

Anabela Mendes

Operation: Orfeo & Amduat

Morte cénica enlaça doença e mito

Operation: Orfeo and Amduat: An Oxygen Machine, the two productions by the Danish Company Hotel Pro Forma that we have chosen to see, allow us to establish, in different ways, correspondence sections that attribute to real death a path that is always announced in life and to its *final blow*. At the same time, we are offered a one way ticket, which does not prevent us from walking a non return path – the one of that same death -, except through what inhabits scenic representation and other forms of art. We have called it *scenic death*, assuming the fact its orientation is mostly set up among the performing arts. This manifestation highlights the place of the body and the body itself as the dwelling-place of our interiority, which starts with the one who forever abandons this world and to whom we always fail to recognize expressiveness.

Palavras-chave: Life-death, Scenic death, mythologies, verticality, horizontality, extended light

Falamos da luz do sol como algo a “banhar-nos”, a “cair sobre nós” vinda de todas as direcções, e, no entanto, nunca se perde. Porque ela não cai verdadeiramente, ela estende-se: os raios (aktai) de sol obtiveram o seu nome da palavra “estender” (ekteinesthai). Para entenderes a natureza de um raio de sol, observa a luz quando cai através de uma frincha estreita numa sala escura. Ele estende-se numa linha reta, batendo em qualquer corpo sólido que se atravessa no seu caminho para além dele, e permanece – sem se esvanecer, nem desertar. Assim deve ser a emissão – a difusão – do pensamento: não despejado, mas antes estendido. E sem embater contra os obstáculos com fúria ou violência, nem caindo sobre eles, mas mantendo-se constante e iluminando quem o recebe. Aquilo que não transmite luz, cria a sua própria escuridão.

Marco Aurélio, *Meditações*, Livro 8. Fragmento 57.¹

Maria Carneiro e eu fomos à procura da branda luz de Copenhaga, subtil na sua coloratura como se fora um cântico ressoado, espriada nos canais entre as ilhas da Zelândia e Armager. Fruir esta cidade tem lugar pela deambulação, pelo suster do passo, pelo respirar o silêncio de parques sempre reflectidos em águas marulhantes e serenas.

Quisemos, porém e também, assistir a dois espectáculos que a Companhia Hotel Pro Forma tinha em cartaz - *Operation: Orfeo*, uma tripla revisitação operática sobre os males de ansioso amor e *Amduat: An Oxygen Machine*, um balanço que inquire a doença e a morte quando a deificação impede a formação de um drama curativo.

¹ A epígrafe apresentada encontra-se em Marco Aurélio, 2019. *Meditações*, tradução de Liliana Sousa, Lisboa: Cultura Editora: 110.

1. Da luz estendida

Situando-se no campo da experimentação como fenómeno natural, Marco Aurélio destaca na luz solar uma característica visual que dela é própria – alargar a sua presença de forma ampla e dirigida, enfrentando qualquer obstáculo com a intenção de o integrar no seu caminho. A luz não conflitua. A luz contém em si, e na perspectiva do imperador romano, o princípio do que agrega e constrói com harmonia. Transpõe o meditativo autor o processo descrito para o comportamento humano, que com a Natureza deverá fundir-se e aprender. É, porém, a última frase do fragmento aquela que melhor intui o que relativiza a luz e a sua ausência. E neste modular entendimento entre luz e escuridão, porque uma e a outra se restituem entre si, pode avançar a compreensão da morte que povoa os dois espectáculos do Hotel Pro Forma.

Justamente as duas obras cénicas escolhidas permitem-nos estabelecer, de diferentes modos, zonas de correspondência que atribuem à morte real um trajecto que se está sempre a anunciar em vida e até ao seu *ponto final*, mas que ao mesmo tempo não nos detém perante um caminhar sem caminho de regresso – o dessa mesma morte -, a não ser através daquilo que mora na representação cénica e em outras formas de arte. Chamada de *morte cénica*, no caso das artes de palco, esta manifestação põe em destaque o lugar do corpo e o próprio corpo como o domicílio da nossa interioridade e que parte com aquele que deixa este mundo e a quem deixamos de reconhecer expressividade.

2. Operation: Orfeo

- Até que se esteja deitado sem verticalidade!

