

André Murraças e Miguel Abreu

A invenção do “actor T”: Teatro de género em Portugal

Mónica Guerreiro e Miguel-Pedro Quadrio



<
André Murraças,
fot. Nelson Gomes.

Miguel Abreu
(e as mãos de
Rita Sousa Guerreiro),
fot. Luísa Ferreira.

>

A afirmação com que Eduardo Pitta encerra o seu ensaio Fractura: A condição homossexual na literatura portuguesa é clara: “literatura gay é coisa que não existe em Portugal. Os escritores homossexuais portugueses não precisam de investir na ‘superção semântica da identidade do desvio’: A sua libido itinerante dá resposta adequada a todas as situações” (2003: 31). A certeza com que aqui se acantonam os pressupostos de uma criação artística afectada pelas questões de “género” e a afirmação peremptória da sua inexistência na escrita portuguesa contemporânea – zonas que tanta polémica e reflexão teórica têm gerado noutras paisagens culturais (nomeadamente na anglo-saxónica) – despertaram-nos o interesse para um diálogo sobre identidades, arquétipos e figurações que marcam (ou não) o teatro que por cá se vai fazendo. Por terem sido os estudos queer os principais responsáveis pela reinscrição desta problemática na agenda de criadores e críticos – recuperando o fôlego inicial do feminismo –, desafiámos três dos encenadores que se têm vindo a mover nesta área para um diálogo sobre a pertinência da discussão no actual panorama das artes performativas em Portugal. A recusa de um deles é bem um sintoma da controvérsia ainda associada a estas questões. Fica o relato revelador, e não menos polémico, da conversa tida com André Murraças e Miguel Abreu, dois criadores de duas gerações distintas que, de diferentes maneiras e através de propostas radicalmente divergentes, lançaram o debate sobre o teatro de género. Dada a escassez de reflexão teórica sobre esta matéria, segue-se um primeiro levantamento de questões relevantes, numa conversa que se poderia prolongar por outros objectos e fazedores teatrais.

Miguel-Pedro Quadrio: Partimos do princípio que os vossos trabalhos poderiam representar um tipo de intervenção comparável ao que, em outros países, se vem designando por “teatro de género”, nomeadamente por se centrar na reconfiguração da(s) identidade(s) sexual(ais). O que pensam disto?

Miguel Abreu: Eu não me preocupo muito se faço ou não teatro “de género”. Interessa-me mais a questão do actor e não tanto a discussão sobre categorias críticas. Aquilo que me motivou e motiva é encontrar, dentro do trabalho do actor, uma técnica que, independentemente do sexo do intérprete, permita à personagem existir, de acordo com aquilo que o encenador ou o actor considere ser o mais adequado. Há actores masculinos que são capazes de desempenhar melhor papéis de certas personagens, que são femininas no seu arquétipo cultural ou social. Pode acontecer um actor, mais do que uma actriz, conseguir ir ao centro de uma personagem feminina. Por exemplo, no caso de personagens femininas que, pela sua natureza interior, pareçam mais “masculinas” do que “femininas”. E aí é que entra o género, no sentido de discutir o que culturalmente é marcado como sendo próprio de um certo sexo, e aquilo que, se nos abstermos da classificação cultural e investirmos na capacidade de exteriorizar

determinadas emoções ou vivências, deverá ser interpretado não por alguém do sexo masculino ou feminino, mas sim pelo intérprete certo para chegar à questão interior daquela personagem.

M-PQ: Mas reconheces que no *Cabaret das virgens* as personagens eram marcadas claramente por qualquer coisa que não existia... Aliás, a transformação de um cabaré – lugar típico da submissão feminina e da transgressão masculina – numa paródia carnalizada interpretada só por homens (a maioria deles compondo travestis que insinuavam também o seu lado masculino) teve o seu impacto social...

MA: O que ali houve foi essa consciência: tu não precisas de te mascarar, nem de pôr cabeleiras, podes ser tu enquanto homem – ou enquanto mulher, mas nesse caso eram homens – com a capacidade de explorar determinadas maneiras de representar, que socialmente são vistas como femininas. Viver “aquela” feminilidade do homem quando faz de mulher. Falemos da característica vocal do contratenor Mário Marques, por exemplo: decidimos fazer uma “Maria do Patrocínio” contando com as suas características de actor, com o timbre natural da sua voz, a sua fisicalidade. A questão era como se conseguia brincar através dessa

>
Vida de artista,
ou a verdadeira história
de Barbí,
 de José Pinto Correia,
 enc. Miguel Abreu,
 Cassefaz, Teatro Municipal
 Maria Matos, 1993
 (Paulo Ferreira,
 F. Pedro Oliveira e
 Miguel Abreu),
 fot. Luísa Ferreira.



distância – porque o espectáculo era o que era, uma brincadeira, não tinha qualquer pretensão intelectual. Como se consegui ver a “Maria do Patrocínio” através daquele corpo e daquela voz: o hábito faz o monge ou o monge faz o hábito? Um actor mascara-se e a questão é: eu sou actor, tenho aquela voz, aquele ritmo... Por exemplo, o ritmo masculino de conversação é diferente do feminino, as inflexões são diferentes... Mas a questão é: são diferentes porque há uma reprodução de fora, porque há um actor a parodiar isso, ou porque intrínseca e naturalmente a feminilidade pressupõe um ritmo de oralidade outro, que pode ser tomado ironicamente por um homem ou uma mulher? No fundo é baralhar tudo isto: o que é o processo cultural e o que é o teu processo interior de vivência e de expressão, que pode estar para além disso...

