacessível, a voz-off narra sob a sua perspectiva ou

em confronto com outras perspectivas, e pode ou não, ser uma linha de orientação na narrativa. Em *Silenciador a Voz do Lugar*, que embora não seja apresentada como personagem, acaba por ser uma delas pois é a voz da autoridade, do Estado. Esta voz não narra, mas é ela que nos desvenda logo à partida o mistério da peça, como acontecia por regra nos policiais clássicos, o acontecimento era dado *a priori* e seria o processo, a investigação que interessava desvendar, não o produto final em si. São nos momentos em que apenas se ouvem vozes singulares, os monólogos, que percebemos os fluxos que estão enleados no processo da investigação através da perspectiva de cada uma das personagens, e que vamos construindo relações que estão impercetíveis no quotidiano da maioria das cenas. É nestes momentos que nos apercebemos da hierarquia de poder existente entre *Santos*, *Manel*, *Linda* e o Estado (*a Voz*): o Estado ordena *Santos* matar, como recompensa passará a ser “um dos gajos” e poderá controlar o que quiser, nomeadamente *Linda* e *Manel*. Este último opõe-se-lhe portanto é eliminado, já *Linda* passa a ser propriedade de *Santos*. O corpus social funciona verdadeiramente como uma máquina composta por peças humanas que têm de obedecer a determinadas regras. O desvio pelo universo do policial constitui um modo airoso de disparar o discurso sobre corrupções, entendimentos morais ou desejos de poder. Está presente em *Silenciador* a utópica frescura da juventude que aliada à ingenuidade da experiência por cumprir, nos faz correr sobre chagas para defender ideais, como se pudesse existir uma certa crença absoluta, algo próximo da pureza. Isto está materializado em *Manel*, que faz contraponto com a dureza e a ambição de *Santos*. Na crueza do seu discurso há um rasto de nostalgia e lamento desse tempo perdido, “[q]uando ele se. Quando eu, quando eu era um. Há séculos, antes de. Sou um, não sei se?, um rosto muito. Ha, ha. Tão puro, tão fino. Bochechinhas fofas de bebé, que querido... hã... hum. Nessa altura as coisas, tudo de tal maneira. Simples, tão. Assim – liso.” (idem, 79).

Jacinto Lucas Pires pediu que não se pensasse sobre cinema nem sobre teatro nesta peça mas sugeriu que se pensasse uma outra coisa “desde o futuro” (Pires, 2008: 3), pois foi exatamente esse futuro o ponto de partida. Porém, esse questionamento sobre o presente desde o futuro não se pode afastar do conceito de dispositivo cinematográfico. Este último permitiu a aquisição de uma rede de elementos, muitos deles desterritorializados do cinema, que contribuíssem também para que se efectivasse o desvio pelo policial. Tanto o policial como a percepção de um tempo futuro são formas de questionar o presente, e em *Silenciador*, é o desvio pelo policial que o realiza de forma mais eficaz, a atmosfera de um tempo que ainda *há-de vir* é muito frágil e não

instaura a ideia de questionamento do mundo. Como Sarrazac explica, a estratégia do desvio desnaturaliza, “elle émancipe la dramaturgie moderne et contemporaine de ce que Heidegger dénonçait comme l’ «habituel»” (Sarrazac, 2005: 60), e mais, o desvio serve-se de um ponto de vista estrangeiro para melhor reconhecer a realidade (o policial, o futuro), “nous éloignons pour mieux nous rapprocher. Le détour permet un retour saisissant – étrangéifiant – sur cette réalité don’t nous voulions témoigner.” (Sarrazac, 2005: 62).

3. O que se ouve e o que se vê: *imaginem*

*Se incluí a Visibilidade na minha lista de valores a salvar
é para advertir do perigo que corremos de perder uma faculdade humana fundamental:
o poder de focar visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas a partir de um alinhamento de
caracteres alfabéticos negros numa página branca, de pensar por imagens.*

Italo Calvino

“Visibilidade” in *Seis Propostas para o Próximo Milénio*

Como poderemos pensar espetáculos que se processam sobretudo na mente? *Imaginem*, escreve Jacinto Lucas Pires. Na verdade são raros os seus textos que não reclamam a imaginação, pois vemos mais com os ouvidos do que com os olhos: no palco pode não passar-se rigorosamente nada mas na nossa cabeça tudo se constrói e se ajusta pelas palavras que ouvimos. Como diz Rui Pina Coelho, “o foco do espectáculo transita da corporalidade do ator para a imaginação do espectador” (Coelho, 2008: 19). Esta dinâmica é normalmente associada ao contador de histórias que segundo a definição de Patrice Pavis é “[u]m artista que se situa no cruzamento de outras artes: sozinho em cena (quase sempre), narra a sua ou uma outra história, dirigindo-se directamente ao público, evocando acontecimentos através da fala e do gesto, interpretando uma ou várias personagens, mas voltando sempre a seu relato.” (Pavis

apud Coelho, 2008: 19). Esta dimensão mental do espetáculo, se é que podemos chamar-lhe assim, é um traço característico dos textos de Jacinto Lucas Pires que se deve muito ao seu trabalho de exploração da oralidade da linguagem. Em *Figurantes, João*, é efetivamente o contador de histórias, que é ajudado pelos restantes na construção da *história da mão*. Simultaneamente o público também a vai construindo na sua cabeça, mas são embora sejam eles, os figurantes, que soltam o mote dessa capacidade imaginante: «“[v]isões” traz a ideia de “ver” e a ideia de “dentro”» (Pires, 2004: 19). Em *Silenciador* acontece o mesmo quando *Santos* e *Manel* tentam recriar o homicídio – temos a ilusão que tanto nós (espetadores) como eles (atores) estamos num exercício de construção mental em “tempo real”. Rui Pina Coelho afirma que neste tipo de espetáculos a *mise en oralité* permite ao corpo desaparecer e tornar-se veículo da palavra, ainda que “este número de desaparecimento apenas [venha] acentuar a importância do corpo no acto de contar e de representar.” (Coelho, 2008: 21). A ênfase está assumidamente na palavra, na narrativa³⁶, mas o corpo, tanto do ator como do espectador, não para de ser convocado. Não queremos com isto dizer que a escrita de Jacinto Lucas Pires se coaduna nesta designação, contudo, vemos ao longo da sua obra a apropriação de algumas técnicas e características comuns da arte do contador de histórias e até a presença dessa figura como personagem (como referimos em *Figurantes*).

A *história da mão* em *Figurantes*, como já vimos, está intimamente ligada à máquina cinematográfica, e às *imagens*. A história é contada em fragmentos, cortada por comentários, histórias pessoais das personagens ou hesitações do contador na procura da melhor palavra. Há um enorme empenho e rigor na construção da história, como diz *Nuno*, “[i]maginámo-lo tão em pormenor” (Pires, 2004: 71). Esse esforço pretende que as coisas sejam vida, que a história daquele homem e daquela mulher esteja a acontecer diante de nós, mesmo que isso não seja possível.

JOÃO Uma mão só. Uma mão, por si só, entrando no quadrado. Como se não houvesse mais nada, e aquilo acontecendo, portanto, muito, o mais possível. Mas – corrijam-me se erro – talvez “possível” não seja o termo adequado. Uma/ mão que não // estava pensada. Uma mão escura que se vira clara, virando tudo dentro desse, portanto, quadrado.

³⁶ Apenas recordar que aqui nos referimos a narrativa numa aceção geral, a faculdade de contar uma história, seja ela aos fragmentos ou em linha reta.

EMÍLIA Intensa.

LUÍSA Irreversível.

LUÍSA À falta de melhor termo.

EMÍLIA Exacto. (idem, 22)

O contorno e a nitidez das personagens da *história*, a sua aproximação à vida, leva a que também os corpos dos figurantes se iluminem, surgindo também eles mais próximos da vida, os seus corpos são como uma espécie de lugares abertos e contínuos onde circula a palavra.³⁷ Quando contam episódios das suas vidas deparamo-nos com uma narrativa um pouco diferente, mais próxima do quotidiano, formam um “*espaço-contatório*” como afirma Jean-Pierre Sarrazac, que permite instaurar uma “ (...) pura *situação de linguagem* liberta de qualquer interacção entre as personagens (Sarrazac, 2002: 163). Normalmente o autor-ator, (o contador de histórias) está sozinho no palco, o monólogo (e o solilóquio) é a forma mais usada do teatro narrativo: a voz única abre-se numa pluralidade de vozes, “a cena do *polílogo*” (idem, 163). Em *Figurantes* isto é válido para todas as vozes (dos figurantes). No encontro com a sua multiplicidade, cada voz alcança uma singularidade própria que lhe permite devir no registo coral que os sustém. Se é a partir do dispositivo teatral que o quotidiano habita o texto de um modo não realista, é pelo solilóquio que esse resgate do mundo se relaciona diretamente com o público.

