

Onde colocar um pé quando uma mão esvoaça?

Diálogo performativo e comunitário entre culturas

Anabela Mendes

A canção abandonou o seu espaço contínuo.

Que se pode fazer? - ¿Apenas um encontro de objectos; um degrau, outro e outro degraus onde ninguém assenta o pé - por onde se não sobe para assistir ao braço que torcendo laçasse o corpo todo num umbigo incandescente, por onde ninguém sobe para sentar-se ao órgão e discutir em música as proporções? Aquele que disse: eu tenho a temperatura de Deus - era um louco meteorológico. Mas se afinal se entende que numa resposta se oculta uma pergunta do mundo, mas se afinal a substância de alguém que põs a mão no fogo é igual à substância do fogo enquanto grita. A substância de um homem e de uma estrela; a mesma.

Herberto Helder (2009: 442)

1. Materialidade e consubstanciação – questionação ao corpo

Será que a expressão “Onde colocar um pé quando uma mão esvoaça?” pode conter qualquer coisa de inquietante e peculiar? Qualquer coisa que prenuncia ao mesmo tempo a procura de uma superfície estável para um pé, o apoio de que ele precisa para manter o corpo em equilíbrio, enquanto a mão exaltante parece estar a querer separar-se, num gesto libertador, da estrutura fisiológica de que é inteira parte? Onde se reflecte então essa visível dicotomia? Duas partes distintas do corpo que criam uma postura em sentidos opostos como se a experimentação de movimento no tempo e no espaço mais não fosse do que uma coincidência insuportável entre membros que ora se suspendem na ideia enganadora de um aparente estatuto de independência em relação ao corpo de que dependem, ora confirmam que o desregramento é ele também parte do querer desse corpo.

Entre um pé e uma mão existe, sem que o vejamos, o ar que se respira, o espaço de muitos fôlegos de um corpo, um tempo vivenciado que pode traçar-se, nesse exacto momento, como uma imaginária linha longitudinal ou transversal, ou ainda como uma sucessão de linhas em feixe de incerto rumo. Essas linhas poderão ser tantas quantas as tentativas de atribuímos a essa escultura de carne em movimento, entre terra e céu, aquele desenho a que a notação para dança consegue dar a ver o processo a partir do qual um pólo e outro de um mesmo corpo constroem o seu equilíbrio. Desenho e realidade não são

coincidentes. O primeiro regista a hipótese ou o conjunto de hipóteses que o corpo como matéria e figura consubstancia e impulsiona; a segunda abre-se à experimentação que o corpo deseja e para a qual está apto, em variações performativas que produzem, também elas e só elas, a expressão de medo, distância, proximidade, interrogação.

Conhecermo-nos e expormo-nos como carne e mente pressupõe que estejamos atentos à dúvida de termos de suspender uma respiração para que aumente a concentração de produzirmos visualmente um desenho entre o pé, que experimenta a pequena porção de lugar a que se agarra, e a mão. Esta, porém, ao manifestar-se como em vôo, parece pretender-se quase que desligada do corpo a que pertence. Nesse sentido mão e pé permanecem insondáveis nos seus limites e resistências.

2. Inclinação, autêntico rumo – dançar, dançar, dançar

Numa variante desta imagem sobre a racionalidade discursiva e o conhecimento intuitivo, encontrei um testemunho de Karlheinz Buchwald (se for vivo terá setenta e tal anos), um dos vinte e seis seniores escolhidos por Pina Bausch para integrar o elenco de *Kontakthof - com senhoras e cavalheiros de mais de 65 anos de idade*, projecto artístico em formato especial que a coreógrafa abraçou nos últimos anos da sua vida.

“Se eu me concentrava no braço, logo o pé ficava mal” (*Konzentrierte ich mich auf den Arm, stand der Fuß*

Anabela Mendes é germanista e professora doutorada do Departamento de Estudos Germanísticos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Integra a equipa de investigadores do Centro de Investigação de Comunicação e Cultura (CECC) da Universidade Católica Portuguesa. Investiga e lecciona sobre Literatura de Expressão Alemã (séc. XVII até à contemporaneidade), Cultura Alemã, Estética e Filosofia da Arte, Literatura de Viagens, Ciência e Literatura, Teoria e Estética do Teatro, Sociologia das Artes do Espectáculo. Participa regularmente em colóquios nacionais e internacionais, tendo co-organizado ou organizado, entre 2005 e 2010, diversos encontros científicos e artísticos em Lisboa, Berlim e Goa.

