

Da vida das palavras algumas considerações sobre o teatro de David Mamet

Carlos Pimenta
Encenador

Carol – O que é nomenclatura?

(...)

John – (...) O que é “nomenclatura”? Pode dizer-se que é um conjunto de termos peculiares a uma arte ou ciência, ou seja, *termos* que adquiriram, através da sua utilização, um significado *mais específico* do que aquele que as palavras poderiam, para alguém *não familiarizado* com elas... indicar. É isso creio eu que “nomenclatura” pode querer dizer. (*Pausa*)

Carol – Não sabe o que é que quer dizer...?

Este pequeno diálogo, que surge logo início de *Oleanna*, revela, apesar da sua aparente importância relativa, muito daquilo a que alguns já chamaram de *escrita mametiana*.

Mesmo não sabendo quem poderá ser Carol ou John, identificamos em três breves réplicas todo um conjunto de relações que determinam diferentes atitudes. Carol faz perguntas, John procura responder. À partida John exerce o domínio da cena: é ele que tem as respostas. Mas a última pergunta de Carol leva-nos a duvidar da validade dos conhecimentos de John. Primeira questão: afinal quem domina, quem tem o poder, elemento essencial para que haja conflito?

Mamet revela nos sublinhados, pausas e hesitações, os sinais que impelem o actor a agir. Se nos situarmos no plano estrito do texto e retermos a cena, verificamos que ela não nos quer dar mais do que aquilo que lá está. E é só isso que tem que ser jogado. Tudo o resto que lá queiramos pôr são *ideias nossas*, preconceitos que nos poderão afastar do essencial do teatro de Mamet. Um teatro que vai do acto ao pensamento.

É por isso que ao encenar Mamet, procurando impor conceitos e ideias sobre a cena, arriscamos a redundância. Qual é então o papel do encenador? Não muito diferente daquele que deve ser o dos actores. Parafraseando James Cagney, encontrar a marcação, olhar o outro nos olhos e dizer a verdade.

A escrita de Mamet é organizada, rítmica, visceral, esquematizada e precisa. Nela, são as palavras que conduzem a acção e determinam os comportamentos.

Mas será tão evidente o reconhecimento de uma *nomenclatura* própria que lhe realce um carácter distintivo e a coloque no plano da especificidade?

Talvez me seja possível ensaiar uma resposta rememorando o trabalho de transposição de *Oleanna* para o palco. A primeira sensação – ainda no plano da leitura – é a de que há, apesar de tudo, qualquer coisa que se esconde por detrás das palavras: um pouco como no *não dito* da Duras. Além do plano das palavras somos, assim, também, confrontados com o plano da sua ausência. E é nesta ausência de palavras que Mamet cria espaço para a participação de outro elemento essencial ao jogo teatral: o espectador. Sim, por mais estranho que possa parecer, no teatro de Mamet o espectador é constantemente solicitado a intervir, não numa lógica interactiva – tão na moda – mas questionando o porquê daquilo que o texto não lhe quer dizer. Compete-lhe preencher o vazio deixado pelas palavras. É assim que ele se torna participante pois, ao abandonar a sua condição de *voyeur*, deixa de ser *seduzido* pelos actores e pela sua habilidade em estabelecer o *pathos*.

Em *Oleanna* sentimo-nos constrangidos, claustrofóbicos, enclausurados, sem sítio para onde fugir a não ser para a cena e para aquilo que ela tem de essencial. Por isso, o teatro de Mamet é um teatro minimalista, não dispersivo, em que os pontos da grelha que o constrói, de tão rigorosamente esbatidos, parecem não estar lá, e, no entanto, sentimos a sua opressão numa angústia que não nos deixa sossegar.

As peças de Mamet, embora se assemelhem a prodigiosos exercícios para actores são, na verdade, jogos para espectadores. Daí, talvez, o seu ilusório naturalismo, que nos enreda num prazer lúdico que desfrutamos sem consciência das regras precisas sobre as quais é construído.