O solilóquio teatral resgata a escrita do quotidiano do equívoco naturalista. Confrontada com a necessidade de um êxodo fora das fronteiras da tradicional relação intersubjectiva, a dramaturgia contemporânea encontra, no *polílogo*, uma linha de fuga e de renovação na sequência da qual o universo objectivo e o universo subjectivo poderão selar uma nova aliança. (idem, 164)

³⁷ “*Os corpos não têm lugar nem no discurso nem na matéria. Não habitam nem «o espírito» nem «o corpo».* Têm antes lugar no limite, *enquanto limite*: limite – bordo externo, fractura e intersecção da estranheza no contínuo do sentido, no contínuo da matéria. Abertura, *discrição*. (...) Um corpo é o lugar que abre, que distende, que espaça pés e cabeça: dando-lhes lugar para que se dê um acontecimento (fruir, sofrer, pensar, nascer, morrer, fazer sexo, rir, espirrar, tremer, chorar, esquecer...)” (Nancy, 2001: 18)

Silenciador é menos “mental” que *Figurantes*, isto é, apesar da maior parte da trama, nomeadamente a investigação dos dois detetives e a reflexão individual de cada personagem sobre o que vai acontecendo, se formar mentalmente (no público) através dos monólogos, comentários e descrições de *Santos*, *Manel* e *Linda*, existem referências físicas (o caso óbvio da cenografia: está de facto um escritório no palco, existe um lugar localizável) e ainda outras ações que acontecem de vista desarmada, ou melhor, existe mais movimento realizado pelos corpos dos atores; uma parte da história está a acontecer diante de nós (fisicamente, insistimos), mesmo que tenhamos de ver com os ouvidos fragmentos dessa história – “[b]em, imaginemos que o nosso homem entra normalmente, calmamente, pela porta.” (Pires, 2008: 51), diz *Manel*, e um pouco adiante na reconstituição do crime pergunta “[i]maginemos?” / [*Santos* responde] [s]im, sim. (*Pausa. Ficam os dois parados a olhar em frente, tentando imaginar*)” (idem, 55). Se em *Figurantes* as vozes das personagens se vão encontrando, cruzando, em *Silenciador* existe sempre uma relação “certeira” de uma personagem com outra. As falas das personagens correm, atropelam-se na banalidade das palavras que dizem. O cuidado com as palavras de *Figurantes* é arrasado em *Silenciador* pela exaltação da palavra mais vulgar (apesar da falsa atenção às palavras por parte de *Santos*, que passa o tempo a corrigir o modo de falar de *Manel*), do calão excessivo, da língua invadida por um sotaque estrangeiro que a *deforma* ou a *enforma* – a língua como amostra do mundo, longe da convenção, inventada, e como máscara de identidade, “[s]e me dão licenças, podia não pôr em cima destas palavras o nome do país e da terra por razões de os meus papéis de autorização ainda estarem em modo suspensivo e portanto.” (idem, 26), pede *Linda*.

O que *vemos a ouvir* nos textos de Jacinto Lucas Pires – é uma constante na sua dramaturgia – é uma forma do autor conseguir trabalhar a dimensão oral da linguagem, aproximando-o do seu objetivo primordial: falar, pensar, gritar o agora, questionar o presente³⁸ através da procura incessante de diferentes modos de contar histórias, mesmo

³⁸ Importante explicação de Jacques Rancière sobre a relação da ficção com o mundo real “(...) as estratégias dos artistas que se propõem transformar as demarcações daquilo que é visível e susceptível de ser enunciado, que querem dar a ver aquilo que não era visto, fazer ver de outra maneira o que era visto de modo demasiado fácil, pôr em relação o que não surgia relacionado, tudo isto com a finalidade de produzir roturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afectos. É o trabalho da ficção. A ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É antes o trabalho que opera dissentimentos” (Rancière, 2010: 97).

que se faça a partir do futuro como em *Silenciador*. É evidente que o teatro trabalha primeiramente para satisfazer uma qualquer necessidade profunda dos intervenientes que é mostrada (e tornada também para si necessidade) pelo ator. O ator mostra sempre *a alguém*, o público tem de existir sempre. Concretamente no trabalho de Jacinto Lucas Pires, tendo em conta que um dos seus maiores pressupostos é lançar rastilhos que possam formar algum tipo de pensamento sobre o presente através de portas travessas, é importante e quase inevitável estabelecer uma relação de proximidade com o público. E é através da construção oral/mental da história que esta relação se efetiva, permitindo “ (...) uma partilha do tempo do espectáculo: estão ambos no tempo da narração, ali e então, aqui e agora.” (Rancière, 2010: 19).

De acordo com o *Lexique du drame moderne et contemporaine* o conceito de *oralidade*, uma vez que está intimamente ligado ao adjetivo *oral*, é comumente confundido com a fala (porque pertence ao som, à boca), em oposição ao domínio da escrita³⁹. Henri Meschonnic defende que a oralidade é caracterizada «par un primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens, un mode où l’instance d’écriture “subjective au maximum sa parole”» (Meschonnic apud Hersant e Jolly, 2005: 144, 145), o que coloca o ator num jogo de mostragem da linguagem num corpo, (não falamos de teatralidade?), convocando pulsões emocionais e físicas não apenas dele (do ator) mas também do espetador. Nesta perspetiva a oralidade está mais próxima do texto do que da fala, porque é no texto que ela inscreve a singularidade de uma subjetividade que poderá insuflar o corpo de linguagem: ritmos, sentidos. É neste sentido que podemos observar que a fala ganha uma certa materialidade na cena – o corpo, a massa sonora, as vozes, o texto, tudo isto está lá implícito. As marcas da oralidade atravessam o discurso e ativam-no nas personagens estabelecendo uma ponte com o espetador.

No caso de *Figurantes*, a oralidade pede um devir cénico, não é por acaso que o texto resiste à leitura, mas flui na cena – o texto oferece-se à cena, pede ritmo, carne, vozes. Em *Silenciador* a oralidade está mais colada à palavra na medida em que há uma tentativa de destruir a língua para a restituir de outra forma, ou incluir elementos que a “sujem”, que a provoquem, na tentativa de resgatar o modo como se pode dizer isto ou

³⁹ Cf. Hersant e Jolly, 2005: 144.

aquilo no mundo *real*. Os dois textos formam-se a partir de blocos de linguagem estranhos que vivem em permanente tensão⁴⁰.

Retomando o verbo *imaginar*, pensamos que enquanto em *Figurantes* o verbo é usado na maior parte das vezes a favor da construção da *história da mão*, em *Silenciador*, Santos usa-o como um lamento que reflete uma certa nostalgia do passado embora saibamos que ele não deseja o retorno a essa pessoa que já foi. No que é o único momento íntimo de Santos, este projeta e recorda a pessoa que já fora – com um coração cheio de ar, uma quase alma – a partir da bondade e ingenuidade que vê em *Manel*.

Eu jovem, de cabelo desregrado, solto. Ou apenas um pouco mais comprido, vá lá, do que dita a convenção. Mas ainda assim. Um rosto que me. Que me não. Capaz de olhar o horizonte, o infinito, na sala mais claustrofóbica, caramba. Capaz, contra as paredes mais espessas, mais blindadas, capaz das mais leves imaginações. Eu – outro homem – que eu. Um peito puro, uma voz que vinha de onde, meu Deus. (Pires, 2008: 69)

E regressamos mais uma vez à relação entre texto e cena – a cena descobre novos modos de apreender a linguagem. O corpo do ator e a oralidade estabelecem uma relação íntima que a carne e a voz transformam em massa sonora. A linguagem é ejaculada do corpo do ator para criar um outro sítio, um espaço exterior que lhe permitirá escavar noutras direções, não como recomeço mas como continuidade, “a linguagem já começou sempre antes” lembra Foucault (Foucault, 2001: 20). É no espaço exterior, nesse espaço criado que o discurso se endereça aos espetadores, é-lhes exigido que “desempenhem o papel de intérpretes activos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da “história” e dela fazerem a sua própria história.” (Rancière, 2010: 35).