Quem compreende a morte? Como é ela aceite? Será que estamos verdadeiramente à sua altura para sermos capazes de a integrar como exercício artístico no que vemos e sentimos?

Não é difícil perceber que a morte real não é a morte cénica e, no entanto, há zonas de contacto entre elas, sem que um modelo mimético se ajuste ao que de uma possa transitar para a outra. O trânsito entre a arte e a vida-morte é uma apropriação do que desconhecemos (ainda não morremos) mas que pressentimos do perecimento humano e de todos os seres, sob o efeito do que se explica e se persegue, sem que haja um retorno do mesmo. Nada é o mesmo tanto na vida-morte como na arte. Há limites internos que modelam o

nosso pensar e que nos fazem entender a aparência não como um resultado falso, mas também não como o que se opõe ao verdadeiro. E é por isso que muito provavelmente Kirsten Dehlholm concebe a sua *Operation: Orfeo* (1993, 2007, 2021) numa dupla perspectiva: a de não retirar à morte cénica a consistência de uma prefiguração da morte real; a de atribuir um desenho muito específico e depurado ao movimento em cena e sua suspensão. De acordo com o segundo aspecto, aquele que se ocupa da estilização formal de *Operation: Orfeo*, verifica-se a presença de uma ideia de morte cénica como despojamento, como essencialidade do próprio morrer real.

Aos cantores em palco (Coro da Rádio da Lituânia) atribui-se um contraponto cénico à narrativa mitológica, reduzida na sua substância, mas também entendível como complementaridade do mito de Orfeu ao longo dos tempos. O canto e a música (partitura de Bo Holten, com excertos de obras de John Cage e Christoph Willibald Gluck, libretto de Ib Michael) são o comentário artístico de que a morte cénica precisa para se tornar tão eficiente quanto aquela ditada pelo imaginário em que este mito sobrevive. O espectáculo ganha assim uma circularidade objectiva, uma capacidade de manifestação orgânica inerente às várias artes ligadas e que é produzida estupendamente através da luz. A iluminação cénica opera em detalhe uma sequência de posições que fundem a presença humana com o cenário como forma de acentuar o que é incógnito na morte e antes se nos apresenta como um mistério.

Voltemos brevemente a Marco Aurélio e à sua frase: *Aquilo que não transmite luz, cria a sua própria escuridão*. A frase é simples e parece apropriar-se ao contexto da nossa reflexão se considerarmos que a ausência de luz é uma forma de perturbação não conforme à Natureza, embora seja ela também uma potência que reconfigura a luz e a devolve ao pensamento esclarecido. E é neste entretecer entre luz e trevas que virarmo-nos para a morte, irmos além do ser matérico, o nosso e o de outros, pré-anuncia o desejo de infinitude que sem a *superação da morte* não se efectiva.

Pisando o território da morte/escuridão, assumindo que elas fazem vacilar a nossa consciência e nos confrontam com o medo da perda, da nossa perda e da de outros, como um fenómeno que desconhecemos de forma directa até que chegue o nosso *ponto final*, apesar disso, não conseguimos ignorar que morrer é uma inevitabilidade crucial e jamais seremos um *cadáver abstracto*, mesmo que morto em abandono. E embora possamos admitir que a morte não é um lugar ético, existe um processo de reconstituição para lá do corpo do morto, que nele começa, e

a que chamaríamos a derradeira despedida da matéria. Nela se integra a rememoração do morto pelos que o assistem, entra-se em diversos processos de luto, e sendo um morto bom e justo, como aquele que agradaria a Marco Aurélio, apela-se às suas qualidades de carácter. Neste sentido, a morte pode ser ética como prolongamento sem corpo. Paradoxalmente é a morte que mantém viva a vida. *A memória da morte*, essa dissolve-se para lá do corpo jazente que deixou de poder estar na vertical e que por isso perdeu toda a subjectividade. Morre-se só. Deixa de haver divisão, impasse, incerteza. O que predomina é a força *construtiva* que a morte pode ter entre os vivos e para além deles. Em *Operation: Orfeo* a morte cénica parece antecipar a narrativa mitológica que constitui a representação. Eurídice está jazente em cenário vertical, arrasta-se descendente degrau a degrau, fica de pé, volta a subir a escadaria e no alto mantém-se despojada de si, a braços com o eterno da mortalidade. Merece, pois, atenção o facto de neste vir e ir se figurar o esforço da mulher de Orfeu pela vida já antes perdida e de duplamente a querer reconquistar, aquilo que só aos deuses e figuras mitológicas é permitido. Mas não a Eurídice, a *mortal* cujo nome é a sua assinatura.

