

2. ENCONTROS COM AUTORES

2. 1. Manuel António Pina e a experiência da escrita teatral em primeira pessoa

Sara Reis da Silva

Depois dos cumprimentos e dos agradecimentos ao autor, foi apresentada, para além de uma breve nota biográfica, uma leitura dos títulos mais marcantes de Manuel António Pina que integram a sua produção literária dramática vocacionada para o público infanto-juvenil.

Manuel António Pina (1943, Sabugal) vive no Porto e começou por publicar poesia. Em 1973, veio a lume o seu primeiro livro para crianças, *O País das Pessoas de Pernas para o Ar*. É autor, entre outras, de mais de três dezenas de obras de poesia, crónica, ensaio e literatura infanto-juvenil e, ainda, de duas dezenas de peças de teatro. Muitos dos seus textos foram levados à cena por várias Companhias de Teatro – por exemplo, Pé de Vento, TELA (Teatro Experimental de Leiria), TEP (Teatro Experimental do Porto) e Cegada Grupo de Teatro. Algumas foram também adaptadas a programas de televisão e de cinema, bem como musicadas e editadas em disco. A sua poesia encontra-se traduzida em francês, inglês, dinamarquês, espanhol, galego, alemão, catalão, neerlandês, búlgaro, servo-croata e corso; a sua obra infanto-juvenil em dinamarquês, alemão, espanhol e galego. Ganhou vários prémios, dos quais se destacam o Prémio do Centro Português para o Teatro para a Infância e a Juventude (CPTIJ) pelo conjunto da sua obra neste domínio (1988), o Prémio Calouste Gulbenkian de Livros para Crianças (1986/1987) pelo seu livro *O Inventão*, Prémio Nacional de Crónica Press Club/Clube de Jornalistas com a obra *O Anacronista* (1994) e o Grande Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores pela sua obra *Os Livros* (2003).

Quem se aventura na leitura dos textos de MAP, rapidamente conclui que não é difícil perceber os motivos pelos quais a sua escrita é considerada uma das mais originais do actual panorama literário. Na verdade, ao contrário do que afirmou um dia sobre alguns “escritores”, MAP faz literatura “para” crianças – e não só – e gosta de literatura e de crianças, o que acaba por se reflectir, com criatividade e um humor invulgares, naquilo que, há mais de trinta anos, parece dedicar aos mais novos. A dimensão lúdica que dela transparece, profundamente inovadora, testemunha, muitas vezes, um percurso de construção textual alicerçado no tópico maneirista do mundo às avessas e/ou do desconcerto do mundo, bem como em outras estratégias de promoção do riso, como o *nonsense*, o absurdo, a ironia ou o uso inventivo da língua.

Com efeito, MAP é um dos autores que mais tem contribuído para a legitimação da literatura dramática e/ou do teatro para crianças em Portugal. A sua ligação profunda, entusiasmada e conhecedora ao teatro reflecte-se, por exemplo, no facto de, em 1978, ter sido um dos sócios-fundadores da Companhia portuense Pé de Vento, de, em 1982, ter sido bolseiro do Centro Internacional de Teatro de Berlim junto do Grips Theater, e de ter recebido, em 1988, o prémio do Centro Português para o Teatro para a Infância e a Juventude (CPTIJ), pelo conjunto da sua obra neste domínio. Acrescente-se, ainda, o elevado número de textos seus levados à cena por companhias de teatro como Pé de Vento, TEP (Teatro Experimental do Porto), TELA (Teatro Experimental de Leiria), entre muitas outras³⁹. Além disso, em contextos diferentes, MAP detém-se, com frequência, em reflexões de carácter metaliterário, debatendo a própria literatura e problematizando questões relativas à escrita dramática. Veja-se, a este título, o seguinte excerto de uma entrevista conduzida por Adão Moreira:

«Já escrevi coisas «para» crianças (peças de teatro inclusive) que hoje talvez não escrevesse. Algumas delas talvez um pouco complexas, o que quer que isso signifique. A explicação que tenho – é a única explicação aceitável, acho eu, num juízo literário... – é que foram escritas por prazer. E que, se as tivesse podido escrever de outra maneira, certamente o teria feito. Hoje não escreveria possivelmente

³⁹ Para completar estas informações, veja-se <http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>

(mas que sei eu?) «O maior intelectual do mundo», por exemplo: mas na verdade julgo que, se o não tivesse escrito, e escrito da maneira como o fiz, não escreveria as coisas que hoje escrevo e da maneira como hoje as escrevo.»