Ainda dentro do verbo *imaginar* não podemos deixar de evocar o pensamento de Peter Brook referente às diferenças entre teatro e cinema. O encenador e realizador afirma no conjunto de reflexões *O diabo é o aborrecimento – conversas sobre teatro* que a maior diferença entre teatro e cinema pressupõe exatamente “o músculo da imaginação”. Brook diz que a força do cinema, por causa da fotografia (que não é outra

⁴⁰ “Realizar a hibridação é lacerar a trama da língua vernácula, inserindo-lhe uma quantidade de elementos alogénicos: citações de línguas estrangeiras, (...), convocação de todas as línguas especializadas (...)” enfim, “juntar o mosaico das línguas e dos discursos” (Sarrazac, 2002: 167).

coisa se não “uma pessoa em qualquer parte”) é sempre o contexto. Assim o cinema não se pode afastar do seu carácter social, o cenário abstrato ou a inexistência de cenário, o fundo branco, nunca funcionaram no cinema, salvas raras exceções, porque a liberdade do espaço vazio pertence ao teatro, “[o] vazio no teatro permite à imaginação encher os buracos. De maneira aparentemente paradoxal, quanto menos lhe damos mais satisfeita fica.” (Brook, 1993: 38). É através do preenchimento dos buracos pela imaginação que Brook pensa a participação do público no espetáculo “[c]onsiste em entrar em cumplicidade com o palco e em aceitar que a garrafa de plástico se transforme em torre de Pisa ou num foguetão que viaja para a Lua...” (idem, 39).

Imaginemos.

4. “Estamos onde o lugar este lugar é.”: o testemunho e os lugares

Espectadores de si próprios, turistas do íntimo, não poderiam imputar à nostalgia ou às fantasias da memória as mudanças objectivamente testemunhadas pelo espaço em que continuam a viver e que já não é o lugar onde viviam.

Marc Augé
Não-Lugares

De acordo com Jean-Pierre Sarrazac, a tendência para o monólogo no drama moderno vai ao encontro da necessidade de expressar uma memória biográfica que funcione como forma de protesto do presente⁴¹. As personagens mais do que agir, caracterizam-se pela “capacidade de (...) recordar”, tornam-se “testemunhas da sua própria existência e da sua época”⁴². O que fazem os figurantes senão proceder a uma

⁴¹ Cf. Sarrazac, 2002: 161.

⁴² Idem.

contínua rememoração de episódios das suas vidas? E o depoimento de *Linda* que não é mais do que uma construção de memórias recentes capazes de contribuir de alguma forma, para a investigação do homicídio?

O testemunho, apesar de factual, é preenchido sempre por algo que vem da ficção, uma vez que depende da memória. *Testemunhar* é fazer uma reformulação artística na medida em que há uma reconstrução e montagem das imagens que habitam a memória, “o que conta é a capacidade de *criar* imagens, comparações e sobretudo de *evocar* [do real] o que não pode ser directamente apresentado e muito menos representado.” (Seligmann-Silva, 1999: 384). Os episódios biográficos evocados por cada um dos figurantes, tal como o testemunho de *Linda*, acrescentam autenticidade às personagens e, conseqüentemente ao que vemos/ lemos, porque além dessa espécie de “manifestação do real” (idem, 386) que é lançada ao público, trava-se ainda um duplo compromisso com o mundo: entre as personagens e o seu real, as suas histórias, e entre essa manifestação e o público que a apreende projetando-a na sua vida, na sua história, no seu universo.

À medida que *Figurantes* se desenrola, *Emília, Luísa, Pedro, Micaela, António e Nuno* vão ocupando espaços na narrativa a contar episódios que os tenham marcado na sua vida. Cada personagem pode contar no palco com um território particular para desenvolver o seu solo iluminado; um pouco afastados do grupo num ou noutro momento da sua história os figurantes são protagonistas das suas próprias vidas. *João*, o contador de histórias, começa por inventar a *história da mão* a partir de uma experiência sua, porém, deixa imediatamente a história da sua vida de parte para se entregar à história inventada. É ele que escreve dentro da peça outra peça, não sabemos nada sobre ele a não ser o prazer de contar. No final da peça *João* mostrar-se-á como apresentador, de microfone altivo, deixará em aberto a *história da mão*. No “Manual de Leitura” de *Figurantes* Ricardo Pais diz mesmo que João é o *alter-ego* de Jacinto Lucas Pires, afirmando que a personagem do contador de histórias “É o coração da peça. (...) nasce daí, do que quero contar e daquilo que a personagem interpretada pelo João Reis não consegue contar, ela tem que atravessar um deserto até talvez o conseguir. Esse foi o começo da ideia.” (Pires, 2004b: 10). Já relativamente às outras vozes, é através dos seus testemunhos que as vamos conhecendo, em discursos voadores que partem quase sempre de um elemento ou palavra usada naquele lugar partilhado por todos. É a culpa que os prende ali.

Emília é paramédica e relata um episódio de trabalho no qual tentava conversar com um homem que tivera um acidente de automóvel enquanto esperavam por ajuda “Eu, uma vez, estava a segurar a cabeça de um homem que sangrava da cabeça/ (...) / Comecei mal, disse “não morra”, e fiquei assustada com a palavra e comecei a ficar à rasca...” (...) / E de repente dei por mim e estava a falar-lhe das luzes. [associa às *luzes artificiais*] (*pausa*) Foi só isso.” (Pires, 2004: 23, 26). *Luísa*, a mais atenta às palavras, é formada em linguística, «Tomemos uma mulher como eu há uns anos atrás (...) Sou uma estudante e ponho-me em bicos de pés para chegar a um ensaio especialmente volumoso sobre linguística (...) à minha direita um grupo de professores está à conversa, e um diz “tecnicamente não é um provérbio” [expressão que utilizara momentos antes]» (idem, 29). *Pedro*, a voz que exclama em género de pontuação rítmica nomes ou referências cinematográficas (*Federico Fellini!*) e que questiona permanentemente, *podemos sempre perguntar o que é o “normal”*, a propósito do comentário de *Luísa* – “Como são belos os gerúndios.” (idem, 30) – introduz: “Uma vez ofereci um ramo de gerúndios brancos a uma mulher.” (idem, 31). *Micaela* observa a importância de escolher as palavras certas, e daí transporta essa preocupação para um episódio passado no seu trabalho «Dizia que continuava “interessado em mim”, que não tinha perdido “vontade de mim”, e, lá está, as palavras têm de ser bem... como é que disse?... escolhidas» (idem, 49). *António*, depois de uma outra assustadora aparição de *Vasques* e *Cardoso* irrita-se e comenta o facto de estar ali parado e de não se queixar, o que o faz recordar uma história “Uma vez estava muito parado (...) Estava nesse local, tipo uma praça num país com sol, e vi uma moça mulata muito bonita.” (idem, 68). Por fim *Nuno*, a voz mais próxima do universo cinematográfico, pode mesmo ser uma espécie de cineasta, conta como filmou a mãe nua, mas ninguém reage, “Filmei-a de costas, em grande plano, a tremer.” (idem, 87). Os testemunhos vão sendo lançados e continuados à vez, retomados e partidos conforme a inclusão de comentários ou partes da *história da mão*. É depois da última aparição de *Vasques* e *Cardoso*, (a mais surpreendente, pois surge do chão uma flor (um girassol) a cantar que faz *Cardoso* sorrir, um sorriso leve que se transforma em dor e por fim em morte; *Vasques* chora a sua morte, e depois do momentâneo luto morde-lhe o peito e come-o), que é despoletada (cena 12) uma catadupa de confissões por parte dos figurantes, em jeito de desgarrada. Todos falam das suas histórias com uma inquietação maior, com urgência, eles sabem que o fim se aproxima. *João* tenta ouvi-los ao mesmo tempo que procura recuperar novamente a *história da mão*, ainda por concluir. Alguns exemplos:

ANTÓNIO Foi de noite. Aquela história do sol e da praça e tal, isso é tudo mentira (...)

MICAELA Há noites em que, juro, penso maldades contra todos (...)

JOÃO Uma estrada que é um rumor contínuo.

(...)

NUNO Disse-lhe para se despir. E ela não. Então aproximei-me. Dei-lhe um estalo. Fraco. (...)

EMÍLIA (...) os automóveis devem ser das coisas mais belas que existem (...)

LUÍSA (...) queria só experimentar a sensação de estar assim, em cima de um caixote, em quase-desequilíbrio na minha própria varanda. (...)