Mónica Guerreiro: Usaste essa estratégia de travestismo para explorar temáticas de género, mas não se tratava necessariamente de uma reflexão sobre esses processos de cruzamento e transgressão. Contudo, era-o na perspectiva da técnica do actor.

MA: O processo que eu acompanho mais, em termos de técnica, é o processo do teatro japonês, o nô e o kabuki. O kabuki é um género de teatro em que os homens fazem de mulheres. No Japão, antes de haver televisão, a moda feminina das japonesas era profundamente influenciada pelos figurinos do kabuki. Numa sociedade onde predomina o homem ou a cultura masculina, o travestismo só pode ser aceite de duas formas: ou como uma coisa carnavalesca que ainda reforça mais a masculinidade; ou como qualquer coisa perigosa, transgressora, porque se estão a questionar códigos e regras, a pôr em causa todas as regras de masculinidade. Portanto, ou é para reforçar a virilidade, e então é *bouffonnerie*, palhaçada, é cómico, é uma coisa que não mexe com o teu quotidiano, porque é carnavalesca e festiva, ou então, se mexe com o teu quotidiano, se comesças a perceber que a fronteira é muito ténue, porque

de repente está ali um actor que adquire contornos de feminilidade sem precisar de grandes artefactos, isso põe em causa o padrão “macho”. Se a sociedade não fosse marcada por papéis tão vincados, provavelmente mexer nessas fronteiras teria um impacto muito menor. O facto de alguém se assumir em palco não mascarado ou com a máscara incompleta aumenta o perigo: o perigo de que tu, enquanto espectador, te sintas tão próximo daquilo que fiques com os teus papéis baralhados. Quando as coisas deixam de estar tão estereotipadas entre “o que o menino faz” e “o que a menina faz” isso começa a ser um problema. As pessoas sentem-se ameaçadas porque não têm a sua sexualidade bem definida. Um heterossexual, seja homem ou mulher, cuja vida sentimental esteja resolvida, não tem problemas com os homossexuais. Claro que falar nisto tem o seu impacto, mas nunca foi coisa que me preocupasse: se o público aparecer e eu vender muitos bilhetes, tanto melhor. Aquilo que me interessa mais é aquilo a que eu chamo “o actor T”, um modelo de trabalho de actor que gostava de desenvolver e que, em última análise, tem como objectivo final não tanto a reflexão sobre o género, mas a reflexão sobre uma técnica. Esta técnica desenvolve várias coisas do Stanislavski e é uma técnica de representação de personagens que podem ser desempenhadas por um intérprete de qualquer sexo. E será uma técnica que se investiga, que se sistematiza e se transmite – dá para fazer uma escola. O ponto essencial é que ela não tem necessariamente de estar ligada à sexualidade do intérprete ou à sua orientação sexual: a maior perversão do discurso sério sobre isto é toda a gente achar que se “não fores gay não vais fazer mariquices de actores gay”. Por exemplo, quando fiz as *Barbis* convidei o Pedro Oliveira porque o tinha visto fazer *Auto-retrato*, uma peça da Madalena Victorino. Ele apresentava-se no espectáculo com as suas características masculinas, mas envergando um vestido da própria coreógrafa. Interessou-me essa sua capacidade para evidenciar traços de



<

Cabaret das virgens,
dir. Miguel Abreu,
Cassefaz,
hall do Teatro S. Luiz, 1991
(Luís Castanheira e
Miguel Abreu),
fot. Luísa Ferreira.

Cabaret das virgens,
dir. Miguel Abreu,
Cassefaz,
hall do Teatro S. Luiz, 1991
(ao centro Mário Marques),
fot. Luísa Ferreira.

>

feminilidade e ser convincente na criação de uma personagem feminina. Convidei-o por ter precisamente achado que ele conseguia "baralhar" a sexualidade do intérprete com a sexualidade da personagem. É quando eu já não sei se falo com a minha voz ou se falo com a voz com que é suposto os homens falarem. Repara que há homens que falam e que gesticulam de acordo com aquilo que a norma ensina para se ser homem. E eu deixo de saber exactamente qual é o seu timbre vocal verdadeiro. A técnica que se possa desenvolver por aí implica toda essa desinibição, destrinchando-se o que é cultural e não (supostamente) "natural".

André Murraças: Eu não sei se deveríamos falar de género ou de pós-género. E não sei se existe em Portugal uma questão de género no teatro. Também em relação ao meu trabalho nunca me quis catalogar, inserir numa categoria que existisse em termos teóricos. O meu trabalho é sobretudo muito pessoal, parte de um labor muito caseiro, de uma reflexão muito própria, é muito ligado às minhas vivências.

M-PQ: Logo aí surge uma diferença importante relativamente ao trabalho do Miguel, uma vez que tu és o intérprete – e autor – de tudo o que acontece nos teus espectáculos...