O Maior intelectual do Mundo, ou *O Inventão (Aventuras do Maior Intelectual do Mundo)* é um dos títulos mais marcantes de MAP não só pelo facto de ter sido duplamente premiado⁴⁰, mas também pelo surpreendente número de encenações e representações a que foi sujeito. Esta colectânea veio a lume em 1987, após a publicação de *O País das Pessoas de Pernas para o Ar – Contos para Crianças* (1973); *Gigões & Anantes* (1974); *O Têpluquê* (1976) e *O Têpluquê e outras histórias* (1995 – 2ª ed. aumentada); *O Pássaro da Cabeça* (1983); *Os Dois Ladrões* (1983); *História com Reis, Rainhas, Bobos, Bombeiros e Galinhas* (1984); *A Guerra do Tabuleiro de Xadrez* (1985); *Os Piratas* (1986/1997).

Deste conjunto, inscrevem-se no modo dramático os títulos *Os Dois Ladrões*, *História com Reis, Rainhas, Bobos, Bombeiros e Galinhas* e *A Guerra do Tabuleiro de Xadrez*. A estes vieram juntar-se, anos mais tarde, *Aquilo que os Olhos Vêem ou o Adamastor* (1998), uma versão teatral da novela *Os Piratas* (1997) e, ainda, *A Noite* (2001). Resumidamente, nos três primeiros títulos citados avulta uma construção ficcional herdeira do nonsense anglo-saxónico, um teatro humorístico sustentado pelo absurdo, pelo inesperado e pelo despropositado. Já os três últimos, com uma estruturação mais complexa, são perpassados por tópicos como a hesitação entre o sonho e o real, a memória histórica e a questão do duplo ou da fragmentação do eu. A nota dominante de todos eles reside, quanto a nós, na libertação dos «padrões convencionais de uma moral e de uma linguagem artística retrógradas» (Rebello, 1989), testemunhando a mais importante alteração na produção dramática/teatral infanto-juvenil do pós 25 de Abril de 1974, como sublinha Luiz Francisco Rebello.

Concedida a palavra a Manuel António Pina, o diálogo previsto no programa foi, assim, celebrado a partir de alguns tópicos e questões avançadas por Sara Reis da Silva e por alguns dos participantes nestes Encontros.

40 A esta colectânea foi atribuído o Prémio Calouste Gulbenkian Melhor Livro Infantil Publicado em Portugal em 1986/1987, tendo obtido também, em 1988, uma Menção do Júri do Prémio Europeu Pier Paolo Vergerio da Universidade de Pádua.

Perante a constatação de que, no conjunto da sua obra, se verifica que o texto dramático é talvez o modo literário com o lugar mais evidente e questionado sobre a possibilidade de vir a escrever teatro para adultos, o poeta MAP afirma que, quando se apercebe estatisticamente deste facto, fica surpreendido. Dizendo colocar as coisas de forma mais óbvia o escritor considera que: «tudo o que escrevi, pensando bem, é, de facto, dramático. E tudo o que se escreve é, de facto, dramático. Toda a poesia é dramática. É sempre outro que escreve – outro ou outros: são sempre outros que escrevem. A voz daquele que fala, mesmo na poesia mais lírica, é sempre a voz do outro. O eu que fala na poesia é um eu muito problemático, muito hesitante, sem pouso certo, ora está no coração, ora está no estômago, ora está nos intestinos, ora está na cabeça, portanto, é sempre outro aquele que fala. Se calhar, toda a literatura é dramática, como é dramática esta presença, o que eu estou aqui a fazer, porque estou aqui a representar um personagem. O problema é que se nós começamos a “descascar” todos os personagens que nós vamos representando ao longo da vida, o que resta, então? O que é, afinal de contas, a identidade? O que está lá no fundo? É uma questão que, às vezes, me incomoda muito, porque tenho a vaga suspeita de que não está lá nada. De modo que o Eliot, num dos ensaios que escreveu sobre poesia, intitulado “As três vozes da poesia”, sublinha justamente esse aspecto, falando da génese do poema e/ou do processo poético – dando conta de uma perspectiva ou de uma vivência que considero coincidente com a minha ou com a de qualquer pessoa que se tenha atrevido a escrever qualquer coisa que não seja um mero relatório... Até numa notícia de jornal, que eu escrevo e que escrevi ao longo de toda a minha vida, frequentemente é outro que escreve, embora um outro mais comum e mais quotidiano. Quantas vezes isso me aconteceu escrever uma notícia de jornal – e eu escrevo crónicas todos os dias? Aliás, o truque que uso é precisamente esse: é deixar as palavras irem-se escrevendo sozinhas. Mesmo uma notícia mais factual, em que conseguimos dominar mais o seu percurso, para que tenha mais vivacidade ou uma vida própria, ela acaba por ter uma relação com as palavras um pouco como a de um guardador de rebanhos com as suas ovelhas – não se pode dar-lhes muita liberdade, mas elas acabam por seguir o seu caminho. Então na literatura isso é óbvio. E o Eliot fala de um