PEDRO Ela passava pastilhas nas discotecas. (...) (idem, 97-101)

O carrossel de confissões cessa quando *João* intervém alterando-o tragicamente com a *história da mão*: “Sem nada, o homem quase morre passeando multidões ou... Até que se lembra que ela gosta de pintura e faz os museus todos, e no último de todos descobre-a. Sim. Mas há uma diferença terrível: ela não tem a mão.” (idem, 102), finalmente todos lhe prestam atenção (*Hã?*). A *história da mão* perde a mão, e de repente, enquanto a “mulher está na arte contemporânea” (ibidem), eles tornam-se “o homem magro, espantado, ainda tentando encaixar a novidade brutal, o choque. Ainda pode recuar. É uma fracção de segundo, talvez, é um tempo-limite (...)” (ibidem). Chega o momento em que têm de decidir (naquele *tempo-limite*), que rumo final querem dar à história:

(...) mas ele ainda pode desistir, voltar-se, esconder o rosto, sair sem ser visto. Decidimos o quê? Queremos aquela não-mão? Aquela mulher incompleta, mal terminada antes do pulso fino? Aquela mulher tão mais partida porque sem uma parte? Queremos (ainda podemos não)? Queremos? Ela olha o quadro e nós quê? (Pires, 2004: 103)

Sem perderem o poder de decisão, os figurantes projetam-se no *homem magro*: eles são o homem magro em choque. A urgência das suas confissões transborda para a história. *João* continua “(...) A cabeça dela começa a pesar sobre o lado esquerdo, como que a inclinar-se por dentro, preparando o virar do corpo, anunciando-o. Ela está à beira de. Nós somos o homem atrás, expectante, suspenso, a pensar o que fazer. Fazemos uma pausa. Fazemos o quê? (...)” (idem, 104) *Emília* pergunta “Estamos a falar de uma decisão definitiva?”. O ambiente inquietante de *Figurantes* perdura até à última palavra – o momento último em que se desvenda aquele *Lugar*.

Em *Silenciador* encontramos o testemunho ligado ao depoimento policial, não há espaço na peça para grandes confissões ou desabaços pessoais, sendo o testemunho um dos elementos mais importantes do universo do policial, uma vez que preserva a oralidade como recurso de autenticidade. *Linda* presta declarações depois da morte do seu companheiro. A mulher discursiva (na primeira vez que presta declarações), sozinha, numa língua estranha (com sotaque), num fluxo quebrado pela montagem das memórias e pela procura das palavras, ao mesmo tempo que tenta mostrar a sua inocência.

(...) E... não, não estava na sala quando tudo se aconteceu-se. Estava na cama. Estava na cama, deitada. A dormir. Juro que é verdade. Nessa noite tinha havido uma insónia grande e eu estava a ficar mais compensada disso. Tinha metido cá para dentro um comprimido pra dormir e estava num sono completamente profundo. De repente. (Pausa.) Pois, o barulho me pareceu-me arrebentar dentro do sonho que eu não estava a ter. Não sei se percebem ou compreendem. (...) (Pires, 2008: 25)

Linda além de referir a sua presença *naquele* momento e *naquele* lugar, rasga o monólogo para defender a sua inocência (“Juro que é verdade”) e direciona-o por vezes para os detetives com questões retóricas propositadas numa tentativa de criar empatia. Na segunda vez que vemos *Linda* na esquadra é entrevistada diretamente pelos detetives, eles estão também presentes.

LINDA Ele trazia uma camisa despertiva com uma marca boa no peito esquerdo quando, nesse dia em que nos conhecemos pela primeira. Nunca vou esquecer-me. Fiquei logo a pensar-me nele.

SANTOS Mas vá directa ao assunto.

LINDA Mas é mesmo isso que eu estou-me a ir-me.

MANEL Sim, continue, continue. (idem, 31)

A terceira vez que a mulher testemunha fala em segredo, apenas com *Manel*, depois de combinar um encontro com ele fora do ambiente da esquadra de forma a seduzi-lo e arranjar uma espécie de aliado (Para fugir com alguém que a sustente daquele lugar? Para não se preocupar com burocracias pois está no país de forma ilegal?). Quando *Linda* se prepara para finalmente contar a verdade a *Manel* sobre si própria (não é nada uma estrangeira) chega *Santos* que acaba por relacionar tudo o que foi acontecendo até esse momento durante a investigação, confessando subtilmente que foi o autor do crime. Quando *Manel* percebe que esteve sempre lado a lado com o criminoso, *Santos* faz-lhe uma proposta vaga “[s]e entrares – se aceitares esta possibilidade de usar as entrelinhas...” (idem, 76) subentendemos que seja para exercer um cargo qualquer que o apoie, em troca de uma elevada quantia (supomos) de dinheiro (*iuanes*). *Manel* não aceita a proposta e quando *Linda* o insulta para tentar que ele aceite, *Santos* interrompe-a humilhando-a, e num tom entre a honestidade e a ironia diz “Ele [*Manel*] é um – ele é que tem razão, ele é que está do lado certo. Um homem de princípios, como já há tão poucos, um homem de justiça, fiel à sua consciência, à sua liberdade e à sua – (*saca a pistola de dentro do casaco, dispara contra Manel (...)*)” (idem, 77, 78) mas usou o silenciador.

Em *Silenciador* o testemunho é institucional, uma obrigação imposta pela lei à qual *Linda*, apesar da máscara linguística que usa para esconder a sua identidade, não pode fugir. Já em *Figurantes*, o testemunho surge em parte como evasão da culpa que parece estar impressa em cada um daqueles corpos e daquelas vozes. Eles partilham *pecados*, cenas cruas, altamente íntimas que os marcaram e que nunca tiveram coragem de dizer a ninguém. A exteriorização das suas histórias pode funcionar ainda como prova de sobrevivência, se passaram (porque não ultrapassaram) aqueles acontecimentos que narram, também poderão sobreviver *ali*, resta uma esperança de vida naquele lugar que os afasta da morte. Por outro lado, os testemunhos vão servindo também de inspiração para a narração da *história da mão*, o individual de cada um

coletiva-se em prol do coro da história da mão. Retomando a ideia do testemunho funcionar como prova de sobrevivência, poderemos dizer relativamente a *Silenciador* que o (falso) testemunho de *Linda* encaminha-a a prestar essa prova, pois ela servirá as ordens de *Santos*.

Através da exploração dos elementos referidos ao longo destas últimas páginas (a oralidade na linguagem e o testemunho), que como vimos são mecanismos que permitem dar conta do mundo em que vivemos e por conseguinte, estabelecer um certo “reconhecimento” dessa realidade. Nas duas peças em análise, este “reconhecimento”, esta procura de algo próximo da *verdade do mundo*, da sua autenticidade, é também sublinhada pelas próprias palavras das personagens. Elas chamam-se e chamam-nos à reflexão sobre o emaranhamento entre teatro e vida e por vezes baralham-se, baralham-nos:

SANTOS (...) Uma situação da vida real. Nada de “cenários”, nada de historinhas no papel. Isto está a acontecer. Isto é o que acontece. Isto é isto mesmo, aqui. (Pausa) E, então, aqui, na vida real... (idem, 76)

LUÍSA É aterrador – como as coisas reais não são nunca. Dizemos “aterrador” e isso modifica aquilo de que falamos. É aterrador. (Pires, 2004: 82)

NUNO Isto às vezes acontece mesmo assim. (idem, 91)

Recuperando a ideia de monólogo que lançámos no início deste capítulo, acrescentamos uma ideia de Hans-Thies Lehmann. Este autor concebe o monólogo, (que nós relacionámos com o testemunho e a rememoração biográfica) como forma capaz de instaurar a sensação de o real estar infiltrado no teatro, como temos visto até agora, estabelecendo um contra ponto com a *irrealidade* (ficção) que a influência cinematográfica projeta, nomeadamente através do *close-up*.

O monólogo teatral de fato oferece uma visão do íntimo dos protagonistas, assim como o *close-up* o faz à sua maneira. Mas o que acontece na percepção cinematográfica do rosto em destaque é sobretudo a desmontagem da vivência do espaço. Como aponta Deleuze, o olhar do espectador de cinema apreende um “espaço qualquer”. O *close* rompe a suposição de realidade do contínuo espacial. Enquanto o espaço qualquer do *close* nos conduz para fora da realidade e nos afunda no *fantasma*, o monólogo de

personagens sobre o palco reforça a certeza de nossa percepção do acontecimento dramático como uma *realidade* no espaço do agora, atestada pela implicação direta do público. É essa *transgressão da fronteira do universo dramático imaginário na situação real do teatro* que leva a um interesse específico pela forma textual do monólogo e pela teatralidade específica ligada ao monólogo. (Lehmann, 2007: 211)

O ritmo e os tons da cidade, a presença do quotidiano, as conversas de rua, enfim, a marca e a atualidade do mundo entram na dramaturgia de Jacinto Lucas Pires através do dispositivo, no caso de *Figurantes*, o teatral, e no caso de *Silenciador* o cinematográfico, que possibilitam a desterritorialização de pedaços de realidade, constituindo-os elementos integrantes da coreografia (que são as peças), a par de outros aparentemente dissonantes. A desterritorialização de elementos distintos e a sua posterior montagem, o desvio pelo universo do policial, a exploração da linguagem, são tudo estratégias e desvios que equilibram o familiar com o estranhamento, interrompendo qualquer toque numa dimensão realista. O movimento de todos os elementos heterogêneos forma ainda um conjunto de lugares concretos que se estendem e se contraem nos mais variados tempos. Falemos agora, mais concretamente, de lugares.