AM: Todo esse controlo é uma espécie de dilatação daquilo que eu ponho de pessoal na criação. Por isso é que eu quero ser responsável desde a concepção da ideia até à apresentação final. Em relação à questão do género, o que sobretudo me interessa é, para além de toda a parte teórica, a questão da performatividade. A questão do género é sobretudo "performatividade". E depois é realmente questionar a base do que está instituído como "o que é ser homem", "o que é ser mulher", ou seja, o que há de performativo nessas distinções. O que acontece muitas vezes é que o meu universo de criação vai ao encontro de questões que são levantadas nos estudos teóricos do género (*gender studies*) e do *queer*. Isso tem ainda a ver com outra questão – uma coisa muito minha – que é

perceber a história da sexualidade. Todos esses interesses pessoais estão depois directamente associados às minhas motivações e aos meus impulsos criativos. Por isso não consigo dissociar as coisas. Não que esses interesses sejam exclusivos, mas tudo neste tema é potencialmente espectáculo. Interessa-me a questão da performatividade, de o teu sexo biológico não ter de estar directamente associado ao comportamento social e cultural que assumas. Interessa-me, depois, baralhar aquilo que está imposto com aquilo que tu em palco podes explorar.

MG: E essa relação entre género e performatividade tem a ver com uma abordagem daquilo que é estereotipado, que se assume como cânone?

AM: Sim. Nós saímos de uma ditadura de quarenta anos e vivemos numa sociedade completamente conservadora. Eu acho que através do teatro consegue pôr-se isto em causa. Não me interessa nada estabelecer um modelo de como as coisas devem ser, mas gosto de baralhar as pessoas.

MA: Mas os portugueses aceitam mal a verdade!... Claro que se podem fazer insinuações, jogos subtis, mas não estará na altura de se começar a explicitar a verdade? Durante muito tempo, o trabalho da Cassefaz consistiu precisamente em jogar com a perversão: poder ir ao perverso, poder ir ao malicioso, poder entrar em zonas de perversão sem ser vulgar nem agressivo, mas tocando em assuntos mais ou menos proibidos – a(s) sexualidade(s) – mas também, por exemplo, a figura do ditador Salazar (*Salazar / Deus, Pátria, Maria*). Neste caso e ainda antes da estreia, quer a esquerda quer a direita reacearam... Parecia ser um tema a evitar...

M-PQ: Mas vulgaridade não é exactamente o oposto de perversão... Essa tal denúncia que tu dizias poderia ser mais clara.

MA: Não acho. Quando tu denuncias claramente uma situação é mais fácil caíres em alguma vulgaridade. As

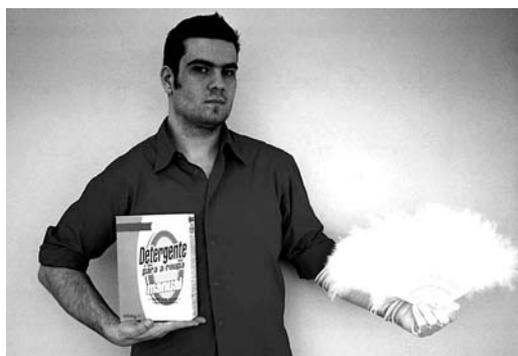
>

As peças amorosas,
 autoria e enc.
 André Murraças,
 Teatro Taborda, 2001
 (André Murraças),
 fot. Duarte Camacho.



>

As peças amorosas,
 autoria e enc.
 André Murraças,
 Teatro Taborda, 2001
 (André Murraças),
 fot. Duarte Camacho.



peças julgam que isso deve continuar a ser apenas insinuado, que não precisas de ir para o palco dizer que és *gay*. Toda a gente cochicha sobre o facto, mas se tu vais lá acima e dizes "eu sou", acham que tens necessidade de dizer que és e que elas não têm nada a ver com isso.

MG: Isso é o sintoma da vergonha: sabes que existe, mas preferes que fique longe do olhar público. Por isso é que as pessoas continuam a desprezar manifestações públicas da homossexualidade, como os desfiles do "orgulho gay".

MA: Porque isso as afronta, vêem-se obrigadas a tomar uma posição. Essas manifestações são vistas como um ataque e não como uma brincadeira, porque alteram os códigos de descodificação do espectador, que é obrigado a tomar uma posição: percebi, gostei ou não gostei. Se for uma paródia, não está em jogo nada de grave. A sociedade portuguesa é, desde sempre, muito ambígua na sua sexualidade. No século XVI constatou-se, em alguns países católicos europeus, que nove meses depois da Páscoa nasciam muitas criancinhas, facto que se associava à abstinência sexual durante a Quaresma. Ora em Portugal nunca se verificou essa variação, porque o nosso catolicismo sempre foi mais de fachada do que real: "públicas virtudes, vícios privados"... É contra esta dissimulação que a perversão e o jogo com a perversão podem ser estratégias desarmantes. Ora o que me puxou para o teatro, aquilo que me deu e continua a dar gozo, e que empurrou para a encenação e para a produção, foi o querer fazer determinados trabalhos que ninguém, na altura, me permitiria fazer. Nomeadamente esta apuradíssima técnica do actor T, que há-de ser qualquer coisa, se chegar a ser alguma coisa...

M-PQ: Por voltar a falar no trabalho de actor: André, é importante que sejas tu a interpretar? Poderá ser uma questão geracional, porque já disseste que abordas muito a questão das tuas vivências pessoais e portanto também te expões mais?