ser estranho, sem rosto, que se agita no seu interior e que quer falar, dizendo, ainda, que a escrita da poesia – isto aqui é uma metáfora ou uma metonímia da própria literatura ou da escrita literária – é tentar saber quem é esse ser, é tentar dar um rosto a esse personagem. É muito curioso porque quando chega ao momento de ser referir ao momento de publicação diz mais ou menos isto “até que o poema chega ao livro – que descansa em paz”.» É a publicação como uma forma de morte, de acabamento. Claudel também diz “há qualquer coisa em mim que quer transformar-se em palavras”. Essa qualquer coisa, de facto, é sempre outro. É como escrevo num dos meus poemas “é sempre uma espécie de irmão medonho que nos habita a todos nós”. Quantas vezes não nos surpreendemos a nós mesmos com essa personagem? Por isso penso que toda a escrita é fundamentalmente dramática. Nesse sentido, tudo o que tenho escrito é dramático. Agora, se é para adultos ou é para crianças, não queria envolver-me na discussão sobre o que é uma criança e o que é um adulto. É óbvio que há diferenças – como a idade, a experiência, a decepção, o medo ou a esperança –, mas penso que não são tão relevantes quanto isso, porque – e penso isto sinceramente... –, na nossa relação com a infância, não esquecemos nada, há qualquer coisa que nós não podemos esquecer. Há qualquer coisa de que nós não podemos libertar que é justamente a infância. Tenho dito isto muitas vezes: a infância é qualquer coisa que se tem só quando se perde. As crianças estão demasiado perto da infância para terem infância. Daí que passados muitos anos temos a vaga sensação de que perdemos alguma coisa, temos um sentimento de perda, e passamos o resto do tempo à procura, à procura de qualquer coisa, a que chamamos infância, porque não sabemos que nome tem. Chamamos-lhe infância, porque, como o taoísta, não sabemos que nome tem. Essa presença em nós, adultos, é melancólica. Mas essa melancolia aproxima-nos e relaciona-nos com as crianças. De modo que penso que todos nós já se emocionaram, já se divertiram, já se comoveram, já aprenderam... eu estou a repetir todas as funções da poesia segundo a Agrícola...»

Lançado o tópico da memória, e convidado a partilhar algumas das suas memórias relativas às suas experiências de criação dramática em estreita relação, por exemplo, com a Pé de Vento, Manuel António

Pina refere que «a experiência é uma coisa que só se adquire quando já não serve para nada.» E a memória é um pouco isso. Só temos memória das coisas quando já não nos faz falta nenhuma.

Mas as minhas experiências de criação dramática / teatral – como tudo na vida, se calhar – foram todas muito circunstanciais. Essas peças de que falou do Inventão foram escritas por encomenda. É um motivo como outro qualquer para escrever, não é? O Vasco Graça Moura é Presidente do Conselho de Administração da RPT e, um dia, encomendou-me 52 peças teatrais... 52... Não havia armazém onde meter tantas peças... e eu, mesmo assim, consegui escrever 12. Com algum esforço, consegui escrever 12. A ideia era, durante um ano, encenar uma por semana. Essas peças do Inventão foram, portanto, originariamente feitas para televisão. Eram teatro para ser apresentado em televisão. Dessas nem todas foram publicadas em livro, ainda que todas tenham surgido na televisão. Aliás, de algumas delas perdi completamente o rasto. O João Luiz [director da Pé de Vento], no outro dia, encontrou uma por acaso, ainda escrita naqueles linguados, naquelas folhas do jornal nas quais se escreviam as notícias. Era uma peça chamada “O Dia das Mentiras” que tinha como uma das personagens o Walt Disney. Dessas coisas que foram escritas em 78, há 30 anos, portanto, já ninguém estranhará que tenham sido escritas por outro... e foram, de facto, escritas por outro. E, portanto, já tenho uma certa distância em relação a essa escrita. Essas peças, depois, foram sendo encenadas pelo João Luiz e representadas pela Pé de Vento e por outras companhias. E, só muito mais tarde, é que acabei por publicar algumas delas em livro. Em relação às outras peças, quase todas resultaram de situações semelhantes. Normalmente, são suscitadas pela excessiva esperança ou expectativa que o João Luiz tem no meu trabalho. Inclusivamente estou a tentar fazer uma agora para o próximo ano. Ele [o João Luiz] todos os dias me pergunta: onde é que está a “História do Sábio”? A “História do Sábio”? Mas... um dia destes, vou ver se consigo fazê-la. Portanto, tiveram todas essa motivação de que falei. Talvez por isso – evidentemente que envolveram exactamente o mesmo investimento afectivo/emocional e meramente laboral que exige outro trabalho qualquer – as tenha, com algum respeito, submetido já a algumas modificações. Talvez pela sua génese, eu tenha a sensação de que foram

