

O compromisso da arte e da programação

Alkantara Festival 2010

Ana Pais

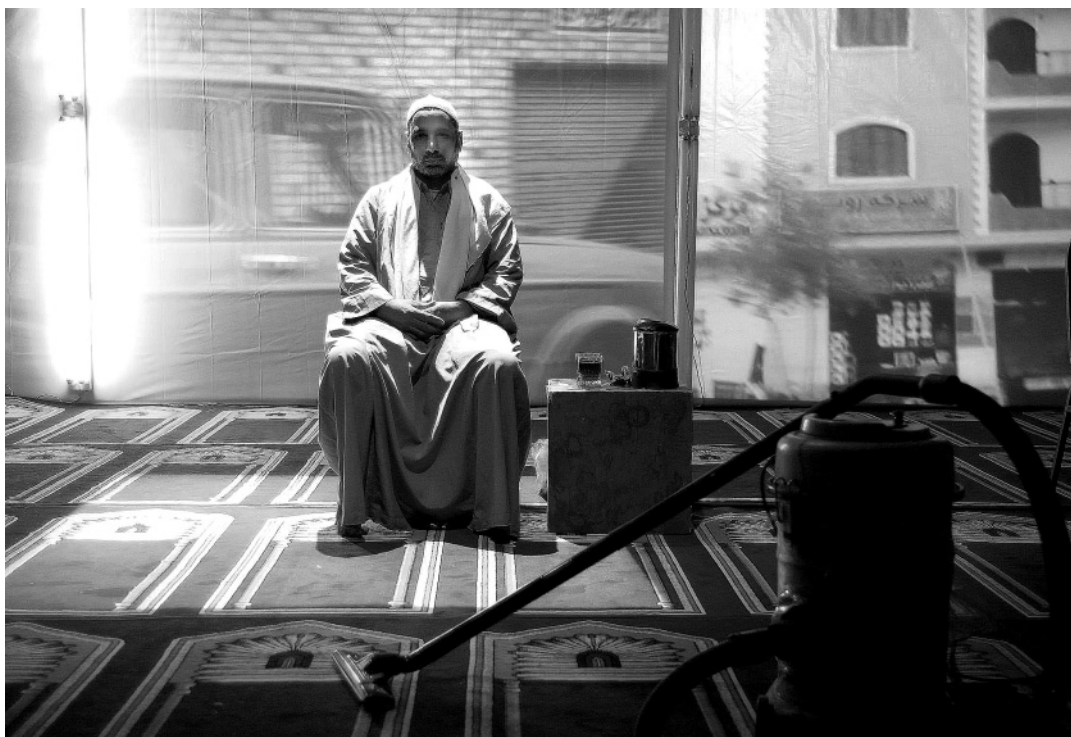
Num artigo dedicado ao teatro documentário, Marcelo Soler afirma que o espectador tem um papel particularmente relevante perante uma obra de "não-ficção" na medida em que, se ele não tiver a percepção desta sua natureza, e por muito que o artista tenha tido a vontade de trabalhar a partir de documentos da vida real, a intenção primeira do artista cairá por terra. Ele tem de gerar uma nova forma de olhar, a partir da sua memória social e cultural, para poder produzir algum tipo de interpretação: "Não basta o acto de documentar se o espectador, protagonista da experiência artística, não percebe o que frui como documentário." (Soler 2008: 38). O compromisso que o artista sela com a realidade está no centro deste tipo de teatro: que tipo de posicionamento adopta o artista? Qual o seu ponto de vista sobre os materiais da realidade que investiga e sobre a qual tem algo a dizer, seja ela próxima ou distante? Soler alerta-nos para um aspecto fundamental do modo como essa relação com a realidade "documentada" pode surgir como problemática para o espectador:

Ainda resta outra implicação inerente à opção de documentar. Se por muitas vezes o espectador tem a ficção como base para a sua fruição, e disso advém uma série de consequências, ao ter consciência da presença de documentos em cena ele pode tomá-los como índices de que aquele discurso é imparcial. O fenómeno é pernicioso e merece a atenção de todos os envolvidos no processo." (*Ibidem* 2008: 39)