Não sabemos onde se encontram os figurantes, eles vão construindo espaços através dos seus testemunhos e da *história da mão* e a questão do espaço só é levantada por eles durante a quinta cena, quando António intervém: “Mas, portanto... não sei se devo pôr as coisas deste modo, mas... se bem percebi, este lugar é um... uma espécie de...?” (Pires, 2004: 39), *João* responde dizendo que *o homem (Vasques)* falara em “estúdio”. É a primeira alusão ao “Estúdio 7” por parte dos figurantes (tinha apenas sido mencionado por *Vasques*, que pergunta aos figurantes onde fica o estúdio). Um pouco adiante *Pedro* hesita “Este lugar é o – (...) ...Lugar onde estamos.” (idem, 40), *Micaela* inquieta-se “Mas será que é a posição certa? Será que estamos bem aqui? (...) Será que é este o lugar indicado para estarmos (...) Por exemplo as luzes já não estão no mesmo sítio.” (idem, 41) e pouco depois *Pedro* conclui a sua deixa anterior “Estamos onde o lugar este lugar é.” (idem, 44).

O lugar que é, só o pode ser na medida em que é instaurado pela presença dos corpos dos figurantes, já que nem nós nem eles próprios o sabemos identificar à partida. O espaço do palco vai sendo invadido por uma multiplicidade de espaços mentais

resultantes das narrativas que vão sendo contadas. O espaço que o espetador vê fisicamente no palco vai perdendo, ao longo da peça, o seu grau de abertura, isto é, a disposição das cadeiras e dos figurantes e o facto de o contador de histórias se servir de um microfone abandonam a sensação de estar à deriva naquele espaço, direcionando-o para a ideia de algo muito concreto: um programa de televisão.

Mas recuemos ao início da peça. Na *história da mão*, o *quadrado* com a sua evolução posterior de *cubículo de vidro* (na prática, o guichet de venda de bilhetes de comboio da estação), é afastado de todos os lugares e suspenso no tempo para permitir o mágico encontro do homem que está dentro do quadrado e da mão que entra pela “abertura retangular das transações”. É este o lugar onde nasce o amor entre o homem liso e a mão de mulher. Este lugar de vidro mantém-se mesmo quando decidem alterar o local de trabalho do homem, deixa de ser a estação de comboio e passa a ser uma casa de strip, “Temos de ser verdadeiros. Devemos-lhe isso, um pouco de honestidade na nossa história. Se gostamos mesmo dele, se realmente ele nos... como foi dito há pouco... devemos-lhe isso. Um pouco de verdade. ” (idem, 72). Os figurantes mergulham o espaço heterotópico que é o cubículo de vidro, o lugar por excelência do encontro amoroso, introduzindo-o no espaço “marginal” da casa de strip, de forma a acrescentar um pouco de *verdade* à história.

São vários os lugares que vemos durante não só a *história da mão*, mas também durante os testemunhos dos figurantes. Porém, sobre o lugar físico onde os figurantes estão, recebemos poucas pistas: sabemos que algo os prende ali e que é através da exteriorização da culpa pela palavra que se mantêm juntos, associamos ainda aquele espaço às luzes artificiais, que desde as suas primeiras conversas ganharam presença. O lugar que vemos lembra no entanto o palco, o lugar do espetáculo. O espaço para além da palavra é também interrompido pelas deixas do clarinete que criam o seu próprio universo e pelas personagens *Vasques* e *Cardoso*, que apesar de se apresentarem de passagem, parece que pertencem àquele lugar, como se devessem ficar ali para sempre e deixar os figurantes partir. É exatamente depois de uma aparição assombrosa destas duas personagens *clown* que, tentando acalmar *António*, *João* diz,

É este o nosso lugar. Estamos no sítio das luzes, sim, dê só talvez um passito para o lado... isso. Isso. Não há problema. Prometo-lhe: não há problema nenhum. Estamos bem aqui. Temos que nos manter dignos e fortes. Fazemos o nosso trabalho. Não há que

ter dúvidas agora. Também já não falta assim tanto. (*pausa*) A cena, digamos assim, acaba com ele sozinho. (idem, 77)

A *história da mão* encaminha-se também para algum fim, os testemunhos/ confissões dos figurantes atropelam-se até ao momento em que eles se projetam no homem magro que espera que a mulher se vire para o ver. Nessa tensão expectante, *João*, o contador de histórias apresenta-se e apresenta-nos o “Estúdio 7” como se tudo não tivesse passado de um programa de televisão.

Não. Ainda não disse nada. Agora sim. Agora, por favor, mantenham-se direitos, de pé, a olhar em frente. Aguentem neutros e com olhos fortes enquanto as luzes descem. Este é o momento mais importante, a super-hora híper-absoluta. Foi um prazer tê-los conosco. Boa noite e até para a semana, aqui no “Estúdio 7”! (idem, 107)

Neste percurso espacial, *Figurantes* assemelha-se à ideia de escrita de Jacinto Lucas Pires: começar a esboçar algo estrangeiro e longínquo e ir-se aproximando do biográfico, das experiências. Ora, na peça as personagens também percorrem um caminho que as leva cada vez mais para dentro de si, ao mesmo tempo que esse devir para dentro as veicula para os outros, fortalecendo o registo coral. Por fim, toda essa construção é abatida pela definição do lugar por “Estúdio 7”. Toda a luta contra o vazio e o medo é de repente terminada pelo próprio teatro. A cortina cai como quem diz, há sempre vazio, medo, culpa, morte.

O facto de *Silenciador* ser uma peça, como dissemos a propósito da oralidade presente na linguagem, menos mental do que *Figurantes*, faz com que também o palco surja mais materializado, isto é, apesar de o espaço do palco ser “transformável”, pois o dispositivo cénico possibilita uma coexistência de lugares graças à mobilidade e economia dos objetos presentes em cena, existem locais concretos, com áreas definidas: a esquadra (o mais fixo), o bar, o local do crime (a poça de sangue), a sala de estar, o *Lugar da Voz*. Isto prende-se muito com a ideia de Peter Brook de que o espaço vazio no teatro serve a imaginação, enquanto no cinema, o vazio não funciona tão eficazmente. *Silenciador* pede, apesar de no pano de fundo se encontrar o *espaço deserto*, onde tudo pode mudar de repente e surpreender, espaços concretos pois o seu conteúdo está embebido no cinema. Não nos podemos afastar do todo que a peça quer expressar, da história que nos quer contar, se não há o risco de não existir coerência, “(...) se continuas a apertar sem dominar todos os lados da questão – podes ser

surpreendido. É como alguém num quarto escuro, sabes? Tens de ir devagar. Bom senso, passos curtos. Senão, podes... magoar-te.” (Pires, 2008: 66) Mas ainda falamos de teatro.

A luta contra o vazio termina *abruptamente* em *Figurantes* com o fecho da cortina pesada de veludo vermelho. *Silenciador* move-se de outro modo, o vazio, de certa forma anunciado subtilmente pelo espaço, é apenas instalado de forma visível na cena final, depois de *Santos* ter morto *Manel*, aquele que tinha um *coração cheio de ar*, que no meio de tudo ainda era um *homem bom*. Depois da sua morte, *Santos* alcança finalmente o poder que desejava, ficando ainda com *Linda* como sua súbdita e escrava. Mesmo atingindo o seu objetivo, *Santos* mergulha num isolamento total, maquiniza-se, ou “futuriza-se” tecnologicamente “*Num lugar vazio, SANTOS, sentado numa cadeira de couro negro com rodinhas, segurando um telecomando. Não está demasiado limpo mas tem punhos brancos com botões dourados*” (idem: 79)

Imaginemos outro futuro... O universo criado em *Silenciador* em vez de nos dar uma alternativa ao lugar do mundo, algo melhor, um contra-mundo, apresenta-nos o seu fosso através do crime, da morte, do dinheiro, da solidão, “por vezes a realidade dói”, diz *Santos*.