>

v

Kontakthof para damas e cavalheiros de mais de 65 anos de idade,
 coreografia de Pina Bausch,
 Tanztheater Wuppertal,
 Barbican Theatre,
 Londres, 2010,
 fot. Thierry Zoccolan.



falsch) (apud Bausch, 2007: 62), escreve Karlheinz Buchwald, que, de atentíssimo e regular espectador das produções artísticas do Tanztheater Wuppertal, se transforma num activo *performer* da cena bauschiana. Este desabafo de Buchwald nada tem a ver com o medo de não ser capaz de dançar como um profissional. Ele sabe que o não é, e não é isso que o preocupa. A sua frase revela antes aquilo que a mente e o corpo envelhecidos de Buchwald assinalam como reconhecimento de uma inevitabilidade lógica, mas também do seu confronto com um processo de inclinação e abandono que poderá fazer dele um homem feliz. Ser-se velho no corpo e ao mesmo tempo criativo em ideias e projectos pode propiciar uma cadeia de meios e fins em estado crescente que conduza a uma reconciliação entre partes, capaz de transformar o medo e a previsibilidade numa emanção do ser, qual mão esvoaçante à espera da firmeza de um pé.

Buchwald e todos os seniores da produção *Kontakthof* aprenderam que mais importante do que imaginarem-se como bailarinos ou actores da companhia bauschiana, era criarem arte em cena a partir de fragmentos das suas próprias vidas e dos seus corpos individuais, procurarem uma relação de contacto (*Kontakthof* tem essa conotação) uns com os outros, mostrarem-se como eram, fazerem confluir no espaço e no tempo a coragem da sua diferença, impregnando em si mesmos a possibilidade de uma plenitude.

Nesta acepção, o espectáculo criado por Pina Bausch, em 1978, para bailarinos e actores profissionais, foi-se transformando progressivamente numa produção, primeiro para seniores e depois, mais recentemente, para jovens. O estatuto de performatividade e autenticidade que *Kontakthof* adquiriu ao longo do tempo insere-se numa linha de acção que a bailarina-coreógrafa desejava implementar com os habitantes de Wuppertal, a cidade com a qual se envolvera artística e afectivamente e que a impregnava.

Através destes elencos não profissionais Bausch reconhecia a presença e a frescura da ideia de uma primeira vez e valorizava o optimismo da experimentação que envolvia todos os participantes. *Kontakthof* passou a consubstanciar-se em inteireza como espaço onde uma cidade pode renascer e nela se fermentam as emoções. A comunidade de espectadores e bailarinos podia agora reconfigurar-se através de outros ritmos musculares emergentes de corpos naturais, onde havendo lugar para a técnica, ela não abafava nem suprimia a realidade diferenciada de cada *performer*. A materialidade de cada corpo era também a história desse corpo e a sua pertença a uma comunidade que extravasava as portas do teatro de Wuppertal.

No domínio de compreensão da *performance* verifica-se nesta aposta de Bausch a valorização da ideia de performatividade como demonstração de inusitados poderes físicos e mentais daqueles que conseguem captar a atenção e o maravilhamento de um público para uma polivalência artística conhecida mas igualmente outra (Fischer-Lichte 2008: 14).

A passagem dos 26 seniores de espectadores a *performers* define um novo âmbito de pertença até então não experimentado por nenhum deles. A partir do momento em que aceitam o desafio proposto por Bausch, a identidade destas pessoas passa a manifestar-se em três registos de mútua convivalidade: o de habitantes de Wuppertal, o de espectadores do Tanztheater, o de intervenientes artísticos em *Kontakthof* (não se apresentam nem como actores nem como bailarinos, têm ou tiveram outras profissões, desejam experimentar as normas e as regras da arte que se apura através da vida de todos os dias). Estes *performers* trabalham entre imperativos estéticos e éticos que são em si a legitimação dos seus mais íntimos desejos.