Pôr Mamet em cena é assumir que as coisas (se calhar!) não são o que parecem. E só na assumpção deste íntimo conflito se poderá revelar o verdadeiro Mamet. Só expurgados de *ideias feitas* e da tentação de construir algo que substitua a ausência dessas necessárias *certezas*, entraremos no jogo que nos é proposto. Em Mamet há que ser capaz de jogar o *jogo pelo jogo* que vai sendo determinado pelas palavras sem *personagens* onde se agarrar.

Um jogo simples, apesar de tudo, mas para o qual há que disponibilizar – mais do que o nosso saber – a nossa curiosidade.

Voltaire dizia que as palavras foram feitas para esconder os sentimentos. O teatro de Mamet é um teatro de palavras.

Ps: Na tentativa, talvez, de legitimar algumas destas reflexões aqui deixo algumas passagens escritas por Mamet em *True and False*¹:

O actor não precisa de se tornar na personagem. Não há personagem. Só frases numa página.

A minha experiência de 30 anos diz-me que não há nada no mundo menos interessante do que um actor, num palco, envolvido nas suas emoções.

O nosso efeito não nos diz respeito. Não está sob o nosso controlo. Só a nossa intenção está sob o nosso controlo. À medida que nos empenhamos para tornar as nossas intenções mais puras, fora do desejo de manipular e claramente dirigidas para um objectivo concreto, o nosso “jogo” torna-se mais puro e claro.

Não existe “arco da personagem”. Uma pessoa não pode basear o seu jogo numa ideia, assim como não se pode basear uma relação sentimental numa ideia.

Na vida não existe preparação para a perda, o luto, a surpresa, a traição, a descoberta; e no palco também não.

Não importa como dizes as réplicas. O que importa é o que queres dizer. O que vem do coração vai para o coração. O resto, são “vozes engraçadas”.

Muitas peças revelam-se mais interessantes quando são lidas do que quando representadas. Porquê? Porque os sentimentos que despertam são mais verdadeiros porque não sujeitos à subjectividade interactiva das personagens. No palco a subjectividade faz com que as palavras sejam menos verdadeiras. As palavras são as mesmas, mas a verdade do momento é atrofiada pelos preconceitos do actor; “pelas emoções” que se tornam autocentradas, apesar da realidade do outro actor.

O que é uma acção? Uma acção é uma tentativa para atingir um objectivo, uma tentativa para conseguir qualquer coisa.

A acção tem que ser sempre simples. Se não for simples, não pode ser atingida.

Cada personagem numa peça quer sempre qualquer coisa. É função do actor reduzir essa coisa ao seu mínimo denominador comum e agir sobre ela.

Agir significa executar uma acção, fazer alguma coisa. Acreditar significa ter uma crença.

A unidade correcta de estudo não é a peça mas sim a cena.

Divide a “grande tarefa” em pequenas tarefas e age sobre elas.

¹ Mamet, David. *True and False – heresy and common sense for the actor*. New York: Vintage Books, 199

Escolhe uma tarefa simples para a cena e joga a cena.

Depois de terminares uma cena, encontras outra com a sua tarefa. O total das cenas e das tarefas é a peça.

A “adição” de emoção a uma cena que não a cria é uma mentira.

A “adição” de emoção é uma tentativa de comprar o público.

De novo, o que é a acção? O empenhamento para atingir um único objectivo. Não é necessário que te tornes mais sensível, mais interessante, mais talentoso, mais observador para agir melhor. Tens é que te tornar mais activo.

Quanto mais concentrado estás em ti próprio menos estás atento.

Um actor nunca deve estar a olhar para dentro. Deve estar atento ao que o outro actor faz a cada momento, chamá-lo “pelo nome” e agir em conformidade.

O ensaio é o lugar para trabalhar.

A casa o lugar para reflectir.

O palco o lugar para agir.

Um actor preocupado com o talento é como um jogador preocupado com a sorte.

Uma frase escrita nos ginásios de boxe:

Boxers are ordinary men with extraordinary determination.



Figura 1



Figura 2



Fotografia: Susana Neves

Figura 3



Fotografia: Susana Neves

Figura 4



Fotografia: Susana Neves

Figura 5



Fotografia: Susana Neves

Figura 6