São os testemunhos das personagens que também criam os lugares, fazendo um jus à sua história individual que acaba sempre por extravasar para outras, como vimos em *Figurantes*, e que por sua vez também se imprimem no público. O público é também testemunha e criador de lugares. Posto desta forma, o que sobra destes lugares se não a palavra? Mesmo quando se veste de silêncio, é a palavra que fica, que está em potência, abrindo um espaço fora dela onde o questionamento e o cruzamento de espíritos possam acontecer.

Mas de forma alguma queremos com isto dizer que a palavra se impõe perante as múltiplas ocorrências do acontecimento teatral. A palavra é também por elas possibilitada, está em potência no palco. Naqueles segundos de *blackout* entre os aplausos (se existirem), e o renascimento das “luzes artificiais” há sempre algo que fica, nem que seja o cheiro a morte dos corpos e das palavras. E o teatro. Quer seja na sua materialização arquitetónica, quer seja nesse acontecimento acabado naquele espaço e naquele tempo, que se repetirá certamente, com outro espaço e outro tempo. O teatro só pode receber o real nele, essa vida sempre tão relacionada com o teatro, porque pressupõe sempre alguma morte.

Notas conclusivas

Partindo da ideia de relação entre texto e cena, pretendemos no presente estudo refletir sobre o modo como se processa esta relação na dramaturgia de Jacinto Lucas Pires, tendo como objeto de análise as peças *Figurantes* e *Silenciador*. Na exploração da relação entre texto e cena apoiámo-nos no conceito de “escritores de palco” de Bruno Tackels, verificando que no trabalho do autor a aproximação à cena resulta de um percurso de aprendizagem que lhe permitiu explorar as possibilidades da própria cena num movimento de fora para dentro, isto é, não sendo o autor participante do meio teatral, o seu percurso caracteriza-se por uma atenção à cena capaz de contribuir não só para o conhecimento sobre o teatro mas ainda como forma de alcançar uma identidade como dramaturgo, ainda que, tal como lembra Jacques Derrida “[u]ma identidade nunca é dada, recebida ou alcançada, não, apenas existe o processo interminável, indefinidamente fantasmático, da identificação.” (Derrida, 2001: 43); o processo de aproximação do autor ao teatro reflete-se na dimensão metateatral presente nas suas obras. É ainda esta procura que sustenta a existência de um diálogo constante entre as palavras e os corpos (atores, objetos cénicos, música, luz, espaço...). A sua escrita projeta-se então em blocos divergentes em que cada um desses blocos compõe já uma unidade.

Insistimos que o trabalho desenvolvido próximo de cena permitiu ao autor criar um mecanismo que lhe permitisse por um lado limitar o seu gesto de escrita, com todos os seus propósitos e interesses, mas por outro, permitiu ainda deixar esse espaço passível de ser transformado, movimentado. Assim, lançámos a ideia de pensar a abertura e flexibilidade da dramaturgia do autor através do conceito de “dispositivo teatral”. O dispositivo permitiria então, a existência de uma rede de elementos heterogéneos coexistentes no mesmo espaço (no espaço do texto e também da cena), que estabelecem, por sua vez, agenciamentos entre si. Verificámos ainda que o dispositivo utilizado em *Figurantes* se aproxima do espetáculo – é um dispositivo teatral – enquanto em *Silenciador* nos deparamos com um dispositivo cinematográfico. Salientámos os pontos comuns entre as peças e em que medida existem transbordamentos entre o teatro e o cinema, nomeadamente na apropriação do *pensar-por-imagens* cinematográfico que influencia fortemente a definição de relações mentais

entre personagens e entre o que estas contam e o público, na apresentação de cenas em sequência. Relacionámos ainda o pensamento por imagens do cinema com a narratividade inerente nas duas peças, sobretudo em *Figurantes*, cuja dimensão mental inunda o espaço através das histórias que nos são contadas. Como nota Lehmann:

o recurso ao procedimento cinematográfico faz desse teatro sem drama tanto mais teatro. O “rizoma” constituído por imagens midiáticas, aparelhos, configurações de luz e atores não se desagrega mesmo com o cruzamento de tantos campos. Sua coesão é mantida pelo rigor formal e pelo *texto falado*. Assim, cabe à linguagem falada, que é desvalorizada como caracterização psicológica individual, o papel de elemento de ligação constitutivo. (Lehmann, 2007: 194)

Os dispositivos, como dissemos, deixam-se preencher por elementos heterogéneos, espaços e tempos outros, que apesar de divergirem entre si, cruzam-se, chocam, intercetam-se em sequências possíveis graças à técnica de montagem, que muito contribui para a fragmentação da escrita. Um dos elementos que é desterritorializado do seu “ambiente” e é injetado no texto e claro, no palco, é o real. O real detém uma importância extrema na dramaturgia de Jacinto Lucas Pires, uma vez que responde ao propósito do autor de atingir uma linguagem capaz de apreender o nosso mundo. Por um lado *o cuidado* em tocar o mundo, por outro lado, denunciar esse mesmo mundo: é este jogo que leva à criação de espaços-outros, as heterotopias, tão frequentes em todas as suas peças, “(...) corpos, gestos, movimentos, posturas e vozes são arrancados de seu *continuum* espaço-temporal comum e conectados de um modo inusitado. O palco se torna um complexo de espaços que se associam entre si, composto como uma poesia absoluta.” (Lehmann, 2007: 188). As heterotopias não são sonhos ou lugares imaginários, pelo contrário, são espaços localizáveis, mas podem, no entanto, despoletar a sensação de sonho ou pesadelo, de *estar fora de*, nas palavras de Pier Paolo Pasolini “[s]e isto é um sonho, só serve, no entanto, para tornar mais real a realidade” (Pasolini, 2007: 34). E é a interpenetração de lugares e o seu emaranhamento nos textos que também possibilita o contacto com o real.

Ainda relativamente à invasão do real no texto e na cena, dissemos também que as marcas de oralidade na linguagem e o testemunho das personagens são características que o acentuam. A ilusão do pensar por imagens do cinema, é simultaneamente sublinhada e contrariada pela narrativa que é contada, portanto, a mental, ou seja, se as histórias que são contadas e não são materializadas em palco pelos corpos dos atores

obrigam o público a imaginar e também a criar a sua história, temos a liberdade de poder sair daquele lugar e/ ou relacioná-lo com outras multiplicidades de outros lugares. Por outro lado, o que as personagens contam com base na sua experiência, no seu testemunho, reativam o espetador para o que está a acontecer no palco no tempo presente e naquele mesmo lugar que também ele, espetador, ocupa. Assim, “num mesmo lugar podem coexistir elementos distintos e singulares, sem dúvida, mas sem que isso signifique que nos proibamos de pensar nem as relações nem a identidade partilhada que lhes confere a ocupação do lugar comum.” (Augé, 2005: 48)

O lugar comum é a palavra, sendo a linguagem o dispositivo capaz de abarcar e reenviar todos os outros em curso, inclusive o próprio teatro. Como afirma Foucault a linguagem deve voltar-se para fora de si, esticar-se até uma extremidade onde o vazio a apagará, e é nesse vazio silencioso que alcançará o lugar “puro exterior onde as palavras se desenrolam indefinidamente.” (Foucault, 2001: 20) E essa exterioridade que possibilita uma libertação da linguagem, a ponto de esta estar preparada para um novo começo com ecos de origem (ibidem). Porém, no teatro esta libertação da linguagem só pode ser conseguida através de um trabalho íntimo entre a palavra e o corpo nos quais a voz e o pensamento se materializam.