A confusão entre o que é a realidade a que se reporta o espectáculo e a representação que dela vemos em cena é bastante comum e deriva, justamente, de uma suposta imparcialidade, altamente perversa, de que se pode revestir o teatro documental. À partida, registar a realidade sob a forma de "documento" já pressupõe uma interpretação e uma perspectiva de análise. Apresentá-la no contexto das artes de palco, em que a realidade-documento se transforma inevitavelmente numa ficção-realidade ou numa realidade-espectáculo, é um risco que muitos

criadores hoje correm. Em caso algum tais espectáculos podem ser entendidos como uma apresentação documental de uma realidade no sentido de ser isenta de ponto de vista, nem as suas encenações como neutras. Estando em palco, aquela realidade documentada já pertence ao domínio do signo; já é uma representação enquadrada por uma teatralidade que, coincidindo com a realidade que toma por referente, se alicerça numa ambiguidade perigosa.

Uma das principais linhas programáticas do último Alkantara Festival (Maio-Junho 2010) foi o teatro documental. Exemplos paradigmáticos foram *Rádio Muezzin*, dos Rimini Protokoll, na abertura do festival, *Moscow*, do colectivo Berlin, e o tríptico *To Serve*, de Simone Aughterlony e Jorge León. O primeiro colocava em cena quatro *muezzins*, figura que na sociedade islâmica é responsável pelo chamamento à oração e cujo trabalho se vê posto em causa no Egipto uma vez que se prepara a sua substituição pela transmissão em ondas de rádio. Numa estrutura cénica simples – três cadeiras dispostas frontalmente à boca de cena, sobre tapetes persas, tendo por fundo ecrãs onde eram projectadas cenas quotidianas – os três *muezzins* expunham a sua realidade em vias de extinção, na primeira pessoa. A narrativa enunciada por cada um era, de facto, a história de cada um, mas, a partir do momento em que ela se tornou material de composição artística, aquele "eu", embora coincidente com o sujeito que fala, era já uma terceira pessoa. Isto é, aquilo a que assistimos consistia numa representação das narrativas pessoais de cada um sob o ponto de vista de um terceiro – o encenador – que, tendo o propósito de documentar aquela realidade de uma perspectiva próxima a uma investigação jornalística, se pode entender apenas como um discurso do estrangeiro, no caso, do ocidental perante o universo religioso da cultura árabe, dominado por homens. Onde é que este espectáculo nos coloca, a nós, público ocidental, cuja convivência com aquela cultura é feita quase exclusivamente por mediação da comunicação

>
v*Radio Muezzin,*
de Rimini Protokoll,
fot. Claudia Wiens.

social, num contexto pós-11 de Setembro, em Portugal? Claramente, num lugar incómodo. Por mais conhecimento que tenhamos do tipo de teatro que se está a ver, sem referências vivenciais e tendo por memória próxima o discurso anti-terrorista do Ocidente, a posição do espectador é, simultaneamente, uma posição de dupla estranheza: porque está perante um mundo do qual, no geral, não tem uma experiência directa e porque a imagem colectiva fabricada pelos *media* sobre a cultura árabe salta, como um fantasma, condicionando a recepção. Perversamente, a aparente simplicidade do dispositivo cénico frontal, fazendo dos *muezzins* contadores das suas narrativas, acentua uma ambiguidade ficcional que remete o espectador para o domínio do exótico através de uma encenada proximidade. E perguntamo-nos: num contexto árabe, faria sentido apresentar este espectáculo? Ou alguma vez um árabe se auto-representaria desta forma?

A mesma lógica documentarista está presente em *Moscow*. Uma imponente tenda de circo vermelha, fazendo lembrar as cúpulas das igrejas ortodoxas, enquadra o registo vídeo de entrevistas a cidadãos russos cujos depoimentos atestam a metáfora implícita no aparato cénico – Moscovo é um circo, uma catedral de consumo onde as desigualdades sociais e a corrupção são marca registada. O espectáculo consiste essencialmente num documentário armadilhado pela própria estrutura cénica, coerentemente editado para reforçar a metáfora, e cujo desenrolar pouco acrescenta ao material audiovisual. Mas o que podemos nós retirar do documentário do ponto de vista estético? Trata-se de um objecto de investigação, que oferece informação, mas não de uma experiência transformadora que, por definição, assiste às artes, o que me faz duvidar, inclusive, da sua adequação à categoria de objecto estético.