A encenação de Kirsten Dehlholm, de grande sobriedade, desenha movimento para esta figura sem nome e nomeada (a bailarina Lisbeth Sonne Andersen) e que para nós poderia ser Eurídice ou alguém de quem outro alguém se *esqueceu* na ansiedade de tanto amar.

Não havendo distribuição de papéis, pois de um coro se trata com os seus naipes vocais, e que configura nas vozes não o cenário de luz em que mergulha, mas destina a morte pensada como o fim de uma vida activa e pulsante. Enuncia-se, então, na estética específica desta produção do Hotel Pro Forma, a presença de uma ética que cura e constrói, através da dupla morte, como representação de um morrer capaz de pôr em acção a força reparadora que sobre a perda é lançada.

Cénica mas também premonitoriamente abre-se em palco a distância entre Eurídice e Orfeu. Os corpos não se encostam, antes caminham, antes se arrastam no espaço paralelo à acção. Não há toques de mãos, não há trocas de olhar, tudo flui sem agitação, sem dramatismo visível. A morte impera no que está exposto, se vê e se escuta, sem que seja propício qualquer desregramento dos sentidos. O modo *cool* e por vezes humorístico (cena dos balões) de conceber a encenação valoriza a essencialidade da palavra cantada na relação com o espaço. Aquilo que corresponderia ao trajecto entre o Hades e o mundo dos vivos, tem no espectáculo um modo de integração iniciática a que o coro não é alheio. A disposição das figuras em cena obedece a uma partitura visual

apoiada na repetição e variação e que resulta no acentuar do percurso entre o Hades e a esfera vivente, como se esse percurso fora um baixo-contínuo da representação, um intransponível eixo de fronteira entre viver e morrer sem desligamento.

Este espectáculo não nos oferece uma morte cénica em diferido, mas antes tentativas de ao mundo dos mortos escapar, quando o destino (as moiras) já fez escolha antecipada de como a morte degradada é degradação da própria vida e sua reconstituente.

3. *Amduat: An Oxygen Machine*

- Mais fundo, em expansão, morte resplandecente

Para o espectáculo acima nomeado desloca-se a encenadora Kirsten Dehlholm ao Cairo, mantendo aí companhia com o músico Hari Shankar Kishore (responsável pela partitura e sua execução ao vivo em *Amduat: An Oxygen Machine*) e o cantor Abdullah Miniawy. O canto e a melodia dos dois artistas em improviso recuperam desta vez uma forma de expressão antiquíssima, mesmo anterior à existência do Egipto como país.

Trata-se de uma linguagem-mistério que circula no interior do ser como uma anterioridade inexplicável e que brota em ecos de voz. E é deste tempo-espaço primevo que provém a indecifrável energia que se mistura com as vozes quotidianas na cidade e de que o espectáculo é directa referência.

Inspirado no fundo dos tempos e no quadro da mitologia egípcia, posiciona-se o romance poético de Harald Voetmann, *Amduat: An Oxygen Machine* (Copenhaga, Gyldendal, 2018), que dá nome a esta criação do Hotel Pro Forma. De acordo com a versão de palco que aparece como legenda e é dita em cena (monólogo desdobrado por Bo Madvig na condição de filho e Ask Eckardt Amtoft, o pai já sem controle sobre a vida em si), descobrimos um processo iniciático de alguém (o pai) que experimenta ao mesmo tempo os segredos do próprio modo de sentir a vida-morte associada e inspirada no que é próprio do humano, face à trajectória omnipresente e decisória do deus Rá pelo infra-mundo funerário do Antigo Egipto. Para Voetmann *Amduat*, é o livro das horas (a sua obra segue uma estrutura formal baseada na representação hieroglífica original) que medeia entre o pôr e o nascer solar, que dá voz ao submundo faraónico que depende de Rá, o deus do Sol, sendo também o texto que resgata para cena um moribundo com pneumonia em cama de hospital.