AM: Faz todo o sentido que seja eu, não por uma qualquer megalomania de repetir *one man shows*, mas como consequência natural de tornar mais transparente o objecto e o que quero transmitir. Porque sou eu que quero transmitir a ideia que tive e só eu sei como a quero dizer. São coisas tão pessoais e tão próprias que só faz sentido que seja eu a fazê-las, a assumir uma representação na qual as pessoas me vêem no palco como me veriam em casa, a fazer exactamente a mesma coisa. Num ou noutro projecto houve um trabalho talvez maior de construção de actor, mas normalmente sou eu. N'*As peças amorosas* eu fazia aquilo exactamente como faria em casa, não há uma personagem; ou, se se quiser entrar por aí, eu interpreto, mas ao mesmo tempo estou a interpretar e não estou a interpretar.

M-PQ: É um jogo total: expões-te na justa medida em que não te expões, ou seja, ninguém consegue decidir exactamente quem é que está a ver em palco...

AM: A partir do momento em que tens alguém a ver é sempre espectáculo: há uma personagem; estamos a falar aqui mais numa questão de tom da representação. Mas voltando às dúvidas sobre as inquietações, sobre a perversão, é claro que a mim me incomodam algumas coisas, tenho ideias que gostava que passassem mais, há problemas que gostava de ver resolvidos. É claro que nós, pelo teatro, não vamos mudar o mundo, mas não há dúvida que é um meio através do qual podes alertar as pessoas. Saber se isso é mais confortável ou desconfortável para ti, depende também da maneira como tratas o trabalho. Por isso é que as questões do género são óptimas para abordar estes assuntos. Ser homem e ser mulher são das coisas mais enraizadas na sociedade, particularmente na sociedade portuguesa. Nunca me esqueço do que o meu pai me dizia, quando eu era miúdo: "há duas coisas em que não se toca – na Igreja e na tropa". E ainda hoje é assim, essas duas instituições estão aí e nelas não se mexe. Da mesma maneira que ser homem e ser mulher.



<

As peças amorosas,
 autoria e enc.

André Murraças,
 Teatro Taborda, 2001
 (André Murraças),
 fot. Duarte Camacho.

E é como diz o Miguel: ou se encara a coisa pelo lado da brincadeira – e tudo bem, é Carnaval, ninguém leva a mal – ou se faz a coisa pelo outro lado e fica a pergunta no ar: "ora deixa lá pensar nisto duas vezes".

M-PQ: Gostava de te perguntar se sentiste alguma reacção mais incomodada num espectáculo como *As peças amorosas*, em que estava presente um público muito heterogéneo e em que o espaço de actuação tornava a exposição dramática declaradamente marcada. Lembro-me de que, num dos textos, por exemplo, se fazia a dicotomia entre "bichas" e "betos" ("O falhanço do DJ") e, naquele que considero o melhor fragmento desse espectáculo ("Dois rapazes descendo o Chiado"), te referias explicitamente aos subtis gestos de afecto entre dois homens...

AM: As pessoas achavam muita graça ao facto de o espectáculo ser feito – primeiro num varandim no Teatro Taborda e depois num camarim do Maria Matos – com uma grande proximidade com o público, com um aspecto muito caseiro, e acho que se ligaram mais afectivamente ao espectáculo por esse lado de partilha, de um espectáculo apresentável com os meios mínimos. Mas não consegui perceber, em termos do público, que reacção houve. Para mim, a questão da recepção não é nada linear: posso utilizar o género para levantar questões importantes, mas não me interessa fazer teatro só para o público *gay*, só para o público feminino ou só para um público masculino. Preocupo-me com quem são os públicos, porque sei quem me vai ver e sei quem está na minha *guest list*. Mas o *Pour homme* esgotou no Centro Cultural de Belém ainda antes de ter entregue a minha lista de convidados. Portanto, não faço ideia de que público foi aquele, não sei se esgotou por ter, no mesmo programa, uma outra peça de uma coreógrafa [*Algumas flores permaneciam*, de Vitalina Sousa, distinguida em 2004 com o Prémio Ribeiro da Fonte].

MG: E em relação aos públicos dos teus espectáculos, Miguel?

MA: O *Cabaret das virgens* era um espectáculo essencialmente para a noite e para a comunidade homossexual, a qual estava arredada dos "sítios nobres".

Foi uma luta. Primeiro fomos expulsos do Teatro da Trindade; depois fomos obrigados a adiar a estreia porque coincidia com a vinda do Papa a Portugal [Maio de 1991], mas quase ao fim de um ano de insistência e de muita persistência, fez-se. E é olhar para os jornais da altura: João Soares, à data vereador da cultura da Câmara Municipal de Lisboa, foi atacadíssimo por nos ceder o São Luiz [o espectáculo realizou-se na escadaria e no foyer de entrada]. O semanário *O diabo* fez uma reportagem tenebrosa contra ele por nos ter cedido um teatro municipal. Foi uma coisa que mexeu muito com as pessoas porque, até lá, a comunidade homossexual estava na marginalidade. Tínhamos, portanto, um público muito cúmplice, um público *gay* que se identificava com o espectáculo. Mas às sextas e sábados vinha um outro tipo de público – jovem, urbano e heterogéneo – que procurava divertimento, procurava confrontar-se com um objecto diferente, uma transgressão ao teatro mais canónico.

Porque também fazíamos uma oferta que a cidade não tinha: quem quisesse um espectáculo fora de horas não tinha onde ir, numa época em que a oferta nocturna era mais restrita do que é hoje. Nas *Barbis* foi diferente, a par de um público homossexual, o espectáculo foi procurado por um público familiar. E podia acontecer que um jovem homossexual levasse os pais a ver uma peça com ele.

AM: Foi o que aconteceu comigo: eu fui com a minha mãe...