Quanto à relação entre espaço cénico e sala para o público, o Tanztheater de Wuppertal apresenta em



<>

Os Henriques,
As Avozinhas,
Grupo de Teatro
Comunitário de
Palmela,
Teatro O Bando,
Vale de Barris, 2005.

Kontakthof uma estrutura mista para o palco e uma opção tradicional para os espectadores. A proximidade física entre estes dois espaços não é intencionalmente criada nem se verifica como necessária. A separação formalizada pode até ser benéfica, na medida em que o espectáculo *Kontakthof* põe em confronto, numa maratona de movimento e quietude, a fragilidade dos corpos, a sua sexualidade, a ternura ausente e quase em perda, a vontade de enfeitiçar e de se ser enfeitiçado, as memórias que a rememoração fortalece, em suma, comportamentos nos quais o público também se revê.

Qualquer grupo de espectadores encontrará neste *Kontakthof* também aquele que integra o repertório da companhia desde 1978. Mas, e sobretudo, o seu comprometimento perante a versão sénior advirá da dilaceração que o seu próprio ser sofre, quando reconhecer que diante de si velhos e velhas legitimam a sua existência através da arte, defendendo assim que o mundo ainda não está a morrer. A vida de cada um está ali em carne e osso a pedir alívio do que é causador de distância e se deixa modelar pela solidão. Ser-se velho e ao mesmo tempo belo num sentido de verdade faz cintilar aquilo que espera poder sempre cintilar.

3. Indomável despertar – a pele, a voz, o organismo que ferve

Os criadores são como os deuses que tornam possível o utópico, que do nada geram matéria, mas as suas representações simbólicas só têm algum efeito quando conseguem entrar em comunicação com os seus semelhantes.

João Brites (AA.W. 2009: 41)

Têm sorte aqueles velhos que, depois de abandonados a si mesmos e às suas rotinas, descobrem um dia que a vida não é só ter medo de morrer, nem continuar a apertar as

mãos uns aos outros com a sensação de estarem a executar um gesto desgastado e não espontâneo. Os seniores de *Kontakthof* são um exemplo daquilo que a criatividade performativa pode alcançar no seio de uma comunidade artística e urbana.

Irmãs na velhice mas agindo noutra lugar, *As Avozinhas*, Grupo de Teatro Comunitário dirigido por Dolores de Matos e João Brites, transforma desde há sete anos o município de Palmela em Portugal numa realidade diferente. Como o nome do grupo indica, trata-se de mulheres entre os 70 e os 85 anos, muitas delas analfabetas ou com rudimentares conhecimentos da escrita e da leitura. Vergadas pela vida doméstica e por um ser-se mulher de alguém a tempo inteiro, *As Avozinhas* descobrem no avançar da idade que seriam capazes de corresponder àquele chamamento de uma encenadora, disposta a transformar-lhes os dias e as noites em expressão autêntica de arte, a partir da sede de viver que em nenhuma ainda tinha esmorecido.

A Associação de Reformados de Palmela, a que *As Avozinhas* recorriam para passar o tempo, começa por oferecer surda resistência a este projecto performativo e teatral. A pouco e pouco, a instituição e toda a comunidade apercebem-se da importância social e cultural da arte praticada por este grupo de mulheres. Seja através da mudança de atitudes dentro da faixa etária mais velha e, em particular, entre homens e mulheres, seja pelo desempoeiramento dos afectos entre diferentes gerações, o facto é que estas *jóvens* actrizes ganham publicamente o direito a poderem enfrentar e partilhar os seus problemas através de um trabalho artístico regular e estimulante.

O recurso a textos não dramáticos, mas susceptíveis de salientarem questões dramaturgicamente pertinentes, é opção estética do encenador João Brites. A ela se adaptam *As Avozinhas* que também aprenderam que os papéis teatrais podem ter funções discursivas dramatúrgicas diversas e, nessa medida, tornarem-se energias circulantes.

>
 Ensaio de Tapati,
 poema em língua
 Rapa Nui para ser
 interpretado por músicos,
 cantores e bailarinos,
 Hanga Roa,
 Ilha da Páscoa, 2010,
 fot. Anabela Mendes.