Como Claude Régy diz em *Espaces Perdus*, “[j]e ressens, je crois, avec beaucoup de force, le désir d’un théâtre qui n’en serait plus un, en ce qu’il serait le lieu de toutes les présences, le lieu des choses elles-mêmes” (Régy, 1998: 25, 26). Com esta utopia do teatro como “lugar de todas as presenças” voltamos a lançar a questão sobre a urgência na procura de formas que renovem o teatro:

Le théâtre réalise le théâtre quand il réinvente le théâtre. En quoi, comme tout ce qui est de l’art, il est une traversée. Quand il est en mouvement, ce qu’on appelle des expériences. Ou le mouvement n’est pas plus l’agitation, de la gesticulation, que l’oralité n’est du sonore, ou la grandeur le surdimensionné. (Meschonnic, 2001: 18)

Como continuar a contar histórias, hoje? Esta continua a ser uma das questões mais presentes no meio teatral contemporâneo, ou podemos dizer que é o grande desafio não só do teatro mas de muitas outras expressões artísticas. Jacinto Lucas Pires tem, ao longo do seu percurso, realizado uma contínua experimentação de novas formas que o contacto com a cena lhe tem permitido, e que, por sua vez abre um grande leque de elementos capazes de redireccionarem o olhar para novos estímulos. Não deixamos,

contudo, de voltar a referir que o facto de Jacinto Lucas Pires não fazer “originariamente” parte do universo do teatro pode ter influenciado esta permanente busca de uma identidade não só teatral, mas também da sua identidade enquanto dramaturgo. E sabemos bem que quando se inicia um caminho há a urgência do querer saber mais, emerge aquela curiosidade de quem se aproxima a algo estrangeiro, uma ingenuidade infantil sem formatos preconcebidos que nos ativam. Claro que a experiência dilui este olhar originário, mas o teatro não o pode abandonar porque é exatamente através desse olhar que o teatro pode continuar a respirar e a renovar-se continuamente.

Referências bibliográficas

Bibliografia ativa

PIRES, Jacinto Lucas (1997), *Universos e Frigoríficos*, Lisboa, Edições Cotovia.

_____ (1999), *Arranha-Céus*, Lisboa, Edições Cotovia.

_____ (2002), *Escrever, falar*, Lisboa, Edições Cotovia.

_____ (2004), “Figurantes” in *Figurantes e outras peças*, Lisboa, Edições Cotovia.

_____ (2006), “Octávio no Mundo” in *PANOS palcos novos palavras novas*, Lisboa, Edições Cotovia.

_____ (2008a), *Silenciador*, Lisboa, Edições Cotovia.

_____ (2008b), *Assobiar em público*, Lisboa, Edições Cotovia.

_____ (2010a), *Sagrada Família*, Lisboa, Edições Cotovia.

_____ (2011), *O verdadeiro ator*, Lisboa, Edições Cotovia

Textos inéditos de Jacinto Lucas Pires

_____ (2010b), *Peça Felicidade*.

_____ (2010c), *Tu és o Deus que me vê*.

_____ (2011), *Exactamente Antunes*.

_____ (2012a), *Adalberto Silva Silva*.

_____ (2012b), *Cidade Domingo*.

Bibliografia passiva

BARBOSA, Marcos (2008), “Desde um passado muito recente”, programa da peça *Silenciador*, Culturgest, p. 3.

CARVALHO, Paulo Eduardo (2003), “Entre textos, cenas e encenadores”, *Duas Colunas*, nº 3, abril, Porto, TNSJ, p. 15.

_____ (2006), *Ricardo Pais – Actos e variedades*, Porto, Campo das Letras, (p. 46, 47, 52, 59, 62, 63, 64, 123, 169, 194, 210, 211, 213, 254, 257, 258, 262n, 266).

OLIVEIRA, Fernando Matos (2004a), texto de apresentação da peça *Escrever, falar Portogofone*, 25-28 março, p. 41.

_____ (2004b), “A nostalgia da presença”, *Portogofone*, 25-28 março, pp. 43-48.

PAIS, Ricardo (2004), “Posso falar?”, texto introdutório de *Figurantes: Manual de Leitura*, Porto, TNSJ.

PIRES, Jacinto Lucas (1998), “Em direcção ao futuro” entrevista de João Carneiro, *Expresso*, 28 de março, p.18.

_____ (1999), Conversa na “Sala Branca” do TNSJ com Fernando Mora Ramos,

Paulo Eduardo Carvalho, Ricardo Pais e José Luís Ferreira, Arranha-Céus: Manual de Leitura, Porto, TNSJ.

_____ (2004a), “Tudo como nos sonhos acordados”, entrevista de Nicolau Pais, *Duas Colunas*, nº 13, setembro, Porto, TNSJ, p. 12.

_____ (2004b), “Na casa do pensamento vigiado”, conversa com Ricardo Pais e Alexandra Moreira da Silva, moderada por Paulo Eduardo Carvalho, *Figurantes: Manual de leitura*, Porto, TNSJ, pp. 9-15.

_____ (2005), “Notas sobre escrever teatro”, *Artistas Unidos* nº 14, novembro, p. 99.
RAMOS, Fernando Mora (2005), “Morte em cena”, *Duas Colunas*, nº 14, janeiro, Porto, TNSJ, p. 13.

_____ (2008), “Jogar ao mundo”, programa da peça *Silenciador*, *Culturgest*, p. 3.

_____ (2011), “Do branco da página ao preto do palco”, *Exactamente Antunes: Manual de leitura*, Porto, TNSJ, pp. 5-9.

DUMITRU, Andreea (2005), “É a nossa vez, figurantes!”, *Duas Colunas* publicação do Teatro Nacional São João, nº 14, janeiro, p. 13.

SILVA, Alexandra Moreira da (2011), “O vento é o contrário do frigorífico”, *Exactamente Antunes: Manual de leitura*, Porto, TNSJ, pp. 10-11.

REIS, João (2005), “Onde o ar é fresco e limpo”, entrevista realizada por Fernando Villas-Boas, *Duas Colunas*, nº 14, janeiro, Porto, TNSJ, pp. 5-8.

Entrevistas online

PIRES, Jacinto Lucas (2010), *Jacinto Lucas Pires já sabe usar a bimby para escrever teatro*, entrevista realizada pela jornalista Raquel Ribeiro para o Ípsilon <http://ipsilon.publico.pt/teatro/texto.aspx?id=265219> [último acesso a 24-09-2012]

_____ (2011), *Não concebo uma escrita de hoje sem um mínimo de «cinema»*, entrevista realizada por Livros & Leituras.

http://www.livroseleituras.com/web/index.php?option=com_content&view=article&id=953:jacinto-lucas-pires-qnao-concebo-uma-escritade-hoje-sem-um-minimo-de-icinemarq&catid=64:escritores&Itemid=175 [último acesso a 20-09-2012]

_____ (2012), *Os escritores deviam fazer concertos de livros*, entrevista realizada pelo jornalista Luís Freitas Branco para o *i* online

<http://www.ionline.pt/boa-vida/jacinto-lucas-pires-os-escritores-deviam-fazer-os-musicos-dar-concertos-livros-os-quaes-2012> [último acesso a 15-09-2012]

Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. (2003), *Sobre a Indústria da Cultura*, Angels Novus, Coimbra.

AGAMBEN, Giorgio (2006), *Profanações*, Lisboa, Edições Cotovia.

_____ (2009), *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, trad. Vinícius Nicastro Honasko, Chapecó, Editora Argos.

AUGÉ, Marc (2005), *Não-lugares*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, 90 Graus Editora.

ARTAUD, Antonin, 2006, *O Teatro e o seu duplo*, trad. Fiama Pais Brandão, Fenda Edições e Editions Gallimard.

BARTHES, Roland (1997), *O zero grau da escrita*, trad. Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70.

BROOK, Peter (1993), *O diabo é o aborrecimento – conversas sobre teatro*, trad. Carlos Porto, Porto, Edições Asa.

_____ (2011), *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa, Orfeu Negro.

CALABRESE, Omar (1987), *A Idade Neobarroca*, trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão, Lisboa, Edições 70.

CALVINO, Italo (2010), *As Cidades Invisíveis*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema.

CARDOSO, Abílio Hernandez (2001), “Subjectividade, desejo e morte no *film noir* americano”, *Crime, Detecção e Castigo – Estudos sobre a Literatura Policial*, org. Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Porto, Granito editore e Livreiros, pp.107-116.

CARNEIRO, João (1997), “El teatro en Portugal “ –algunas brevísimas consideraciones– ”, trad. Almudena Martín-Montalvo, *ADE Teatro*, nº 62-63, octubre/diciembre, pp. 58-96.

CARVALHO, Paulo Eduardo (2009), “Between Text and Stage: Inter-Arts and Intra-Ethics”, in *Transversalidades – Viagens/ Literatura/ Cinema*, nº 23, junho, Coleção Hespérides, Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

DELEUZE, Gilles (1987), *Foucault*, trad. José Carlos Rodrigues, Lisboa, Perfis Edições Vega.

_____ (1996), “O que é um dispositivo?”, in *O mistério de Ariana, cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze*, trad. Edmundo Cordeiro, Lisboa, Passagens Edições Vega, pp. 83-96.