MA: E essa cumplicidade familiar é um grande trunfo no sentido de aproximares vários públicos. Por variadíssimos motivos. Se quiseses ter público tens de comunicar com o feminino. O público de teatro em Portugal – e também nos outros países, mas aqui muito mais porque há menos público – é um público marcadamente feminino.

>
Pour homme,
 autoria e enc.
 André Murraças,
 Teatro Taborda,
 2004
 (André Murraças),
 fot. Marisa Nunes.



M-PQ: Aí está outra questão de género...

MA: Exactamente. As mulheres é que levam os maridos ao teatro. Esta coisa do consumo cultural está bem definida: ou é feminino ou é *gay*. As artes performativas, como o teatro ou a dança, são apropriadas essencialmente pelo feminino, dentro da divisão tradicional da "cultura" numa sociedade masculina, embora também aí se esteja a dar a volta. E as *Barbis* tocavam as mulheres por isso. Aliás, nós estreámos só para mulheres: nos primeiros dois dias só puderam entrar senhoras. E estavam muito à vontade por não estarem condicionadas pelos namorados e maridos, podiam ser mulheres e reagir como lhes apetecesse.

Quando chegámos ao palco e, antes de o pano subir, vimos que o espectáculo estava "tomado" pela plateia, foi o pânico: estavam centenas de mulheres e ou aquilo funcionava muito bem ou acabava logo ali. Ou elas se sentiam ofendidas – porque achavam que estávamos a carnavalizá-las e a gozar com elas – ou encontravam em nós não os actores a parodiar a mulher, mas os intérpretes que põem questões com as quais elas se identificavam. E como não éramos actores conhecidos, as personagens valeram por si.

M-PQ: O espectáculo funcionou para um público feminino pelo lado da identificação e para um público masculino como carnavalização das questões que eles não entendem nas mulheres?

MA: Acho que os homens o viam só pelo lado paródico. As mulheres iam por vingança em relação ao *status quo* e, portanto, a paródia para elas era de identificação conosco, de cumplicidade. Os homossexuais iam pelo travesti bem feito, pelo humor cáustico e *gay* das *Barbis*. Porque aquilo era um excelente trabalho de actores, mas também porque tinha um texto com um humor corrosivo muito particular. Nenhum actor é bom se não tiver um bom texto, porque as luzes, os adereços e o cenário não fazem um bom espectáculo. O teatro é poesia e tu tens que dizer bem o "poema": mesmo que estejas calado. O poema tem que estar lá, da ponta dos cabelos à ponta dos pés. O suporte do teatro é o intérprete e aquilo que

nas *Barbis* fascinava o público – homens, mulheres e *gays* – era a técnica da representação. Ao fim de dez minutos já se tinham esquecido de que estavam a ver homens.

Como actor, eu percebi que quando vestia a personagem Tuxa ela dominava completamente o Miguel Abreu. A Tuxa passou a ser uma pessoa de carne e osso, que existia com a padronização cultural que tinha assimilado, com a sua educação católica de mãe de família, integrada no Antigo Regime... Quando fomos à televisão, deram-nos o guarda-roupa da televisão, e a personagem recusou-o. Não consegui vestir aquela roupa. Não era mau feito do Miguel Abreu: aquela personagem não conseguia existir se não tivesse um conjunto de características que enformam a sua educação cultural. Da mesma forma que uma senhora de sociedade não veste certas coisas. Por mais que tentasse, a minha personagem não conseguia, porque tinha uma condicionante cultural. E eu, como actor, fui dominado por ela, uma coisa que nunca tinha sentido antes.

MG: E tu, André? Nunca te deixaste atrair pelo travestismo, mas há em algumas personagens tuas uma androginia latente...

AM: A única vez que usei um salto alto e uma meia de rede foi no espectáculo *Words Are My Business*, em que eu tinha um cigarro na boca e fazia um *playback* da música *Femme fatale*, dos Velvet Underground. Mas mesmo assim estava vestido de *smoking* de homem e ao mesmo tempo havia um poema do e. e. cummings a passar ao fundo... E era qualquer coisa tão indefinida entre o homem e a mulher, um ser – que era eu – que não era nem uma coisa nem outra. Mas não sei se era andrógino.

M-PQ: Essa indefinição sente-se também em *Pour homme*, nas poses que nos sugerem essa ténue linha entre o que é marcadamente feminino ou masculino, e pode aproximar-se da recém-inventada categoria do metrosssexual.

AM: Muito do que aparece no *Pour homme* é assumido cultural e sociologicamente como o que é ser homem, como é suposto um homem comportar-se ou "posar".



Mas depois existiam pequenos desvios que poderiam ser mais femininos, ou metrosssexuais, ou pós-metrosssexuais, categoria que também já existe e que abrange os homens *straight* que, apesar de usarem Armani como os metro, deixam crescer a barba, andam com o cabelo sujo e não dão muito uso a produtos cosméticos caros. Um tipo de barba rija com Armani é neste momento considerado um pós-metrosssexual: li um artigo no *The Guardian* sobre isso e a referência era o Jude Law.

M-PQ: A metrosssexualidade será um modo de resolver esta fricção ou não terá importância para a reconfiguração cultural dos géneros?