Traçar como construção cénica o que acontece em palco significa articular a estrutura em doze etapas do percurso de Rá, outros deuses e seres, que passam a deslocar-se visualmente acima do nível inferior que lhes era tradicionalmente destinado na narrativa mítica e suas figurações. Fica, assim, reservado à cena hospitalar o plano mais abaixo de todos, uma espécie de alçapão à vista, excrescência da vida em vida, aquele lugar onde ainda circula uma ténue respiração amparada por máscara de oxigénio. O quase-cadáver é olhado numa inversão de planos pelos seres egípcios que do alto da sua espectacularidade exprimem contida surpresa, talvez um simulacro de piedade, mas nenhum sinal de compaixão. As máscaras e o esplendor dos trajes (desenho de máscaras de Marie Dahl, desenho de figurinos de Kit Wan) são isso mesmo – lugar de decifração.

Doença e sobretudo morte cunham de novo as opções desta Companhia que tem aliás entre estas duas produções uma terceira, *Gilgamesh* (2018/19), que não vimos.

Uma vez mais, os deuses e os homens se encontram em submundos cénicos que extravasam qualquer controle sobre espaços pré-estabelecidos e que conhecemos. Nas trevas se perdem os humanos sempre impreparados, também fisiologicamente, para a uma angústia outra e outra acrescentarem, como acontece com o moribundo pai que, pela voz do filho, se desnorteia face ao conceito de passado e de presente, sublinhe-se, como conexão espaço-temporal e perante a acção de recordar. Perdido em delírios causados pela própria doença terminal, nem a palavra coloca ordem no discurso, nem qualquer coisa é dada a ver que traga apaziguamento. A certo momento a queda do corpo da cama hospitalar anuncia um fim eminente no espaço além, espaço que é a experiência iniciática da morte. Desta vez e ao contrário do que acontece em *Operation: Orfeo*, os deuses e seus acompanhantes existem em cena para destacar a condição de um longínquo submundo arquetípico, um pouco à semelhança das vozes que no Cairo protagonizam, na sua anterioridade material, aquilo que não se explica.

A matéria mitológica egípcia não se revê em promessas a cumprir ou não pelos humanos e por aqueles que os representam. A nocturna viagem de Rá é vigilância, acerto, respeito por inquestionável poder. Não há despotismo, mas conjugação de interesses. O que nos poderá então atrair verdadeiramente nestes episódios do viajante Rá, hora a hora até à luz? Onde e de que modo seremos capazes de descobrir o inabsorvível da morte? Talvez que o inabsorvível da morte, e nessa exacta condição, não nos seja mostrado nem na vida nem na arte, mas podemos senti-lo no modo como ele intercepta a nossa vida.

Imagens da vizinhança de Amduat





Fig. 1 - Vale dos Reis, Templo de Luxor [F] Arquivo de Anabela Mendes

O que nos atrai volta a ser uma qualidade intrínseca dos trabalhos artísticos do Hotel Pro Forma baseada, neste ciclo, no fulgor da morte. A morte é agora uma extravagância colorida, que se deixa iluminar e que se move à nossa frente e se desdobra inspiradora desde os túmulos onde repousaram os restos mortais de dinastias do Novo Reino do Egito, expostos entretanto sobre uma ideia de palco com profundidade tecnológica (Magnus Pind), mas pisado na horizontalidade e em distância desmedida (28 metros de comprimento). A morte passa então a caminhar entre o cá e o lá como um desfile cénico, lenta e pausadamente, ostentando a beleza das imagens que ornavam os papiros e as inscrições tumulares de *Amduat* em cada sarcófago. A passagem do tempo em espaço delimitado (o próprio palco), do pôr do sol ao seu renascer, implementa o movimento de seres míticos em direcção à plateia pelo excesso de proporcionalidade.

Reconfigura-se, assim, em gigantescas formas, uma morte colectiva que extasia por ser tão bela e imponente. O livro das horas assume-se como fantasmagoria e acena do palco como transbordo do que a morte cénica nos possa devolver ou o que nós a ela tenhamos para dar.

