



&lt;

*Trilogia Flatland*,  
de Patrícia Portela,  
2006, prado e wpzimmer  
(Patrícia Portela),  
fot. Giannina Urmeneta  
Ottiker.

*Trilogia Flatland*,  
de Patrícia Portela,  
2006, prado e wpzimmer,  
fot. Giannina Urmeneta  
Ottiker.

&gt;

# Ser é ser verdadeiro? Ou a verdadeira dor é ser visto?

## Dúvidas existenciais da arte contemporânea

Ana Pais

No mês das festas de Lisboa, a cidade ganhou um bônus inesperado: o primeiro Alcantara Festival assentou arraiais durante duas semanas, em variadíssimos teatros e espaços menos convencionais, trazendo consigo uma lufada vital de espectáculos. A programação do Alcantara marcou pela diferença, relativamente a outros festivais, pela diversidade e qualidade média dos espectáculos, em quantidades a que já estávamos desabitoados. Numa lógica de continuidade relativamente ao antecessor Danças na Cidade, outra particularidade do Alcantara consistiu em desenhar um programa de referências das artes performativas contemporâneas, essencialmente virado para propostas estéticas pouco tradicionais, ainda que, parte delas, já bastante institucionalizadas (como é o caso de Alain Platel, da Needcompany, da recente linha desnorreada dos Forced Entertainment ou até de uma Societas Raffaello Sanzio genial, mas fraquejante sem um texto que sustente o seu imaginário). Resultou esta aposta num "mapa-mundos" reflexivo e poliglota, detonador de possibilidades da arte, da figura do artista e da sua relação com o mundo.

Destas múltiplas possibilidades, destacaram-se dois espectáculos pelo modo como conseguiram posicionar-se claramente numa relação com o mundo, a um tempo directa, actual e singular. Refiro-me a *Flatland*, de Patrícia Portela, e a *Who's afraid of representation?*, do libanês

Rabih Mroué, excelentes espectáculos sobre questões fundamentais da condição humana, tais como, a existência e a verdade, de um ponto de vista muito pertinente para a contemporaneidade. De forma totalmente distinta, ambos colocam a ênfase na noção de representação mas, ao contrário do que terá sido mais urgente para as últimas décadas do pós-modernismo (desconstruir ou anular), escolhem fazê-lo numa perspectiva de construção, jogando com níveis de ficção e "realidade", tecendo enredos e interrogações num texto cénico complexo. Não se trata, porém, de uma celebração incauta da representação, mas da constatação da sua inevitabilidade, uma vez que ela será tanto limitação e constrangimento (do Ser e da imagem) quanto possibilidade de construção ficcional (da dor, da verdade). Neste sentido, implicitamente, *Flatland* e *Who's afraid of representation?* reequacionam a verdade e a existência da figura do artista e do seu espaço ou capacidade de intervenção no mundo actual.

No programa do festival, escreve Rabih Mroué: "O artista é um projecto de indivíduo que ameaça a comunidade." Algo eminentemente perigoso parece ligar o artista e o fora da lei, paralelismo inscrito há muito na tradição do artista maldito. Do ponto de vista artístico, a ameaça de que nos fala concretamente Mroué é a do desvelamento de verdades profundas à comunidade, como

&gt;

*Who's afraid of  
representation?*

de Rabih Mroué, 2006

(Rabih Mroué),

fot. Samar Makaaroun.



&lt;&gt;

*Who's afraid of  
representation?*

de Rabih Mroué, 2006

(Rabih Mroué),

fot. Samar Makaaroun.



indicia a citação da obra *Who's afraid of Virginia Woolf?*, de E. Albee, no título do espectáculo, *Who's afraid of representation?*. A representação está para Mroué como o lobo mau para a obra de Albee, isto é, remete-nos para uma verdade dolorosa e insondável do ser humano ou de uma comunidade, habilmente camuflada por imagens de si mesmos que o artista ameaça, justamente, expor à luz. No caso, a representação é simultaneamente o lobo mau e o meio pelo qual o artista o revela, chegando ao cerne da questão: a dor na arte, em particular, nas *performances* de auto-mutilação realizadas nos anos 60-70, e a dor na vida, na história verídica de um homem que, inesperadamente, mata todos os colegas de trabalho de escritório em Beirute. Quais as possibilidades e os limites de expressão da dor extrema?

Ao colocar na boca de cena uma tela de projecção (um quadro dentro do quadro do proscénio) onde se desenrolam os dois planos de representação do espectáculo, Mroué intensifica o carácter duplo de inevitabilidade da representação e dos seus mecanismos. Num primeiro plano, o espectáculo estrutura-se numa sequência (ficcionalmente?) de *performances*, encontradas aleatoriamente nas páginas do clássico álbum da Phaidon *The Artist's Body*, em que os limites da dor corporal são levados ao extremo. Lina Saneh relata, na primeira pessoa, *performances* de nomes como Gina Pane, Marina Abramovic ou Chris Burden num tom neutro, atrás do ecrã. O próprio Mroué, sentado a uma mesa ao lado da tela, cronometra cada apresentação de Saneh segundo o tempo designado pelo número da página aberta em cada ocasião (pág. 119 – 1'19"). Este jogo bem-humorado, evidenciando características caras ao pós-modernismo (o processo, o aleatório, o registo não narrativo e não ficcional) cruza-se, gradual e subtilmente, com o plano histórico (e pessoal) da guerra civil do Líbano (1975-90). À frente do ecrã (demarcando a divisão arte/vida,

representação/verdade), Mroué vem trazendo a história de Hassan Ma'moun, responsável pelo assassinio em Beirute.