AM: Eu acho que o importante em termos teóricos foi o aparecimento do *queer*. Tudo o resto me parece folclore. Os estudos *queer* é que vieram chamar a atenção para a questão de, independentemente de as pessoas pertencerem, biologicamente, ao sexo feminino ou masculino, poderem vir a tornar-se uma série de coisas. O *queer* surge como resposta à exclusão das minorias e à indefinição sexual: se não sou *straight* nem *gay*, então sou o quê? As feministas ficavam de fora, os sadomasoquistas ficavam de fora, os bissexuais ficavam de fora, os transexuais ficavam de fora. A metrosssexualidade é mais uma palavrinha que foi adicionada ao saco do *queer* e é sobretudo uma resposta muito masculinamente heterossexual ao facto de as mulheres começarem a dominar um mercado enorme e isso poder torná-las poderosas. Sabemos que a beleza é, ou pode ser, sinónimo de poder e portanto é perigosa; logo, os homens sentiram-se ameaçados. De repente já não é o homem que tem poder de compra, que "usa as calças em casa"... Por isso se fabricou a categoria do metrosssexual. Mas estou convencido de que é um puro produto de moda.

MG: Miguel, dizias há pouco que o público para a arte em Portugal era principalmente feminino ou *gay*. Achas que, para os artistas e para o público, o teatro de género só interessa a quem se preocupa com esta

temática, talvez por identificação com a sua própria história?

MA: Pode ser e pode não ser. Eu procuro trabalhar com actores que conscientemente não tenham isso no seu código genético. Podem tê-lo ou podem não o ter, pois a sexualidade é uma preocupação permanente em toda a gente, seja hetero ou homo.

M-PQ: Embora seja aos homens que se peça uma constante redefinição e justificação do seu papel.

AM: Há uma resposta muito simples para isso. Actualmente existe muito teatro que reflecte sobre mulheres de 30 anos, casadas ou solteiras, e toda essa produção heterossexual feminina também pode ser vista como teatro de género. Curiosamente ninguém levanta a questão a propósito destes espectáculos... Não são só os *gays* e as *lésbicas* que têm a preocupação de tratar esta temática.

MG: Portanto, a tendência é para trabalhar por mimese, explorando em palco as preocupações de cada um, numa abordagem à vida pessoal...

MA: As pessoas que representam, tal como as que pintam ou escrevem, levam para o palco as suas experiências ou aquilo que as preocupa, sensibiliza, ou afronta de alguma maneira. Todas as pessoas reflectem sobre a sexualidade. O problema é que a sexualidade é posta como uma questão de pecado, quando é uma questão de fronteira (natural? cultural?) e de (eventual) transgressão. É o teu corpo que se transmuta e te dá outras sensibilidades; portanto, conforme estás mais ou menos consciente da tua sexualidade, estás mais disponível ou indisponível para outras sexualidades. Depois há a questão do papel social, que é jogo puro com a cultura – ou seja, aquilo que tu e eu decidimos. O que desassossega mais as pessoas são os reflexos sociais nesse jogo, aquilo que se vê reflectido no olhar dos outros. Tu podes achar que dar aqui, em público, um beijo na boca a uma amiga tua pode não ter um significado especial para ti ou para ela, mas talvez te

<

Pour homme,
autoria e enc.
André Murraças,
Teatro Taborda,
2004
(André Murraças),
fot. Marisa Nunes.

< >

Pour homme,
autoria e enc.
André Murraças,
Teatro Taborda,
2004
(André Murraças),
fot. Marisa Nunes.

retraias pelo reflexo social que o gesto possa ter. E, das três, uma: ou dás o beijo na mesma, porque não estás preocupada, sabes que vais ter consequências mas elas não te afectam; ou não o dás para evitar as consequências; ou dás o beijo porque sabes que vai ter consequências e queres assumir esse risco.

MG: O outro encenador convidado para esta conversa não quis participar porque receou que, ao aceitar esta entrevista, pensassem que ele faz teatro gay ou que, tacitamente, ele estaria a afirmar que o faz.

MA: Quando as pessoas revelam essas preocupações é porque estão numa de duas situações: ou têm problemas por resolver ou estão a pensar em construir uma carreira. Eu não me preocupo nada com as carreiras. Acho que todos nós somos água, energia e sexo. E quando fazes um espectáculo com verdade – seja ela mais ingénua ou mais elaborada – expões-te sempre enquanto criador.

MG: Se, por um lado, se teme a catalogação com o que isso tem de redutor, por outro também é verdade que há fenómenos de *marketing* associados a temáticas gay. Daqui a alguns meses, vamos ver o Miguel Abreu num concurso televisivo, a versão portuguesa de *Queer Eye For The Straight Guy*, em que um grupo de homossexuais tenta "converter" um heterossexual a preocupar-se com a sua imagem. Confirma a participação no programa?

MA: Ou o programa tem algum controlo de produção da minha parte ou não faço. Tanto pode ser uma macacada para ganhar audiências, como pode ser qualquer coisa que, ainda que seja para um público alvo de *prime-time*, e portanto seja entretenimento e tenha de seguir regras específicas, contribua para tornar desnecessária a razão publicitária primária do próprio programa, que ainda empola o seu lado escandaloso. Ou seja, o interessante seria que as pessoas, a pouco e pouco, deixassem de discutir se o que ali se está a passar é *gay* ou não-*gay*, mas sim se é bom ou mau, para além deste tipo de classificações

imediatistas. Lançar estas questões é uma coisa que o teatro pode fazer em pequena escala e que a televisão e o cinema podem fazer em grande escala. Mais importante, contudo, do que ser eu a fazê-lo ou não, foi a reacção das pessoas. Não houve ninguém que não me dissesse para não o fazer. E, claro, está-me a dar umas ganas enormes de o fazer porque eu ajo sempre por negação... O que passará pela cabeça das pessoas para me aconselharem a desistir? Estamos a falar de um programa destinado às donas de casa e às famílias, portanto não podes estar a elaborar um discurso que as pessoas não vão perceber. Podes é contribuir, dando tu a cara com o trabalho que tens – respeitado e respeitável –, para "baralhar", agitar a cabeça das pessoas. A verdade é que, quando apareceu uma fotografia minha no jornal a dizer que ia entrar no programa, houve logo quem me perguntasse se já me tinha demitido da função de programador de teatro de Faro 2005 Capital Nacional de Cultura.