Mais interessante foi a solução encontrada pela coreógrafa Simone Aughtrelony e pelo realizador Jorge León. Diferenciando suportes e abordagens, os dois artistas



desenvolveram o projecto *To Serve* em torno da figura da criada e das relações de poder que convoca, dissipando ambiguidades e multiplicando pontos de vista em diálogo entre si: um documentário vídeo *To Serve*, sobre um centro de emprego, em Jacarta, onde mulheres procuram a formação como criadas com vista à emigração, o que nem sempre as conduz a uma vida melhor; uma instalação-performance *House without a Maid*, na Fundação Medeiros e Almeida e o espectáculo *Deserve*, onde o material de pesquisa é inspiração e diálogo, como, por exemplo, no confronto de relatos verídicos com a exuberante panóplia caótica e pequenas cenas irónicas sobre o espaço íntimo da casa e a sua organização. Ao desdobrar-se nestes três objectos, este projecto evita a "ficção da imparcialidade", desenhando uma interessante triangulação de perspectivas que se influenciam mutuamente, sem colocar em terreno pantanoso o documento com a ficção.

Embora numa linha de pesquisa bastante diferente, presente-se em *C'est du chinois*, de Edit Kaldor, uma ambição semelhante à de Simone Aughtrelony e Jorge León, não tendo, porém, encontrado um conceito dramático ao mesmo nível da agudeza de anteriores trabalhos como *Or Press Escape* (2002). Uma família chinesa apresenta-se em cena, procurando através de uma lição



< >
 ୧୧୧୧୧୧୧ ୧୧୧୧୧୧*,
 de Antoine Defoort
 e Halory Georger,
 fot. Frietsoep.



<
 To Serve,
 de Simone Aughterlony
 e Jorge León,
 fot. Jorge León

de mandarim interactiva transmitir ideias universais sobre a comunicação e as relações humanas. Este espectáculo, não só se tornou fastidioso pela repetição implicada no próprio formato proposto, exigindo do espectador uma concentração no processo de aprendizagem dos vocábulos que se torna o único veículo possível (logo, redutor) de interpelação do mesmo, mas também a representação do Outro foi condicionada por uma ambiguidade constrangedora, entre a autenticidade e a excentricidade. Enquanto o projecto *To Serve* sabiamente conservou intactas as fronteiras entre o registo documental e o ficcional, Kaldor, dando-nos a ilusão de realidade, estava na verdade a criar uma ficção a partir da ideia de família "autêntica", invertendo a nossa posição como espectadores de "teatro documental" e caindo, não sem algum constrangimento, no exótico da representação do Outro.

O carácter antropológico patente em todos estes espectáculos, de diferentes formas, foi definido por Hal Foster como um dos traços da arte contemporânea, no caso, no campo das artes visuais (Foster: 1996). O artista como etnógrafo, como explorador à descoberta do Outro, recorrendo a um método de pesquisa participante para cartografar uma realidade distante (seja geográfica seja

social), seria o modelo do artista contemporâneo, de que o teatro documental é uma das expressões. Na maioria dos casos, porém, este teatro convida o público a testemunhar um olhar sobre o Outro de forma pouco questionante e demasiado ambivalente, para usar um termo de Homi Bhabha. É a este paradigma do artista como etnógrafo que o holandês Renzo Martens também recorre, de forma consciente e irónica, na sua controversa obra *Enjoy Poverty*. Trata-se de um documentário filmado no Congo em que o artista, auto-encenando-se como um explorador neocolonialista cínico, defende a tese de que a pobreza do Terceiro Mundo não deveria ser apenas fonte de riqueza do Primeiro Mundo, mas do próprio Terceiro Mundo. Na medida em que toca no ponto-chave desta problemática – qual o limite da ética na arte, posto que recusa um compromisso com a realidade que documenta –, Martens coloca a discussão num plano mais interessante, justamente, porque a sua posição politicamente incorrecta e altamente polémica consegue revirar as vísceras dos espectadores e desafiar, por dentro, o seu olhar de observador e a sua atitude no mundo.