O desejo de recriarem e apresentarem as suas próprias experiências de vida através das palavras de reconhecidos autores – Natália Correia, Alexandrina Pereira, Gonçalo M. Tavares – não as impede de mostrarem como o estarem sós a pensar nos maridos e nos filhos desgasta a humanidade das suas pessoas. Postas a uma janela ou caminhando por um corredor, elas ladram literalmente o seu abandono até que alguém as oiça. Às vezes vestem-se com a pele dos seus homens e dão aos corpos os trejeitos do álcool, do arrotado alarve, da velhice que não sendo a sua por elas também passa.

A performatividade artística do trabalho destas mulheres pressupõe que possa verificar-se com ele uma mudança cultural e comportamental na comunidade onde vivem, sendo elas próprias parte integrante do efeito formativo que sobre as suas identidades se exerce. Este grupo de *performers*, mesmo que de forma inconsciente, opera transformação sobre as relações individuais e colectivas e influencia modos de ser como um designio, sem talvez saberem muito bem como nem porquê. "Temos de sentir o que estamos a fazer, temos de ter orgulho em nós. Eu gosto de sentir ferver o meu organismo, porque uma pessoa em palco é feliz!" (Declaração de uma Avozinha em 5.12.2009, depois de ter sido um Henrique a partir do texto *O senhor Henri*, de Gonçalo M. Tavares.)

As Avozinhas não são atrizes amadoras nem profissionais. Elas beneficiam de um estatuto híbrido que se pauta pelo rigor e minúcia da preparação dos projectos, pela paciência e amor que lhes devotam os seus encenadores, ao mesmo tempo que as suas *performances* resplandecem como hinos de vida em corpos que já se sentiam perdidos para a morte. A experiência artística destas mulheres nasce para elas, fazendo-as gostar de si mesmas como nunca antes. Os seus conterrâneos dialogam com elas em palco ou em qualquer espaço não convencional, quando a isso solicitados, ou depois dos espectáculos movidos por indefectível curiosidade.

Subversivas nas posturas e nos discursos, as *performers* não se cansam de agitar algumas mentes mais conservadoras e inflexíveis nos seus juízos preconceituosos. Com elas em cena o conelho de Palmela mudou para sempre. Não que a cultura e as artes estivessem num evidente grau zero. Não é esse o caso. Esta região possui uma vasta tradição de cultura popular e associativa que remonta aos finais do séc. XIX.

A herança social e cultural da região de Palmela, durante séculos considerada uma sociedade rural fechada e fortemente hierarquizada, passa hoje por fortes transformações que a colocam entre uma semi-ruralidade ou uma quase urbanidade com tudo o que de bom ou de menos bom esses conceitos referenciem.

O grupo de teatro As Avozinhas veio ocupar na região um lugar até então inimaginável (mulheres velhas não se juntam para fazer teatro e muito menos com regularidade) e com um tão forte sentido de cumplicidade pedagógica (a resistência da vida à morte não parece conhecer nelas mediação). Este pequeno fenómeno transgressor de natureza artística extravasou há muito as fronteiras regionais do município. A descoberta simultânea da solidão de vários eus, que pode descer sobre qualquer um de nós, acabou por criar a única forma possível de comunidade, aquela em que a experiência de si próprio para além de sentida criou razões também para ser mostrada e partilhada.

4. Ser pássaro é ser-se deus, ou como entre homens os deuses caminham

Haverá alguma relação no âmbito da cultura e das artes que se possa estabelecer entre o 'umbigo do mundo', a ilha dos gigantes de pedra, mais conhecida por Ilha da Páscoa, e o multissecular Estado do Kerala na Índia? Aparentemente nenhuma. E só por absurdo se poderia admitir que a distância física e geográfica que separa estes dois territórios pudesse ter sido encurtada, por



<

Ensaio de Tapati com músicos e cantores Rapa Nui em Hanga Roa, Ilha da Páscoa, 2010, fot. Anabela Mendes

<>

Ensaio de Tapati: entrada e posicionamento de raparigas, de várias nacionalidades, no início do canto e da música em língua Rapa Nui, Hanga Roa, Ilha da Páscoa, 2010, fot. Anabela Mendes.

hipótese, porque o oceano Pacífico tinha abraçado o oceano Índico! e, nessa medida, tornara possível um roteiro comunicacional entre manifestações artísticas e de culto de um povo antigo como os Rapa Nui (hoje sabe-se que são originários da Polinésia) e os espectáculos multi-artísticos designados por *Kathakali*, representados por actores-bailarinos com aprendizagem profissional desde a infância.