Mas, se, por um lado, a tela divide dois mundos de representação (ou dois mundos de dor), por outro, o texto de Mroué junta-os, criando uma espécie de renda disforme entre eles, talvez porque a verdade e a dor não tenham forma (e que diríamos nós agora, vendo este espectáculo depois dos bombardeamentos no Líbano?). Aos poucos, primeiro gerando suspeita, depois o riso, surgem referências históricas ao Líbano integradas nas *performances* apresentadas por Saneh, esbatendo ou confundindo os contextos artísticos, históricos e das vivências pessoais de Mroué, num dos aspectos mais singulares do espectáculo. Não deixa de ser curiosa até a escolha dramática de cruzar factos históricos com a história particular da *performance*, sobretudo, convocando obras de uma época tão pródiga em explorar todos os limites. À semelhança da concepção dupla da representação neste espectáculo, inevitável mas não limitadora, na *performance* o corpo é simultaneamente o lugar do lobo mau e do desnudamento da verdade. Assim também, a violência e a dor de certas obras servem o propósito de revelar a dor no corpo, local onde ela se inflinge e reprime social e culturalmente. Por conseguir um resultado tão estimulante intelectualmente quanto cativante do ponto de vista da narrativa, *Who's afraid of representation?* provou que até o seu poder ameaçador é meramente ficcional, pois só a representação no-lo pode garantir. A arte ameaça, e por vezes consegue, atravessar a representação e tocar a verdade, a dor ou o segredo.

A trilogia *Flatland* pertence ao conjunto de obras que ameaça e toca, verdadeiramente, em segredos obscuros. Aqui, a verdade interrogada inscreve-se na questão intemporal da existência mas é contextualizada nas sociedades mediatizadas, servindo-se para tal, e à semelhança de Mroué, dos próprios meios limitadores da



expressão/representação, no caso, do discurso e das estratégias mediáticas. Em *Flatland*, porém, a ficção domina e dissimula a subversão dos esquemas instituídos, tornando menos acessível a sua estrutura conceptual mas claramente mais envolvente e participativa a sua fruição. Na primeira parte, um livro feito de projecções vídeo e narrado por uma voz *off* (Anton Skrzypiciel) ganha proporções de protagonista. Único objecto cénico visível, o livro preserva a saga inaudita de um homem plano que, insatisfeito com a sua condição bidimensional de ponto, descobre uma fórmula de existência no mundo de três dimensões: "ser" implica ganhar volume e espaço de existência, o que, por sua vez, implica ser visto. Nesta descoberta está já contida a principal crítica à sociedade mediática, ou seja, à condição contemporânea de existência deferida, mediada, legitimada por algo exterior (a câmara de vigilância, a televisão, a notícia). Assim, o homem plano delinea uma estratégia para conservar o olhar dos outros: raptar os espectadores e mantê-los a olhar para si durante o máximo tempo possível (parte II). Bem alimentados e bem salvos no final de algumas viagens de autocarro para parte incerta, os espectadores são reconfortados numa sala/lounge onde assistem às notícias do seu próprio rapto em todos os canais televisivos do mundo e se ficam a saber, com ironia requintada, que o inventor da televisão, a máquina de factos, é o próprio homem plano (parte III).

É nas passagens que a trilogia conquista a sua integridade. O público só pode ser efectivamente raptado (num autocarro turístico, com direito a vídeos informativos sobre o comportamento adequado a um espectador/vítima!) quando está numa sala. Pela mesma razão, a passagem do II para o III, marcada pelas viagens de autocarro imprevisíveis só faz sentido quando não somos salvos (do rapto) para as nossas vidas reais, mas para um outro local, onde somos apenas aparentemente livres. Todas as formas de disparatar e de gerar o riso facilmente se confundem

com um recurso cómico gratuito. Mas se suspendermos a fruição imediata, poderemos reconhecer que o tríptico se faz vítima intencional das estratégias mediáticas, transferindo para o público a ilusão de que participa num absurdo *big brother* teatral, através da paródia, que pode ser riso e *nonsense*, mas não ingenuidade. A ilusão deste mecanismo ofusca de tal modo (ou estamos de tal modo imersos nela), que obscurece a evidência de que a personagem principal também somos nós, esse homem plano, obcecado unicamente com a legitimação da sua existência, abandonando a sua vida, ela própria uma "máquina de factos". Neste sentido, importa reforçar o paralelismo crítico estabelecido desde o início entre teatro e terrorismo, entre espectador e vítima, entre realidade e ilusão, assinalando o carácter ficcional do mundo, que será sempre o que nós desejarmos/construirmos, mediado pela faca de dois gumes que é a representação.

*Flatland* surpreende, exactamente, na subtilidade com que constrói um universo tão complexo e, ao mesmo tempo, tão deleitante e afável. Não só as várias camadas de sentidos dos textos e da concepção global de *Flatland*, abundante em citações, referências, saberes, conhecimentos e associações de ideias particularmente cativantes alimentam à saciedade o intelecto, mas também os momentos de puro disparate oferecem ao público uma "vida real" enquanto espectadores-vítimas. Como em qualquer ficção, o que vivido é real e, ao propor esta experiência ao público, Portela renova a nossa (e a sua) confiança na arte e na vida. A sua capacidade de intervenção no mundo nasce de um olhar que se coloca, ingénuo e genial, num plano de existência.

### Referência bibliográfica

WARR, Tracey / JONES, Amélia (2000), *The Artist's Body*, Londres, Phaidon.

&lt;

*Trilogia Flatland*,  
de Patrícia Portela,  
2006, Prado e Wpzimmer  
(Anton Skrzypiciel),  
fot. Giannina Urmeneta  
Ottiker.

&lt;

*Trilogia Flatland*,  
de Patrícia Portela,  
2006, Prado e Wpzimmer  
(Anton Skrzypiciel),  
fot. Giannina Urmeneta  
Ottiker.