menos... porque, por exemplo, essas 12 peças que constituíram esse programa de televisão que se chamava “Histórias com Pés e Cabeça” acabaram por seguir destinos diferentes: algumas – parte delas – foram musicadas, recuperei parte de alguns textos, autonomizando-os, para editar num volume de poemas [*O Pássaro da Cabeça*], as outras – ao contrário do que acontece geralmente em Portugal com a maior parte dos textos dramáticos – foram praticamente todas feitas para serem representadas, foram feitas com o destino do palco. Nós não temos grande literatura dramática... se calhar não temos grande vocação... mas a verdade é que há muitos textos que nunca foram representados, nunca conheceram o palco. As minhas peças foram sempre feitas para o palco. Nasceram com destino ao palco. A sua passagem para o palco... essa é uma questão preocupante. Eu, de facto, escrevo-as noutra palco: o meu próprio palco. E, depois, assistir àquela passagem, ver as peças representadas é muito incomodativo. É inquietante. No princípio, eu nem assistia aos meus espectáculos, eu nem ia ver as peças. Muitas delas nunca as vi representadas, porque me incomodava muito, porque, de facto, aquilo não era aquilo que eu tinha escrito. É como ver o filme depois de ter lido o livro... ou ler o livro depois de ter visto o filme. É sempre muito incomodativo. É uma espécie de intrusão, não é? Mas nunca cheguei ao ponto do Boris Vian, que, um dia, foi ao cinema ver um filme feito a partir de um dos seus livros e teve um enfarte do miocárdio...! Nunca cheguei a esse ponto! Porque, de facto, não era bem aquilo que eu tinha escrito, não era aquilo... Aqueles personagens não eram aqueles, as vozes não eram aquelas... nunca é aquilo! É sempre outra coisa! E felizmente... senão era uma simples repetição, um clone daquilo que eu tinha escrito. Esse relacionamento com aquilo que está representado no palco é sempre difícil para quem escreve. Agora, com a idade, já estou mais condescendente, já estou preparado para tudo! Já suporto bem isso! Agora já tenho ido ver as peças. Justamente por isso tenho sempre o cuidado de nunca interferir. Nunca quero dar opinião nenhuma sobre encenação. Nas últimas peças, mais ultimamente, já tenho dado ao João Luiz algumas leves sugestões, sobretudo porque as peças são em verso – quase todas – e quase todos os actores dizem muito mal versos, parecendo ignorar que aquilo são versos, não percebendo a hesitação entre o som e o sentido de que fala o Valéry... Acredite

que me custa dizer isto e eu digo isto, mas sei que é muito difícil, na leitura, mantermo-nos naquele fio da navalha... Acontece-me muitas vezes não conseguir, na leitura em voz alta dos meus versos, reproduzir o que, na minha cabeça, está perfeito em termos de equilíbrio som-sentido. Nunca sai como está na cabeça. Há pessoas que treinam a leitura, como o Eugénio de Andrade, por exemplo. Eu nunca treinei, ensaiei. Tenho uma relação difícil com a poesia dita em voz alta, que deriva justamente desses problemas de leitura. Os poemas são sobretudo ritmo, sonoro mas também semântico. Há um ritmo semântico, uma repetição de sentidos sob formas diferentes, sentidos que se vão construindo, que se relacionando uns com os outros de formas misteriosas. Há recorrências, aliteraões, tudo isso. É evidente que, numa leitura, todas essas sonoridades, todos esses ritmos semânticos não podem ignorar-se, mas também não se podem marcar excessivamente, porque, se assim acontecer, dá-se-lhe uma importância que pode obnubilar a parte do sentido. Tem de se manter ali no tal fio da navalha entre o som e o sentido. Não podemos esquecer que a poesia ou os versos têm uma forma de ritmo que é “de ir e regressar”, “ir e regressar”. Mas, enfim, toda a poesia, dita ou não em voz alta, é dramática e é disso que falamos aqui hoje.