É justamente do enorme fosso que separa e se constitui como diferença entre o Tapati Rapa Nui (festival sazonal na Ilha da Páscoa, desde o final dos anos 60) e o *Kathakali* (representação desde o séc. XVI de histórias inspiradas em temas mitológicos e divinos da cultura hindu) que irrompe um sentimento de estranheza que se pode transformar em júbilo. A estranheza é causada pelo nosso olhar europeu em processo de aprendizagem. O júbilo manifesta-se quando percebemos que estamos perante acontecimentos performativos que se convertem em modos de exprimir resistência estética, política, religiosa e comunitária ao silenciamento provocado pelo domínio generalizado de outras formas de cultura e arte. É por isso que factores como a padronização do gosto, a circulação globalizada de modelos culturais e artísticos preponderantes, a acessibilidade quase sem fronteiras aos meios de disseminação tecnológica, a desterritorialização do corpo individual e colectivo de práticas performativas executadas e preservadas desde tempos imemoriais unem o Tapati e o *Kathakali* num princípio de luta pelo não esquecimento.

A escolha destes casos não é, porém, aleatória. É verdade que podemos encontrar neste nosso planeta muitos outros exemplos de culturas e manifestações artísticas performativas que estrebucham e fenecem, porque de si se sentem para sempre roubadas. A voragem ultrapassaria em muito os dedos de duas mãos abertas e viradas para o céu. Mas esta escolha, diga-se, atravessa a minha experiência de viajante e, nessa medida, implica que eu queira legitimar haver aqui continuidade entre poder recordar e querer não esquecer.

Tapati e *Kathakali* emergem assim em nome de uma reconversão de valores e práticas culturais milenares que trabalham e implicam a presença do corpo de um modo distinto. O Tapati faz-nos sentir como se o corpo do performer-bailarino fosse um barco à vela, através do qual aquilo que ele nos quer transmitir resultasse do próprio movimento da embarcação. No *Kathakali* o corpo do performer-bailarino emite sinais e executa movimentos para um corpo que o observa e que procura activamente descodificar o que lhe é apresentado. Neste caso, o observador está no porto e não chega a embarcar, mesmo que o exercício contemplativo seja coroado de muito êxito. Estas duas distintas artes performativas implicam respectivamente a estimulação desencadeada pelo conhecimento intuitivo e pela racionalidade discursiva, se bem que a normatividade de critérios que orienta as capacidades performativas dos bailarinos e actores-bailarinos não possa nunca ignorar a vocação de cada corpo-cultura-aprendizagem. Nesta medida Tapati e *Kathakali* enquanto arte respondem pela sua origem e pertencem a uma ordem mais elevada do que a da beleza e que congrega o desafio de comunicar segundo, por exemplo, a hipótese da nossa metáfora de partida, agora formulada do seguinte modo: quando uma mão esvoaça, onde colocar um pé?

Para os Rapa Nui o corpo activo e celebrante significa mostrar ao mundo aquilo em que a sua pátria matricial, aquela que Hotu Matu'a, um rei lendário, descobriu e fez povoar, é devedora de uma cultura e de uma arte que na sua especificidade foi capaz de sobreviver às lutas entre tribos, ao abandono de séculos, aos efeitos pontuais da missionarização, às doenças que dizimaram várias vezes grande parte dos habitantes, à ganância desmedida de empresários e fazendeiros e, finalmente, à anexação da ilha, desde 1888, pelo Chile.