Em *Amduat: An Oxygen Machine*, a morte não se contém dentro das figurações em palco e seus dinamismos próprios. Ela avança antes para níveis descendentes e ascendentes que desenham a visibilidade do espectáculo numa ordem aparente e a que nos devotamos enquanto *gestus* que constrói a qualidade da representação entre seres míticos e humanos. A captação visual e auditiva do que está para lá do que nos é mostrado distingue a específica gestualidade de cada conjunto (cenas arquetípicas e cenas hospitalares), transgride a ordem cénica numa associação consequente que dá à morte uma capacidade de se posicionar em todos os lugares e tempos como uma entidade que nos absorve e não absorve, que enfrentamos e de que fugimos, de que íntima e genericamente desejamos escapar.

A introdução de doença terminal no corpo do espectáculo dá à morte uma razão lógica para a sua presença e apropria-a com *instrumentos operativos* que podem justificar, a cada momento, a existência da morte cénica como representação de morte real. O doente está em cena, com e sem máscara de oxigénio, deitado e sujeito a monitorização dos sinais vitais que ocorre no plano de imagens em transparência videográfica acima do cortejo em duas direcções dos seres egípcios. Deste modo, é por isso compreensível o *desregramento* causado em quem especta para além do entre partes e de um todo.

A grande dificuldade para aquele que representa o estar doente e que sofre é o medo de morrer só, é ainda o saber que essa morte será a dele e não a de outros. A evasão deste estado de agonia, o poder sentir que o fim está a chegar têm apenas resposta no som da voz do outro e não no que experimenta como uma espécie de *cura* paliativa. Essa voz terá de ser capaz de em si fazer ressoar que estar irremediavelmente doente é uma das iniciações mais decisivas e terríveis à nossa vida.

De certo modo, *Amduat: An Oxygen Machine* configura, como exemplo, o limite de uma vida em estado terminal. A esta mais recente produção do Hotel Pro Forma interessa de sobremaneira desensombrar os caminhos que conduzem à morte e que tanto nos perturbam. E esse objectivo é amplamente conseguido pela espectacularidade com que é trazida a cena a matéria egípcia e que é transfiguração do milénar em nós, independentemente da cultura de partida.

4. Em anexo testemunho pessoal

Talvez seja agora possível saudar as duas criações *Operation: Orfeo* e *Amduat: An Oxygen Machine* na perspectiva do pensamento de Marco Aurélio sobre a luz. O poderoso efeito visual que caracteriza as produções desta Companhia parece querer amaciar as dores de cada um no estar a despedir-se, no ir passando pela despedida, no ser alimentado por várias mortes, sempre tocado pelo morrer antes de morrer.

Estes pressupostos são comuns a muitos espectadores, senão a todos, que sempre trazem para cada espectáculo as alegrias e as dores pessoais. Muitas vezes de forma atabalhoada, quase inconsistente. No caso destes espectáculos poderão anunciar-se fragmentos de mortes privadas que a cena desconhece. Neste contexto, não há negociação nem previsibilidade de quando e como as imagens mentais surgem e se associam ao que a cena mostra. Emocionarmo-nos nunca é por norma um problema e ainda bem que assim acontece. Mas o fenómeno empático que advém do que é cruzável entre a cena e o que ela desperta em cada um de nós só será luz se nos fizer passar pela escuridão. O bem-estar requer labor, a luz reverbera e espalha-se para lá do que a obstaculiza.

“Não li as medições da tensão arterial desse dia: máxima 6 – mínima 4 - Pulsações 83 (estas estavam normalmente a 120). Era aqui que estava a proximidade da morte.

Também não peguei nas mãos da minha mãe. Nos últimos dias elas estavam frias e roxas. Eu massajava-as, elas aqueciam. Depois esfriavam. Os calcanhares ganhavam manchas roxas, tal como as

pernas. Havia no tronco escaras profundas e outras menos profundas. Tudo era tratado várias vezes ao dia com cremes adequados. Uma ferida fechava e dava alívio, logo a seguir abria outra. Este era o caminho da morte que eu fui retendo, mas com tantos sinais ao mesmo tempo, que não consegui ligá-los entre si como sendo a derradeira etapa. Não era de esperança que eu me enchia, sabendo que o fim se aproximava. O que me faltou foi a clarividência para aceitar que o processo era coerente e que não podia ser contornado. Esta sensação do que é a impotência humana perante a morte tornou-se nos últimos dias num motivo de reflexão. Quase ando obcecada com as últimas imagens da minha mãe. O estertor suave da sua despedida, seguido de uma espuma esbranquiçada a sair-lhe pela boca foram os seus derradeiros momentos de vida. O corpo, estendido entre lençóis, ficou para sempre quieto.