Mas o Alkantara não se resumiu ao teatro documental. Dando continuidade programática à anterior direcção de Mark Deputter, trouxe-nos uma escolha diversificada de dança, teatro e *performance* assinados por artistas de reconhecido mérito internacional e ampla circulação em festivais de referência da Europa. Com projectos deste nível e dimensão, Lisboa (e, nesta edição, também o Porto) assegura um lugar participativo no discurso internacional das artes performativas o que passa por dar a ver o que se faz pelo mundo e possibilitar a visibilidade de projectos nacionais. Embora o primeiro aspecto da questão tenha sido alvo de uma das críticas mais severas que o festival recebeu, programar



Moscow,
do colectivo Berlin,
fot. BERLIN
[berlinberlin.be]
<>



espectáculos que circulam em grandes festivais (*Foreplay, Hard to be a God, Hot Peper, Air Conditioner and the Farewell Speech, Moscow*, entre outros) constitui um claro sinal de cosmopolitismo e inter-relação com o mundo, critério imprescindível para o saudável desenvolvimento das artes e dos espectadores. É uma das vantagens inestimáveis da mobilidade, tornada democrática, ainda que nos coloque nas mãos das escolhas de outros e, isso sim, parece-me discutível. A questão relevante a colocar, neste particular, prende-se sobretudo com o facto de haver menos investimento, quer em propostas mais dissonantes das tendências artísticas dominantes quer em projectos nacionais (foram 8 num total de 30) nesta edição, não porque estes últimos devessem marcar um critério nacionalista bacoco mas, pelo contrário, na medida em que ambos os factores poderiam contribuir para o desenho de uma singularidade identitária mais evidente para o festival.

Uma margem maior de espectáculos "dissonantes" como o caso de *Et&Et&Et&Et Et Et&Et**, de Antoine Defoort e Halory Georger, poderia ter feito essa diferença. Dessintonizado com as *trends* académicas e artísticas e criado por uma dupla de artistas que apenas recentemente começou a mostrar o seu trabalho, esta proposta surpreendeu pela sua refrescante vitalidade, por um sentido de humor inteligente e por um curioso conceito dramaturgico. Num formato em *loop*, os criadores repetiam uma sequência de cenas (cuja duração teria cerca de 30 min.) durante três horas, num espaço cénico construído no Museu da Electricidade, aparentado a um espaço expositivo que a antecâmara museológica reforçava. Nesta lógica de instalação-vídeo, as noções de espaço cénico, do contexto de apresentação e de estrutura de espectáculo desafiavam as regras do teatro e a expectativa do espectador de uma forma invulgar. Os dois criadores e intérpretes, parodiando e revendo aspectos tangíveis do mundo contemporâneo, num jogo em que o *nonsense* e

a os temas da ciência e da tecnologia eram protagonistas, proporcionaram-nos momentos hilariantes, sem comprometer uma densidade conceptual e uma posição crítica apuradas.

Por último, gostaria de terminar este texto com uma nota absolutamente parcial – o meu testemunho documental. Estive pessoalmente envolvida num outro projecto do festival, Auto-Rádio Alkantara (co-produção Prado e Alkantara, coordenação de Patrícia Portela), que passou bastante despercebido no seu espaço cibernético, de onde emitia umas três a seis horas diárias de entrevistas, conversas, programas de culinária, leituras de capítulos do *D. Quixote*, depoimentos de espectadores captados após os espectáculos e disparates diversos. A meu cargo estiveram as críticas de espectáculos, rubrica que me permitiu explorar formatos de reflexão e comunicação, algumas vezes com convidados no estúdio, outras conversando directamente com os criadores. Por ele passaram inúmeras pessoas, de VIP's a ilustres desconhecidos, artistas, teóricos, colaboradores ou não do festival. Auto-Rádio Alkantara foi um espaço de debate e convívio transversal, cuja mais valia foi uma fértil criatividade e uma urgência de analisar em profundidade temas e questões candentes da produção artística actual, sem pressões editoriais, mercantis ou jornalísticas; uma reflexão *online* mais viva do que muitos debates condicionados por factores externos à verdadeira necessidade da discussão, potenciada pela qualidade intimista que a rádio oferece tanto a quem fala quanto a quem ouve.

Referências bibliográficas

- SOLER, Marcelo (2008), "O espectador no teatro de não-ficção", *Sala Preta. Revista do PPG em artes cénicas*, nº 8, pp. 35-47.
FOSTER, Hal (1996), *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge: The MIT Press.