Nenhum apanhado de etapas da História de um povo pode alguma vez explicar aquele sentimento paradoxal

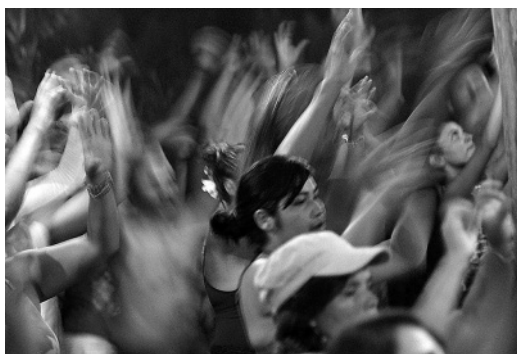
<
Ensaio de Tapati:
raparigas e rapazes a
dançar, Hanga Roa,
Ilha da Páscoa, 2010,
fot. Anabela Mendes.



Ensaio de Tapati: grupo
de raparigas a dançar,
Hanga Roa,
Ilha da Páscoa, 2010,
fot. Anabela Mendes.



<>
Ensaio de Tapati:
mulheres em dança e
concentração pelo povo
Rapa Nui, Hanga Roa,
Ilha da Páscoa, 2010,
fot. Anabela Mendes.



que faz viver os Rapa Nui entre um destino adverso e de isolamento e uma luminosa, doce e transbordante alegria. Os corpos dos Rapa Nui são uma língua que só eles entendem. Em cada Tapati que nasce simbolicamente no início da Primavera, multiplicam-se em competição os ensaios para eleger uma nova rainha, símbolo de beleza, fertilidade e agilidade. Mulheres, homens e crianças dançam como o vento que dá forma aos ramos das árvores, ou como os peixes que ondulam no fundo do mar. Em Hanga Roa, a capital, ecoa dia e noite o som de instrumentos tradicionais que durante semanas acompanham os ritmos das canções cantadas na língua Rapa Nui. Às vozes de cantores e bailarinos respondem os seus corpos que desenham em si mesmos a estilização e movimento dos poemas cantados e tocados, transformando, assim, num jogo contrapontístico espaciotemporal de diálogo artístico e festivo, as memórias dos nativos da Ilha da Páscoa que não querem que pereça a sua nação de cultura.

Preparar esta festa significa estar pronto para a chegada da próxima eleita, aquela que irá ensinar a magia da dança e do canto, o louvor à terra e às suas bênçãos e que deixará testemunho a todas as outras mulheres que depois de si vierem.

Neste acontecimento anual participa a comunidade Rapa Nui inteira bem como aqueles que, não pertencendo a este povo, habitem a ilha e desejem integrar a celebração. O Tapati pretende celebrar o passado mas com um olhar sobre o futuro democrático. Os Rapa Nui não querem continuar a viver a clausura de uma geografia adversa nem o abandono do mundo. Numa estratégica acção de se promoverem como povo e cultura, os Rapa Nui abrem este festival de artes performativas e desportivas aos turistas que os procuram, vindos de todas as partes do planeta, aos chilenos com quem partilham um Estado, e a todos aqueles que encontram na Ilha da Páscoa a vontade de aliarem a descoberta das belezas naturais ao conhecimento legítimo do povo que aí habita. Ser espectador do Tapati quer dizer ter toda a liberdade para dar ao corpo um renovado alento. Não é possível assistir ao ar livre ao desfile dos bailarinos das diversas formações sem que pés e mãos entrem na dança, incitando toda a nossa restante natureza a participar em tudo o que nos impulsiona: movimento, canto, música, sorrisos nos quais nos atravessamos, olhares que cativam a nossa cumplicidade e que, de repente, tornam aquele lugar menos inóspito. O barco à vela está à nossa espera para nos embalar. Esta experiência contagia e cria afecto. Talvez



<

Kathakali: tempo para a construção da máscara facial, Cochim, 1983, fot. Eva Kato.

os Rapa Nui possam outra vez voltar a ser homens-pássaro para com os deuses manterem conversação.