_____ (2003), *Conversações*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Fim de Século.

_____ (2004), *A Imagem-Movimento. Cinema 1*, trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim.

_____ (2006), *A Imagem-Tempo. Cinema 2*, trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire (2004), *Diálogos*, trad. José Gabriel Cunha, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix (2004), “As máquinas desejanter” e “Selvagens, Bárbaros, civilizados”, *O Anti-Édipo – capitalismo e esquizofrenia 1*, trad. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 7-45 e 143-149.

_____ (2006), *Rizoma*, trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim.

DERRIDA, Jacques (2001), *O monolinguismo do outro ou a Prótese de Origem*, trad. Fernanda Bernardo, Porto, Campo das Letras.

FOUCAULT, Michel (1984), “Des espaces autres”, *Dits et écrits* (conferência no Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, outubro, pp. 46-49.

<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> [último acesso a 20-09-2012].

_____ (1992), *O que é um autor?*, trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, Lisboa, Passagens Edições Vega.

_____ (1994), “A vontade de saber”, *História da sexualidade*, trad. Pedro Tamen, Lisboa, Relógio D'Água.

_____ (1997), *A ordem do discurso*, trad. António Ramos Rosa, Lisboa, Relógio D'Água.

_____ (2001), “Reflexão, ficção”, *O Pensamento do Exterior*, trad. Miguel Pereira, Lisboa, Fim de Século.

_____ (2005), *As palavras e as coisas*, trad. António Ramos Rosa, Lisboa, Edições 70, pp. 48-52.

GIL, José (1997), *As metamorfoses do corpo*, Lisboa, Relógio D'Água.

GUERREIRO, Fernando (2008), “Cinepoiesis – O cinema astral de Manuel Gusmão”, in *Poesia e Arte, A Arte da Poesia – Homenagem a Manuel Gusmão*, org. Helena Carvalhão Buescu e Kelly Benoudis Basílio, Caminho.

HERAS, Guillermo (2006), “Contaminación estética y literatura dramática contemporánea”, in *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, nº 1, IV Muestra de Teatro español de autores contemporáneos, Alicante.

JORGE, Vítor Oliveira (2008), “Encenações do passado: coreografia de sítios arqueológicos”, in *Teatro do Mundo What's our life? A Play of passion Lugares do palco, espaços da Cidade*, Porto, Universidade do Porto, Centro de Estudos Teatrais.

LEHMANN, Hans-Thies (1997), “From Logos to Landscape: text in Contemporary Dramaturgy” in *Performance Research – Letters from Europe*, 2 (1), London, Routledge, pp. 55-60.

_____ (2007), *Teatro pós-dramático*, trad. Pedro Sússekind, Cosac Naify, São Paulo.

MESCHONNIC, Henri (1997) “Le Théâtre dans la voix”, *La Licorne*, nº41, Poitiers, Université de Poitiers, pp. 25-42.

_____ (2001), “Le théâtre comme voyage de la voix”, *Académie expérimentale des théâtres 1990-2001*, Monum, Editions du patrimoine, Paris, pp. 14-22.

NANCY, Jean-Luc (2000), *Corpus*, Lisboa, Passagens Edições Vega.

PARRA, António de la (2011), “El cuerpo del actor”, *Teatro: Teoría e práctica*, nº 12, Buenos Aires, CELCIT.

<http://www.celcit.org.ar/bajar.php?hash=dHlwKzAxMg> [último acesso a 22-09-2012].

PASOLINI, Paolo Piero (1982), «O “Cinema de Poesia”», *Empirismo Herege*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 137-152.

_____ (2007), *Calderón*, trad. Mário Feliciano e António Barahona, Livrinhos de Teatro, Artistas Unidos, Lisboa, Cotovia.

PORTO, Carlos (1997), “Entre revoluciones”, trad. M^a José Arregui Galán, *ADE Teatro*, nº 62-63, octubre/ diciembre, pp. 58-96.

RANCIÈRE, Jacques (2001), *La Fable Cinématographique*, Seuil.

_____ (2010), *O Espectador Emancipado*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro.

RÉGY, Claude (1998), *Espaces Perdus*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs Editions.

REIS, João (2005), “Onde o ar é fresco e limpo”, entrevista realizada por Fernando Villas-Boas, *Duas Colunas*, nº 14, janeiro, Porto, TNSJ, pp. 5-8.

RIVERA, Jorge Croce (2008), “Decorrência, distanciação e ambiente – a modulação temporal do espaço teatral”, in *Teatro do Mundo What’s our life? A Play of passion Lugares do palco, espaços da Cidade*, Porto, Universidade do Porto, Centro de Estudos Teatrais.

RYKNER, Arnaud (2010), *Les mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *O Futuro do drama*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras.

_____ (2004-2005), “La Reprise: Réponse au post-dramatique”, in “La Réinvention du drame, sous l’influence de la scène”, *Études Théâtrales*, 38-39, Louvain-la-Neuve.

_____ (2011), *O Outro diálogo – Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*, trad. Luís Varela, Lisboa, Editora Licorne.

Baillet, Florence, Laurence Barbolosi, Jean-Louis Besson, Clémence Bouzitat, Joseph Danan, Laurent Gaudé, Kerstin Hausbei, Céline Hersant, Françoise Heulot, Geneviève Jolly, Hélène Kuntz, Patrick Leroux, David Lescot, Mireille Losco, Martin Mégevand, Tania Moguilevskaïa, Alexandra Moreira da Silva, Catherine Naugrette, Muriel Plana, Jean-Loup Rivière, Arnaud Rykner, Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac, (direção) e Catherine Treilhou-Balaudé (2005), *Lexique du drame moderne et contemporain*, uma investigação do grupo “Poétique du drame moderne et contemporain” do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Paris III, Paris, Circé/ Poche.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (1999), “O Testemunho: entre a ficção e o ‘real’” in *História, Memória, Literatura – O Testemunho na Era das Catástrofes*, Editora Unicamp, Rio de Janeiro.

SERÔDIO, Maria Helena (1997), “La dramaturgia portuguesa hoy”, trad. Almudena Martín-Montalvo, *e*, n° 62-63, octubre/ diciembre, pp. 58-96.

SIBONY, Daniel (1991), *Entre-deux – L’origine en partage*, Éditions du Seuil, Paris.

TACKELS, Bruno (2011), “Escritores de palco: algumas observações para uma definição”, trad. Alexandra Moreira da Silva, *Sinais de Cena*, n° 15, junho, APCT / Húmus, pp. 68-74.

VILAS-BOAS, Gonçalo (2002), “Utopias, distopias e heterotopias na literatura de expressão alemã” in *Cadernos de Literatura Comparada – Utopias*, vol. 6/7, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Granito, Editores e Livreiros.

VINAVER, Michel (1993), *Écritures Dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Actes Sud.

Videoteca e Fotografia

Figurantes [registro vídeo] / Teatro Nacional São João – Porto
12 de novembro 2004 .- 1 DVD (ca. 100 min.): color., son.

Figurantes [material fotográfico] / Teatro Nacional São João
Fotografia de João Tuna – 15x20cm, 33mm

Silenciador [registro vídeo] / Teatro Oficina – Pequeno Auditório de Centro Cultural Vila
Flor - Guimarães
2008

Referências cinematográficas

Jean-Luc Godard – *Pierrot le fou* (1965), *Masculin Féminin* (1966)

Quentin Tarantino – *Pulp Fiction* (1999)

David Lynch – *Blue Velvet* (1986), *Inland Empire* (2006)

Federico Fellini – *Clowns* (1970)

ANEXOS

Figurantes de Jacinto Lucas Pires

Teatro Nacional São João, Porto – de 13 a 23 de janeiro de 2005

Interpretação

João Reis, António Durães, João Cardoso, Jorge Vasques, Emília Silvestre, Luísa Cruz,
Micaela Cardoso, Nuno M Cardoso, Pedro Almendra

Encenação – Ricardo Pais

Cenografia – Pedro Tudela

Figurinos – Bernardo Monteiro

Desenho de som – Francisco Leal

Desenho de luz – Nuno Meira

Preparação Vocal e elocução – João Henriques



Fotografia de João Tuna

Silenciador de Jacinto Lucas Pires

Centro Cultural Vila Flor, Guimarães – 9 de outubro de 2008

Interpretação

Diana Sá – Linda

Emílio Gomes – Santos

Ivo Bastos – Manel

Encenação – Marcos Barbosa

Cenografia e figurinos – Sara Amado

Som e Música – Sérgio Delgado

Desenho de luz – Pedro Carvalho

Produção Executiva – Teatro Oficina



Fotografia de Pedro Vieira de Carvalho