Cobria-a de beijos e de lágrimas e comecei aos gritos. Os gritos fizeram tremer todo o meu corpo e não conseguia controlar-me. Isto aconteceu durante vários minutos, penso eu agora. Na altura fiquei um animal acossado e corri com as empregadas que me queriam encher de água. Ia a tremer e a correr da cozinha para o quarto da minha mãe e vice-versa, ululando em solavancos contínuos. Não tive qualquer controlo sobre mim própria até cair em cima da cama da minha mãe, por cima do corpo dela. A criatura que teve aquele ataque passou também a ser eu. Hoje, diria que a minha mãe morta teve ainda o condão de fazer de mim uma Ménade enlouquecida. Estou a escrever não sei para quem, alguém que não conheço, e para mim. Esta dedicação à descrição de um cenário de morte, de um específico cenário de morte, ajuda-me a incorporar esses momentos no que me restou da minha mãe a ser engolida pelo fim. É interessante que ela nunca tenha querido morrer. Depressão era coisa que ela não conhecia. Olho agora com frequência fotografias dela em jovem, mais madura e já velha e o sorriso está lá sempre como indicador da sua alegria de vida. Essa alegria, ela deixou-nos como herança imaterial e quando falou antes de morrer, insistiu em frases simples que apesar de a vida ser a vida, devíamos sempre lutar por ela.

Encontro-me agora a apropriar-me dos seus conselhos. A fazer deles meus e a pensar que os deverei passar aos meus netos. Mas a luminosidade do ser que foi a minha mãe não é a minha natureza. Dessa perspectiva eu saí ao meu pai. Somos ambos filhos da melancolia. O meu entristecimento actual tem também a ver com a falta que me faz tê-la presente.”

Anabela Mendes

Anabela Mendes (1951) é germanista e professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A partir de 2018 tornou-se investigadora independente. Desenvolve a sua actividade científica e ensaística nas áreas dos Estudos de Expressão Alemã, Estética e Filosofia da Arte, Ciência e Arte, Teoria e Dramaturgia Radiofónica, Artes Performativas, Viagens de Longo Curso. É tradutora literária e dramaturgista. Tem criado projectos artísticos e culturais em Lisboa, Berlim, Panjim (Índia) e Açores.

Realiza, actualmente, com outros investigadores e como projecto autónomo, a 2ª fase de acção, dedicada ao estudo das artes e da cultura no Arquipélago de Bijagós (Guiné-Bissau). Chama-se o projecto Bijagós: Uma etnia de viver homeostático.

Referências

AURÉLIO, Marco (2019), *Meditações*, tradução de Liliana Sousa, Lisboa: Cultura Editora.

HAN, Byung-Chul (2021), *Rostos da Morte – Investigações Filosóficas sobre a Morte*, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio D'Água.

THEIL, Per (2003), 'Sense collecting: collecting sense' in: HOTEL PRO FORMA *The Double Staging: Space and Performance*, Copenhagen: The Danish Architecture Press.

Programa do espectáculo *Operation: Orfeo*.

Programa do espectáculo *Amduat: An Oxygen machine Amduat. An Oxygen Machine*.

Excerpt from Harald Voetmanns poetry novel.

Manuscript for Hotel Pro Formas performance.

Photographer: Karoline Lieberkind.

Referências sitiográficas e outras

Lars Qvortrup, *To turn the experience of the spatial into the subject of observation...* <https://www.hotelproforma.dk/wp-content/uploads/2018/03/Looking-at-the-world-a-new-by-Lars-Qvortrup.pdf>

<https://www.hotelproforma.dk/project/operation-orfeo/>

AMDUAT. AN OXYGEN MACHINE 2021 - Hotel Pro Forma.

Série de ilustrações de Léon Jean Joseph Dubois (1780-1846), a partir de Jean-François Champillions "Panthéon Égyptien, Collection des Personnages Mythologiques de L'ancienne Égypte d'après les Monuments", Didot, Paris 1823.