Enquanto na Ilha da Páscoa o festival Tapatí leva um ano a preparar e se desencadeia sob um ciclo sazonal e transumante, no Estado do Kerala na Índia os actores-bailarinos, que se preparam para a arte do *Kathakali* desde a infância e para toda a vida, com rigor e disciplina, realizam inúmeras apresentações em cada ano e até que a sua perícia física e destreza mental o permitam. Nesta arte o corpo performativo mantém-se intimamente ligado a uma mente performativa. Quer isto dizer que o virtuosismo alcançado por estes *performers* está directamente relacionado com o exercício aturado das suas capacidades físicas e de coordenação neuromuscular. Quanto mais expressivo e claro for o desempenho orgânico do *performer*, maiores são as possibilidades de o espectador conseguir encontrar o fio dominante e o sentido comunicativo das narrativas dos clássicos da literatura indiana (Mahabharata, Ramayana ou estórias dos *puranas*), que são mostradas sem que o *performer* jamais fale. A expressividade da sua actuação é sublinhada pela arte com que o seu rosto é pintado e pelo figurino que enverga. Cada personagem tem idêntico tratamento, o que faz com que o ser carne das personagens, isto é, a sua condição de *persona*, se sobreponha à percepção de ocultação-mostração a que o espectador se sujeita.

O carácter performativo do *Kathakali* está intimamente associado à presença e desempenho de um conjunto de artes (movimento, dança, narração, canto, execução de música instrumental, caracterização, concepção de figurinos) que se juntam, cada uma com valor autónomo, para a produção de um espectáculo. O modo de apropriação e recepção culturais que o *Kathakali* proporciona reflecte um processo de reconstituição de manifestações religiosas e celebratórias aos deuses e demónios hindus e que tinha lugar à entrada dos templos, em palácios ou em casas de famílias abastadas. (Zarrilli 2000: 6)

De certo modo, o *Kathakali* mantém-se hoje como um género regional apreciado e respeitado, a que se atribui a vocação de ser um reservatório da tradição literária indiana, ao mesmo tempo que implementa um trabalho artístico de elevada exigência com o corpo dos *performers*.

A sobrevivência do *Kathakali* como arte compósita não deverá ignorar a sua dependência de um enquadramento político – a sua história está directamente relacionada com o interesse que foi capaz de suscitar entre as castas mais poderosas no Kerala e que financiavam este tipo de espectáculo. A contestação a que esta arte poderá estar

a ser sujeita nas últimas décadas está intimamente relacionada com um processo de democratização cultural e social em curso, que tanto pode ser favorável à manutenção deste tipo de representação – em particular, pelo interesse que desperta em profissionais e formandos estrangeiros na área das artes performativas, ou enquanto atracção turística cultural –, como pode vir a ser relegada para um destino museológico. É de crer que o *Kathakali* irá sobreviver como reservatório artístico se for capaz de potenciar as suas características e técnicas performativas.

5. O labirinto é o lugar da performance

Esta viagem pelos interstícios da *performance* artística tem o modesto mérito de evidenciar qualquer coisa que a teoria desde há muito reflecte e com a qual continua em permanente debate: onde se 'arruma' este género?

Provavelmente ele não pretende ser arrumado em lado nenhum nem tão pouco o deseja. A qualificação mais interessante que poderemos encontrar para satisfazer a vontade de quem pensa que o género se arruma, é atribuir-lhe um lugar que responda por si a todo o questionamento: o labirinto e o seu pulsar.

Referências bibliográficas e videográficas

- AA.VV. (2009), *Teatro O Bando - Afectos e reflexos de um trajecto*, Palmela, Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.
- BANDO, O (2005), Materiais de apoio e divulgação ao espectáculo *Os Henriques*, interpretado pelo Grupo de Teatro As Avozinhas, 2005.
- BAUSCH, Pina (2007), *Kontakthof with Ladies and Gentlemen over "65"*, a piece by Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, Paris, L'Arche, DVD included (149')
- CLIMENHAGA, Royd (2009), *Pina Bausch*, London and New York, Routledge.
- CUEVAS, Mónica (2010), "Rapa Nui de fiesta", in *Moe Varua Rapa Nui: Los jardines de roca*, enero.
- DAVIS, Tracy C. (2008), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge, University Press.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2008), *The Transformative Power of Performance – A New Aesthetics*, translated by Saskya Iris Jain, London, New York, Routledge.
- HELDER, Herberto (2009), *Ofício cantante: poesia completa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SERVOS, Norbert (2001), *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche.
- (2003), *Pina Bausch: Thanztheater*, München, K. Kieser.
- ZARRILLI, Phillip B. (2000), *Dance-Drama: Where Gods and Demons Come to Play*, London and New York, Routledge.