MG: Já alguma vez sentiram dificuldades na afirmação do vosso trabalho pelo facto de abordarem questões de género?

AM: Não.

MA: Eu também não. À parte as dificuldades na montagem do *Cabaret das virgens*, claro. Mas os tempos também mudam: antes parecia bem rejeitarem-nos, agora pareceria mal. Havia toda uma geração teatral que não apreciava a intervenção que eu vinha fazendo...

M-PQ: E serem privilegiados por isso? Há ou não há um *lobby gay*?

AM: Existem *lobbies*, mas não um *lobby gay*.

MA: Também acho que não há. Há cumplicidades. São circunstâncias das mediações. Se quando eu fiz o *Cabaret das virgens* a Eugénia Vasques não tivesse vindo... Ela era "a" crítica e escrevia no *Expresso*, o que veio legitimar o meu discurso. Se ela tivesse odiado o espectáculo, levando-o para o lado da crítica apalhaçada à mulher, aquilo teria ficado como uma coisa de "bichas", embora eu não esteja



<

Swingers,
dir. André Murraças
e Inês Jacques,
CCB / Hospital Miguel
Bombarda / Teatro
Taborda, 2003
(André Murraças),
fot. Caprice/Javi.



preocupado com estas classificações, mas com o meu trabalho. O resto são consequências que os outros podem discutir.

M-PQ: No teu trabalho, André, o tratamento das questões de género não segue uma linha convencional. Existem marcas e ícones *gay*, como a figura do *cowboy* ou do *marinheiro*, mas há inquietações fundamentais do actual "teatro de género" que não contaminaram o teu discurso, como por exemplo o tratamento estético das consequências sociais e "tribais" da sida.

AM: Há muitos anos, numa daquelas coisas que se fazem com 16 anos, escrevi uma peça em que toda a gente estava morta. Depois li o *Angels in America* e pensei que já estava tudo escrito, que tinha de deitar a minha peça para o lixo... A questão da sida nunca calhou, reconheço. Eu trabalho muito por impulsos, com as referências que me interessam e me são dadas.

M-PQ: Não estava a referir-me a um problema existencial, mas à sida como problema artístico, que em Portugal passou um pouco ao lado, mas é central nas várias formas de criação do fim dos anos 80, início de 90. A tua abordagem ao género pauta-se por uma nostalgia, identificável com um certo horizonte tardo-romântico, que te permite fazer um trabalho quase ingenuamente afectivo, em torno do desejo da paixão, do processo de enamoramento...

AM: Eu sou um romântico por natureza. Adoro toda a escola romântica e tenho pena que esse tipo de sensibilidade tenha vindo a desaparecer. Tudo o que vier de mim vem

daí, vem da paixão, do amor, seja carnal, seja cultural ou social. Tenho uma visão romântica das coisas, não há lugar para uma coisa mais obscura. Pelo menos ainda não apareceu.

MA: Provavelmente, o criador sente – ou não – essa necessidade a partir das suas próprias referências, como aconteceu a coreógrafos como Bill T. Jones ou Javier de Frutos. Eu, por exemplo, não tenho a vivência de um hospital, de uma família desestruturada por causa disso, não tenho essa experiência. Posso ter conceitos a partir do que leio ou de que vou vendo em filmes... Mas fazer um espectáculo sobre isso seria para mim o mesmo que aceitar uma encomenda.

MG: Que outros artistas ou teóricos, dentro e fora de Portugal, podem ter influenciado o vosso trabalho e o vosso percurso?

MA: Em Portugal acho que foi a Eugénia Vasques que fez um discurso mais coerente e trilhou este caminho. Não conheço ninguém que tenha escrito e reflectido tanto sobre isto. Ela é incontornável. Falando em estrangeiros, gosto muito do trabalho do Patrick Devos, com quem me correspondo. Ele trabalha muito em Tóquio.

AM: No meu caso, a culpa é toda dos meus pais, que muito pequenino, me começaram a levar ao teatro. Foi com eles que vi todos os espectáculos infantis da Casa da Comédia, o TIL, o Fernando Gomes, quando ele fazia algum cabaré ainda antes das *Virgens*... Fora de Portugal, toda a escola teórica da Judith Butler, os artistas nova-iorquinos da onda *underground*, tipo Jack Smith, Charles Ludlam, Tim Miller... Mas há dois espectáculos da minha vida, que não posso deixar de referir: *Artifact*, de William Forsythe, uma das obras primas da história das artes performativas, e *The Power of Theatrical Madness*, do Jan Fabre, que vi quando era miúdo. Estes dois espectáculos pouco têm a ver com o género: o Forsythe nada e o Fabre até é um bocadinho fascista nesse aspecto. Tiveram em mim uma influência brutal, mesmo que o meu trabalho se distancie deles. Aquilo que mais me influencia são as vivências, as histórias: sou

<

Swingers,
dir. André Murraças
e Inês Jacques,
CCB / Hospital Miguel
Bombarda / Teatro
Taborda, 2003
(André Murraças
e Inês Jacques),
fot. Caprice/Javi.

muito impulsivo e diria que a criação surge como resposta ao meu universo, ao que vejo, leio, os meus "romances"... E podem ser coisas muito casuais. Eu descobri os *one man shows* quando fazia o mestrado em cenografia, porque fui obrigado a concretizar na prática o que tinha defendido teoricamente. E aí pensei: isto agrada-me. Foi a partir daí que a coisa desandou.

MA: Eu também não teria feito a Cassefaz se não tivesse ido a Bruxelas e reparado que havia modelos semelhantes. E achei que se não funcionasse em Portugal, onde estava a ser tão atacado e pressionado, iria para lá. Cada vez mais penso que há muita discussão teórica, onde eu também vou buscar quando preciso, mas o que mais me influencia é a arte e a vida. Há poetas que inspiram, objectos que me inspiram (tenho um fascínio particular por instalações), um bar, um espectáculo num bar, pessoas especiais (o meu João)... Isso desenvolve-me, isso inspira-me. Foi quando li *O vestido de lantejoulas*, da Rita Ferro, que me apeteceu fazer as *Barbis*.

MA: Aeroportos, hipermercados, discotecas, cidades, ver pessoas – também me inspiram muito mais do que o trabalho ou a teoria.

MA: Eu apenas estou disponível e tento ser eficaz. Porque é que não tenho feito nada, como actor, nos últimos anos, se tenho uma produtora e pago a outros para o fazerem? Porque não me apetece, não tenho nada a dizer neste momento, não tenho nenhuma urgência em dizer alguma coisa. O que faço na direcção de um teatro ou na parte da produção é-me agora mais atraente do que estar a fazer uma peça. Essa é a liberdade que me concedo, porque acho que quanto mais livre uma pessoa for, mais o seu espaço há-de aparecer. Se os outros estão atentos e compreendem, muito bem; se não estão atentos e não compreendem, muito bem na mesma. Mas não se pode estar à espera de validação do que quer que seja para o trabalho artístico acontecer. E essa liberdade permite-me escapar à formatação: regra geral, os encenadores mais estabilizados em Portugal têm de fazer produção em série, estreiar três espectáculos por ano, para justificar o subsídio. Não me venham dizer que quem vive assim está sempre inspirado, porque ninguém tem um rasgo de inspiração de três em três meses. Eu, com a minha produtora, posso estar cinco anos sem ir ao palco, não tenho necessidade de ir: vou lá fazer o quê, fazer carreira? Estar em cena? Até respeito quem o faz para viver, mas aí é uma escolha: se é para ganhar dinheiro é melhor estar a fazer uma má telenovela do que arrastar-se penosamente num palco, sem ter nada para dizer. O teatro é demasiado sério e a televisão demasiado ligeira.

Depois de Faro 2005 Capital Nacional de Cultura, vou dedicar-me a isto do actor T: vou para o Japão, a Fundação Oriente está a ajudar-me...

MG: A ideia é sedimentares essa técnica no sentido de se poder tornar uma escola?

MA: O desejo é ir trabalhando de experiência em experiência, ir escrevendo, trabalhar um ou dois anos em Vila Velha de Rodão, no Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas. E depois talvez se consiga voltar a pensar num projecto antigo, o Festival T... Era um festival sobre transformismos, transgressões, transformações. O corpo que não é masculino nem feminino o que é? Esse era o mote. Achei que um festival como este, num espaço simbólico como o CCB (quando fui o programador teatral da instituição), daria uma dignidade ao discurso que nos outros países é sério e em Portugal é um pouco exótico. Seria uma oportunidade de trazer grandes e pequenos espectáculos e ter uma oferta muito diversificada de artistas americanos, japoneses, franceses, espanhóis e portugueses, da instalação ao teatro, além de um discurso paralelo, uma grande reflexão com pessoas que há muitos anos reflectem sobre estas coisas. Era importante ser num espaço como o CCB, mas houve politiquices que acabaram por inviabilizar o projecto. Todos os estrangeiros que eu contactei ficaram espantados por ser num espaço como este: tornar-se-ia numa referência. Acabei por perceber que é muito mais complicado falar disto do que falar na sida, ou noutras coisas dolorosas na vida das pessoas.

Miguel Abreu / Cassefaz

Espectáculos do ciclo "Barbis": *Vida de artista ou a verdadeira história de Barbi* (1992); *Outra vez as Barbis* (1994); *O poder das Barbis* (1997); *2001: A odisseia das Barbis* (1999)

Outros espectáculos de referência: *Cabaret das virgens* (1991); *Cabaret das virgens... Ou talvez não!* (1999); *Salazar / Deus, Pátria, Maria* (1995); *As alegres comadres* (2001); *Be Sex Cabaret* (2002)

André Murraças / Metamorfose Total

As peças amorosas (2001); *Words Are My Business / As palavras são o meu negócio* (2001); *Swingers* (2003); *Pour homme* (2004)

Referência bibliográfica

PITTA, Eduardo (2003), *Fractura: A condição homossexual na literatura portuguesa*, Coimbra, Angelus Novus.